Univerzita Pardubice

Fakulta restaurování

ORNAMENT V BEURONSKÉ NÁSTĚNNÉ MALBĚ

Bakalářská práce

Autor práce: Petra Hamplová

Vedoucí práce: PhDr. Helena Čižinská

2011

Univerzita Pardubice
Fakulta restaurování
Akademický rok: **2010/2011**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Petra Hamplová**
Osobní číslo:	**R08015**
Studijní program:	**B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor:	**Restaurování a konzervace nástěnné malby a sgrafita**
Název tématu:	**Odkrytí a restaurování části nástěnné malby s iluzivně malovanými fajánsovými kachly ve výklenku za dveřmi v malé místnosti v bytě ve 2.NP, Lázeňská ulice 9, čp. 289/III., Praha 1 - Malá Strana.**
Zadávající katedra:	**Ateliér restaurování malby a sgrafita**

Zásady pro vypracování:

Praktická část bakalářské práce: Po provedení rozšířeného sondážního průzkumu, odebrání vzorků k laboratornímu průzkumu a jeho vyhodnocení, odstraníte druhotné souvislé novodobé nánosy z levé části nástěnné malby ve výklenku za dveřmi. Následně připravíte k posouzení návrh na restaurování. Po schválení vedoucím práce jej realizujete podle památkáři schváleného návrhu, pod dohledem vedoucího práce, pracovníka NPÚ a majitelem bytu. Po ukončení restaurátorských prací zpracujete dokumentační materiál a získané poznatky využijete v badatelské práci tak, aby vyhovovaly zákonu o státní památkové péči č. 20/1987 Sb. ve znění všech dodatků a vyhl. MK ČR č. 66/1988 Sb.k uvedenému zákonu. Práci provedete v návaznosti na restaurování BcA. Františky Hamsíkové. Jedná se cca o 3/5 plochy průčelí, celou levou kolmou boční stěnu a cca 3/5 podhledu výklenku. Po formální stránce dodržíte pravidla psaní bakalářských prací, stanovená na FR UPce. Teoretická část bakaláské práce: Ornament v Beuronském umění. Odborný garant teoretické části: PhDr. Helena Čižinská Zásady pro vypracování: V teoretické části bakalářské práce se budete zabývat ornamentem v Beuronské nástěnné malbě, který byl nedílnou součástí Beuronského umění. Nejprve charakterizujete pojem beuronského Gesamtkunstwerku a na příkladech významných dochovaných staveb dohledáte a typologicky utřídíte vlivy egyptského, starokřesťanského, byzantského umění a středověkých římských bazilik, z jejichž výzdoby beuronské umění čerpalo. Pozornost je třeba věnovat i specifickému beuronskému písmu, které má objasňující i výtvarnou funkci. V mezích technických a organizačních možností práci doprovodíte obrazovou přílohou, dokumentující pojednávané téma. Po formální stránce dodržíte pravidla psaní bakalářských prací, stanovená na FR UPce.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Praktická část: Slánský Bohuslav: Technika malby díl I., II. malířský a konzervační materiál, Praha 2003 Mora P., Mora L., Philippot p.: Conservation of Wall Paintigs, London 1984. Teoretická část: Hubert Krins, Die Kunst der Beuroner Schule, Beuron 1998; Helena Čižinská, Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela, Praha 1999; Helena Čižinská - Petr Poltavec, Schéma nástěnných maleb a nápisů v kostele sv. Gabriela v Praze; Dohledáte a použijete i další literaturu potřebnou ke zdárnému dokončení práce.

Vedoucí bakalářské práce: **ak. mal. Josef Čoban**
Ateliér restaurování malby a sgrafita

Datum zadání bakalářské práce: **30. října 2010**

Termín odevzdání bakalářské práce: **15. srpna 2011**

L.S.

Ing. Karol Bayer
děkan

doc. ak. mal. Jaroslav J. Alt
vedoucí ateliéru

V Litomyšli dne 5. května 2011

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré prameny a informace, které jsem v práci použila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č.121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Praze dne 10. 8. 2011 Petra Hamplová

© Petra Hamplová

ORNAMENT V BEURONSKÉ NÁSTĚNNÉ MALBĚ

Abstrakt

Téma teoretické bakalářské práce je rozbor ornamentu v nástěnném malířství specifického sakrálního uměleckého stylu Beuronské umělecké školy. Ornament byl nedílnou součástí beuronského umění a byl obsažen ve všech odvětvích výtvarného umění. Beuronská umělecká škola vznikla ve druhé polovině 19. století v benediktýnském klášteře Beuronu v Německy. Hlavním představitelem a zakladatelem umělecké školy byl Peter Lenz z Hohenzollernu.

Osobitý styl vytvořený za účelem slohového očištění a pozvednutí úrovně sakrální výzdoby, vedl k propojení všech uměleckých odvětví a k vytvoření souhrnného díla beuronského Gesamtkunstwerku. Důležitým zdrojem inspirace byla dochovaná umělecká díla egyptského, starokřesťanského, byzantského umění a středověkých římských bazilik. Součástí práce bude dohledání a typologické utřídění výtvarných prvků na příkladech některých těchto staveb, z jejichž výzdoby beuronské umění čerpalo. Pozornost bude věnována i specifickému beuronskému písmu, které má v beuronské nástěnné malbě objasňující a výtvarnou funkci.

Klíčová slova: beuronská umělecká škola, Beuron, Petr Lenz, ornament, Egypt, sv. Gabriel, kánon, lotos, papyrus, lilie, akant, palmeta, rozeta, voluta, meandr.

ORNAMENT IN BEURONESE MURAL ART

Abstract

In this bachelor´s thesis I focus on the subject of ornament in mural art in sacral art of Beuronese art school. Ornament was an integral part of beuronese art and could have been found in all artistic disciplines. Beuronese art school was founded in the second half of 19th century in Benedictine abbey in Beuron, Germany. One of the main founders and leaders was Peter Desiderius Lenz of Hohenzollern. This typical art direction was to purify the art of its time and to lift up the level of sacral art. It was based on combining of different principles of all art styles and thus creating a comprehensive artwork known as the beuron Gesamtkunstwerk. The important sources of inspiration were the extant artworks of the Egyptian, Early Christian and Byzantine art styles as well as of Mediaeval Roman basilicas. Part of this work describes the finding and typological classification of art principles in ornamentation of some of these buildings which influenced the beuronese art. Also the specific type of beuronese handwriting (bearing the interpreting and artistic meaning in beuronese mural art) will be considered.

Key words: Beuronese school of Art, Peter Desiderius Lenz, ornament, Egypt, Saint Gabriel, canon, lotus, papyrus, Fleur-De-Lis, acanthus, palmette, Rose art, volute, meander.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat paní PhDr. Heleně Čižinské za ochotnou pomoc a srdečný přístup při zpracování vybraného tématu. Dále bych chtěla poděkovat paní Mgr. Monice Šebové za poskytnutí studijních materiálů a manželovi Petrovi Hamplovi za trpělivost a pomoc při zajištění a zpracování grafických předloh.

Obsah

1. Úvod……...9
2. Beuronská umělecká škola……10
3. Peter Desiderius Lenz z Hohenzollernu……13
4. Beuronské písmo……...15
5. Gesamtkunstwerk……16
6. Ornament v beuronském umění……....17
7. Vliv starověkého Egypta na beuronské umění……18
8. Vliv Egyptských ornamentů: *Květ lotosu, papyrusu a lilie*……20

    8.1. Lotosový květ……21

    8.2. Motiv papyrusu……..22

    8.3. Motiv jižní lilie……..23

    8.4. Akanty a listy…….……24

    8.5. Palmeta……..…25

    8.6. Voluta, vlnovka a meandr……..27

    8.7. Rozety……28

9. Motiv lotosu a palmety v Řecku……...…29
10. Starokřesťanské baziliky a byzantský vliv……...….30

    10.1.Bazilika Santa Maria in Trastevere……...32

    10.2.Bazilika Santa Prassede…….……32

    10.3.Lateránská bazilika……33

11. Závěr……33
12. Literatura…….....36
13. Obrazová příloha……...38

Počet stran textu 43

Počet fotografií 188

1. ÚVOD

Téma teoretické bakalářské práce je rozbor ornamentu v nástěnném malířství specifického sakrálního uměleckého stylu Beuronské umělecké školy. Ornament byl nedílnou součástí beuronského umění a byl obsažen ve všech odvětvích výtvarného umění. Beuronská umělecká škola vznikla ve druhé polovině 19. století v benediktinském klášteře Beuronu v Bádensko-Württembersku. Hlavním představitelem a zakladatelem umělecké školy byl Petr Lenz z Hohenzollernu.

Osobitý styl vytvořený za účelem slohového očištění a pozvednutí úrovně sakrální výzdoby, vedl k propojení všech uměleckých odvětví a k vytvoření souhrnného díla beuronského Gesamtkunstwerku. Důležitým zdrojem inspirace byla dochovaná umělecká díla egyptského, starokřesťanského, byzantského umění a středověkých římských bazilik. Působení beuronské umělecké školy na území českých zemí nastalo po roce 1880, kdy benediktýni po nuceném odchodu z Německa, našli své nové působiště v Emauzském klášteře na Slovanech. Svou uměleckou činnost uplatnili na sakrálních stavbách v Praze i v jiných částech republiky. Beuronská umělecká epocha se v Českých zemích uzavírá po roce 1919, její osobitý výtvarný odkaz doznával ještě ve 30. letech 20. století a ovlivnil řadu vynikajících umělců i nově vzniklé umělecké slohy.

Součástí bakalářské práce bude dohledání výtvarných prvků na příkladech významných dochovaných staveb, z jejichž výzdoby beuronské umění čerpalo a jejich typologické utřídění. Pozornost bude věnována i specifickému beuronskému písmu, které má v beuronské nástěnné malbě objasňující a výtvarnou funkci.

2. Beuronská umělecká škola

Beuron je malé město, ležící na horním toku Dunaje v Bádensko-Württembersku. Zde byl v roce 1863 v bývalém klášteře augustiniánů založen dnes rozsáhlý komplex benediktinského kláštera. Díky intenzivnímu rozvoji se brzy stal mateřským klášterem pro další řeholní domy, spojené do beuronské kongregace. Komplex kláštera byl ideálním místem, pro poskytnutí podmínek rozvíjení vzdělanosti. Benediktinská spiritualita spočívá ve stabilitě, to znamená příslušnosti k určitému klášteru a ve snaze o nalezení místa ve společenství. Dále je to duchovní četba a z ní vyplývající znalost Písma k posílení mnišského života, společná modlitba v chóru, při níž se uvádí v soulad vnitřní smyšlení s vnějším chováním a na konec práce, která má byt zdravou rovnováhou duchovního života.[1] Vedle teologických a pastoračních zájmů se kongregace zaměřila na slavnostní liturgii se zpěvy gregoriánského chorálu. Důležitá byla badatelská činnost mnichů především v historických a filologických oborech. Později se ti z mnichů, kteří k tomu měli vzdělání a výtvarné předpoklady programově věnovali komplexním výstavbám nebo přestavbám klášterů a to od architektonických plánů, k realizaci stavby i včetně celkové umělecké výzdoby interiéru. Tento intenzivní umělecký záměr dal na konci 19. století podnět pro vznik mnišské Beuronské umělecké školy. Jejím cílem bylo slohové očištění a pozvednutí úrovně sakrální výzdoby. Charakteristický způsob vyjadřování umělecké školy beuronských mnichů dal později název pro celý sakrální umělecký směr. Jeho prvky se promítly do všech odvětví uměleckých oborů. Jejím hlavním představitelem byl architekt, malíř, sochař a teoretik, tvůrce beuronského stylu Peter Lenz z Hohenzollernu. Ještě před jeho příchodem působilo v kongregaci společenství mnichů, kteří se již před vstupem do kláštera zabývali uměleckou činností a byli řemeslně zruční. Ti se později přizpůsobili výtvarným názorům Petera Lenze. Jeho snem však bylo založení umělecké školy pro mladé chlapce-obláty, aby si z nich mohl vychovat své následovníky. To se podařilo až po roce 1894. Beuronská umělecká škola byla jakousi obdobou středověkých cisterciáckých hutí. Pokud beuronští umělci pracovali pro domy své vlastní kongregace, vzniklé náklady tak byly pouze za materiál. Pokud pracovali na výzdobě farních kostelů, zajišťovali finanční příjem pro klášter. Dílo beuronských umělců kladlo důraz na dokonalost a na nerozeznatelnost rukopisů, pracovalo se podle kartonů a šablon, které připravili ti nejlepší. Dílo muselo zůstat přísně anonymní, bez signatur, zasvěcené Bohu.

[1] ČIŽINSKÁ, Helena: Beuronská umělecká škola v opatství sv. Gabriela v Praze, Praha 1999, str. 16.

V 2. polovině 19. století zasáhla do života beuronské benediktinské komunity protikatolická politika říšského kancléře Otty von Bismarcka, kdy byly v Prusku zrušeny všechny kláštery, které se nevěnovaly charitativním účelům. V roce 1875 jsou beuronští mniši nuceni opustit Německo a odejít do exilu. Po pobytu ve Voldersu v Tyrolsku, přijímají pozvání kardinála Bedřicha Schwarzenberga a v roce1880 přicházejí do Prahy. Jejích novým útočištěm se stává Emauzský klášter na Slovanech, založený Karlem IV. V roce 1347 pro benediktiny se staroslověnskou liturgií. Pro naše umění měl tento klášter obrovský význam. Vrcholně gotické nástěnné malby pokryly stěny ambitu, v dílnách vznikaly deskové obrazy a knižní malba. V roce 1419 se mniši přiklonili k husitům a roku 1445 přešli ke kališníkům. Po bitvě na Bílé hoře byl klášter předán benediktinům ze Španělska, kteří jej zbarokizovali. Beuronští mniši komplex kláštera zcela přestavěli v duchu beuronského umění.

Absence ženského benediktinského kláštera v beuronské kongregaci, inspirovala hraběnku Gabrielu Sweerts-Sporckovou založit v Praze ženský konvent. Za její finanční podpory byl v letech 1888-1891 vystavěn klášterní komplex opatství sv. Gabriela na Smíchově.[2] Stavbu provedenou v neorománském slohu navrhli benediktini P. Gislenus Béthune a P. Hildebrand de Heptinne z belgického kláštera beuronské kongregace Maredsous. Do první světové války proběhly ještě dvě přístavby. Součástí klášterního komplexu je i kostel zasvěcený Zvěstování Panny Marie známější však jako kostel sv. Gabriela, který se svou intaktně zachovanou výzdobou stal jednou z nejucelenějších památek Beuronské umělecké školy. Malířskou výzdobu kostela prováděli beuronští a emauzští mniši spolu s žáky školy pod vedením Petera Lenze. Lenz, řeholním jménem P. Desiderius, začal v roce 1896 v opatství sv. Gabriela, také s výukou benediktinských řeholnic. Výuka probíhala v ateliéru sv. Lukáše a byla zaměřena nejen na navrhování kartonů pro nástěnné malířství a na samotné realizace maleb v prostorách kláštera, ale i na knižní malbu miniatur. Umělecká činnost ve sv. Gabrielu ustává v roce 1915 v důsledku první světové války. Po roce 1918 se vznikem samostatného Československa, se začaly v zemi šířit protikatolické tendence. Kláštery jsou zabírány státní komisí, která určuje jejich nové využití. V roce 1919 svatogabrielské benediktinky nedobrovolně opouštějí Prahu a odcházejí do Rakouska. Klášterní komplex sv. Gabriela byl prodán Československému ministerstvu pošt a telekomunikací s podmínkou, že kostel bude navždy sloužit církevním účelům. Také většina německých mnichů z Emauzského kláštera musela odejít do své bývalé vlasti.

[2] ČIŽINSKÁ, Helena: Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze, Praha 1999, str. 12, 13.

Mezi nejdůležitější díla beuronské umělecké školy u nás patří výzdoba kláštera Emauzského s konventním kostelem a ženský klášter beuronských benediktinek sv. Gabriela. Další významné památky, na kterých pracovala beuronská umělecká škola, je v Praze klášter Sacré Coeur na Smíchově a kostel sv. Rodiny v Řepích. Na území České republiky jsou beuronské interiéry dále zastoupeny kostelem Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích, kaplí bývalého kláštera milosrdných sester sv. Karla Boromejského v Teplicích, kostelem sv. Jana Nepomuckého v Hradci Králové, Marianum v Opavě a kostelem Nejsvětější Trojice v Prostějově.

Beuronské umění našlo silnou odezvu i ve světovém měřítku. Jejich práce (především z konce 19. a první třetiny 20. století) můžeme najít v Německu (Beuron, Eibingen, Maria Laach, Räckelwitz), Belgii (Maredsous, Maredret), Itálii (Monte Cassino, Řím), Izraeli (Jeruzalém), USA (McKeesport, Missouri, New York) a Brazílii (Sao Paulo).[3]

Některá beuronská tématika i tvarosloví bylo inspirativní pro dobovou výzdobu dalších kostelů, nejedná se však o práci Beuronské umělecké školy. Beuronské prvky se objevují v secesní estetice, která svou vlastní ornamentiku vytváří bez ohledu na inspiraci z historických období. Činnost beuronské školy postupně utichala a v roce 1928, kdy v Beuronu umírá její zakladatel Petr Desiderius Lenz, prakticky skončila. Malby, vytvořené v 30. letech 20. století už vesměs nedosahují původní úrovně.

[3] SEUGER, Basilius: Die Beuroner Benediktiner – Kongregation und ihre Klöster, Beuron, 2. Vydání, 1997.

3. Peter Desiderius Lenz z Hohenzollernu

Narodil se 12. 3. 1832 v Haigerlochu na území knížectví Hohenzollern-Sigmaringen v horním Švábsku. Byl nejstarším synem v rodině truhláře. V jeho dílně se naučil práci se dřevem, své umělecké sklony si prohluboval u místního architekta Zobbela. Naučil se zde základům architektury a malbě ornamentů. Po otcově smrti odešel do Mnichova, kde absolvoval Akademii. V roce 1857 se stal učitelem na Uměleckoprůmyslové škole v Norimberku. S přítelem a pozdějším spolupracovníkem malířem Jakobem Wügerem odjeli v roce 1862 na studijní cestu do Říma. Zde v knihovně pruského velvyslanectví poznávají krásu egyptského umění a seznamují se v terénu s antickými památkami. Tyto poznatky se staly nejdůležitějšími zdroji Lenzovy inspirace. Jako jedinou skutečnou krásu považoval Lenz uměleckou tvorbu starých Egypťanů a Řeků archaického období. Egyptské umění tvoří dokonalou harmonii ideálních proporcí. Hlavní Lenzovou myšlenkou bylo vytvořit nový umělecký směr, které by vycházel z estetického kánonu, „*jež by byl matematickým přepisem křesťanského dogmatu s jeho konečným cílem vítězství ducha nad hmotou*.“[4] Lenz vytvořil vlastní kánon lidské postavy postavený na prolínání základních geometrických tvarů a hexagramu Davidovy hvězdy. Rozlišoval kánon ženského a kánon mužského těla, které se od sebe odlišují v poměrech kruhu hrudi a klína. V jeho teorii je propojeno náboženství, umění a matematika. Věřil, že dokonalé realizace mohou vzniknout až po vypracování dokonalých teoretických studií. Dokonalostí svých představ byl natolik unesen, že s provedenou realitou nebýval spokojen. Zdlouhavost získávání finančních prostředků pro realizace a ne vždy vstřícné přijetí v okruhu příznivců umění, ho velmi trápily. V letech 1865–1868 pracoval v lomu na mramor v Lassu-Schlandersu v Jižním Tyrolsku, zde vznikají jeho první teoretické studie. Lenz chtěl vytvořit z architektury, sochařství, malířství a užitého umění jeden celek, který bude mít přesně určená pravidla, která se budou navzájem propojovat a doplňovat. První architektonickou zakázku dostal v roce 1868 od kněžny Kateřiny z Hohenzollernu. Jednalo se o stavbu kaple zasvěcenou sv. Maurovi v Beuronu a Lenz ji vyzdobil s pomocí přátel Jakoba Wügera a jeho žáka Fridolina Steinera. Tato kaple nesla všechny znaky beuronského Gesamtkunstwerku. Stavba kaple patří k jediným realizovaným stavbám v tomto stylu. Lenz nebyl vystudovaným architektem, přesto se intenzivně zabýval architektonickými studiem ideální sakrální stavby. Vytvořil mnoho

[4] MERUŇKOVÁ, Eva; HAVEL, Tomáš Cyril; ŠKOCH, Jiří; KUNÍK, Petr: Hle příbytek Boží mezi lidmi, Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích, vydal Jiří Brauner – Kartuziánské nakladatelství a vydavatelství, Brno 2008, str. 35.

návrhů staveb, které zůstaly pouze v nákresech. Lenz měl osobní dilema, jestli má nastoupit duchovní cestu a uvažoval zprvu o založení rodiny. Byl si však vědom, že spoluprací s benediktiny bude mít větší perspektivu pro uskutečnění svých uměleckých záměrů. V roce 1872 se stal oblátem a roku 1876 mnichem. Prohluboval své duchovní postavení, v roce 1891 přijal podjáhenské svěcení, ale knězem se nikdy nestal. V roce 1876 se Lenz spolu s dalšími malíři podílí na výzdobě benediktinského kláštera v Monte Cassinu v Itálii. Jeho myšlenky však nebyly vždy snadno přijímány a vyvolávaly vlnu silné kritiky a nespokojenosti. Malby působily velmi strnule a geometricky. Vytvořil nesčetné množství návrhů pro nástěnné malířství a uměleckořemeslné vybavení kostelů. Pracoval na výzdobě kláštera Emauzy a v klášterním komplexu s kostelem Zvěstování Panny Marie v opatství Sv. Gabriela na Smíchově. Na výzdobě obou klášterů se podílely spolu s Lenzm i další představitelé této školy Gabriel Jakob Wüger, Lukas Fridolin Steiner a jejich žáci.

Lenze následovala řada nadaných žáků, mezi nejvýznamnější patřili Holanďané Jan Verkade (1868–1946) a Carl Gresnigt (1877–1956). Jan Verkade byl před vstupem do kláštera členem malířské skupiny nabistů v Paříži. Dva významní nabisté, Paul Sérusier a Maurice Demis se o beuronské umění velmi zajímali, navštěvovali Verkadeho a malovali mnichy. Sérusier dokonce přeložil Lenzovu publikaci o kánonu do francouzštiny. Osobitý hieratický styl Lenzovy tvorby, ovlivnil mnoho vynikajících umělců první třetiny 20. století, jakými byli architekti Otto Wagner, Jan Kotěra, Josip Plečnik, malíři Alfons Mucha, zmínění nabisté Paul Séruier, Maurice Denis, Viktor Foerster, Felix Jeneweir a další.[5]

Lenz studoval egyptské vzory a hledal původní harmonii ideálních forem a dokonalost geometrické stylizace. Principy zobrazování ornamentů a figurálních kompozic nachází v umění Egypta a u řeckých umělců. Velký důraz kladl na kánon, jednoduchost ztvárnění, na lineární čistotu, vyvážené proporce lidského těla a oduševnělý výraz tváře, zachycený v jednoduchosti vyobrazení. Princip jednoduchosti nachází ve výzdobě starokřesťanských a středověkých římských bazilik a v monumentálním ztvárnění byzantských mozaik. Geometrickou jistotu uznává v ideálních proporcích egyptského umění, která podle něho vytváří základ klasického umění a dále se rozvíjí v starokřesťanském a byzantském umění. Renesanci a novodobé styly, které čerpaly z antických předloh, Lenz kritizuje a označuje

[5] ČIŽINSKÁ, Helena: P. Desiderus (Peter) Lenz OSB, ŠEBOVÁ, Monica ed.: Kánon a beuronští umělci, Společnost přátel beuronského umění, Praha 2002, str. 14.

jejich tvarosloví jako povrchní, jejichž výraz je pouhé bezduché aranžmá nahodile vzniklé pro vnější efekt. Lenz se distancuje od novodobých hnutí, a poukazuje na chybnou interpretaci obnovy křesťanského umění. I když on sám nachází inspiraci v umění starých věků, snaží se o jeho prezentaci v prohloubení duchovní podstaty. Používá abstraktní znázornění geometrického stylu, které odpovídá matematickým zákonům symetrie a rytmu. V beuronských ornamentech nacházíme tvarosloví kruhu, trojúhelníku, čtverce, různé variace linek, kosočtvercový nebo cikcakový dekor, voluty, vlnky, pruhy a tečky.

4. Beuronské písmo

Beuronské písmo patří mezi další typický zdobný prvek Beuronské umělecké školy. Je vkládáno mezi obrazové výjevy jako doplňující a vysvětlující text. Jedná se o citace z Bible nebo z latinských liturgických textů. Stejně jako náměty maleb podléhá i písmo zákonům přesné míry a poměrů. Text je promyšleným výzdobným prvkem. Nápisy jsou psány horizontálně, vertikálně, nebo do sloupců. Slova jsou dělena náhodně, bez ohledu na gramatickou správnost. Každé slovo je odděleno tečkou.

Písmo, které vytvořila beuronská umělecká škola, vychází z latinského majuskulového nápisového písma. Latinské nápisové písmo má slavnostní ráz a dosahuje monumentalizujícího účinku v ušlechtilé rovnováze. Základním obrazcem písmové konstrukce je čtverec (CAPITALIS QUADRATA, neboli kapitála kvadrátní), ale tato konstrukce není striktně dodržována. Např. písmeno O, nebo N mají někdy čtvercovou konstrukci, někdy jsou zúžena.

Písmo, používané v beuronské nástěnné malbě má individuální rysy, například písmeno A v některých případech nekončí jen tupým vrcholem úhlu, ale jeho ramena se někdy ani nestýkají, takže přetažený serif zastupuje úlohu spojnice obou tahů. Vnitřní tahy písmene M se spojují často nad polovinou písmové výšky. Všechny tahy písmové kresby mají stejnou sílu čáry, která v některých případech přechází mírným náběhem do serifů. Používalo se písmo serifové, i bezserifové.

Charakteristickým a jednotícím znakem všech nápisů z dílny Beuronské umělecké školy je podoba písmen A, E, U a G. Písmeno A má prolomenou příčku ve tvaru obrácené

stříšky, písmeno E se píše jako zrcadlová trojka, místo písmena U se píše V, dřík písmena G má spirálovité zahnutí oblouku dovnitř písmového obrazu.

Slova jsou zkracována, ve slovech jsou použity abreviatury, značené titlou s vlnovkami. Tyto vlnovky mají někdy tvar rozloženého znaku omegy.[6]
Písmo je často zlacené nebo je lemované zlatem po obvodu, což zvýrazňuje jeho dekorativní i obsahovou důležitost.

5. Gesamtkunstwerk

Beuronské umění vznikalo jako Gesamtkunstwerk. Tento termín je užíván pro charakteristiku rozměrných uměleckých projektů, ve kterých se všechna umělecká odvětví plánovitě spojují ve společném účinku. Stavba kaple sv. Maura a opatství sv. Gabriela je toho ukázkou. I když je architektura sv. Gabriela neorománská, nese určité prvky jednotného stylu beuronské umělecké školy. Výzdoba interiéru má čistě beuronské prvky. Propracovaný princip nástěnných maleb, sochařské výzdoby a uměleckého řemesla, od dřevěných dekorovaných lavic v hlavní lodi, přes čtecí pult – ambon, lustr a kované mříže, svícny, dokonale vyšívaná mešní roucha, doplněná krajkami a liturgická náčiní, tvořil jednotný harmonický celek. Hlavní loď má otevřený krov se zdobenými trámy. Idea jednotného stylu je zde promyšlena do nejmenších detailů. Beuronské benediktýnské sestry, se kromě nástěnné malby věnovaly i malbě knižní. Nekrásnějším beuronským dílem tohoto oboru je bohatě malovaný a zlacený Svatogabrielský evangeliář.

Pojem Gesamtkunstwerku se nejčastěji užívá u barokních sakrálních objektů, kde se k výtvarnému umění přidává ještě hudba, komponovaná často přímo pro určitou stavbu k jejímu vysvěcení. Kdy byl použit poprvé, je těžko dohledatelné. Je známo, že už v době renesance takoví umělci jako byl například Michaelangelo přijímali pracovní zakázky, ať se týkaly architektury, sochařství, malířství nebo užitého umění. Myšlenka Gesamtkunstwerku se objevuje v období secese, například v díle Josefa Hoffmanna a Otto Wagnera v Rakousku, Henryho van de Velde, Victora Horta a Paula Hankara v Belgii, Charlese Rennie Mackintoshe ve Skotsku, Antonia Gaudího ve Španělsku a jinde. Architekti začátku 20. století při tvorbě rodinných domů promýšleli různé prvky, které harmonizovaly v jednotný celek. Každá

[6] ČIŽINSKÁ, Helena: Beuronská umělecká škola v opatství sv. Gabriela v Praze, Praha 1999, str. 23.

součást interiéru, jako nábytek, koberce, umělecká díla i vnější terénní úpravy, byly promyšlené a propojené.

Výrazně moderní přístup k pojetí Gesamtkunstwerku objevila škola Bauhausu. Škola sídlila nejprve ve Výmaru, kde ji v roce 1919 založil Walter Gropius. Škola se specializovala na design, umění a řemesla (architektura byla zavedena jako samostatný obor od roku 1927 až poté, co byla převedena do Dessau). Gropius tvrdil, že umělci a architekti by měli být i řemeslníci, že by měli mít zkušenosti s prací s různými materiály a uměleckými technikami, včetně průmyslového designu, designu oděvů a s divadelní a hudební praxí.[7]

6. Ornament v beuronském umění

Ornament pochází z latinského slova *ornamentum* = výstroj, ozdoba, okrasa. Jedná se o zdobný prvek, který doplňuje, zdobí a dotváří předměty a plochy.[8] Originalitou tvarů a bohatou škálou možností nachází své uplatnění od minulosti do dnešních dob. Zdobí předměty umělecké i ryze praktické povahy. Ornament se uplatňuje na předmětech denní potřeby, na kultických předmětech, v profánní a sakrální architektuře. Je vytvářen na místech, kde vzniká lidská potřeba zaplnění volného místa sebemenším detailem, který uspokojí jeho estetické cítění. Tématika a tvarosloví ornamentiky záviselo vždy na aktuálním dobovém a módním vlivu. Na vkusu a potřebách soudobé společnosti. Ambicí člověka je vždy vytvořit otisk individuální mysli. Ve všech historických dobách u všech civilizací vznikala potřeba zdobného prvku. Člověk hledal inspiraci na místech, která mu byla v jeho životě dostupná a nejbližší. Mezi nepochybně největšími neomezenými zdroji inspirace patří příroda. Vegetace a nerostné formy, hra světel a stínů, dávala podněty lidské fantazii k vytvoření jednoduchých i velmi složitých ornamentů. Pozorování přírodní formy vede k vytvoření geometrických a abstraktních tvarů. Nejsložitější ornamentální vzory byly vytvořeny opakováním několika jednoduchých prvků, což je tajemstvím úspěchu ve všech typech výzdoby. Promyšleným uspořádáním jednoduchých prvků mohou vzniknout bohaté formy. Ornament může fungovat jako individuální prvek, nebo při jeho pravidelně se opakující skladbě může vytvářet souvislý dekor.

[7] http://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk
[8] http://cs.wikipedia.org/wiki/Ornament

Prostým kopírováním ornamentů bez znalosti jeho prvotní podoby dochází k deformacím a znečitelnění. Bezhlavé kopírování vede k nepochopení. Užití ornamentu by mělo probouzet vyšší ambice. Znalost základní typologie ornamentů, které byly vytvořeny během historických období, tvoří utříděný zdroj inspirace. Bylo by pošetilé vytvářet nové styly, bez ohledu na minulost. Ornament by se měl používat tak, aby byl zachován jeho původní smysl.[9] Ornament, který je předmětem všeobecného obdivu vychází ze zákonů tvarosloví vyskytujících se v přírodě. Jeho prvotní podoba procházela v různých dobách různými úpravami, nesoucí požadavky dané doby. Dekory byly obohacovány a jejich estetická forma se měnila, ale jejich základ zůstával stejný. Díky těmto dobovým proměnám je možné ornamenty přiřadit do jednotlivých uměleckých slohů, nebo dohledat rukopis autora.

7. Vliv starověkého Egypta na beuronské umění

Egyptské umění je hlavní inspirací beuronského malířství. Kombinace geometrické pravidelnosti a pozorování přírody je charakteristické pro veškeré egyptské umění. Můžeme je vidět na kolorovaných reliéfech a malbách, které kdysi zdobily stěny chrámů, pohřebních kaplí a hrobek.

Egyptský sloh uznával řadu velmi přísných kánonů, kterým se každý umělec musel od mládí naučit a jimiž se ve své budoucí práci musel přesně řídit a pietně je dodržovat. Nikdo nevyžadoval nic jiného. Originalita nebyla žádána ani uznávána. Kánony přesně vymezovala pravidla, které dodržovala a chápala egyptská společnost. Tento pečlivě vypracovaný systém způsobil, že se v průběhu tří tisíc let egyptské umění měnilo jen velmi nepatrně. Vznikaly samozřejmě nové módní vlny a žádaly se nové náměty, ale způsob zpracování člověka a přírody zůstával v podstatě stejný.[10]

Cílem egyptské kresby a malby v období faraonů nebylo nikdy výtvarné vyjádření vlastních pocitů a emocí. A stejně tak neužíval egyptský umělec tvarů a barev, aby jimi vyjádřil osobní citový stav nebo svou tužbu. Malba a kresba byly v Egyptě chápány jako písmo, které bylo prostředkem a nástrojem k tlumočení náboženských předpisů. Reprodukce

[9] OWEN, Jones: Grammaire de L´ornement, Day and son, Limited, Londýn, b.r., str. 1.
[10] E.H.GOMBRICH: Příběh umění, Praha 1992, str. 45, 53.

světa neměla být reálná, ale svou jednoduchostí tvarů sloužila potřebám náboženství a uctívání mrtvých.

Záliba v čisté linii, ladnost tvarů, vyvážená kompozice, bohatá kombinace barev, jemnost vkusu a výrazný výtvarný smysl dosáhl výjimečně kvalitního provedení. Egyptská architektura byla bohatě polychromovaná. Plošná zobrazení, která postrádají stíny, dokáží dostatečně přesně vyobrazit konkrétní ztvárnění předlohy.

Hieroglyfické znaky, které malbu často doprovázely, popisovaly děj vlastní malby. Hieroglyfy byly také zdobným a dekorativním prvkem. Jejich barevnost a tvarosloví se řídilo přesným kánonem, který měl i symbolický význam. Barevnost výzdoby není ponechána náhodě ani fantazii. Sloužila k vyjádření hodnot a znalostí o živé a neživé přírodě, nikoli o jejím vzhledu. Každá barva představovala určitý symbol. (Zelená – barva papyrusu, symbol svěžesti a mládí, červeň – egyptská půda, rezavá – neplodnost, písek, poušť, bílá – znamení světla, jasně žlutá – zlato, dokonalou látku na těla bohů, světlé okry pro ženská těla a hnědočervené pro těla mužská, živě červená – barva krve, modré odstíny lapis lazuli – tmavý tón pro vlasy božstev a tyrkys – průzračná voda). [11]

Stropy egyptských hrobek a chrámů byly zdobeny zlatými hvězdami na modrém pozadí, představující hvězdnou oblohu. Stejný výjev nacházíme i na mozaikách raně křesťanských bazilik, například strop mauzolea Gally Placidie v Ravenně z doby kolem roku 430 a na dalších stropech křesťanských chrámů v průběhu staletí. Beuronští umělci tento motiv ve výzdobě interiérů také hojně uplatňovali.

Sloupy byly tvarově odvozeny za svazků rostlinných stonků nebo z jednotlivých stvolů. Směrem nahoru se většinou mírně zužovaly a směrem dolů, v místě připojení na patku jsou pod nejširším místem náhle zúženy. Nahoře je dřík v náznaku několikrát převázán, toto schéma vychází z konstrukce původního rákosového svazku. Sloupy připomínaly rostliny pučící z půdy. Dříky působily jako palmové kmeny a hlavice sloupů vycházejí z tvaru lotosového nebo papyrového květu, hlavice byly bohatě barevně malovány. Květ byl široce otevřený nebo uzavřený ve tvaru poupěte.[12] Oblohu jako symbol nebeské klenby představovala plocha stropu s malbou pěticípých hvězd, červených, žlutých nebo černých, podle toho, ve které chrámové síni byly prezentovány. Přísným konvencím také podléhalo

[11] PIJOAN, José: Dějiny umění I., Odeon, Praha 1978, str. 113.
[12] SYROVÝ, Petr: Dobrodružství architektury, ARCH, Praha 1999, str. 54.

umístění výzdoby. Obytné domy mívaly barevné sloupy, dveře a vlysy na stěnách pod stropem. Tradiční barevnost výplní a rámů kolem zárubní měla zajistit ochranu obydlí. Ve světských stavbách byly stěny téměř holé. Egypťané neznali závěsný obraz. Přírodu považovali za jediný stupeň dokonalosti a umělec ji mohl jen napodobovat. Při výzdobě chrámů naopak byly stěny pokryty bohatou kompozicí jednotlivých námětů, které na sebe navazovaly jako znaky egyptského hieroglyfického písma, bez mezer mezi slovy a bez rozdělování znaků. Při hlubším rozboru egyptského grafického projevu je zřejmé, že výběr a umístění výzdoby se v každé síni řídily přesnými a neměnnými zákony. Reliéfní i malířská výzdoba vyplňuje plochy ve vodorovných, nebo svislých pruzích tzv. rejstřících, které jsou od sebe oddělené linkou. Bohatost zobrazených výjevů doplňují rostlinné a dekorativní prvky, ze kterých se vyvíjí zdobný ornament. Květ lotosu, květ papyrusu, lilie a mořská vlna.

8. Vliv Egyptských ornamentů

Květ lotosu, papyrusu a lilie

Rostliny a rostlinné motivy, které byly běžně malovány při výzdobě hrobek a chrámů starého Egypta byly značně stylizované. Tyto motivy zdobily i předměty rituální a denní potřeby. S lotosovým a papyrusovým motivem se setkáváme už ve třetím tisíciletí před naším letopočtem. Jejich podoba zůstává z velké části beze změny po celé dynastické období, které trvalo od cca 3000 až 343 let před naším letopočtem. Rostlinné motivy hrály důležitou roli v každodenním životě starověké egyptské společnosti.

Papyrus rostl divoce, ale byl také značně kultivován. Každá část rostliny byla používána: kořeny a stonky se jedly, stonky, svázané do svazků, byly používány při výrobě vorů a lodí, a byly také použity ke konstrukci domů. Kůra kmene byla dělena do vláken, z nichž se pletly proutěné košíky, rohože a lana. Papyrus sloužil k psacím účelům.
Dynastický Egypt se dělil na dvě hlavní oblasti. Znakem pro severní Dolní Egypt byla stylizovaná rostlina papyrusu, zatímco znak pro jižní Horní Egypt byla lilie. Motiv lilie je popisován jako pseudo-květina.

Lotosový, papyrusový a liliový motiv se rozšířil do západní Asie a do oblasti Egejského moře, kde byl přetransformován do nejvšestrannějších dekorativních motivů ve všech odvětvích umění. Motiv lotosu se udržel relativně nezměněný, zatímco papyrus a lilie byly spojeny z několika prvků, které přispěly k rozvoji motivu palmety, který se uplatnil

v široké oblasti užitého umění. Lotos a palmeta se staly hlavními motivy ve škále dekorů řeckého umění a architektury.[13]

8.1. Lotosový květ

Řeckým slovem lotus byly nazývány různé rostliny. Dekorativní motivy známé jako lotos, vycházejí z květů leknínů, bílého květu Nymphaea Lotus a modrého květu Nymphaea Caerulea rostoucí v Egyptě. Lotos se nazývá také rostlina pocházející z jihovýchodní Asie Nymphea Nelumbo. Vypadá velmi podobně a někdy se jí chybně říká egyptský leknín, význam má pro buddhisty a hinduisty**.** Podle jedné z mytologických představ vyrostl první den světa z praoceánu velký květ modrého lotosu, z něhož vyšlo slunce, proto se lotos stal symbolem počátku světa.[14] Lotos měl rituální význam. Květy leknínů se s východem slunce otevírají, a tak symbolizují obnovu života. S květem lotosu byl spojován i sluneční bůh Hor, který byl zobrazován jako ranní slunce, stoupající z květu lotosu a v noci sestupující do květu nazpět. Lotos byl také symbolem plodnosti. Motivy lotosu zdobí řada objektů denní potřeby, stejně jako předměty určené pro pohřební a rituální účely

Egyptský motiv lotosu se skládá ze dvou velmi stylizovaných forem. Jedna z nich vychází z bílého květu Nymphaea Lotus (leknín posvátný) jako vodní bylina s jemně vonnými bílými květy, vyznačuje se mírně zakřivenými obrysy otevřeného květu a okraje listů jsou po obvodu vroubkované. Květy jsou tvořeny až 20 cm dlouhými korunními lístky. Pochází z povodí Nilu a rozšířil se do celé Afriky. Jedná se o posvátnou rostlinu Egypťanů a Asyřanů (původně byl zasvěcen bohyni Isis). Ve své klasické podobě je obrys květu často jen mírně zakřivený a tím se odlišuje od modrého leknínu. Modré květy Nymphaea caerulea zdůrazňují špičaté okvětní lístky a listy mají hladké okraje. Tradiční podoba je tvořena trojúhelníkovým obrysem otevřeného květu s uspořádáním tří osově symetricky rozevřených okvětních lístků, a mezi nimi jsou obvykle další tří okvětní lístky na obou stranách květu.[15] Modrý leknín je posvátná rostlina hrající důležitou roli v životě Egypťanů. Tento květ symbolizoval slunce

[13] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 97.
[14] STROUHAL, Evžen: Život starých Egypťanů, str. 105.
[15] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 101.

a znovuzrození. Má sladkou těžkou vůni a stal se atributem boha Nefertem[16] („pán příjemných vůní“). Lotosové kytice se kladli na rakve zesnulých a jejich vůně jim měla zpříjemnit cestu na onen svět. Okvětní lístky lotosů byly navlékány a jako náhrdelníky nebo jako věnce zdobily tělo zesnulého.

Tato květina nesměla chybět ani při oslavách živých jako ozdoba při stolování, ale také jako omamná látka, kterou Egypťané kouřili, nebo nakládali do červeného vína. Tato rostlina byla uctívána po tisíce let. Modrý leknín byl vyobrazován na reliéfech a nástěnných malbách stěn hrobek a chrámů.

Leknínový list se sám o sobě také stal dekorativním prvkem, byl součástí květinových výzdob a girland. Bohaté girlandy lotosových květů, listů spolu s ostatními rostliny a plody byly ukládány s mumiemi.

Tvarosloví lotosů bylo inspirací i pro architekturu a sochařství. Sloupy s hlavicemi ve tvaru květů nebo poupat se uplatňuje i v architektuře hrobek.

Motiv modrého lotosu se vyvinul ve velký dekorativní potenciál, který vyšel z prvotního realistického ztvárnění leknínu. Hrobky a chrámy jsou po celé dynastické období zdobeny motivem lotosového květu, střídající se s poupaty, nebo jinými rostlinnými prvky. Na některých rozetách, můžeme rozpoznat motiv lotosu při pohledu shora.

8.2. Motiv papyrusu

Rostlina papyrus (Cyperus papyrus, Šáchor papirodárný) roste v Egyptě. Papyrus rostl na horním toku Nilu a ve střední Africe.

Papyrus roste divoce v hustých hájích. Stonky jsou holé, tupě trojhranné a dorůstají do výšky 2-5 m. Stonek je nahoře zakončený deštníkovitým chomáčem tenkých zelených větviček, nesoucích klasy. Zelené listy rostou jen na nekvetoucích stoncích a mají trávovitý

[16] Tento bůh byl spojován s lotosovým květem a znázorňován v mužské podobě s modrým lotosem na hlavě. K ozdobě jeho hlavy někdy také patřila dvojice per a dva vývažky.
Mýtus o stvoření z Hermopole Magny uvádí, že slunce povstalo z prvotního lotosového květu. Nefertem byl proto úzce spojen se slunečním bohem. Texty pyramid z doby Staré říše mluví o Nefertemovi jako o „Lotosovém květu, který je před Reovým nosem". Titul „Ochránce obou zemí"- myšlen Horní a Dolní Egypt- poukazuje na všeobecný význam tohoto boha.
Nefertem byl uctíván v Memfisu jako syn Ptaha a lví bohyně Sachmet, proto byl někdy zobrazován se lví hlavou. Někdy byl také považován za syna kočičí bohyně Bastet nebo, aby byla situace ještě komplikovanější, za syna kobří bohyně Vadžet z Bútó. www.archeologie.blog.cz

charakter. Květy jsou nepatrné, v malých skupinách početných jemných klásků, které tvoří chochol na konci stonku.[17]

V přírodě má papyrus nevábný vzhled. Velké květy se houpají na štíhlých stonkách, které se často ohýbají až k zemi, nebo se lámou.

V egyptském umění a architektuře se z papyrusu stal záhy velmi používaný a stylizovaný motiv. Na začátku Staré říše, v polovině třetího tisíciletí před naším letopočtem je rostlina papyrus identifikována, jako základ pro motiv pilířů stupňovité pyramidy v Sakkáře, která byla postavena architektem a velkým inovátorem Imhotepem. Kamenné pilíře v podobě stylizovaných stonků a papyrových květů, nebo svazků papyru v hrobkách a chrámech naznačují, že tyto lehké materiály byly použity v bytové architektuře. Stylizovaná forma papyru může být také viděna v konvenčním zobrazení papyrových hájů. Ten je zobrazován jako žebrovaný, nebo pruhovaný vzor, zakončený pravidelně se střídajícím motivem květu a poupěte. Ve zdobení dřevěné postele v Tutanchamonově hrobce je zlatý motiv papyrového háje. Pilíř papyrusu se vyznačuje zesílením v základně stonku, kde jsou často znázorněny listové pochvy.[18]

8.3. Motiv „jižní lilie“

Jméno „jižní lilie“ bylo označení a symbol jižního Horního Egypta. Severní Dolní Egypt měl ve znaku symbol papyru. V souvislosti se sjednocením Horního a Dolního Egypta, které znamenalo počátky dynastického období, došlo i ke spojení jejich znaků. Horní Egypt byl nejprve zastoupen trávou ostřicí, tu ale vystřídal květ lilie. Jako dekorativní motiv se objevuje ve své nejtypičtější formě v Tutanchamonově hrobce.

Zatímco motiv lotosu a papyrusu měli svou reálnou předlohu v reálných rostlinách, u lilie není konkrétní botanický vzor jasný. Jako nejvíce pravděpodobný vzor by mohla být květina nosatcovitého (irisovitého) charakteru Kaempferia aethiopica, je to však pouze domněnka. Jako vzory byly předloženy i jiné rostliny, žádná z nich však nebyla zcela uspokojivá. Vzniká též hypotéza, že motiv lilie je umělým výtvorem, který vycházel z výše zmíněné ostřice.

[17] http://exoticke-rostliny.atlasrostlin.cz/sachor-papirodarny

[18] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 104.

I když byl Egypt ve svém umění obecně soběstačný, proudilo do Egypta stále více vlivů ze zahraničního umění díky obchodu a výměně názorů z Blízkého východu a oblasti Egejského moře.

Egyptské umění nebylo nikdy zcela izolované, a proto se motivy lotosu, papyrusu a lilie dostaly mezi dekorativní vzory používané v tvůrčí oblasti i mimo Egypt.[19]

8.4. Akanty a listy

Rozložením listů a květů jedné rostliny pravidelně po obou stranách jednoho stonku vznikl ornament, který byl známý, ale v 6. století před našim letopočtem se vyvinul v hlavní Řecký motiv. Mezi rostliny, jejichž listy sloužily jako předloha ornamentů používaný od dob před naším letopočtem, patří akant, břečťan a vinná réva.

Rostliny z rodu Acanthus mají velice dekorativní listy. Slovo akant (latinsky *Akanthus*, *trnovník*) se vžilo pro stylizované ornamentální zobrazení jednotlivých listů či celé rostliny. Tento ornament se objevuje od 5. století před našim letopočtem, a byl hlavním zdobným prvkem hlavic sloupů korintského řádu. Akantové listy byly sami o sobě zdobným prvkem. Různé formy jejich prezentace, jako jsou například řazení vedle sebe nebo uspořádání do kruhů, dává vznik bohatým palmetovým vlysům či rozetám.

Symbolické použití věnců a květin v řecké společnosti a v mytologii vedla umělce k vytvoření škály motivů stylizovaných listů, z nichž některé se vyvinuly do jednoduchých variant dekorativních motivů pro obecnější použití. Vedle těchto poměrně naturalistických zobrazení byly tyto vysoce stylizované motivy odvozeny ze starověkého egyptského lotosu a palmety.

Ornamentální motiv listu, který je známý jako „akantový“, byl dlouho spojován s rostlinou tohoto jména. Některá zobrazení stylizované rostliny nemusí být znázorněním konkrétního botanického druhu. Listový ornament obecně známý jako „Acanthus“ může být ve skutečnosti fiktivní list, přizpůsobený k mnoha účelům bez odkazu na živé rostliny.[20]

[19] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 105.
[20] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 125.

V umění a v architektuře křesťanské církve se stal akant často uplatňovaným dekorativním motivem. Zobrazení vinné révy bylo přímo zahrnuto do křesťanské ikonografie jako symbol Krista, i když zjevně ne vždy v této konotaci v raně křesťanské době. V křesťanské ikonografii může být symbol vinné révy spojován se slovy Krista „Já jsem pravý vinný kmen“ (Jan, 15, 1). Révová ratolest bývá někdy symetrická, nebo obtočená kolem centrálního stonku. Tím se přibližujeme otevření souvisejících motivů: strom, často rostoucí z vázy, a někdy obydlený ptactvem, nebo jinými zvířaty. Tento motiv je označován jako „strom života“, což je termín volně používaný pro takováto zobrazení kdekoli na světě. Stromy byly předmětem uctívání. Vinná réva a břečťan měly svoji symboliku. Břečťan byl symbolem nesmrtelnosti a věrnosti. Rostlina hrála významnou roli v Dionýsově (Bakchově) kultu. Bakchanti, Satyrové a Siléni jím byli ověnčeni. Břečťan zdobil také jejich thyrsy.[21]

Motiv akantu, břečťanu a vinné révy se rozšířil po celém světě helenistické a římské říše, především tak, že se používá při výzdobě budov a jako motiv nástěnných maleb a mozaik. Tyto tři rostliny se sloučily v obecně jednoduchý listový svitek.

8.5. Palmeta

Palmeta je velmi rozšířený ornament, tvořený pěti a více na konci zaoblenými nebo zašpičatělými listy, které se vějířovitě rozbíhají vzhůru. Je souměrný podle svislé osy a připomíná korunu palmových listů. Dekor je posazen na stonek ukončený dvěma symetrickými spirálami. Název palmeta naznačuje, že byl motiv odvozen z palmy. Nelze s určitostí vysledovat jediné místo původu. Motiv palmety vychází pravděpodobně ze stylizace palmového stromu datlovníku. Datlovník Phoenix dactylifera byl jeden z nejstarších domestikovaných rostlin v antice. Ten je pravděpodobně původem z Indie a možná se vyskytoval i na jihu Iráku a v Arábii. Lidé, kteří byli závislí na produktech palem se stěhovali na západ, a přinesli znalost palmového stromu do západní Asie, Egypta a severní Afriky.

Motiv palmety se začal objevovat na východě Středozemního moře a postupně se z něj vyvinul univerzální dekorativní motiv, který se skládá ze symetrické spirály (voluty) a vějířovitých listů.

[21] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 135.

V Egyptě získal motiv datlovníku určité charakteristické rysy: tři listy přímo na vrcholu, zakřivené listy uspořádané symetricky po obou stranách kmene, datle visící pod listy a výhonky v zesíleném základě kmene. Tři kmeny ze stejného základu byly obrazem ženského symbolu.

Ve druhém tisíciletí před naším letopočtem se staly starověké egyptské motivy, lotosu, papyrusu, lilie a palmety široce používané v západní Asii. Spolu se spirálami v mnoha podobách byly použity pro různé dekorativní účely. Minojská Kréta se stala důležitým ohniskem umění a kultury v oblasti Středozemního moře v polovině druhého tisíciletí před naším letopočtem a datlovník byl, jedním z několika egyptských motivů, který byl zobrazován na krétské keramice.

Ve starověkém Blízkém východě se motiv palmety nadále rozvíjel v oblastech méně postižených recesí, kterou trpěla ve východní oblasti Středozemního moře přibližně od třináctého do osmého století před naším letopočtem. Ke konci tohoto období se objevil v monumentální kamenné architektuře v rozsáhlé oblasti Blízkého východu a Středomoří. Vyskytují se různé formy základních znaků dvojité spirály, na které je motiv, který připomíná palmetu a staroegyptskou lilii zároveň, jak je patrné například na slonovinové desce z asyrského města Nimrudu v dnešním severním Iránu.[22]

Palmeta byl hlavním motivem v umění a architektuře klasického Řecka. Se vznikem Římské říše v prvním století před naším letopočtem měl vliv dobře definovaný styl umění a architektury na velké zeměpisné oblasti až do konce čtvrtého století našeho letopočtu. Opouštěl dědictví západního a orientálního umění, které stále prostupovalo naše vnímání toho, co je vhodné jako ozdoba.

Na Krétě se palmetový motiv dále vyvíjel a měnil se s ohledem na přírodní prostředí Kréty. Krétská verze palmového stromu nezahrnuje shluky datlí, protože toto ovoce na Krétě nezraje. K dosažení podobného účinku jako v egyptském archetypu se z dolních listů vyvinuly velké voluty. Naturalistické a stylizované prvky jsou zde různým způsobem kombinované.

Motiv palmety byl jedním z několika, které se objevily v Řecku na konci osmého století před naším letopočtem v důsledku zvyšujícího se kontaktu se západní Asií, kde se motiv mezitím dále vyvíjel.

Experimentování s dekorativními motivy této doby mohou být detailně studovány na rozsáhlém souboru keramiky z Athén. Ornamenty, vytesané na kamenném podstavci

[22] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 113.

v chrámu Athény Polias na Priéné v dnešním Turecku ukazují některé staré a nové formy zobrazení. Na některých částech je zastoupen klasický repertoár dekorativních motivů. Celá kompozice je sestavena podle staroegyptských vzorů různých květin a poupat, svitků a spirál. Akantové listy zde představují nový výtvarný prvek, který pomáhá vytvořit iluzi rostoucí rostliny. Bohaté palmety se stávají módním prvkem při výzdobě keramiky. Tyto motivy jsou zobrazeny samostatně, nebo jako doprovodný ornament figurálních scén.

V řecké architektuře se vyvíjí myšlenka uplatnění volut, které mají podpůrnou funkci. Voluty jsou novým typem hlavic sloupů iónského stylu. Předchůdce řecké iónské hlavice je třeba hledat v blízkovýchodních příkladech v sedmém století před naším letopočtem. Dva druhy hlavic, založených na dvojitých volutách, aiolské a iónské hlavice se objevují v Anatolii v Turecku. Aiolská hlavice se objevuje o něco dříve než iónská (na konci 7. století před naším letopočtem), není však známo, jestli byla prototypem iónské hlavice. Iónská hlavice se objevuje od poloviny 6. století, a její největší rozvoj byl ve 4. století před naším letopočtem.

Všestranný motiv palmety byl uplatněn jako jeden z nejdůležitějších dekorativních prvků v Římské architektuře, také v bordurách byly využity řecký motiv lotosu a palmety. Římské umění vytvořilo i nové variace univerzální palmety. Prvek Lotosu se vyskytuje již méně často, ale akant spolu s palmetou dává vznik novému abstraktnímu motivu. Znalost a využívání palmety nebyla nikdy úplně zapomenuta. Ve své původní formě se palmeta znovu objevila v Evropě, s obnovou egyptských a řeckých motivů v období neoklasicistní architektury v osmnáctém století.[23]

V beuronské nástěnné malbě je zobrazování datlové palmy velmi časté. Doplňuje figurální kompozice na řadě vyobrazení.

8.6. **Voluta, vlnovka a meandr**

Spirála nebo voluta je jedním z nejstarších ornamentů všech dob. První hliněné nádoby z neolitického období jsou zdobeny figurálními motivy, spjatými se světem zvířat a se stylizovanými amorfními geometrickými motivy klikatek, čtverců, kosočtverců a kružnic. Zdobný abstraktní ornament jednoduchých volut (tzv. volutová keramika), byl prvkem, typickým pro zemědělské civilizace. Spirály a křivky jsou charakteristické pro čínskou

[23] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 123.

jangšaoskou keramiku. Stejné spirály nacházíme na malované keramice z Tripolje na Ukrajině a od Dněpru až k dolnímu Dunaji. Velká vlna „zemědělské civilizace“ postupovala do střední Evropy a usadila se v Pařížské pánvi. S ní se uplatňuje lineární a spirálový ornament, který byl rytý převážně do vlhké hlíny. Lineární motivy byly řazeny do pásů vlnovek nebo klikatek po obvodu nádob. Spirála se objevuje spontánně, její grafická podstata odpovídá zjednodušení symbolu vody, řeky i moře. Zdobný prvek spirály je tedy spojen s kultem vody a deště, tak nezbytně důležitého pro růst rostlin. Dynamický motiv spirály se uplatňuje v době bronzové.[24] Meandr je označován jako geometrický ornament řeckého původu. Maiandros, latinsky Maeander se jmenuje řeka v maloasijské Iónii. Tato řeka je tvořena četnými křivkami, odtud slovo „meandr“, kterým se později začal označovat klikatě lomený ornament. Ten je buď pravoúhle zalomený, nebo složený ze spirál řazených za sebou a tvořící dekor mořské vlny. Z motivu meandru se vyvinil složitý ornamentální dekor – labyrint.

Voluta se v beuronských malbách objevuje na klenbách jako bohatě rozvinutý mnohočetný ornament. Další místo, kde se setkáváme s motivem voluty, je dlažba v kostele sv. Gabriela. Dlaždice v hlavní lodi imitují římskou mozaiku. Jejich skladba tvoří v několik kružnic s dekory rozet a volut. Dlaždice v presbytáři jsou hladké se vzorem kříže.

Tvar jednoduché vlnovky v beuronském tvarosloví vytváří ornament zubořezu, který je egyptskou inspirací. V beuronských interiérech bohatě pokrývá kolmé stěny nebo tvoří rámy figurálních scén. Sytá barevnost se rytmicky opakuje.

8.7. Rozety

Termín „rozeta“ je používán a popisován u velké a rozmanité řady motivů. Ve své nejjednodušší formě se jedná o symetrickou skladbu okvětních lístků při pohledu na květ ze shora. Je to obvykle velmi stylizovaný ornamentální zdobný prvek, plastický nebo malovaný. Tyto jednoduché motivy byly vytvořeny nezávisle na sobě na mnoha místech světa v různých časových obdobích. Motiv rozety je univerzální. V západní Asii byla už v pátém tisíciletí před naším letopočtem rozeta, nebo hvězda významným motivem. V Egyptě se stal námětem rozety lotosový květ, který byl někdy realistický, ale častěji stylizovaný. Lotosová růžice se stala stylizovaným motivem i v umění starověkého blízkého východu. Další motiv rozety

[24] PIJOAN, José: Dějiny umění I., Odeon, Praha 1978, str. 36, 37.

vznikl pravidelnou skladbou křížících se kružnic. Geometrický princip použitý k rozdělení obvodu kruhu na stejné části, byl nalezen na jílových tabulkách v západní Asii, v první polovině druhého tisíciletí před naším letopočtem. Tyto geometrické konstrukce protínajících se kružnic jsou však známé z mnohem dřívější doby. Rozety a protínající se kružnice byly použity v Egyptě a v umění Středomoří. Rozeta se stala součástí řeckého a římského repertoáru dekorativních motivů s možností obměny křížících se kružnic, které se uplatnily v římské mozaice. Od raného středověku až po současnost byl motiv rozety používán ve všech uměleckořemeslných oborech: nábytkářství, kovářství, keramice a dalších oborech užitého umění. Stejně tak jako listové růžice akantu patří i rozeta mezi základní prvek dekorativního tvarosloví.[25]

9. Motiv lotosu a palmety v Řecku

Motivy papyrusových květů se v Řeckém období zachovaly v zdánlivě realistickém provedení. Zůstává také zachováno formální uspořádání egyptského střídání květů a poupat.

Lotos a motiv palmety se v Řecku objevují v sedmém století před naším letopočtem v důsledku zvýšení kontaktu a obchodu s Egyptem, v době, kdy byla expanze řeckých kolonií kolem Středozemního moře. Vlivy východního umění Řekové reflektují velmi zřetelně. Jako obchodní uzly sloužily Kypr, Sýrie a Palestina. Vzory, které se objevují na džbánu z Kypru, nebo na kamenné podlaze v Ninive, mají motiv lotosu a předpokládá se, že se jedná o inspiraci syrským a fénickým textilem. Textil hraje důležitou roli v šíření znalostí o antických motivech. Motiv lotosu a palmety na pohřební kostěné desce, nalezené ve vysokých horách Altaje na jižní Sibiři z pátého století před naším letopočtem, například umožňuje vzácný pohled na celou řadu kontaktů, které existovaly mezi lidmi a místy v tomto raném období. V těchto hrobech se nalezly jemné textilie, gobelíny, hedvábí atd., dovezené z Blízkého východu, které se dochovaly díky stálému mrazu. Design těchto dovezených textilií naznačuje dlouhou cestu, po níž se ubíraly znalosti blízkovýchodních motivů, jako je lotos a palmeta než dosáhly do této vzdálené oblasti světa. V Řecku, se nicméně šířily dekorativní motivy prostřednictvím váz, malby a architektury, ve které hrál motiv lotosu a palmety důležitou roli.

[25] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 165.

Základní motiv lotosového květu a poupěte na arkádových stonkách byl předmětem proměn a experimentování v tomto období intenzivní tvůrčí aktivity. Zvláště vlivná a úspěšná se stala varianta lotosu a palmety. Do motivu lotosu a palmety byly přidány akantové listy, což motiv obohacuje. Rostlina, která byla takto dodatečně pozměněna, dostala nové jméno, anthemion nebo zimolez. Nepřesně se toto jméno váže na celý ornament lotosu nebo palmety. Není žádný důvod se domnívat, že by šlo o vědomý pokus o věrné zobrazení zimolezu. Název se používá v tom smyslu, že se jedná o rostlinný typ zimolezu.[26]

Egyptské ornamenty prošly v průběhu řeckého a římského období různými stádii úprav tvarosloví. Jejich uplatnění se promítlo do všech odvětví umělecké činnosti. Jejich dokonalost provedení je obdivována po dlouhá staletí.

10. Starokřesťanské baziliky a byzantský vliv

Ve 4.–6. století po uznání ediktu milánského se křesťanská antika mohla plně věnovat dvěma malířským směrům a to byla monumentální a knižní malba. Po tomto vzoru pracovali také beuronští řeholníci a řeholnice. Podobný charakter zobrazování v monumentálním malířství navazuje na vzory křesťanské mozaikové výzdoby chrámů. Pestrá barevnost skleněných mozaik je u beuronů z finančních důvodů nahrazována nástěnnou malbou v čistých, sytě barevných tónech bez přidání běloby nebo vápna k jejich lomení. Monumentální nástěnná malba směřuje k syntetické formě, k abstrakci a produševnění tvarů. Z pomyslného pozadí vystupují postavy, které působí monumentálně právě svým umístěním v abstraktním prostoru, umocněny plastickými obrysy a pestrou živostí kresby a modelace. Křesťanské výjevy na byzantských mozaikách mohou působit poněkud strnule. Řekové a Římani mistrně zvládali ztvárnění pohybu a výrazu, který byzantští umělci znali. Dokázali nařasit draperii tak, aby pod ní bylo možné rozeznat stavbu lidského těla a to uplatnit v technice mozaiky. Dokázali řešit i perspektivní zkratky, jejich nutnost zobrazování byla však, co se týče tvarosloví, mnohem jednodušší. V byzantském umění se objevuje vliv Egypta v jasnosti a barevnosti zobrazování všech předmětů. Církev kladla důraz na jasnost. Barevnost se zde stává nezávislá na zrakové skutečnosti. Tvarosloví vychází z tvarů řeckého umění. Křesťanské středověké umění se stává směrem, ve kterém se prolínají primitivní a promyšlené

[26] WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994, str. 108.

metody zobrazování. Schopnost pozorování přírody, které známe z Egypta, a z Řecka ustupuje do pozadí. Řecké a římské vzory poskytovaly zásobu realistických vyobrazení, ty však nebyly v raně křesťanském období zapotřebí. Účel jejich zobrazování byl odlišný. Samotná výzdoba křesťanských bazilik byla otázkou sporu mezi západní a východní říší, jejímž hlavním městem byla Konstantinopol.[27]

Byzance odmítala přijmout vůdcovství latinského papeže, který byl zastáncem výzdoby církevních stánků. Naopak východní církev veškeré náboženské umění zakázala. Obrazoborectví – ikonoklasmus bylo hnutí v křesťanské církvi, které odmítalo uctívání obrazů. Takřka století období ikonoklasmu dospělo v nápadnou jednoduchost a stylizaci zobrazování postav, které jsou zpodobněny bez realistického vztahu ke skutečné figuře. Tvar figur se ustálil na schématu zobrazování vycházející z prastarých tradic. Zde je paralela s Egyptskými zásadami v dodržování zákonitostí zobrazování.[28]

I Lenzova teorie omezila množství zobrazování variant lidských figur na určitý počet charakterových typů. Každá z nich se řídí svým vlastním kánonem, který jím dává stabilitu a jasné proporce.[29]

Nehmotný prostor je zdoben zlatem, biblické události dostávají nadpřirozený smysl a jsou podobenstvím nadpozemského světa a života. Hlavní postavou se stal Kristus, častým symbol byl kříž, svatozář (nimbus) kolem hlavy Krista a světců. V beuronském nástěnném malířství nejsou svatozáře pouze zlaté, jejich barevnost je i červená, oranžová nebo modrá.

Popsáním základního historického tvarosloví je možné paraelně propojit ornamenty beuronského nástěnného malířství. Je však těžké udržet pozornost na dekory pouze v zaměření na nástěnné malby, protože celý styl byl dokonale propojen a dekory v hojném zastoupení nacházíme také na řezbách, užitých předmětech i na výšivkách textilií a iluminaci knih. Tomu všemu se věnovaly řeholní sestry opatství sv. Gabriela.

Zatímco z Egypta a římského umění čerpali beuronští umělci tvarosloví ornamentů, z vlivů byzantských a raně křesťanských použili hieratický styl výzdoby a řešení ploch

[27] E.H. GOMBRICH: Příběh umění, Praha 1992, str. 106–109.
[28] E.H. GOMBRICH: Příběh umění, Praha 1992, str. 109–110.
[29] MERUŇKOVÁ, Eva; HAVEL, Tomáš Cyril; ŠKOCH, Jiří; KUNÍK, Petr: Hle příbytek Boží mezi lidmi, Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích, vydal Jiří Brauner – Kartuziánské nakladatelství a vydavatelství, Brno 2008, str. 31.

interiéru. Na dochovaných římských stavbách je tento vliv dobře dohledatelný. Schéma výzdoby raně křesťanských kostelů je vždy podobné. Celek má hieratický, tj. posvátný ráz, inspirovaný byzantským uměním. Hieratismus se stal jedním z hlavních znaků nové školy církevního umění. Objevují se zde symbolické prvky, jako ovce, nebo beránek, symbolizující Krista umučeného nebo jako Dobrého pastýře. Kristus je zobrazen jako Pantokrator v mandorle, vedle něj bývají apoštolové, evangelisté nebo světci doprovázení anděly, serafíny nebo cherubíny. Na stěnách hlavní lodi, bývají vedle ornamentů zobrazovány Starozákonní, Novozákonní scény, někdy Pašije.

10.1. Bazilika Santa Maria in Trastevere

Bazilika Nanebevzetí Panny Marie v Trastevere patří k nejstarším kostelům v Římě. Byla prvním oficiálním místem využívaným ke křesťanským bohoslužbám. Bazilika se stala místem uctívání Panny Marie. Podle legendy kostel založil papež Calixtus I. ve 3. století, v době, kdy křesťanství ještě nebylo příliš rozšířené. Stávající stavba kostela pochází z velké části z 12. století a má velmi krásnou mozaikovou výzdobu od Pietra Cavalliniho s náměty ze života Panny Marie. V apsidě je námět korunovace Panny Marie, která sedí po Kristově pravici obklopená světci. Některé sloupy v hlavní lodi byly použity z ruin antických budov.[30]

Průčelí fasády kostela je zdobené mozaikou, pocházející z 12. století. Znázorňuje Pannu Marii, kojící Ježíška a deset žen s lampami. Motiv výzdoby pochází z byzantského období ze 7. století Koptských klášterů ve Wadi Natrun v Egyptě. Ornamentální pás lemující výjev, je bohatě vykládán zlatými mozaikovými kostkami. Dále je fasáda zdobena méně čitelnou nástěnnou malbou, kde jsou datlové palmy, pod nimiž se pasou ovce jako křesťanský symbol.

10.2. Bazilika Santa Prassede

Tento kostel založil v 9. století papež Paschalis II. na místě oratoře pocházející z 2. století. Byzantští umělci vyzdobili kostel mozaikami z drahokamů zářivých barev.

[30] Kolektiv autorů: Řím, Společník cestovatele, Ikar, Praha 1998, str. 212–213.

Mozaika v apsidě znázorňuje Krista, po jeho boku stojí sv. Praxeda a sv. Pudenciana, které drží okolo ramen sv. Petr a sv. Pavel. Pod tímto výjevem je symbolický pás oveček uprostřed s Beránkem Božím, symbolem Krista. Další pás je doplněn liturgickým textem.[31]

10.3. Lateránská bazilika

Na počátku 4. století upadla rodina Lateraniů v nemilost a jich pozemky zabral císař Konstantin Veliký, který na nich postavil první římskou křesťanskou baziliku zasvěcenou spasiteli. V 5. století přibyly dvě oratoře sv. Jana Křtitele a Jana Evangelisty. Je jednou ze čtyř římských patriarchálních bazilik a biskupským sídelním papežským kostelem v Římě. Stávající kostel si, přes četná poškození požárem, zemětřesením i řadou přestaveb, zachoval původní půdorys. Koncem 13. století byla apsida vyzdobena mozaikami, znázorňujícími Kristův kříž a světce. Dva symetričtí jeleni, pijící z pramene u paty kříže, se stali velmi častým motivem beuronského umění. Poslední velké úpravy interiéru proběhly v roce 1646 podle návrhů Borrominiho, roku 1734 dostala stavba nové barokní průčelí. Až do roku 1309 byl přilehlý Lateránský palác oficiální papežskou rezidencí a od roku 1870 byli všichni svatí otcové korunováni v tomto kostele.[32]

11. Závěr

Cílem teoretické bakalářské práce byl rozbor dekorativního ornamentu v nástěnném malířství specifického sakrálního uměleckého stylu Beuronské umělecké školy. Ornament patřil vždy k nedílné součásti beuronského umění a byl obsažen ve všech odvětvích výtvarného umění. Beuronská umělecká škola vznikla ve druhé polovině 19. století v benediktinském klášteře Beuronu v Německu. Hlavním představitelem a zakladatelem umělecké školy byl Peter Lenz. Osobitý výtvarný styl inspirovaný základními kánony egyptského, starokřesťanského, byzantského umění a středověkých římských bazilik vedl k vytvoření dokonalého uměleckého stylu, založeného na teorii estetické geometrie a na kánonu číselných poměrů.

[31] Kolektiv autorů: Řím, Společník cestovatele, Ikar, Praha 1998, str. 171.
[32] Kolektiv autorů: Řím, Společník cestovatele, Ikar, Praha 1998, str. 182–183.

Touto prací jsme se snažili popsat ornament jako výtvarný zdobný prvek, který má doplňující, zdobnou a dotvářející funkci. Originalitou tvarů a bohatou škálou možností nachází své uplatnění od minulosti do dnešních dob. Zdobí předměty umělecké i ryze praktické povahy.

Konkrétním rozborem beuronských dekorů se otevřela velmi rozsáhlá a zajímavá škála tvarosloví ornamentů. Dohledáním základního tvarosloví historických ornamentů, které se staly nekonečným zdrojem inspirace nejen pro jedno historické období a umělecký sloh, bylo možné sledovat jak bohaté a originální prvky vytvořili beuronští umělci. Rozsah ornamentů se pohybuje od střídání jednoduchých teček, kroužků, různého tvarosloví vlnovek i jednoduchých čárek, pruhů, zubořezů, přes elegantně stáčené spirály, které se v různých velikostech a bohatosti násobí a jsou uplatňovány na řadě vyobrazení. Výrazná barevnost a všudypřítomné zlacení zvyšují intenzitu ornamentu. Tento bohatý ornament je namalovaný na klenbách boční kaple sv. Benedikta v kostele sv. Gabriela. Na tmavě modrém podkladu jsou rozvinuty světle modré voluty, doplněné zlatými drobnými květy. Egyptské květinové vzory lotosu, papyru a lilie se v beuronském nástěnném malířství uplatňují jako opakující se ornament na triumfálních obloucích, na pilastrech a v pásech na stěnách. Jednoduché geometrické ornamenty zdobí draperie vyobrazených figur světců, ale najdeme je i jako odlehčující prvek na stěnách a podhledech kruchty. Tomu odpovídá i jemnost barev. Pomocí šablon jsou malovány ornamenty palmet a rozet na stěnách kaple bývalého kláštera boromejek v Teplicích. Zde jsou po obvodu ve spodní části kaple na červeném pozadí namalovány palmy. Stejný symbol se opakuje i v prostoru pod kruchtou, kde na zeleném pozadí tvoří palmový háj.

Beuronské umění je dnes již uzavřenou kapitolou. Některým lidem může být charakter beuronských nástěnných maleb z interiérů sakrálních staveb známý, málo kdo si je však vědom, o jak detailně propracovaný a matematicky propočítaný umělecký sloh jde. Netuší, že souhra vytvořila pravidla a prvky, které například v motivu kouře z kaditelnic nebo pamp předznamenaly známé znázornění cigaretového kouře, doprovázející vídeňskou secesí nebo Art Nouveau.

Příchod beuronských mnichů do Prahy dal podnět k rozvoji původní české skleněné mozaiky. Díky úzké spolupráci beuronských mnichů s Viktorem Foersterem, který byl jejich žákem na Monte Cassinu, vznikla například monumentální skleněná mozaika celé postavy sv. Josefa na fasádě Emauzského kláštera, dále mozaiky v tympanonech nad vstupními

dveřmi do kostela Matky Boží, sv. Jeronýma a sv. Patronů slovanských při Emauzském klášteře v Praze, mozaika na průčelí kostela Panny Marie Sněžné – Matky Boží s Ježíškem a monumentální mozaika nad vstupními dveřmi kostela Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích. Tradice české mozaiky, kterou založil Viktor Foerster, měla kontinuální návaznost a nebyla přerušena až do 90. let 20. Století.

Lenzův osobitý styl tvorby, doznával ještě ve 30. letech 20. století. Ovlivnil řadu vynikajících umělců, mezi které patří architekt Otto Wagner, Jan Kotěra, Josip Plečnik nebo Felix Jenewein. Znalost beuronských maleb, konkrétně egyptských květin jsou dohledatelné také na raných obrazech Jana Zrzavého.

LITERATURA

BENEŠOVÁ, Klára; KUBÍNOVÁ, Kateřina ed.: Emauzy benediktinský klášter na Slovanech v srdci Prahy, Academia, Praha 2007.

ČIŽINSKÁ, Helena: Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze, Karel Holub Ars Bohemia, Praha 1999.

ČIŽINSKÁ, Helena; POLTAVEC, Petr: Schéma nástěnných maleb a nápisů v kostele sv.Gabriela v Praze, Společnost přátel beuronského umění, Praha 2002.

FOŘTOVÁ – ŠÁMALOVÁ, Pavla; VILÍMKOVÁ, Milada: Das Ägyptische Ornament, Artia Praha 1963.

E.H. GOMBRICH: Příběh umění, Praha 1992.

HEROUT, Jaroslav: Slabikář návštěvníků památek, Praha 1978.

MERUŇKOVÁ, Eva; HAVEL, Tomáš Cyril; ŠKOCH, Jiří; KUNÍK, Petr: Hle příbytek Boží mezi lidmi, Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích, vydal Jiří Brauner – Kartuziánské nakladatelství a vydavatelství, Brno 2008.

Kolektiv autorů Antické knihovny: Slovník antické kultury, Svoboda, Praha 1974.

Kolektiv autorů: Řím, Společník cestovatele, Ikar, Praha 1998.

MUZIKA, František: Krásné písmo ve vývoji latinky I., Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění, Praha 1958.

OWENS, Jones: Grammaire de L´ornement, Day and son, Limited, Londýn, b. r.

PIJOAN, José: Dějiny umění I., II., III., Odeon, Praha 1978.

SEUGER, Basilius: Die Beuroner Benediktiner-Kongregation und ihre Klöster, Beuron, 2. Vydání, 1997.

STROUHAL, Evžen: Život starých Egypťanů, Opus Publishing, Londýn 1994.

SXROVÝ, Petr: Dobrodružství architektury, ARCH, Praha 1999.

ŠEBOVÁ, Monica ed.: Kánon a beuronští umělci, Společnost přátel beuronského umění, Praha 2002.

WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994.

http://www.archeologie.blog.cz

http://www.beuron.cz

http://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_in_Trastevere

http://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Prassede

http://exoticke-rostliny.atlasrostlin.cz

http://www.pro-arte.cz

Obrazová příloha

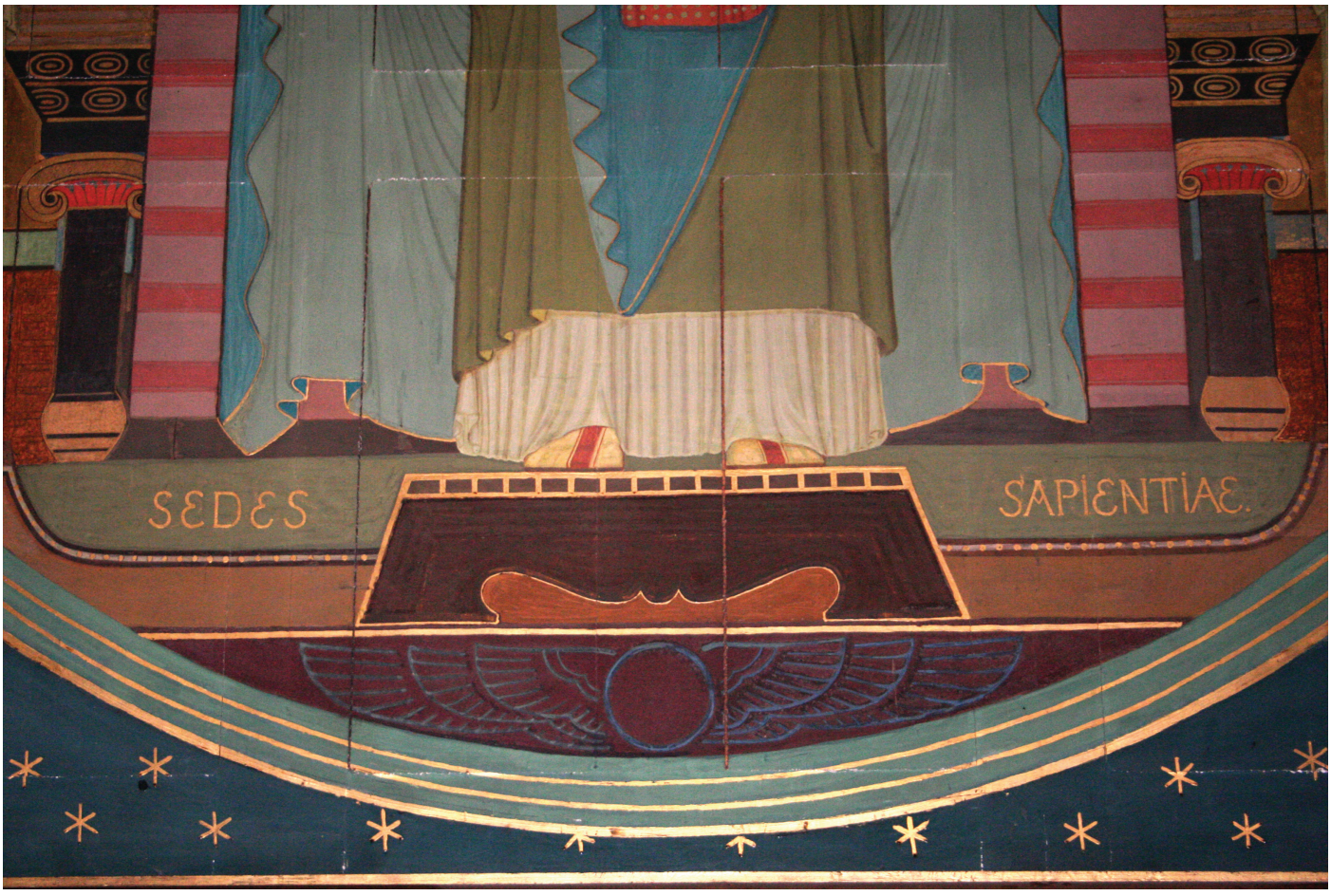

BEATI QVI LAVERINT STOLAS
SVAS IN SANGVINE AG
SANCTUS SANCTUS SANCTUS
ANGELVS

Obr. 1


MARIA
MATER
MISERI
CORDIAE

Obr. 2


VENI·STE·SPIRITVS
QVI·ME·INVENERIT·INVENIET·VITAM ET·HAVRIET·SALVTEM·A·DOMINO
MARIA MATER MISERICORDIAE.
Obr. 3


SEDES SAPIENTIAE.
Obr. 4


ECCE
EGO MITTAM
ANGELVM · MEV ·
QVI · PRAE
CEDAT · TE · ET
CVSTODIAT · IN · VIA ·

Obr. 5


STA
WAL-
BVRGA
ABB ·
STA
LIOBA
ABB ·

Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9


SANCTVS
STS
ET·VERBVM·
CARO·FACTVM·EST·
STS
SANCTVS
EGO SVM
QVI SVM
Obr. 10

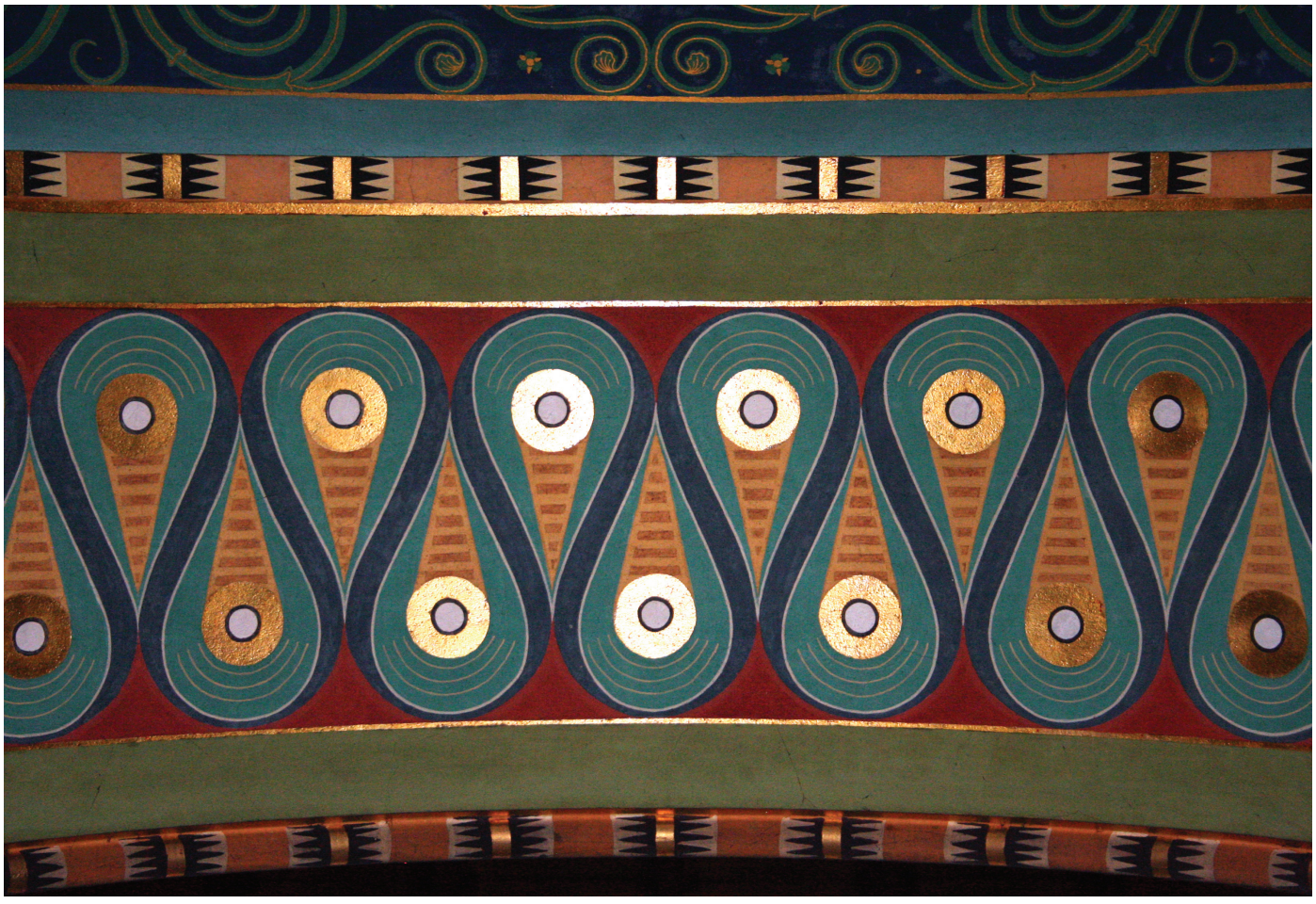

Obr. 11



Obr. 12



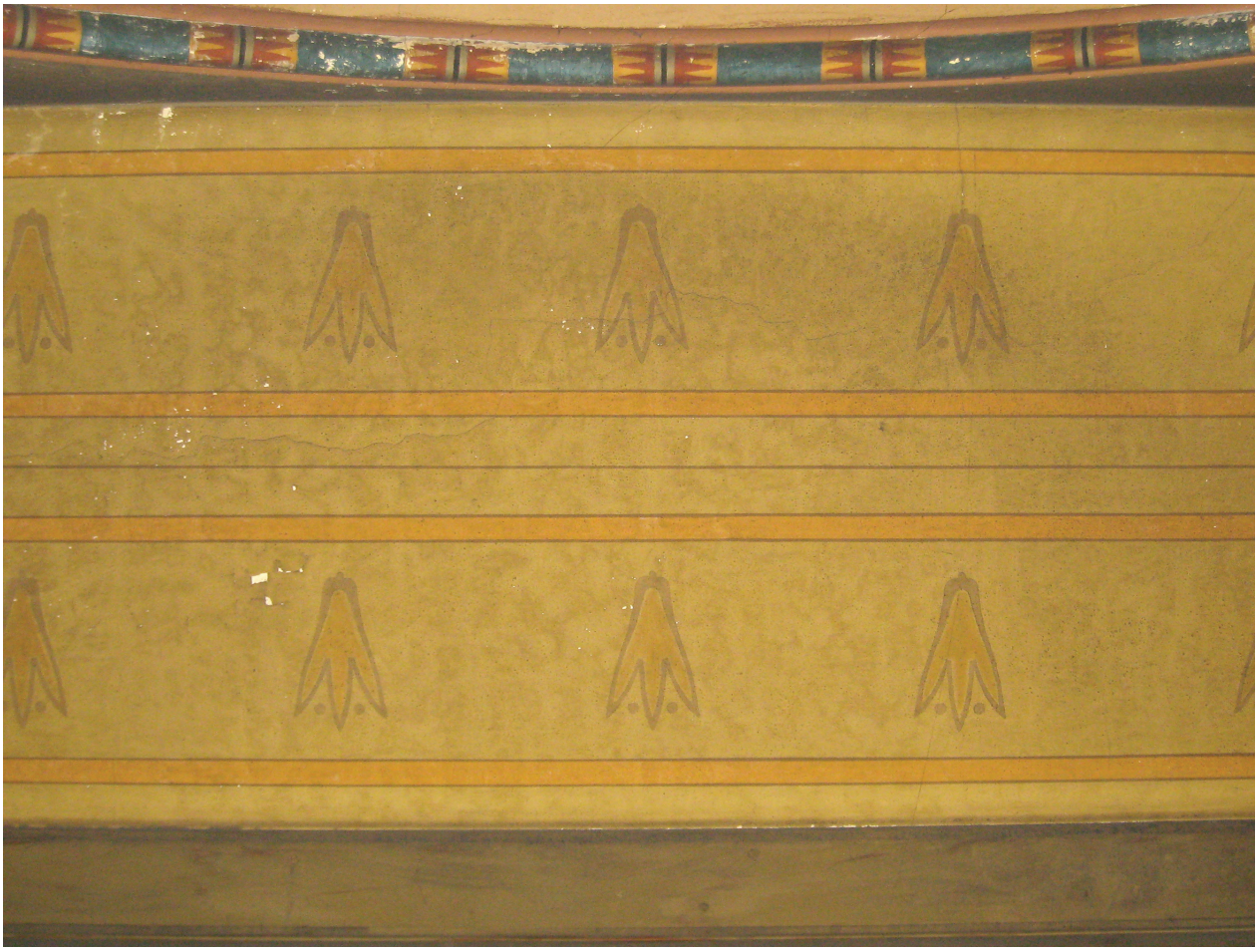
Obr. 13



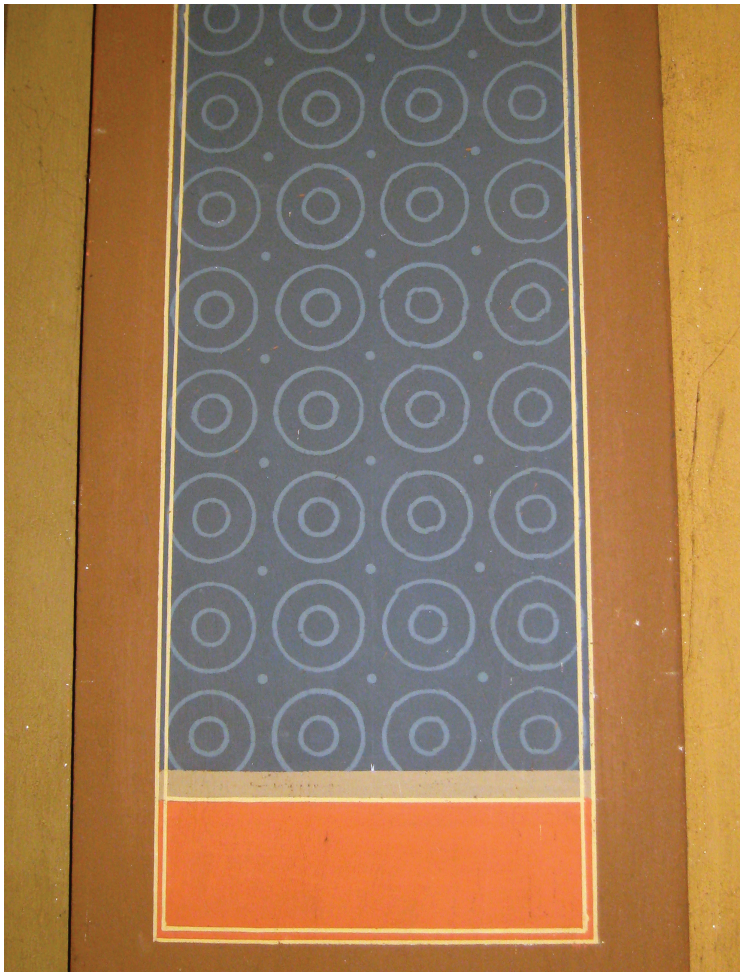
Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



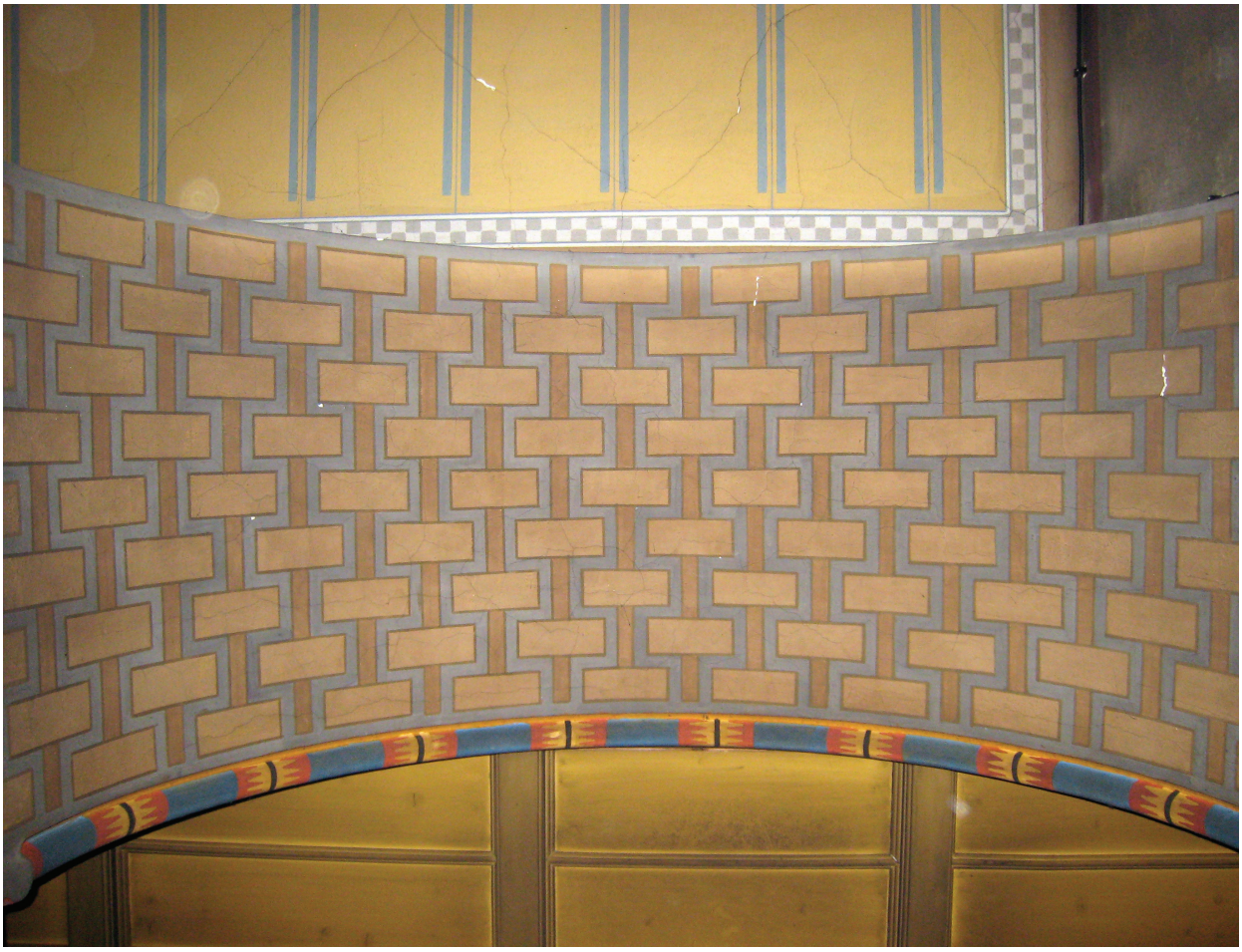
Obr. 19



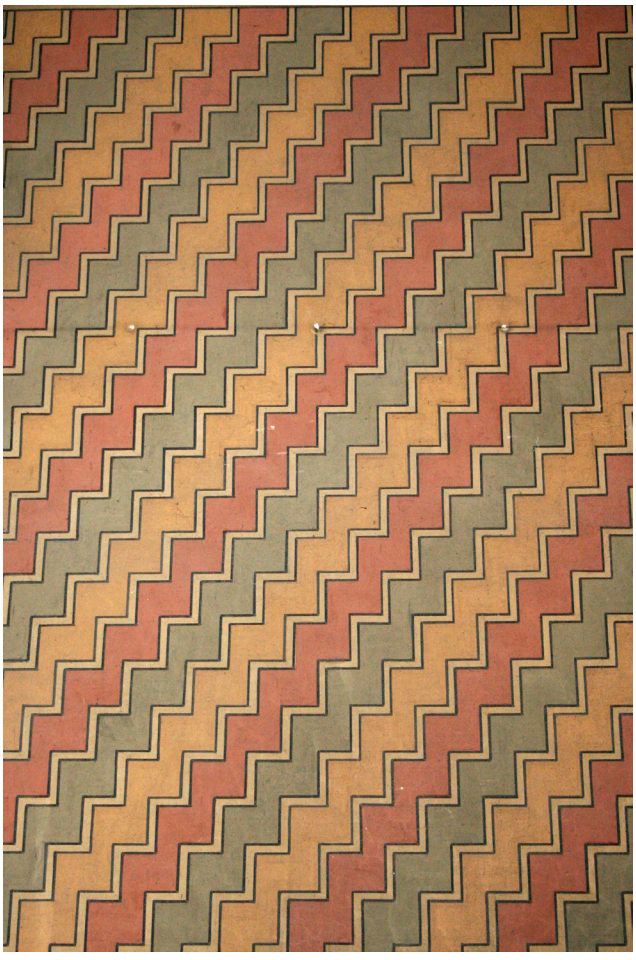
Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42


MATER·VIRGO·AVE!
CONGRATVLAMINI·MIHI·OMNES·QVI·DILIGITIS·DEVM
IN·PARADISVM·DEDVCANT·TE·ANGELI·ET·PERDVCANT·TE·IN·CIVITATEM·SANCTAM·

Obr. 43


S MACDALENA
SALVE·REGINA
MATER·MISERI=
CORDIAE·VI=
TA·DVLCEDO
ET·SPES·NO=
STRA·SALVE
AD·TE·CLA=
MAMVS·EX=
VLES·FILII·HE=
VAE·AD·TE
SVSPIRAMVS
GEMENTES·
ET·FLENTES
IN·HAC·LACRY=
MARVM·VALLE

Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



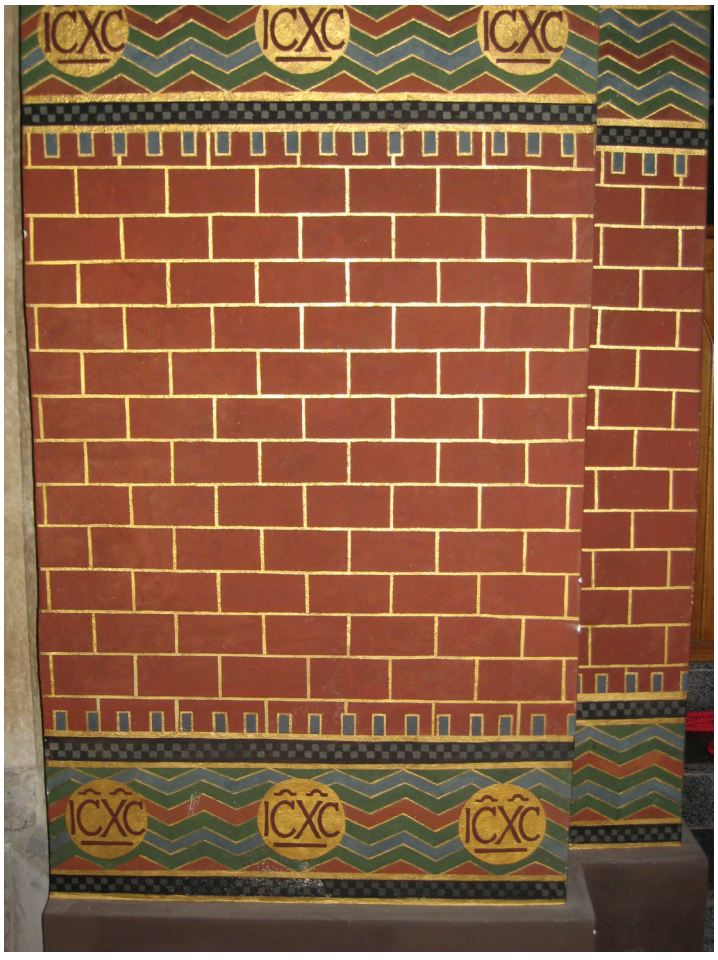
Obr. 47


TERESIA
BIRNITZ
EX VOTO MDCCCLXXXII
ADOREMVS · IN · AETERNVM
SANCTISSIMVM · SACRAMENTVM
Obr. 48


ICXC
ICXC
ICXC
Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51


ECCE TABERNACVLVM DEI CVM HOMINIBVS
QVAM DILECTA TABERNACVLA TVA DOMINE

Obr. 52


QVAM DILECTA TABERNACVLA TVA DOMINE

Obr. 53


LIVORE EIVS SANATI SVMVS.
RECORDARE VIRGO MATER IN CONSPECTV
DEI VT LOQVARIS PRO NOBIS BONA ET VT
AVERTAT INDIGNATIONEM SVAM A NOBIS
SPES NOSTRA SALVE

Obr. 54



Obr. 55



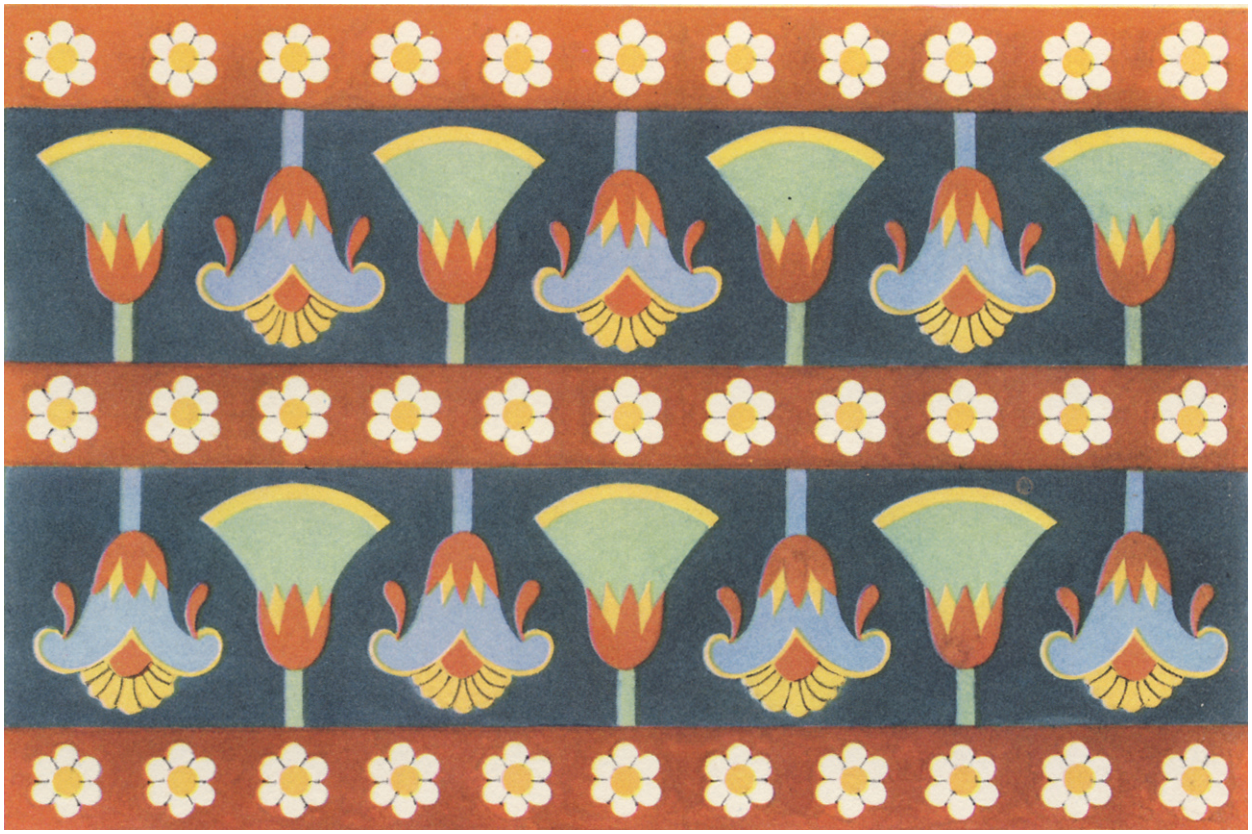
Obr. 56



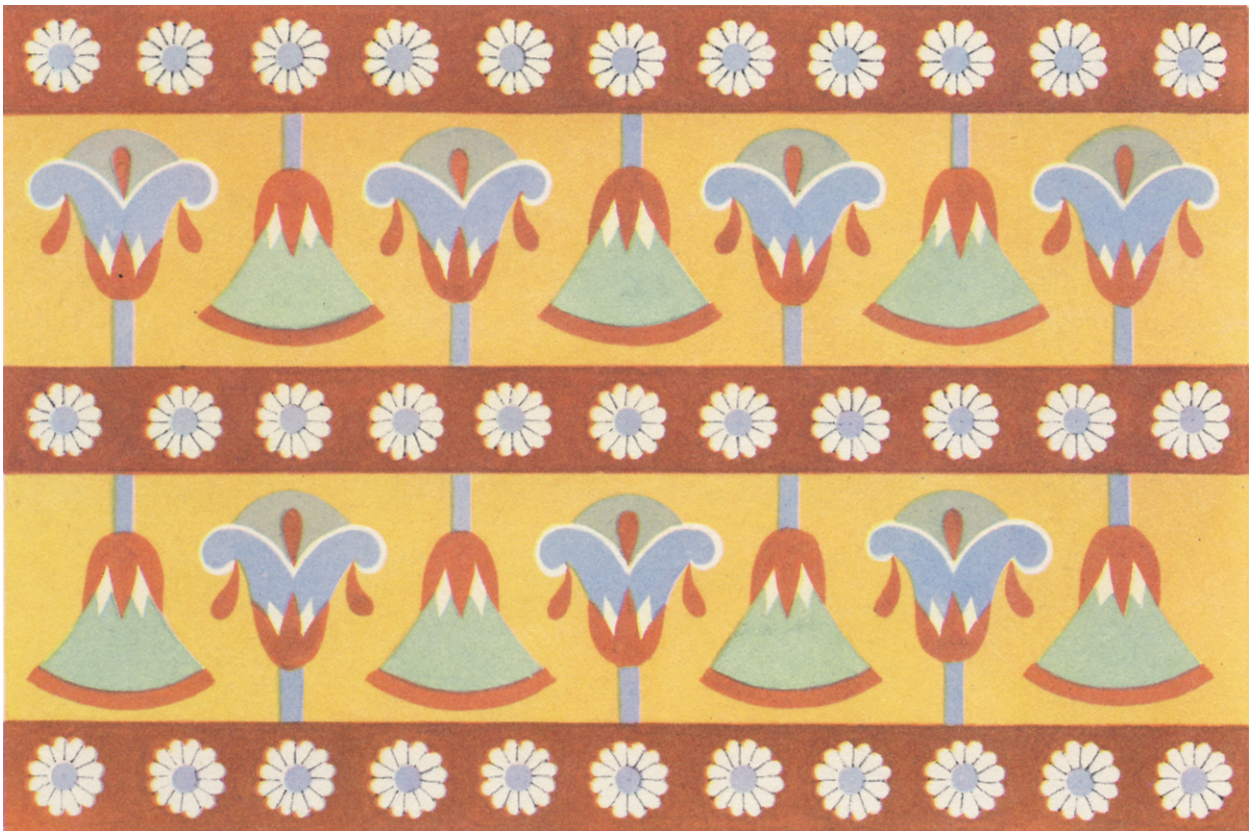
Obr. 57



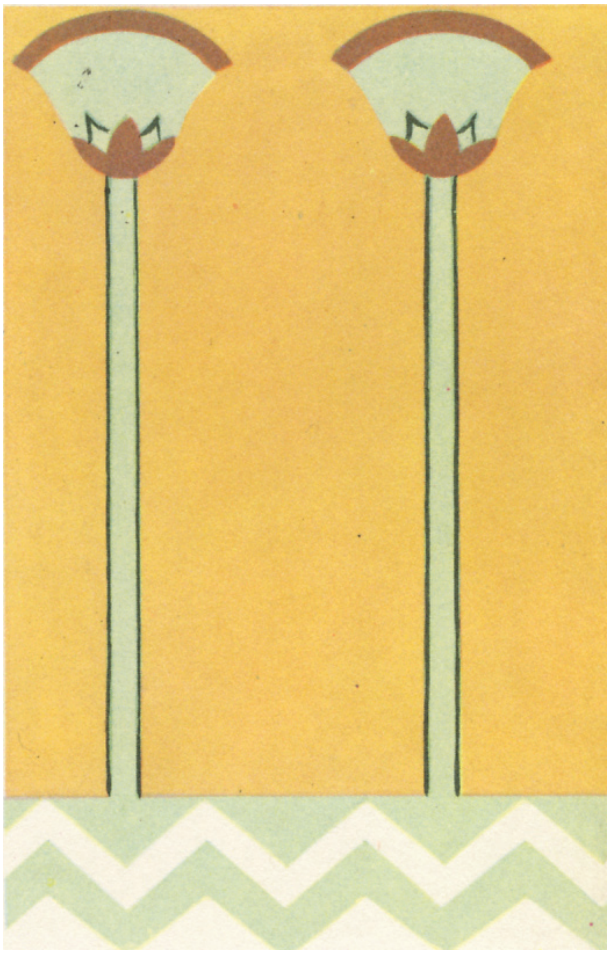
Obr. 58



Obr. 59



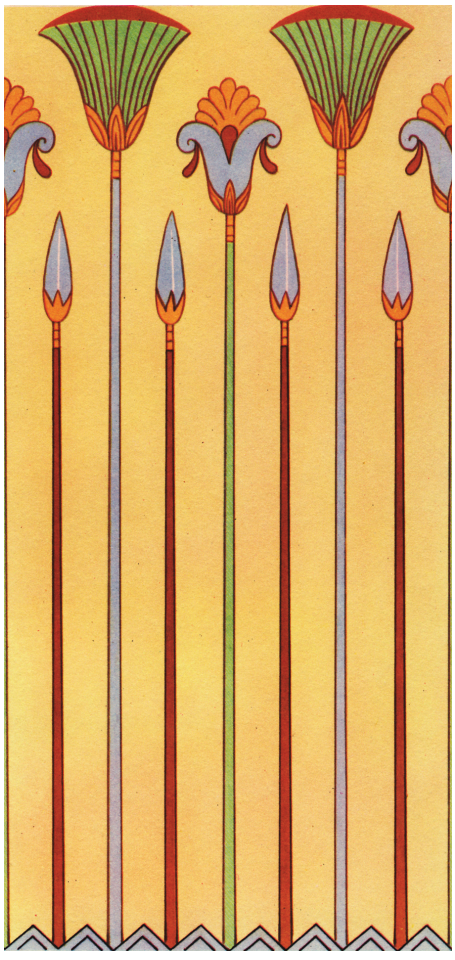
Obr. 60



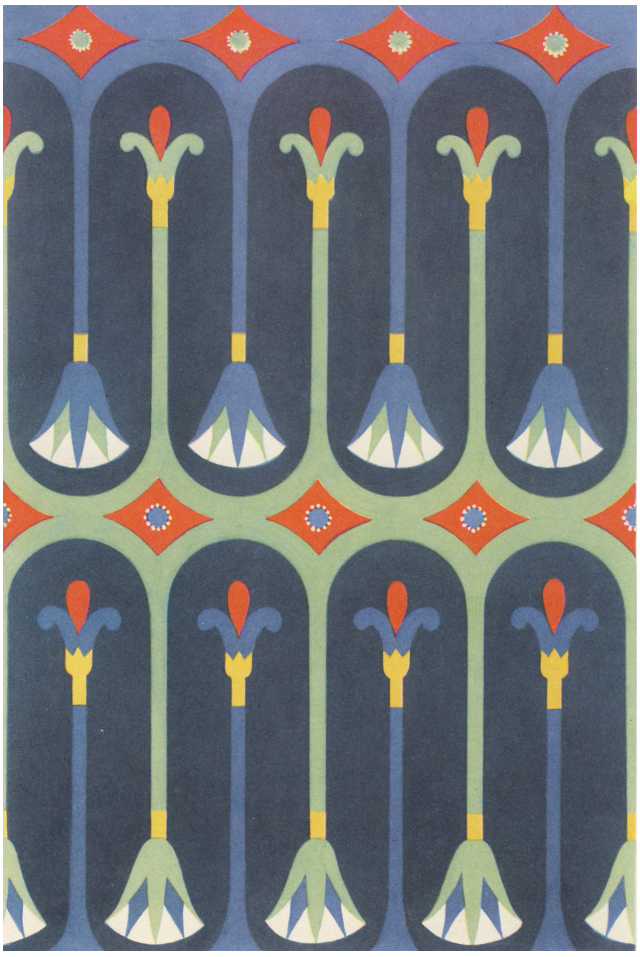
Obr. 61



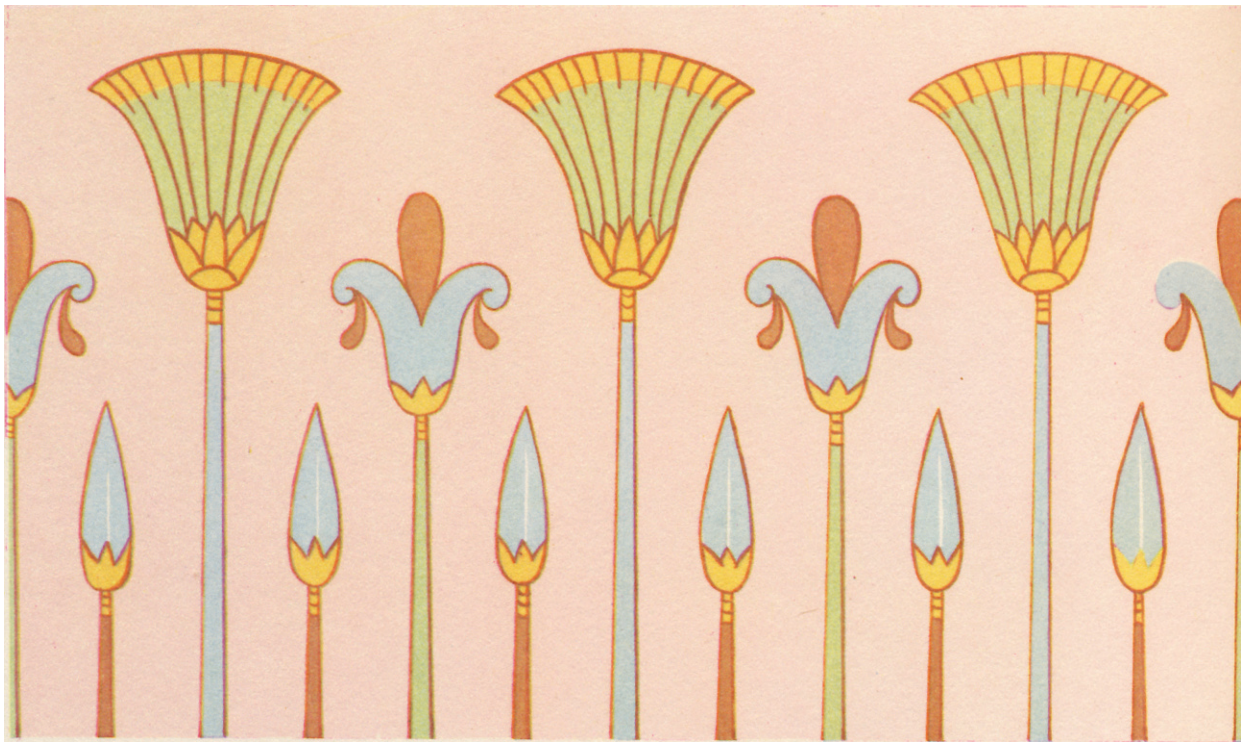
Obr. 62



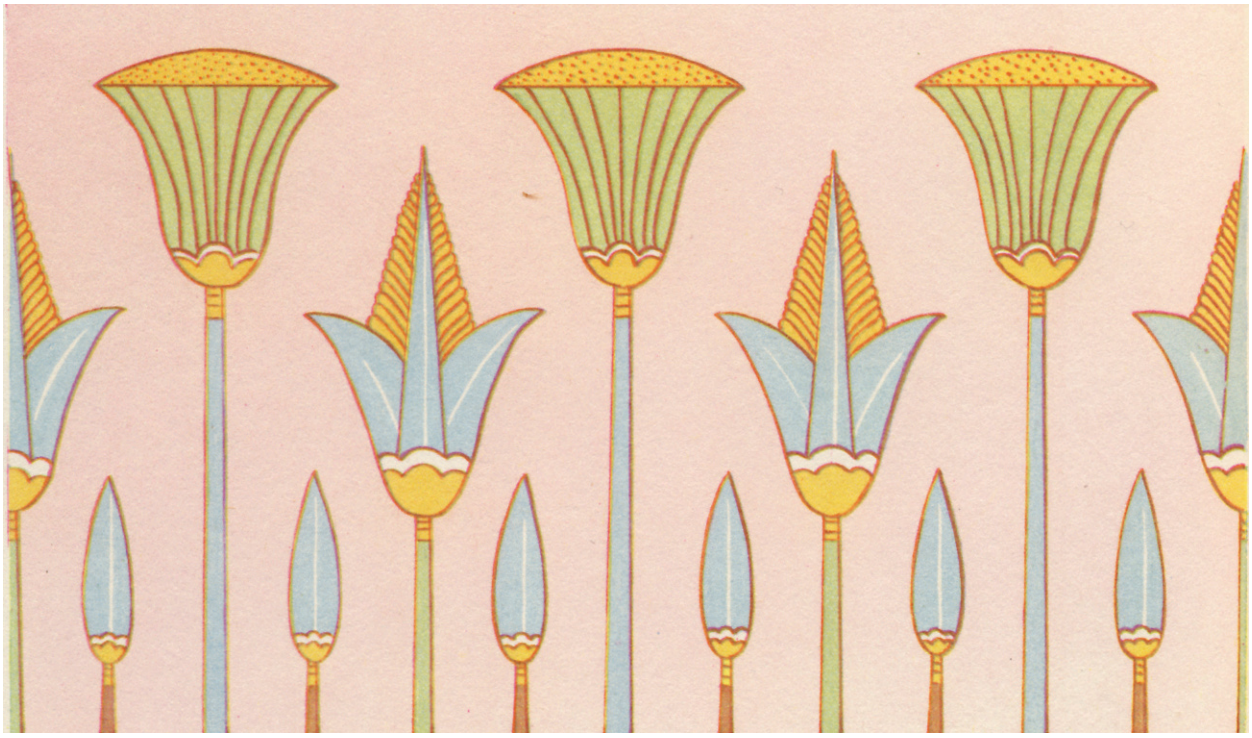
Obr. 63



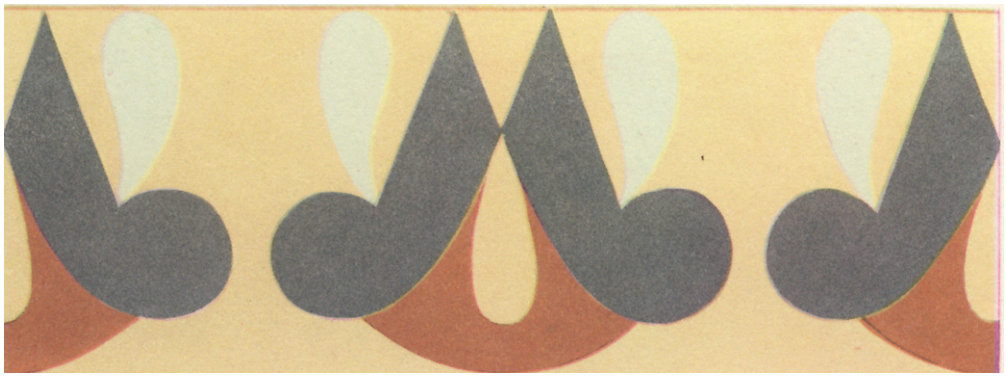
Obr. 64



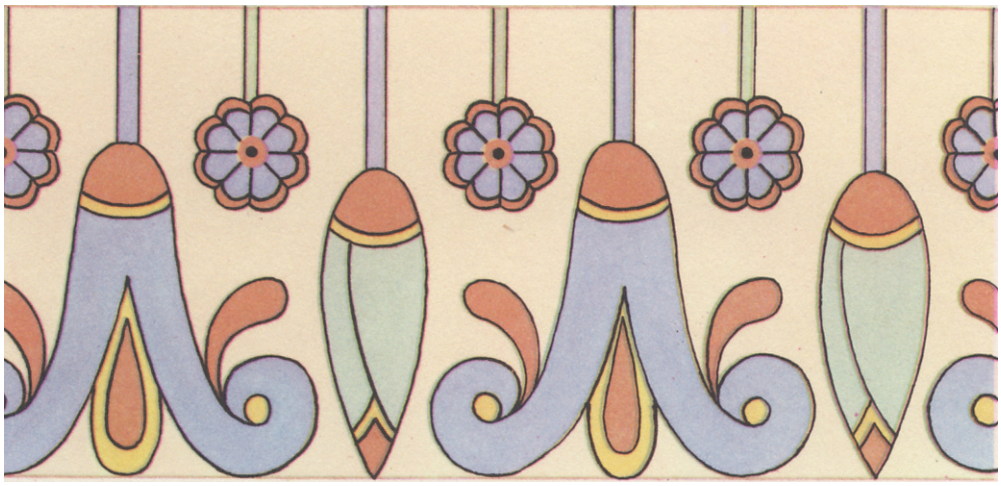
Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71



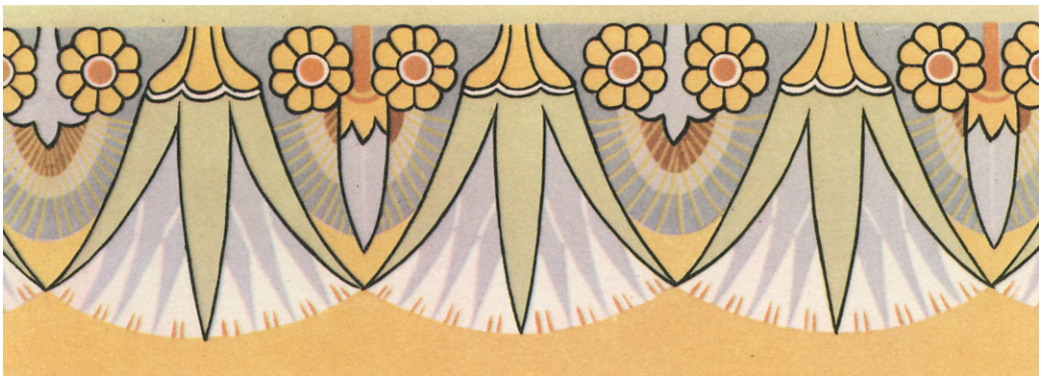
Obr. 72



Obr. 73



Obr. 74



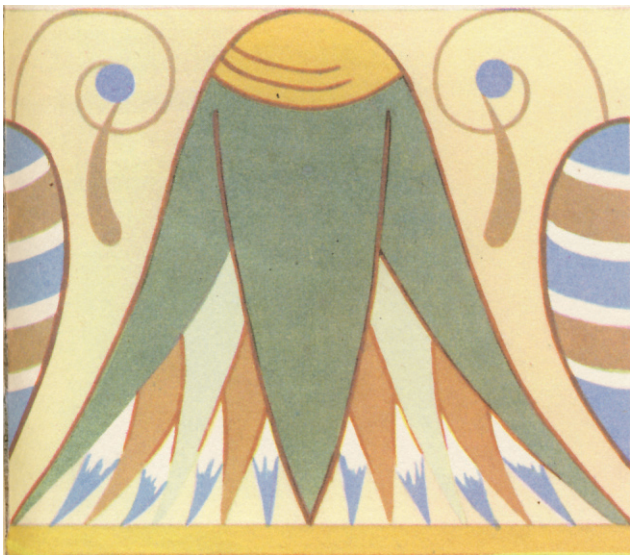
Obr. 75



Obr. 76



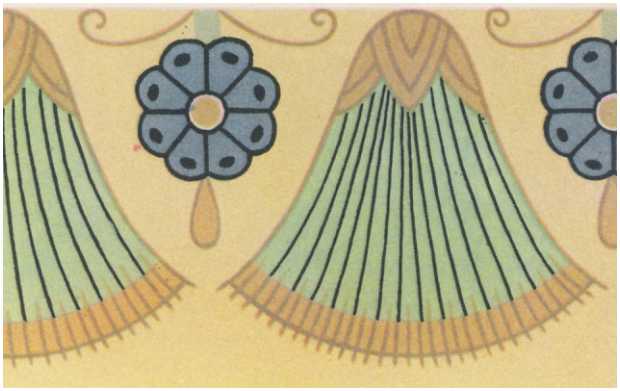
Obr. 77



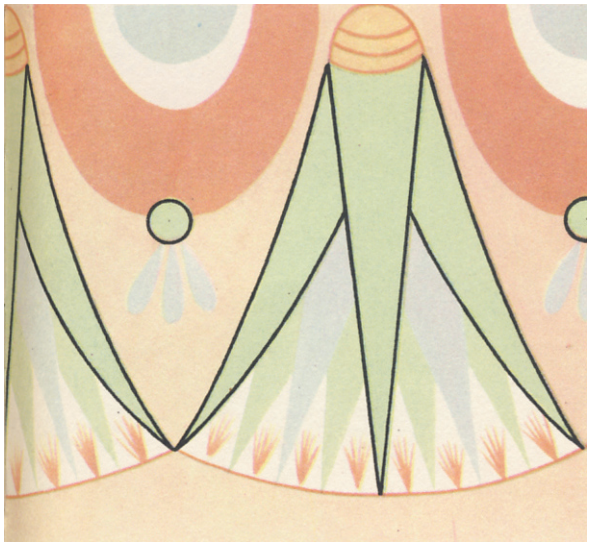
Obr. 78



Obr. 79



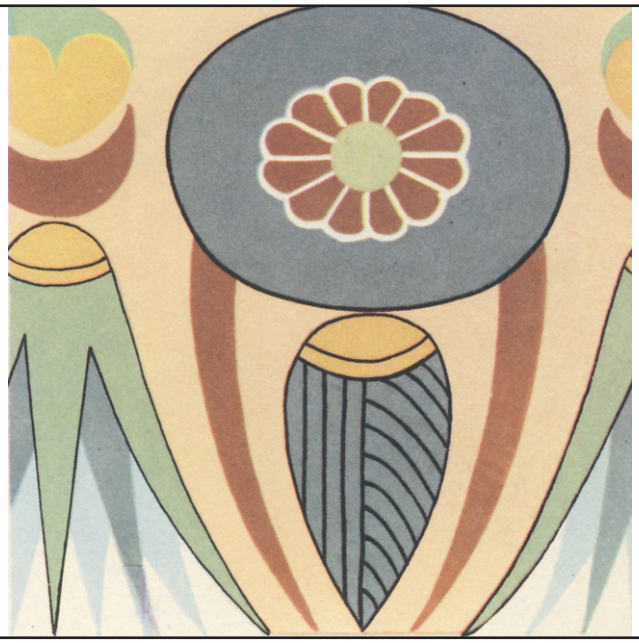
Obr. 80



Obr. 81



Obr. 82



Obr. 83



Obr. 84



Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87



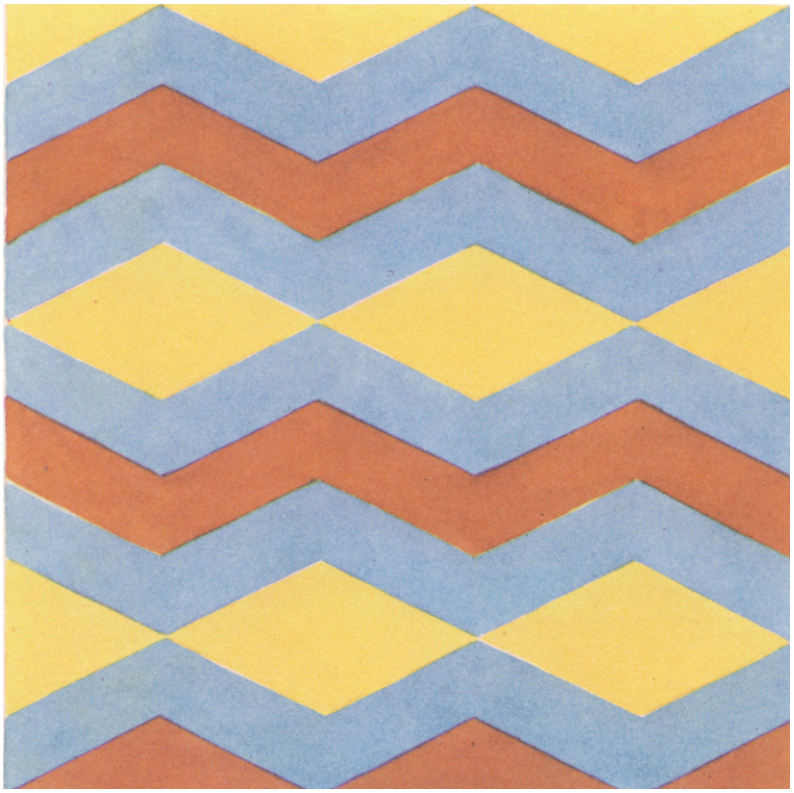
Obr. 88



Obr. 89



Obr. 90



Obr. 91



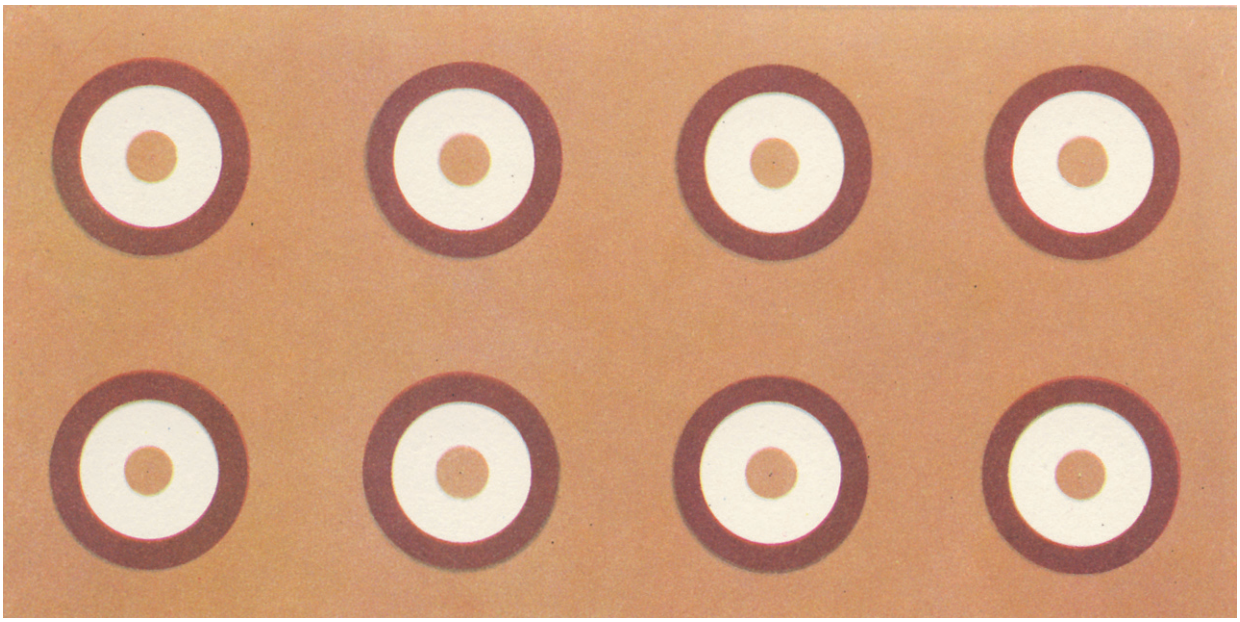
Obr. 92



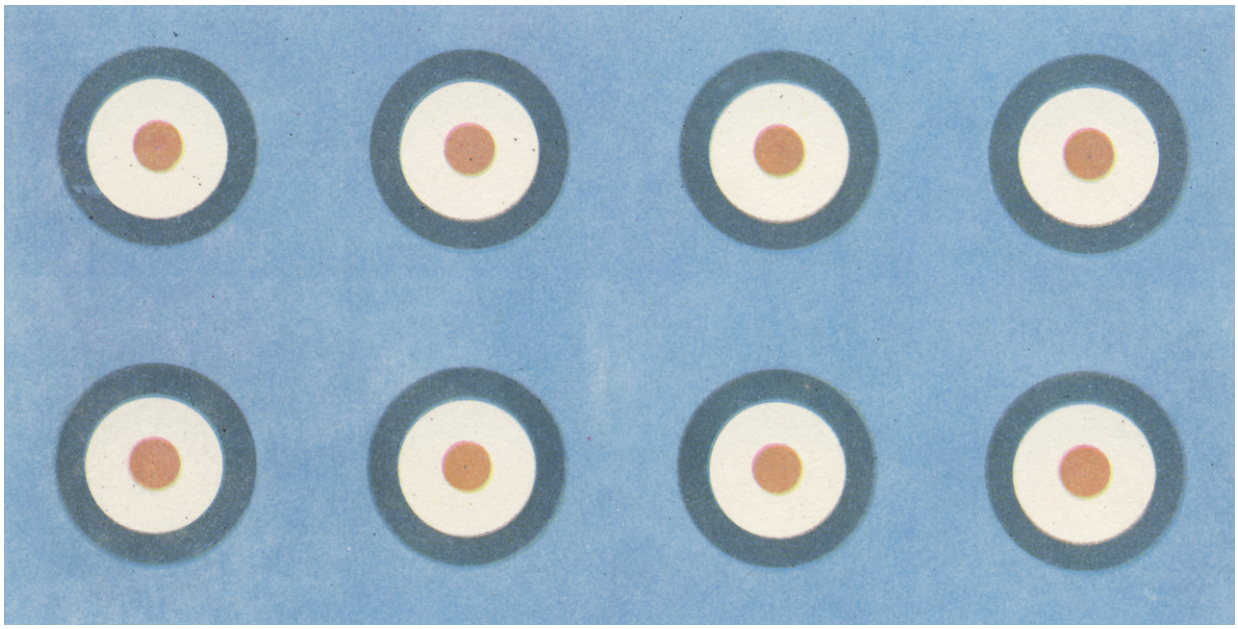
Obr. 93



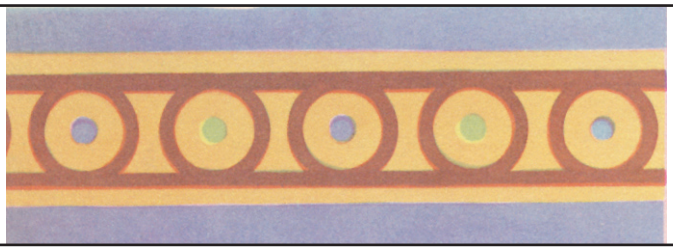
Obr. 94



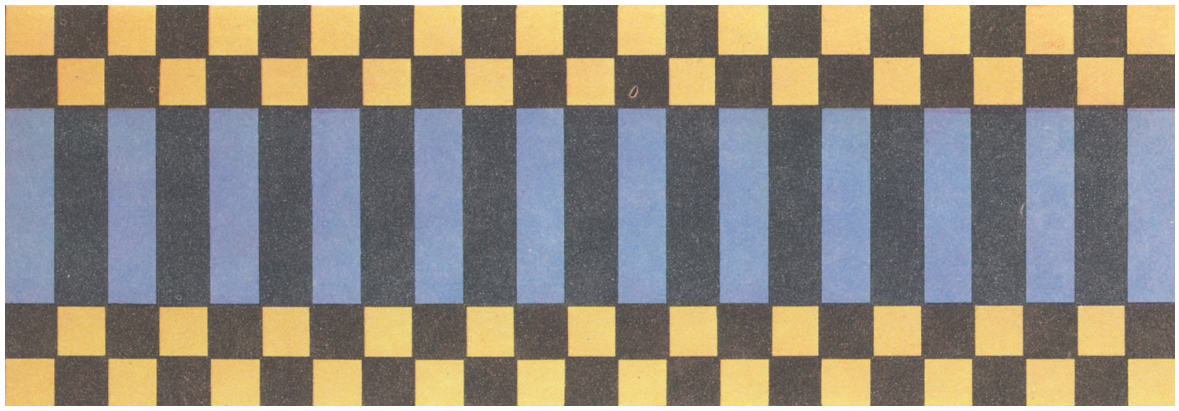
Obr. 95



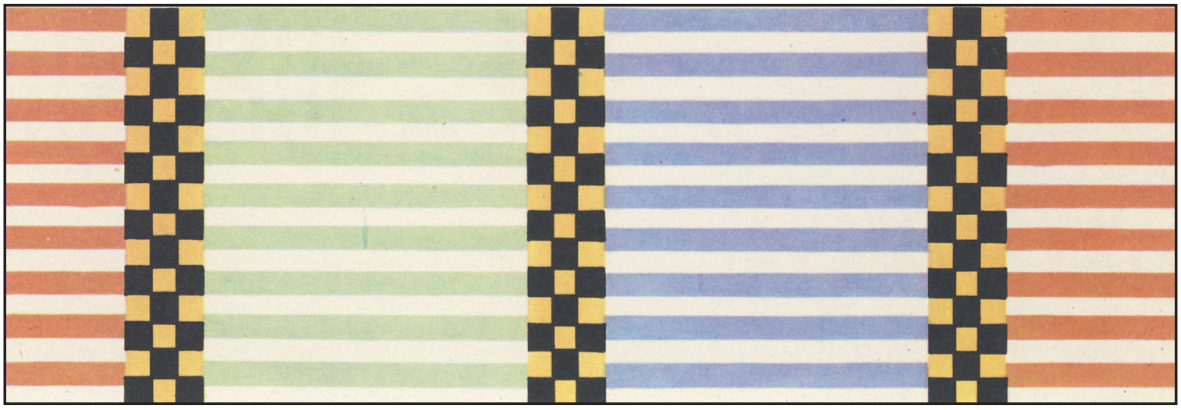
Obr. 96



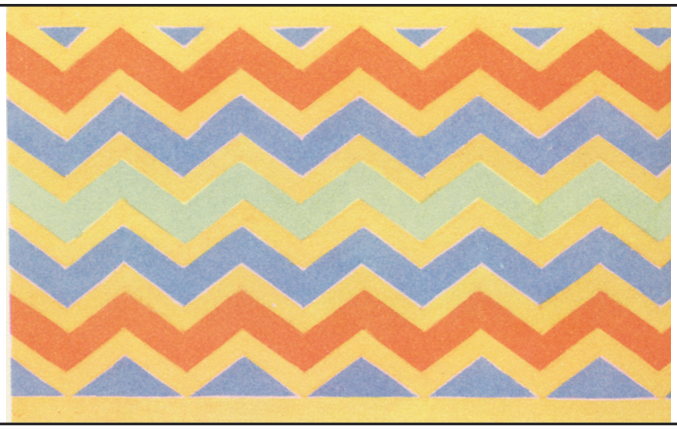
Obr. 97



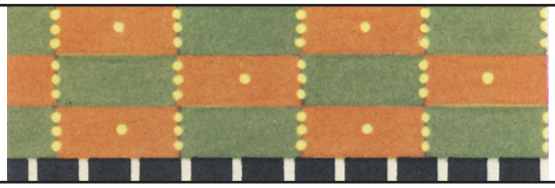
Obr. 98



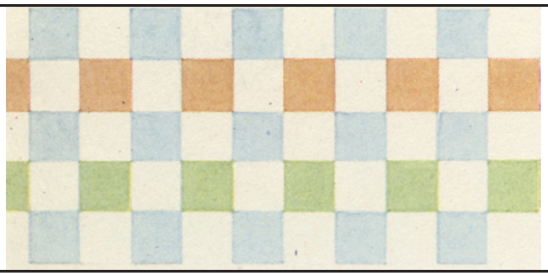
Obr. 99



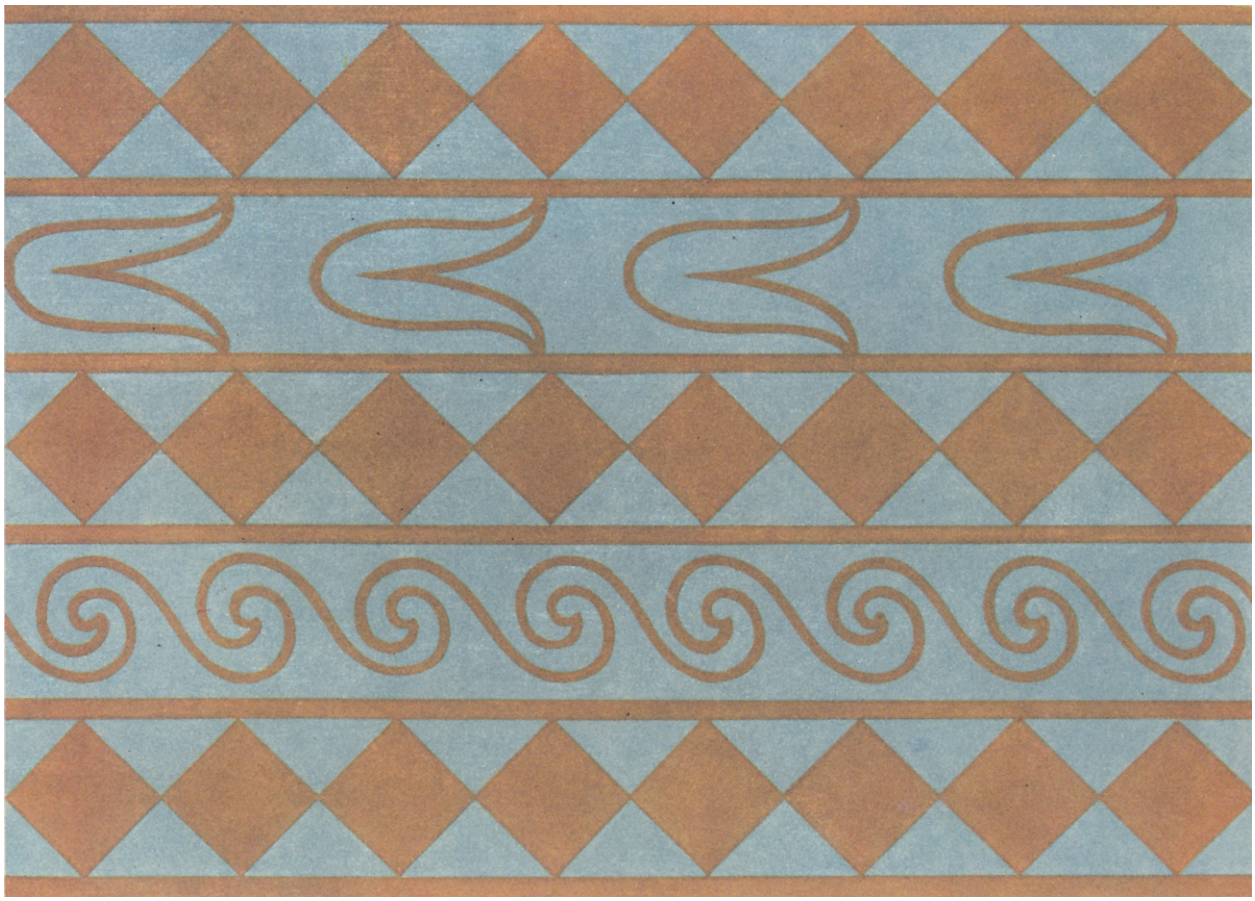
Obr. 100



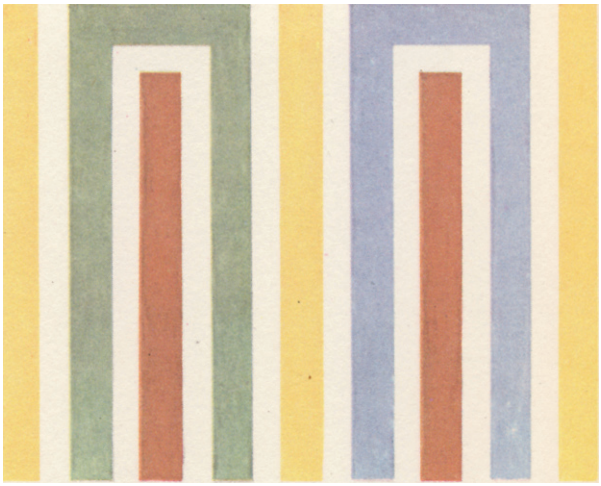
Obr. 101



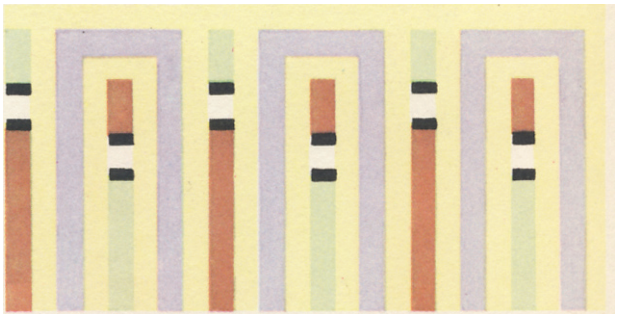
Obr. 102



Obr. 103



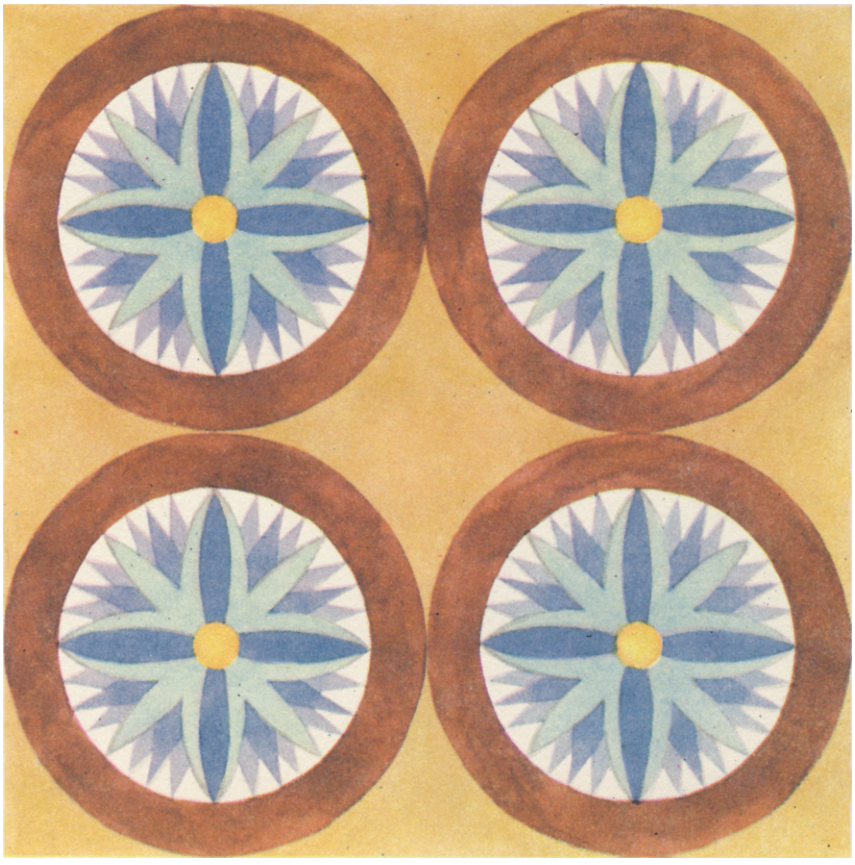
Obr. 104



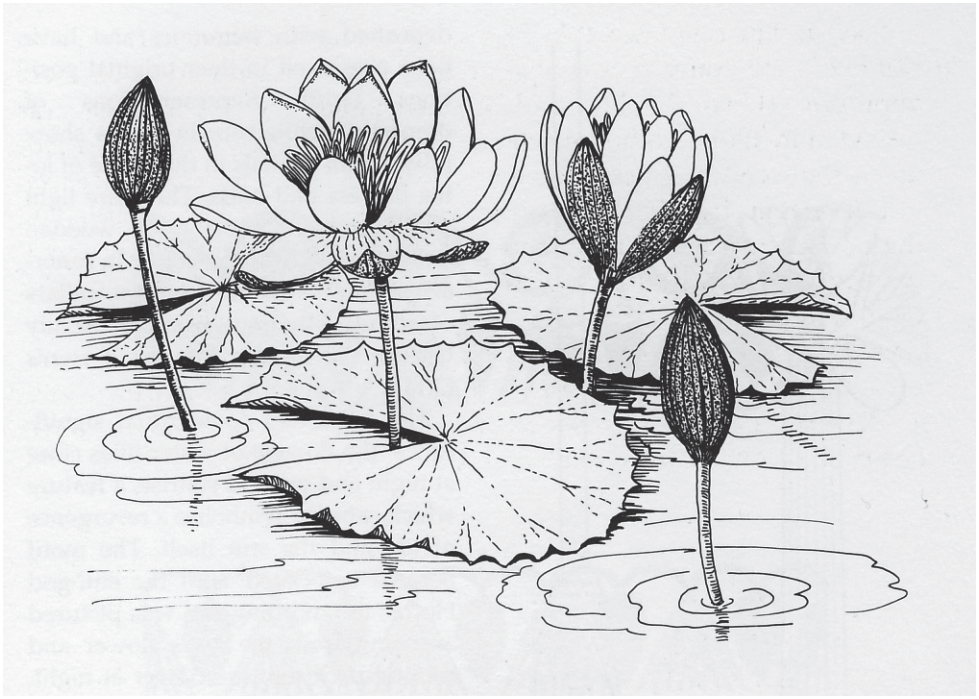
Obr. 105



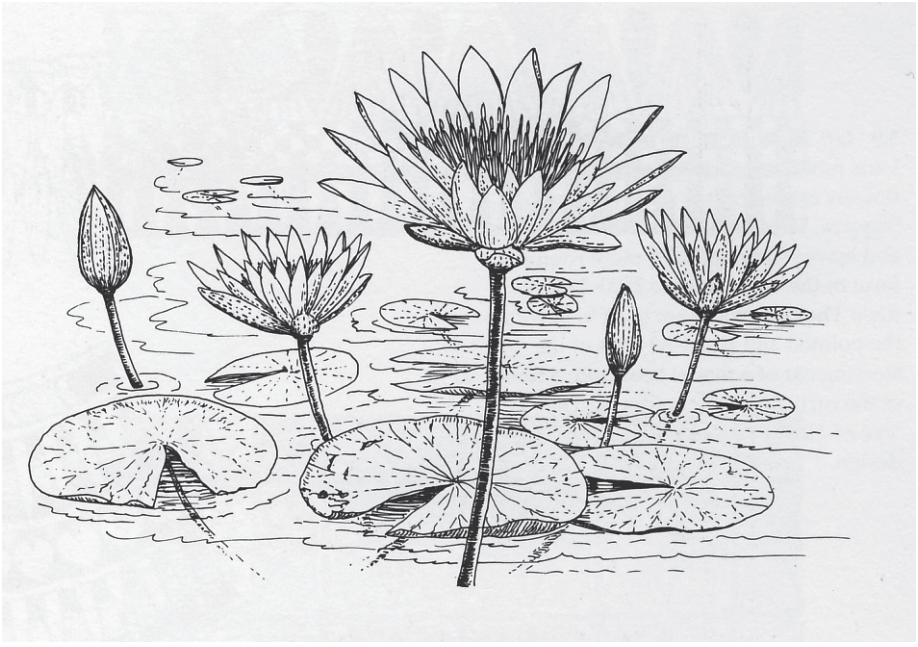
Obr. 106



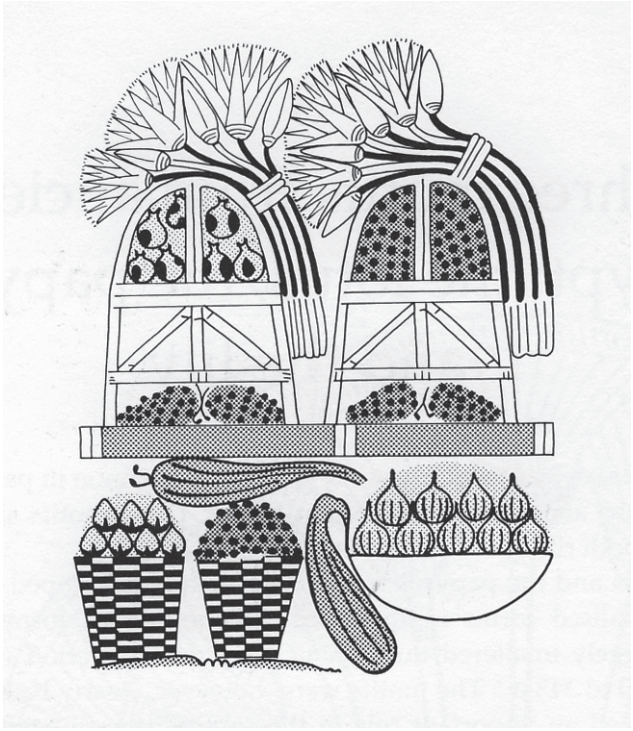
Obr. 107



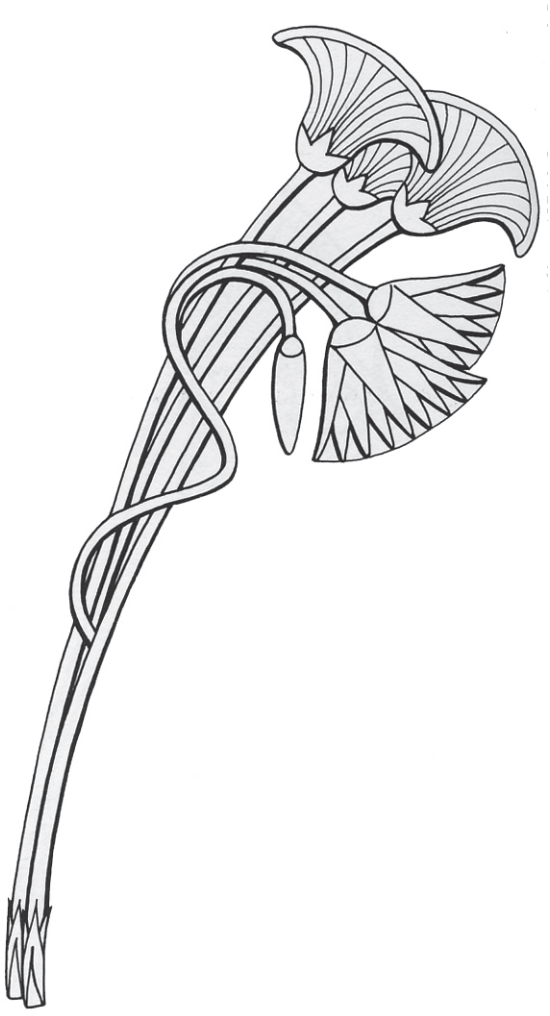
Obr. 108



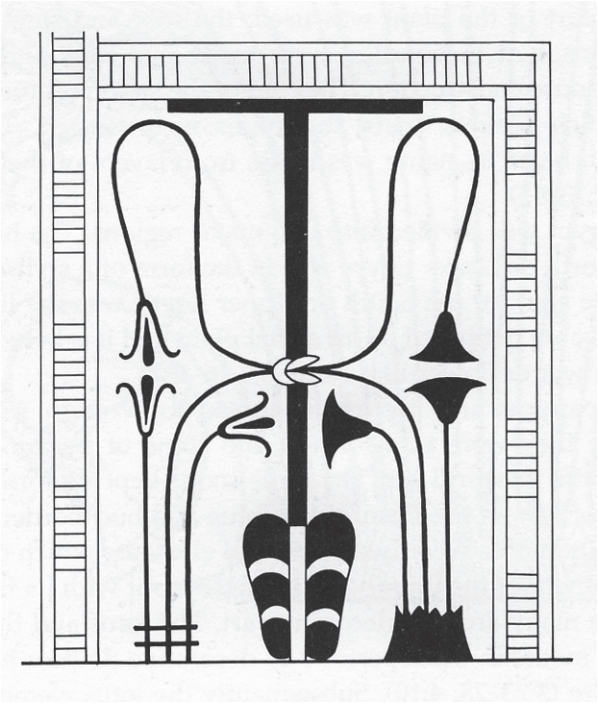
Obr. 109



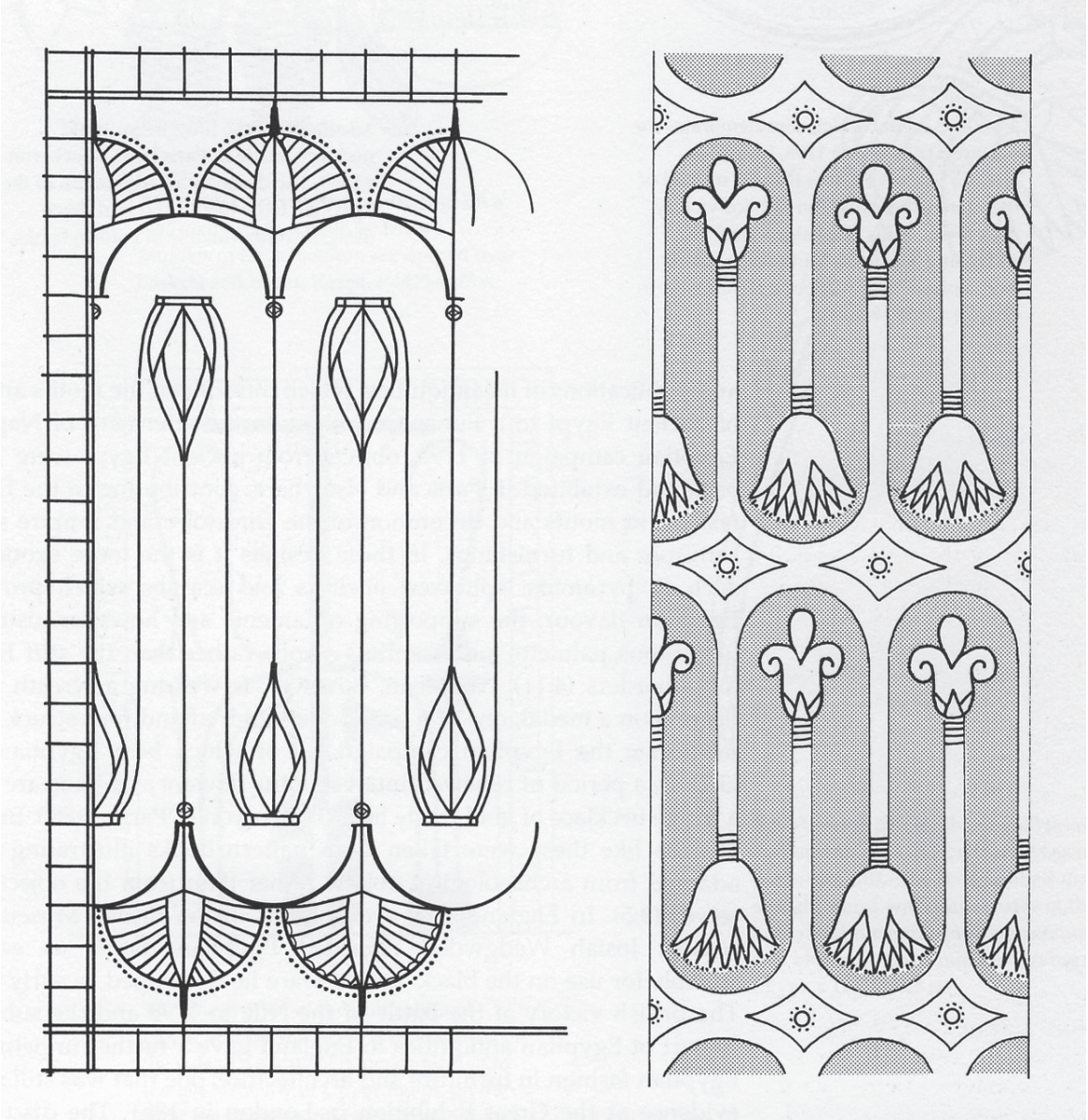
Obr. 110



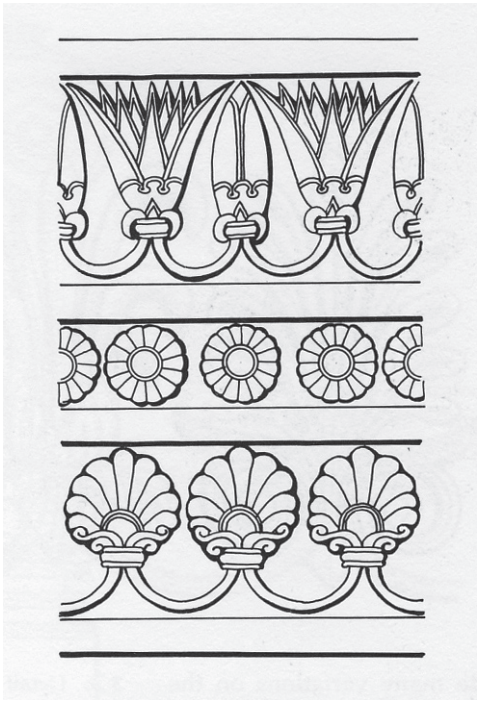
Obr. 111



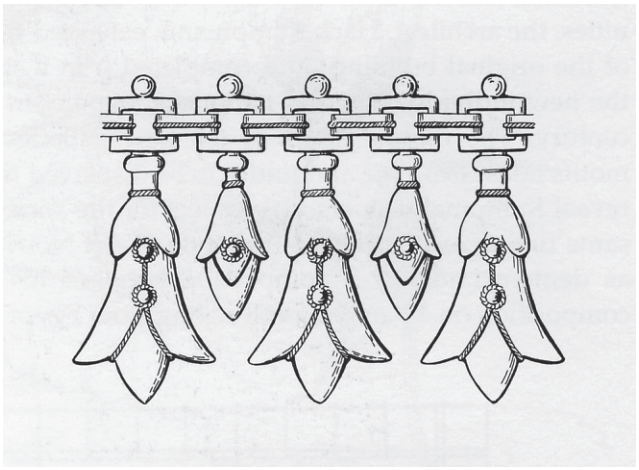
Obr. 112



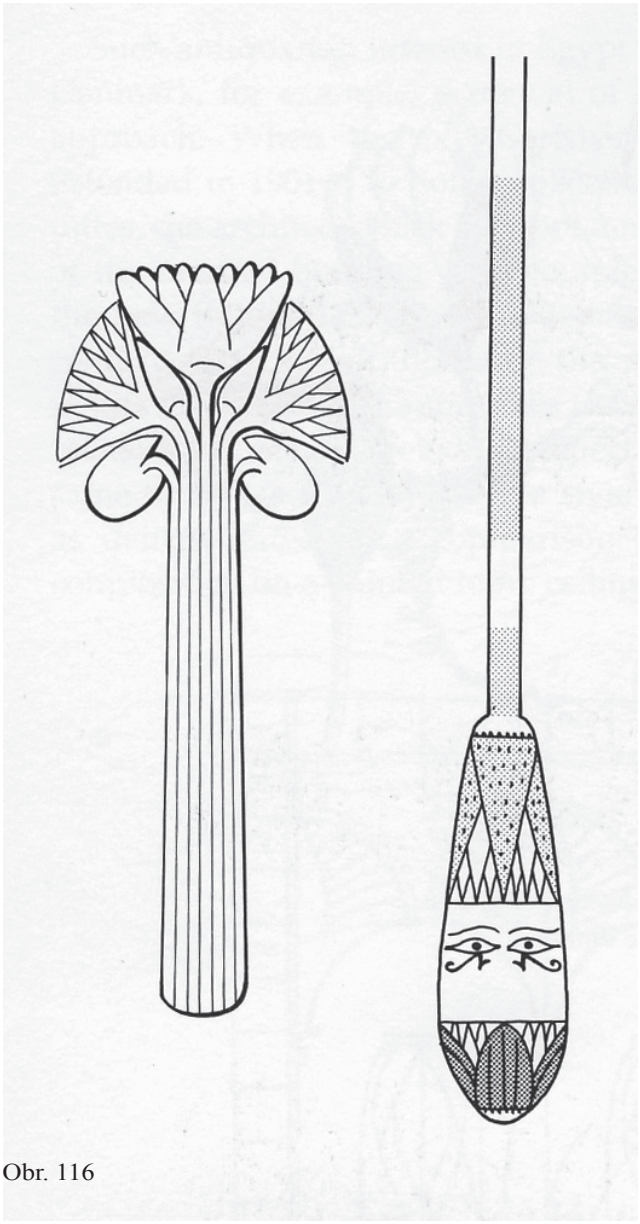
Obr. 113



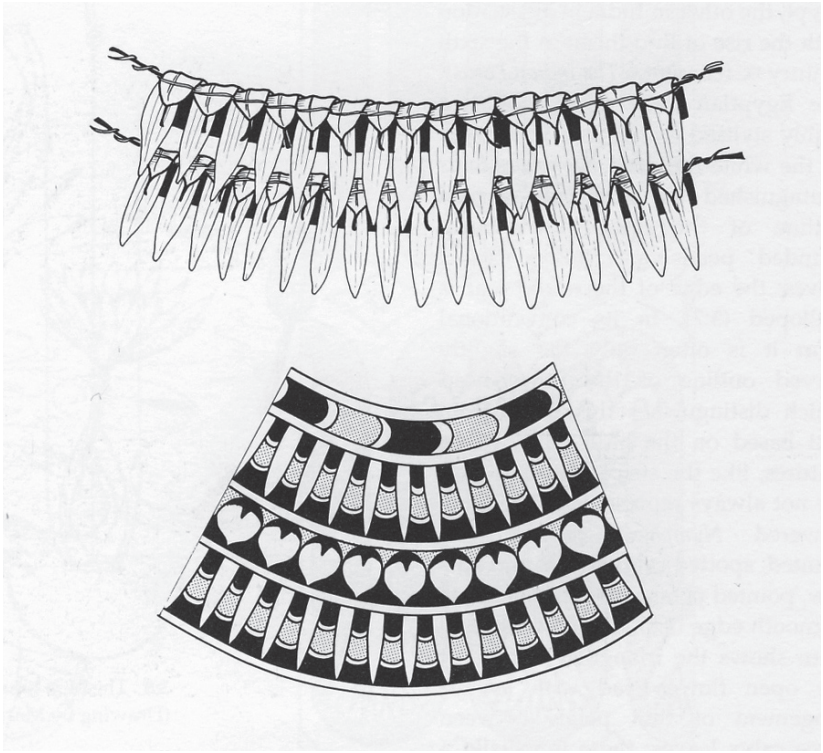
Obr. 114



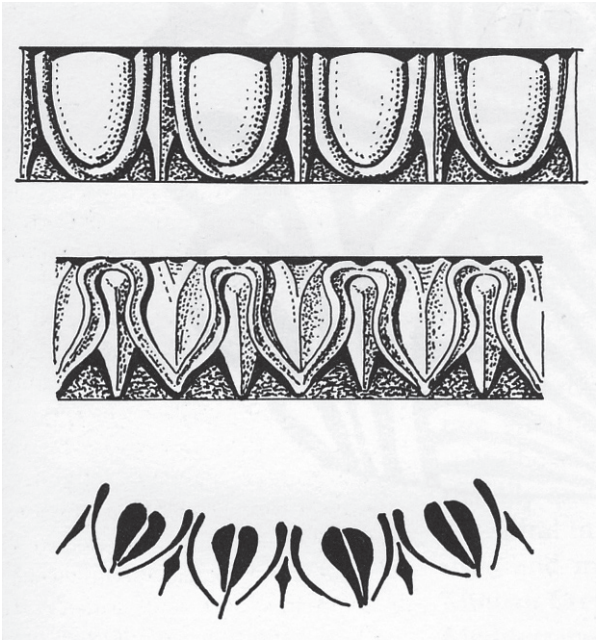
Obr. 115



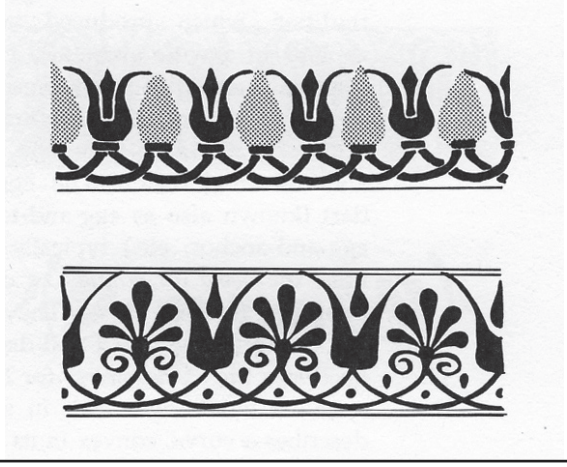
Obr. 116



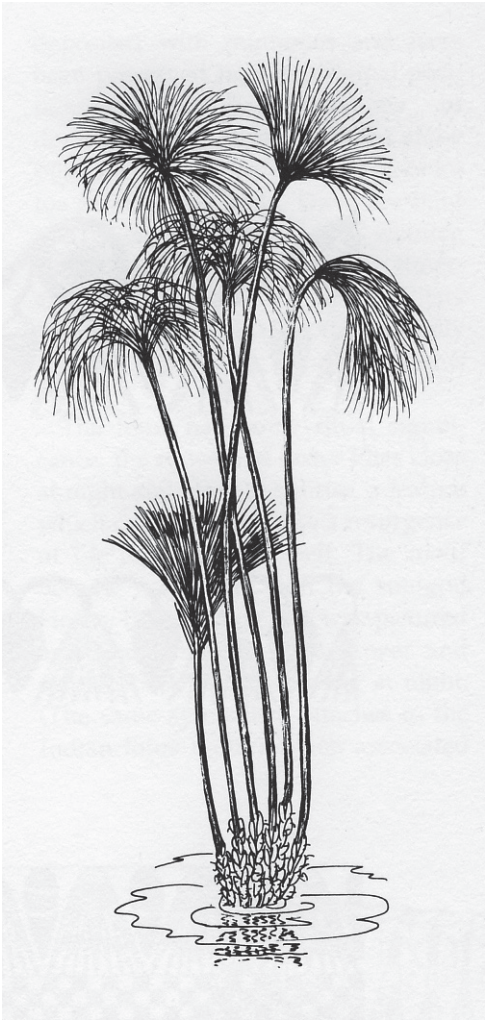
Obr. 117



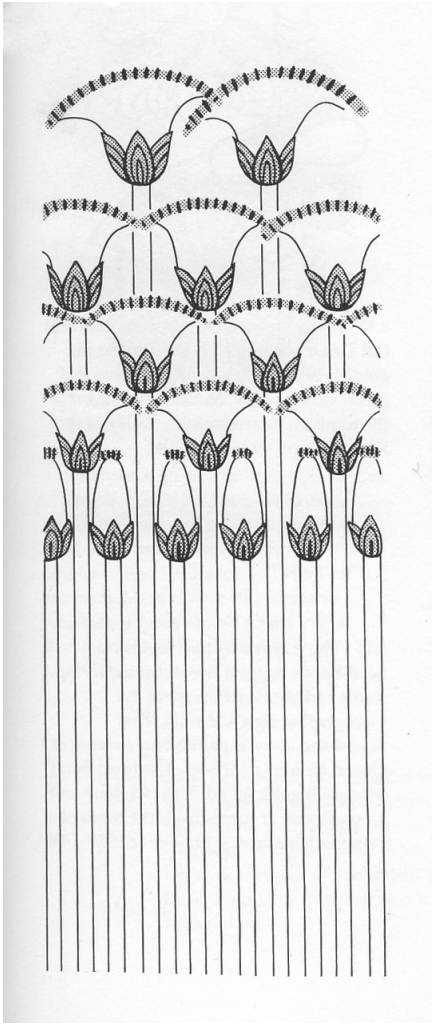
Obr. 118



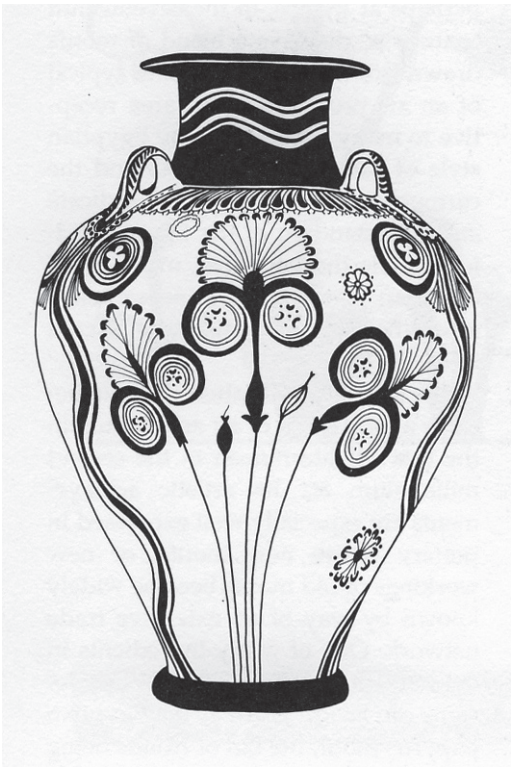
Obr. 119



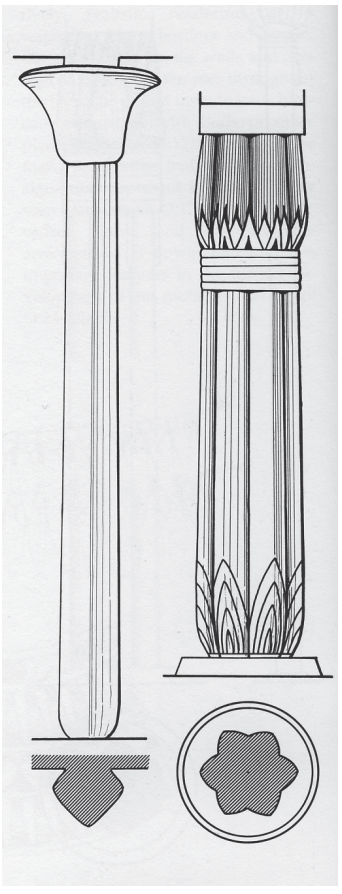
Obr. 120



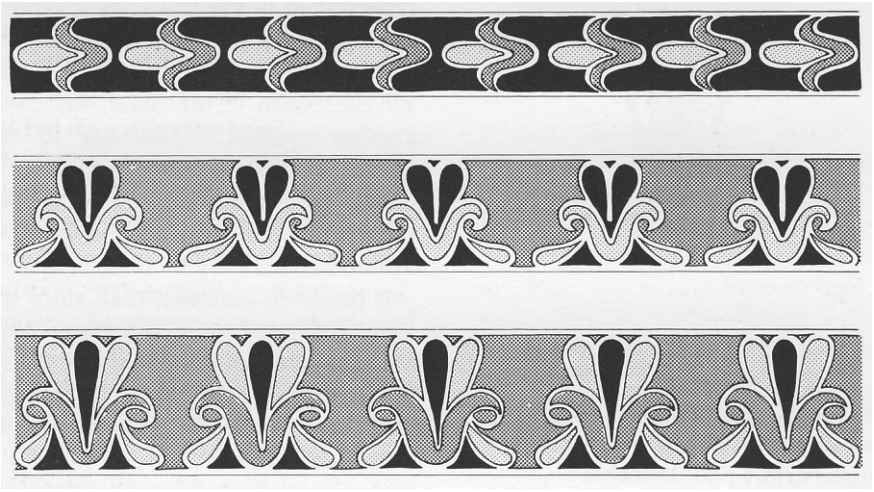
Obr. 121



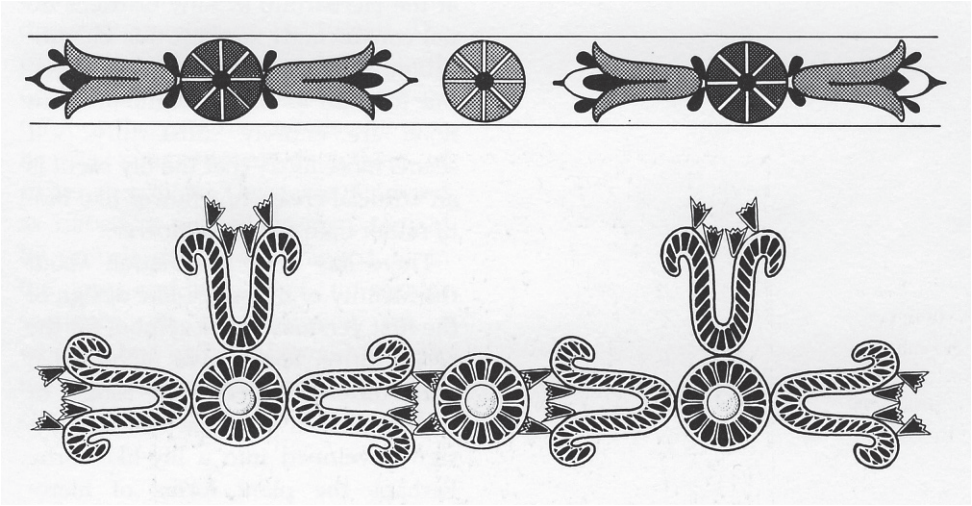
Obr. 122



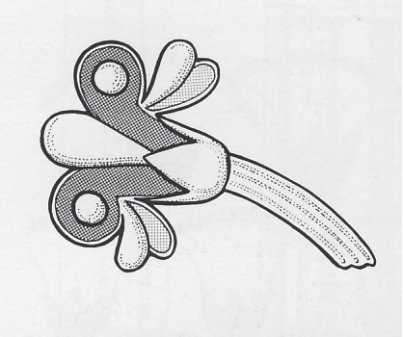
Obr. 123



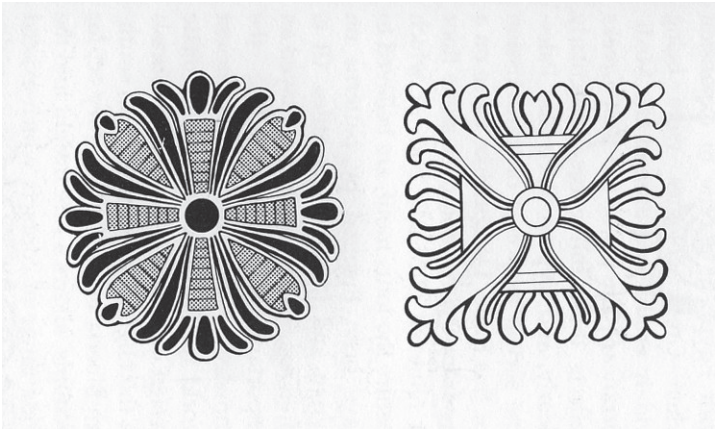
Obr. 124



Obr. 125



Obr. 126



Obr. 127



Obr. 128



Obr. 129



Obr. 130



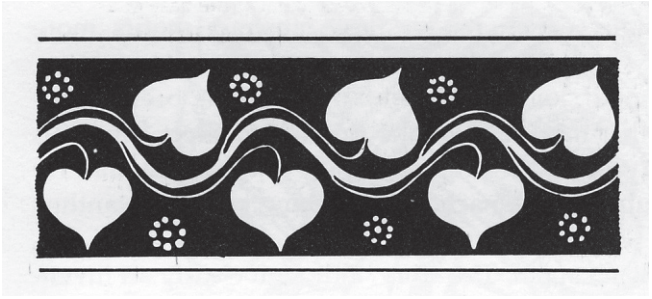
Obr. 131



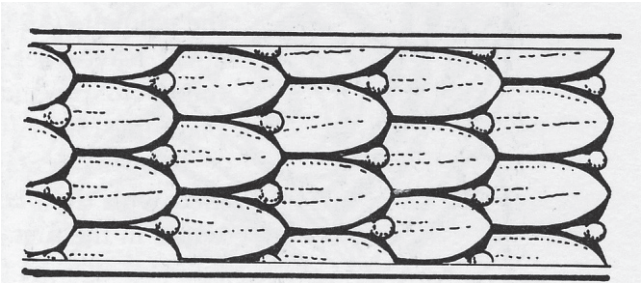
Obr. 132



Obr. 133



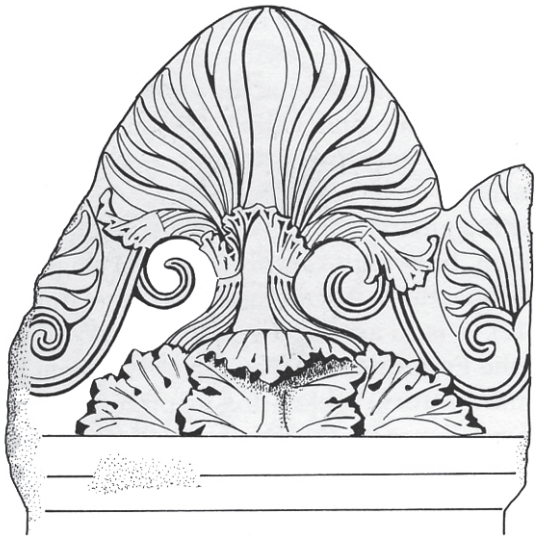
Obr. 134



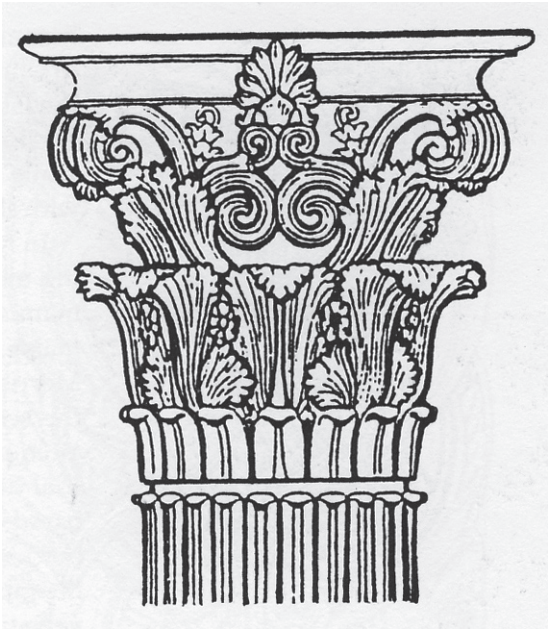
Obr. 135



Obr. 136



Obr. 137



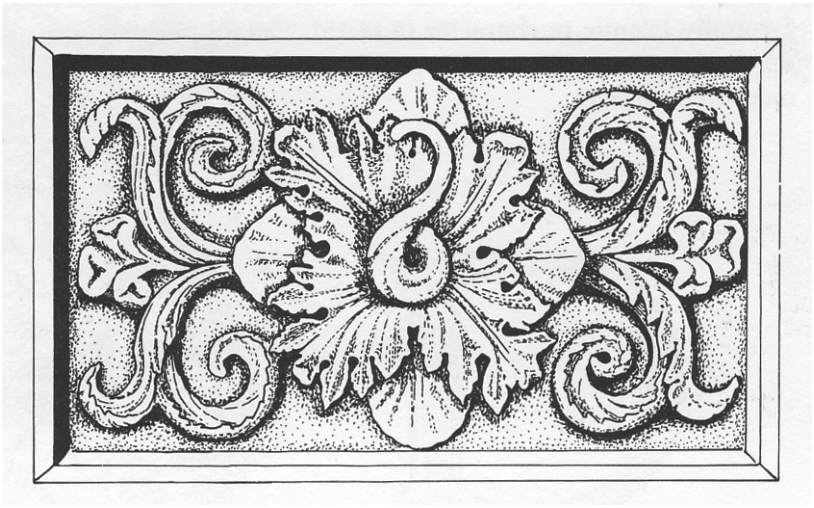
Obr. 138



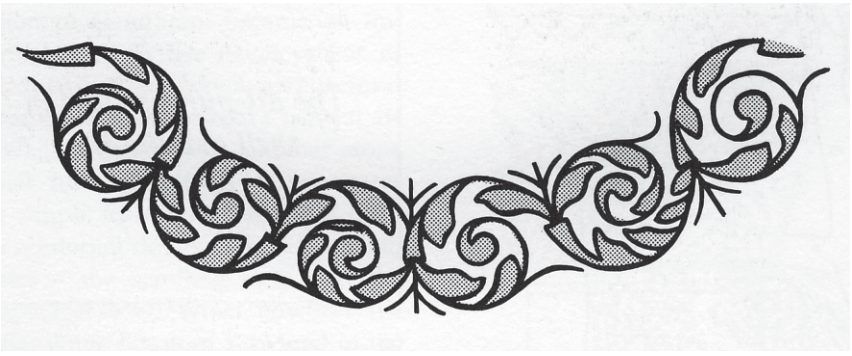
Obr. 139



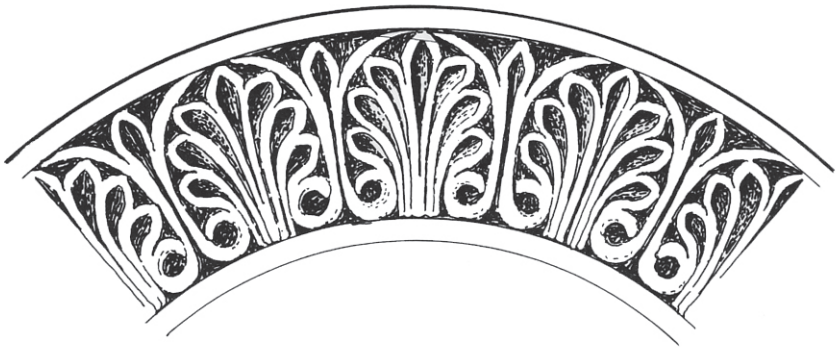
Obr. 140



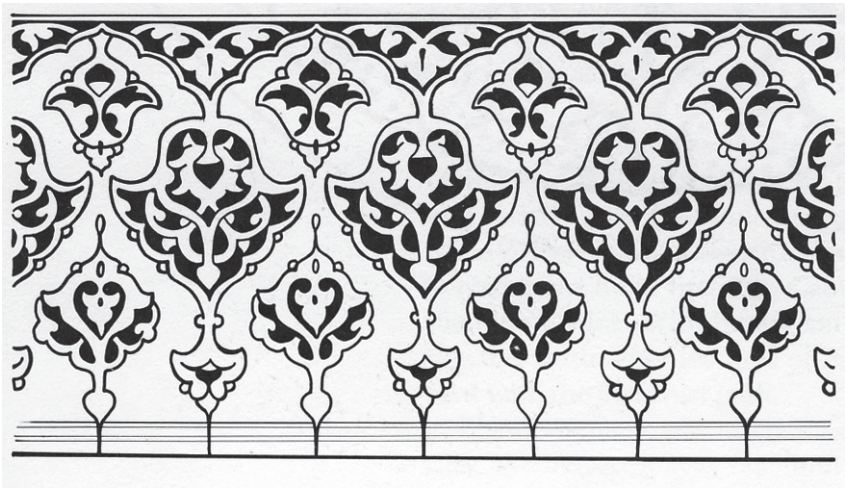
Obr. 141



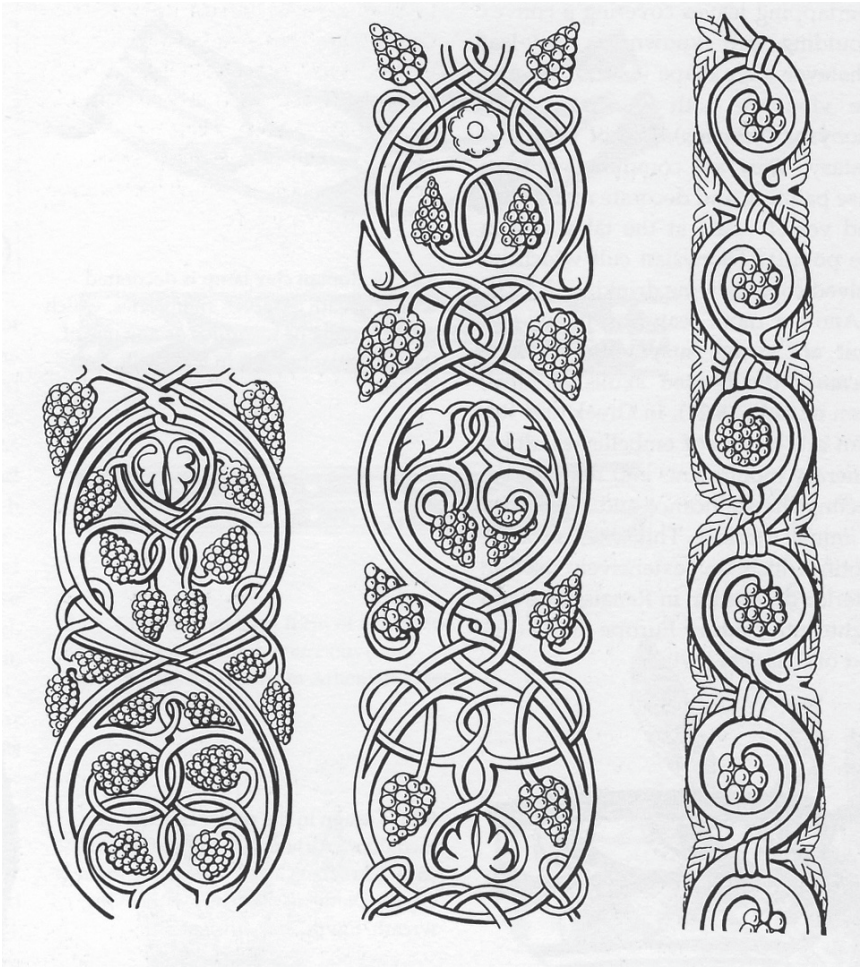
Obr. 142



Obr. 143



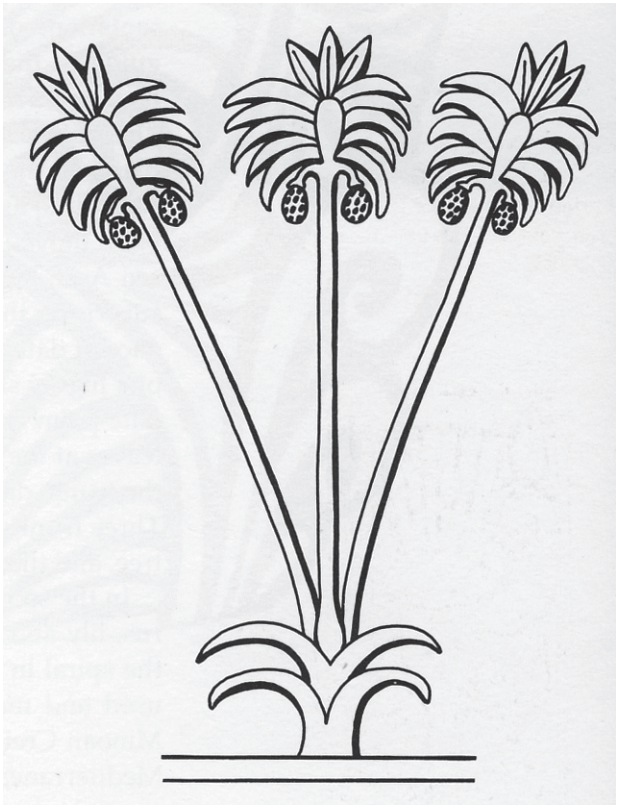
Obr. 144



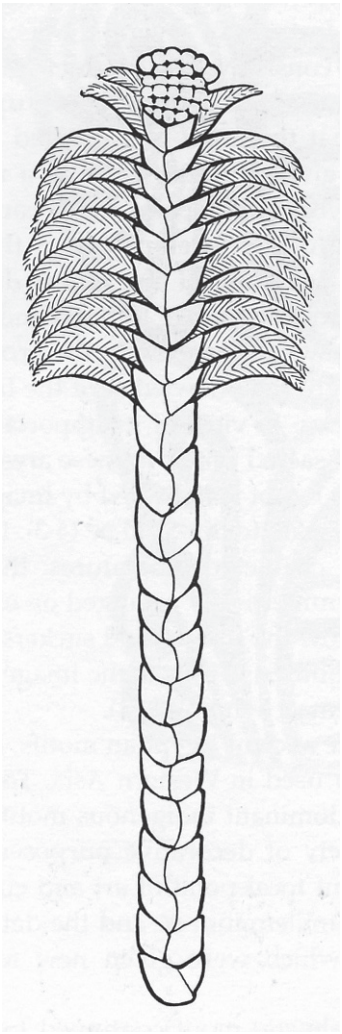
Obr. 145



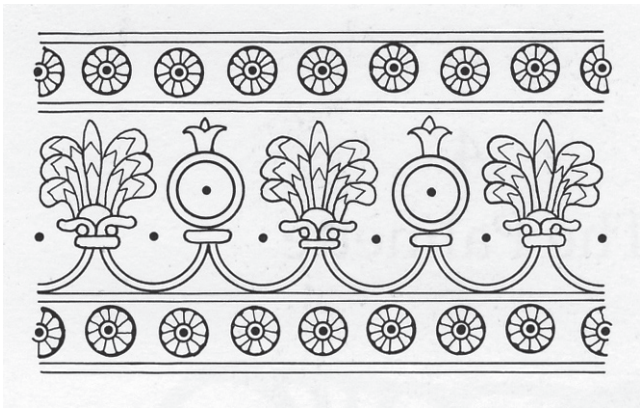
Obr. 146



Obr. 147



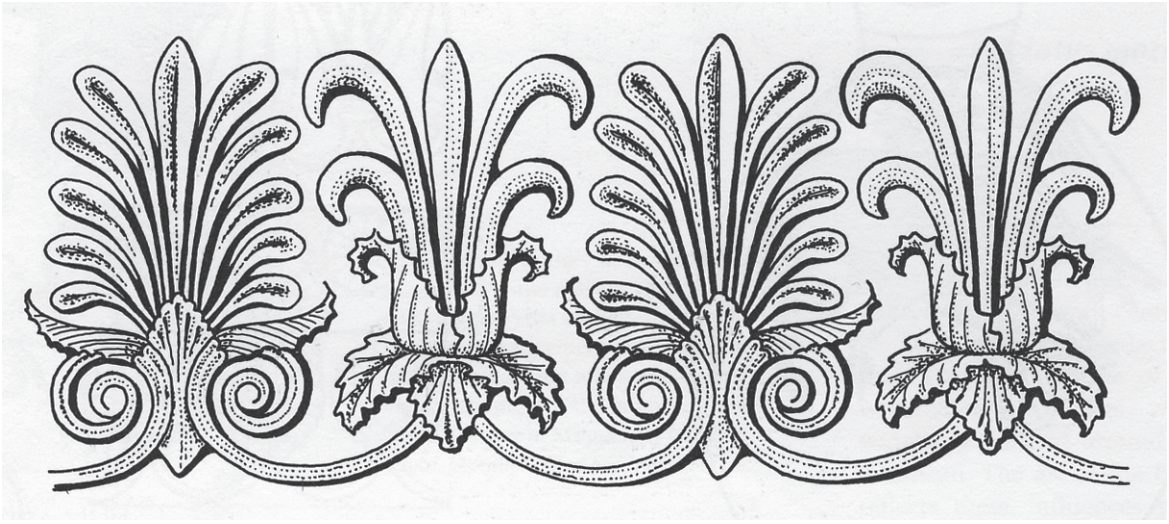
Obr. 148



Obr. 149



Obr. 150



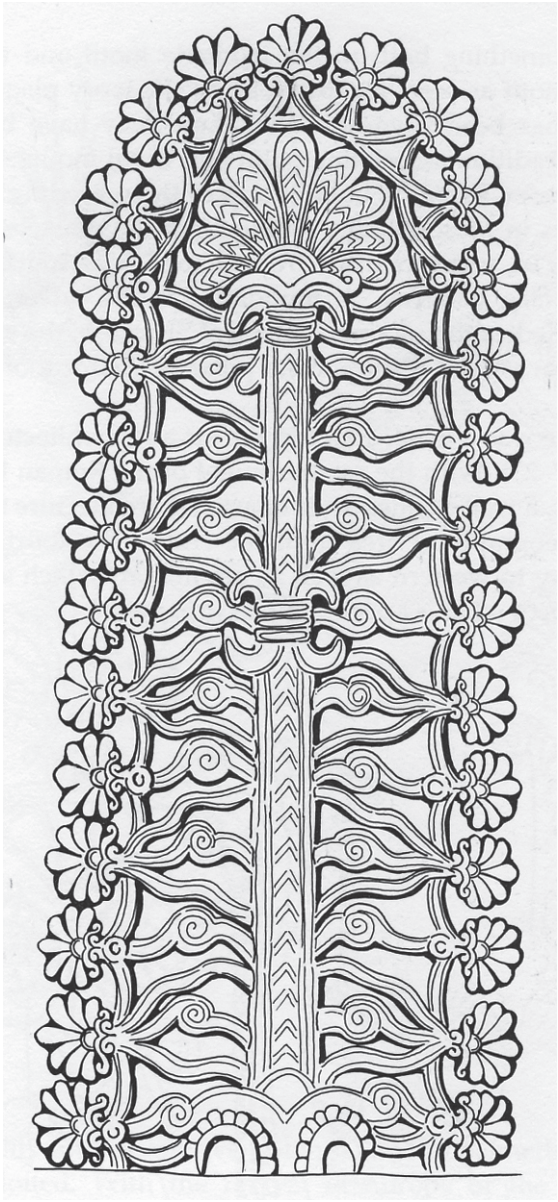
Obr. 151



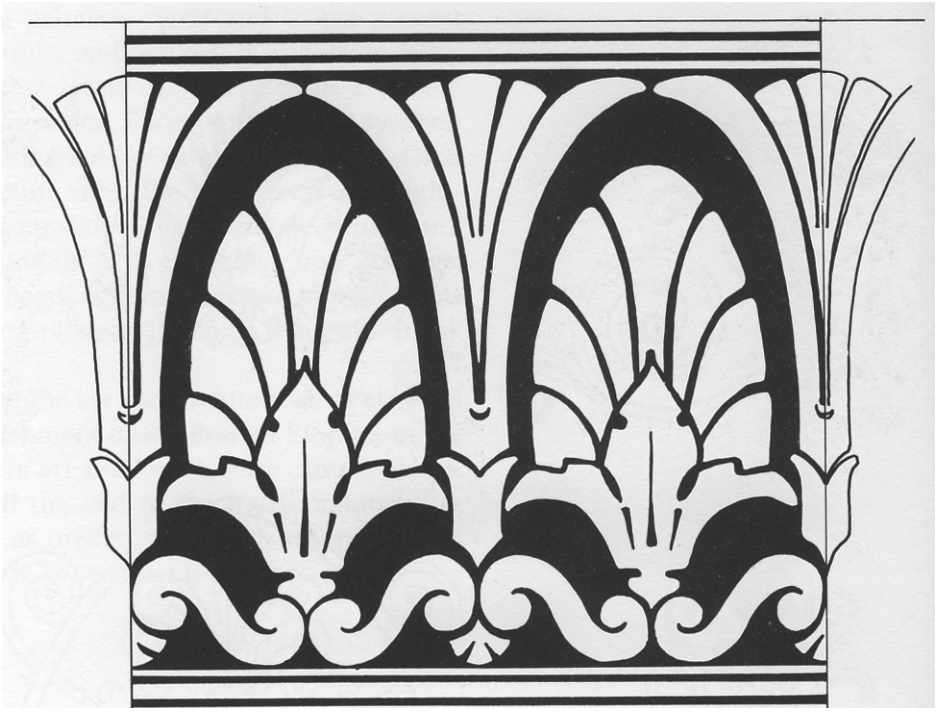
Obr. 152



Obr. 153



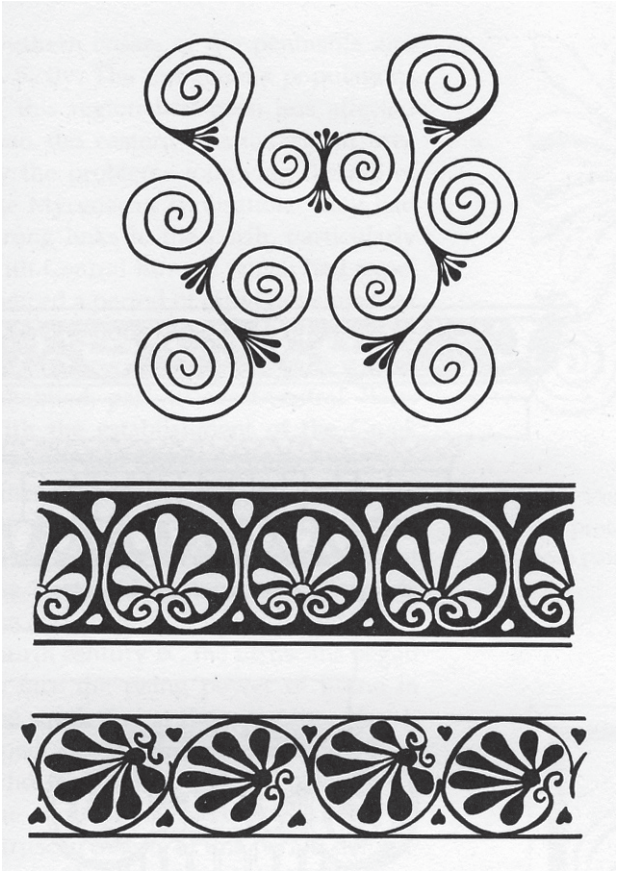
Obr. 154



Obr. 155



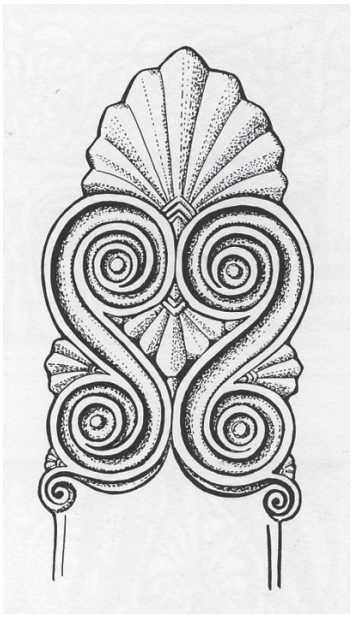
Obr. 156



Obr. 157



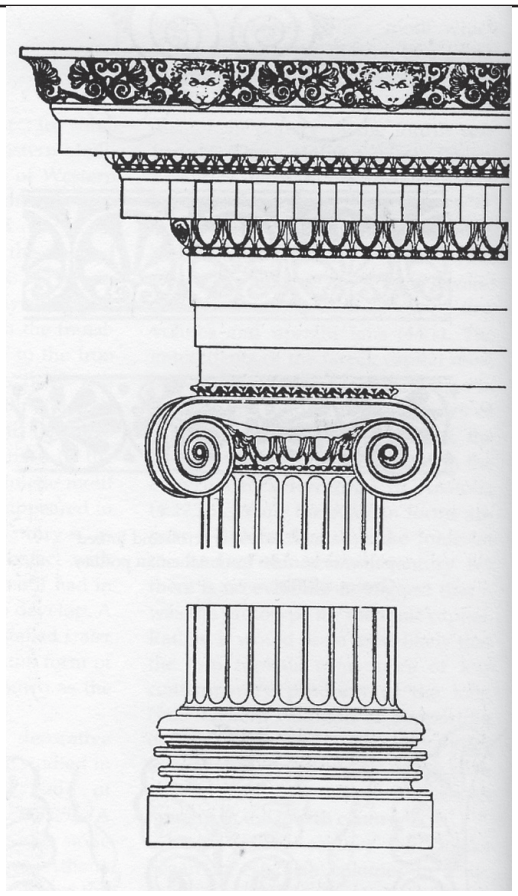
Obr. 158



Obr. 159



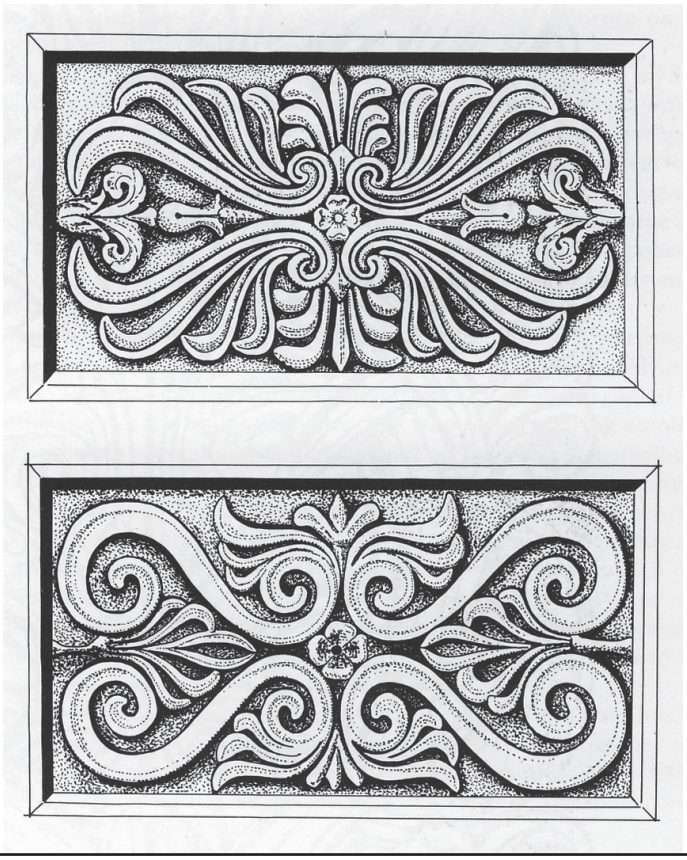
Obr. 160



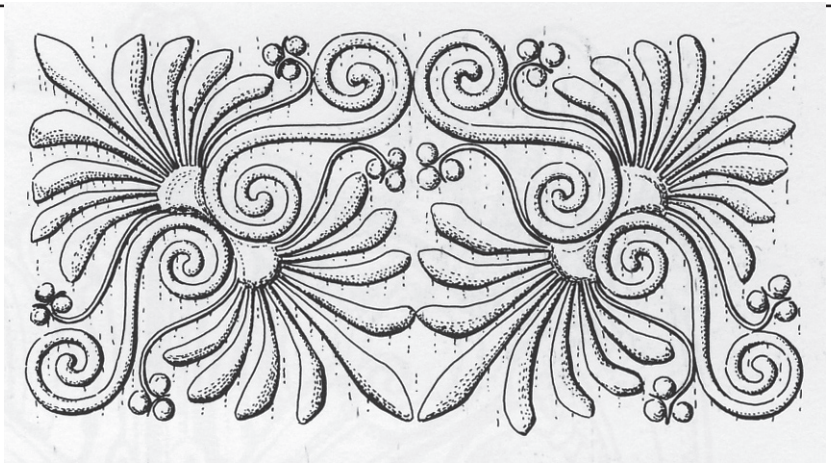
Obr. 1 61



Obr. 162



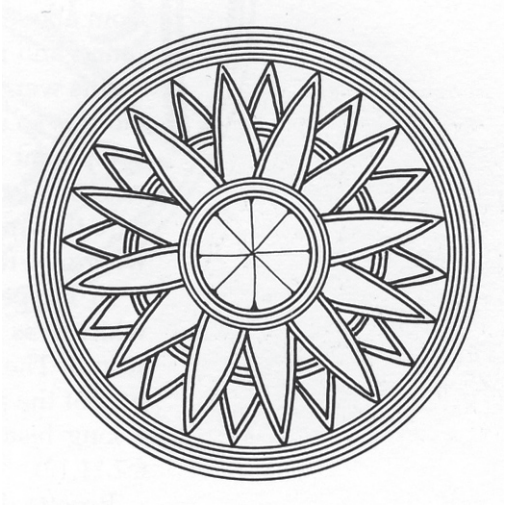
Obr. 163



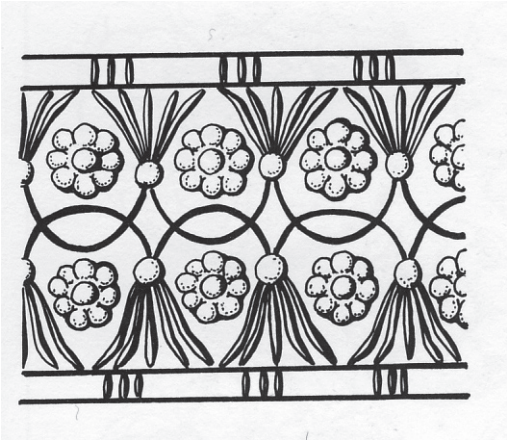
Obr. 164



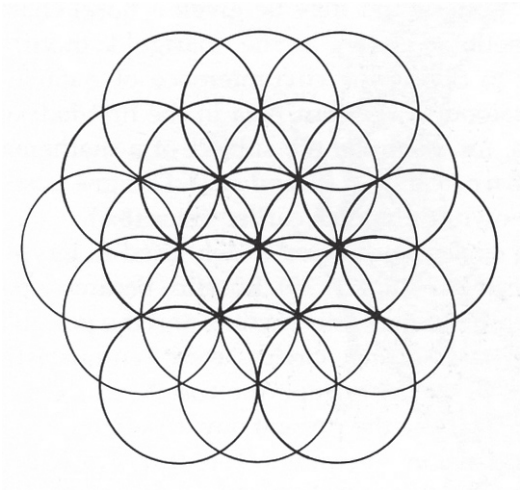
Obr. 165



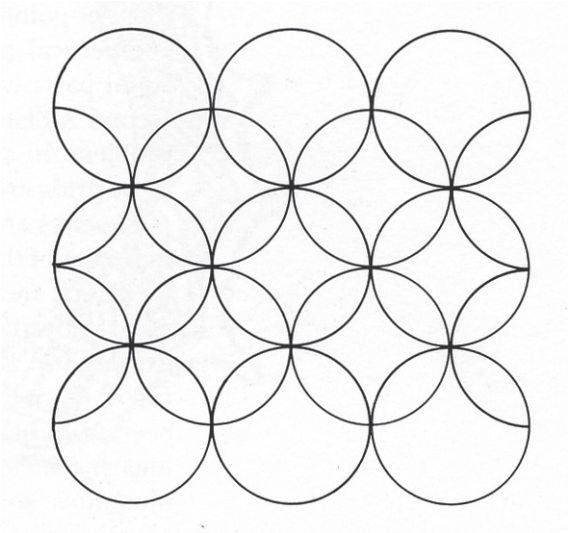
Obr. 166



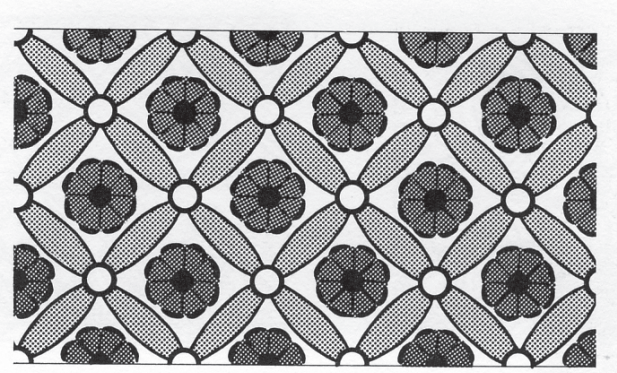
Obr. 167

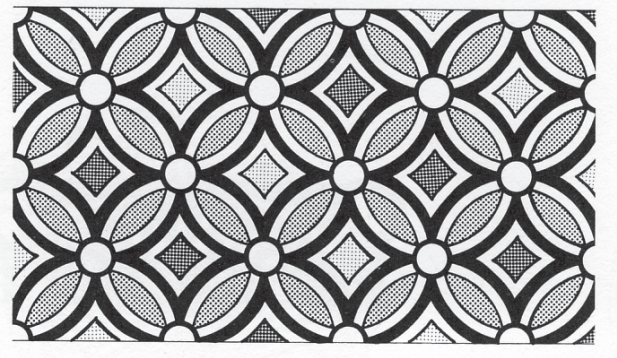


Obr. 168

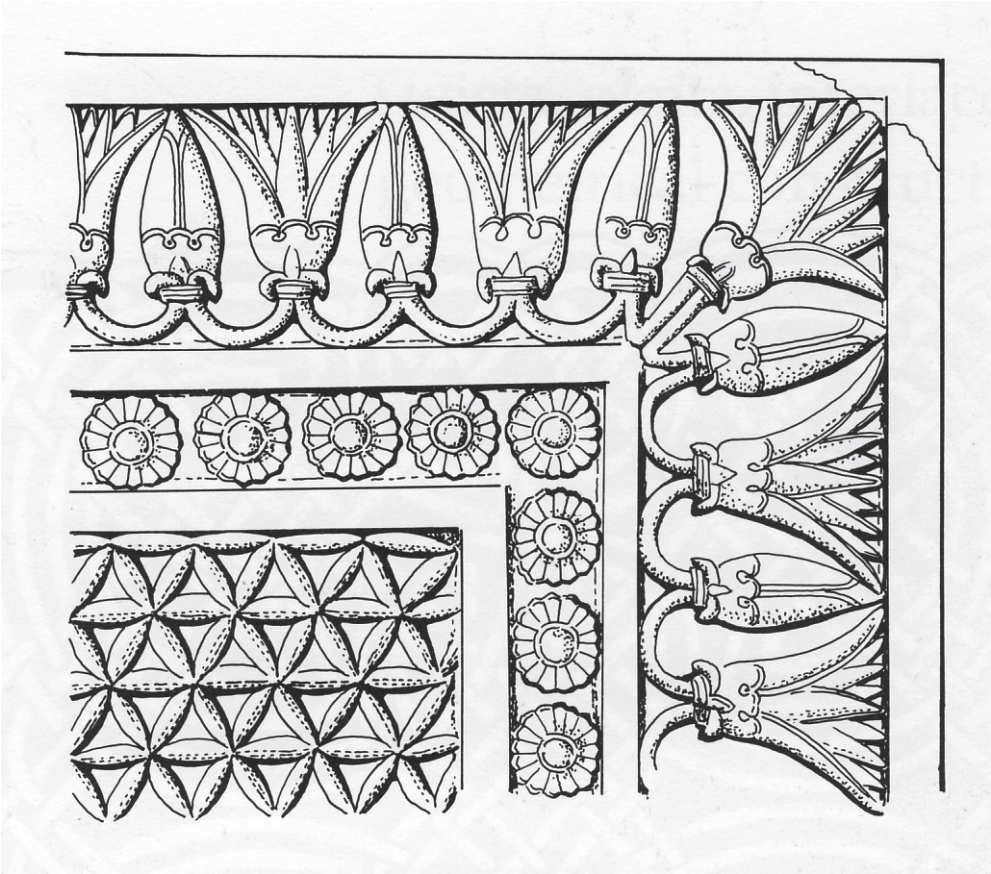


Obr. 169

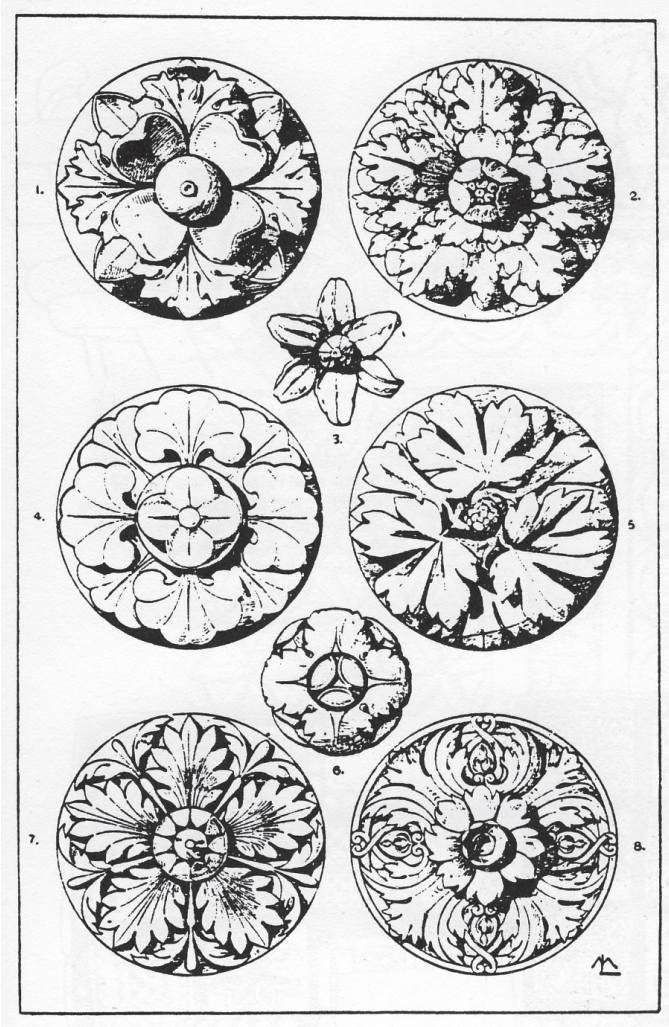




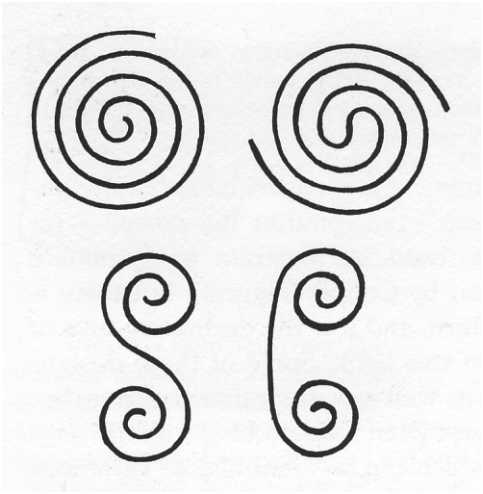
Obr. 170



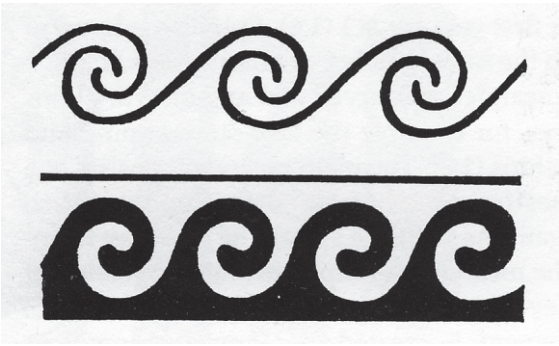
Obr. 171



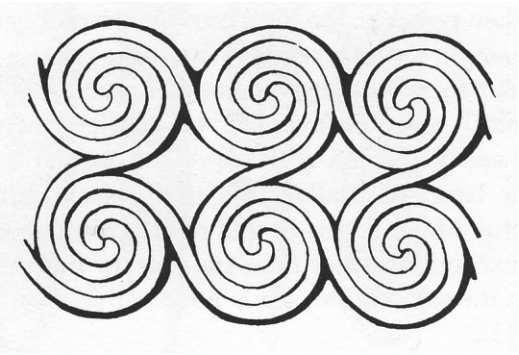
Obr. 172



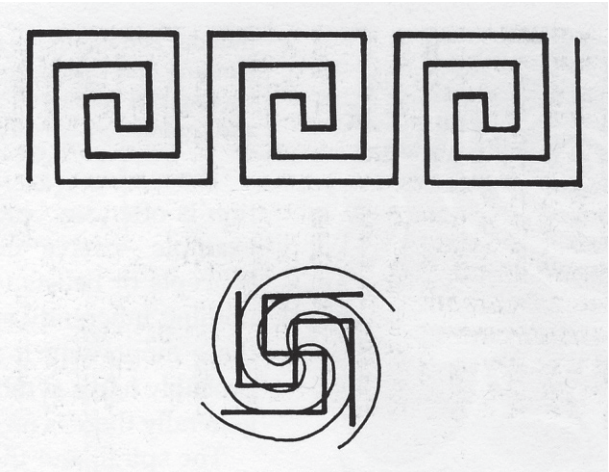
Obr. 173



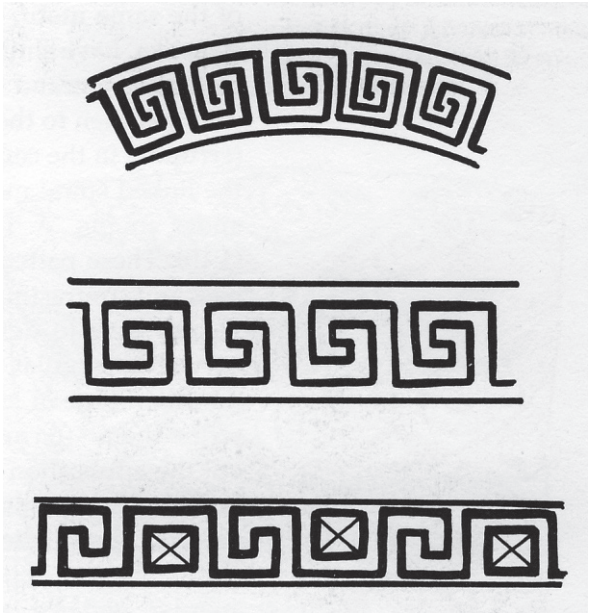
Obr. 174



Obr. 175



Obr. 176



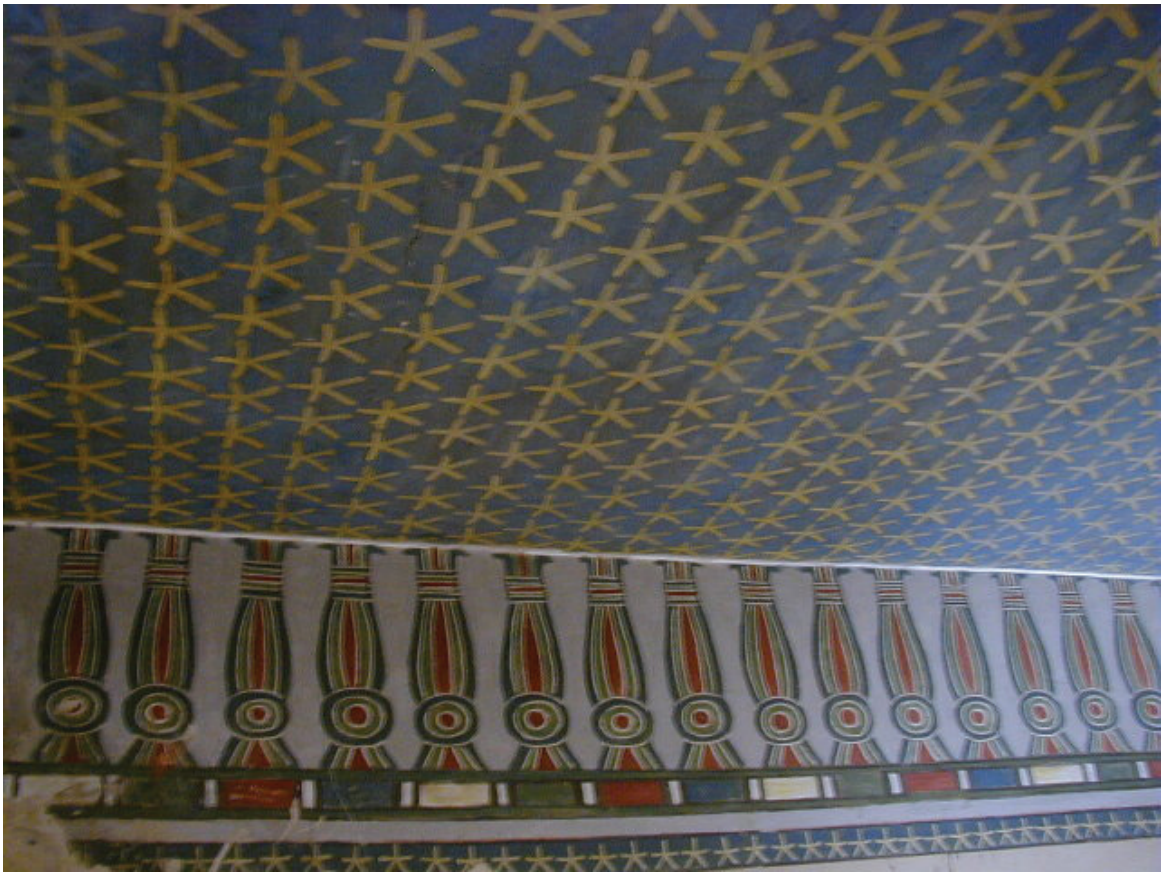
Obr. 177



Obr. 178



Obr. 179



Obr. 180



Obr. 181



Obr. 182



Obr. 183



Obr. 184



Obr. 185



Obr. 186



Obr. 187



Obr. 188

Obrazová příloha

Kostel Zvěstování Panně Marii (sv. Gabriel) Praha – Smíchov
Foto: Petr Hampl

Kaple kláštera milosrdných sester sv. Karla Boromejského v Teplicích
Foto: Petr Hampl

Kostel Matky Boží, sv. Jeronýma a sv. Patronů slovanských, Emauzský klášter, Praha
Foto: Petra Hamplová

Kostel Panny Marie Růžencové, České Budějovice
Literatura: MERUŇKOVÁ, Eva; HAVEL, Tomáš Cyril; ŠKOCH, Jiří; KUNÍK, Petr: Hle příbytek Boží mezi lidmi, Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích, vydal Jiří Brauner – Kartuziánské nakladatelství a vydavatelství, Brno 2008.
Foto: J. Škoch, P. Kuník.

Kostel Zvěstování Panně Marii (sv. Gabriel) Praha – Smíchov

Obr. 1 Pohled do hlavní lodi.
Obr. 2 Východní stěna presbytáře, Sedes Sapientie (Stolice moudrostu), oltářní obraz.
Obr. 3 Východní stěna presbytáře, Sedes Sapientie (Stolice moudrostu), oltářní obraz, detail.
Obr. 4 Východní stěna presbytáře, Sedes Sapientie (Stolice moudrostu), oltářní obraz, detail.
Obr. 5 Jižní stěna hlavní lodi, anděl strážný.
Obr. 6 Severní stěna hlavní lodi, abatyše Valburga a Lioba.
Obr. 7 Severní stěna presbytáře.
Obr. 8 Severní stěna presbytáře.
Obr. 9 Severní stěna presbytáře, detail.
Obr. 10 Strop presbytáře, detail.
Obr. 11 Vítězný oblouk, detail.
Obr. 12 Vítězný oblouk, detail ornamentu.
Obr. 13 Boční loď, kaple sv. Benedikta, klenba.
Obr. 14 Boční loď, kaple sv. Benedikta klenební pás, detail ornamentu.
Obr. 15 Boční loď, kaple sv. Benedikta, klenební pás.
Obr. 16 Západní stěna hlavní lodi, podhled kruchty, detail ornamentu.
Obr. 17 Severní stěna presbytáře, detail ornamentu.
Obr. 18 Jižní stěna hlavní lodi, anděl z kůru Mocnosti.
Obr. 19 Jižní stěna hlavní lodi, anděl z kůru Mocnosti, detail ornamentu.
Obr. 20 Severní stěna, písmo, detail.
Obr. 21 Severní stěna, detail.
Obr. 22 Západní strana hlavní lodi, podhled kruchty.
Obr. 23 Západní strana hlavní lodi, stěna pod kruchtou, detail ornamentu.
Obr. 24 Dlažba v presbytáři.
Obr. 25 Dlažba v hlavní lodi.
Obr. 26 Ornament na dřevěných lavicích.
Obr. 27 Ornament na dřevěných lavicích.
Obr. 28 Presbytář, detail hlavice baldachýnu.

Obr. 29 Kruchta, detail sloupu.
Obr. 30 Beuronská kasule, motiv „klíče k řece Nilu“ počátek 20. století sv. Gabriel.
Foto: Josef Hájek
Obr. 31 Beuronská kasule, 20. století.

Kaple kláštera milosrdných sester Karla Boromejského v Teplicích.

Obr. 32 Pohled do kaple.
Obr. 33 Jižní stěna kaple.
Obr. 34 Klenba kaple, detail.
Obr. 35 Klenba a jižní stěna kaple.
Obr. 36 Východní stěna kaple, detail.
Obr. 37 Jižní stěna kaple, detail.
Obr. 38 Západní stěna kaple, kruchta, detail dekoru.
Obr. 39 Západní stěna kaple, kruchta.
Obr. 40 Západní stěna kaple, prostor pod kruchtou, palmový háj.
Obr. 41 Západní stěna kaple, prostor pod kruchtou, palmový háj.

Kostel Matky Boží, sv. Jeronýma a sv. Patronů slovanských, Emauzský klášter, Praha.

Obr. 42 Pohled do presbytáře.
Obr. 43 Pohled do presbytáře.
Obr. 44 Severní stěna lodi, detail dekoru a písma.
Obr. 45 Jižní stěn presbytáře, detail dekoru.
Obr. 46 Varhaní kruchta, detail hvězdné oblohy.
Obr. 47 Varhaní kruchta, detail hvězdné oblohy.
Obr. 48 Jižní strana hlavní lodi, varhaní kruchta, detail klenby.
Obr. 49 Klenební oblouk, varhaní kruchta.
Obr. 50 Detail dekorů.
Obr. 51 Detail dekorů.

Kostel Panny Marie Růžencové, České Budějovice.

Obr. 52 Pohled do presbytáře. Foto: J. Škoch.
Obr. 53 Strop baldachýnu. Foto: P. Kuník.
Obr. 54 Pohled do hlavní lodi. Foto: P. Kuník.

Literatura: OWEN, Jones: Grammaire de L´ornement, Day and son, Limited, Londýn b. r.

Obr. 55 Egyptské dekory.
Obr. 56 Egyptské dekory.
Obr. 57 Hlavice egyptských sloupů.
Obr. 58 Hlavice egyptských sloupů.

Literatura: FOŘTOVÁ – ŠÁMALOVÁ, Pavla; VILÍMKOVÁ, Milada: Das Ägyptische ornament, Artia Praha 1963.

Obr. 59 Théby (Medinet Habu), stropní výklenek harému Ramsese III., XX. dynastie.
Obr. 60 Sakkára, stěna hrobu č. 24 (Bekenranef), XXII. dynastie.

Obr. 61 Svatyně z Kanopenu, XVIII. dynastie.
Obr. 62 Théby (Abd el Kurna) stěna hrobu č. 82 (Amenemhet), XVIII. dynastie.
Obr. 63 Karnak, místo neznámé, Ptolemaiova doba.
Obr. 64 Théby (Medinet Habu), stropní výklenek harému Ramsese III., XX. dynastie.
Obr. 65 Karnak, stěna chrámu Amenofise III., XVIII. dynastie.
Obr. 66 Karnak, místo neznámé, Ptolemaiova doba.
Obr. 67 Sarkofág, XXV. dynastie.
Obr. 68 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu učitela Amenofise II., XVIII. dynastie.
Obr. 69 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 45 (Dhut), XIX. dynastie.
Obr. 70 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 68 (Nespeneferhor), XXI. dynastie.
Obr. 71 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 68 (Nespeneferhor), XXI. dynastie.
Obr. 72 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 50 (Neferhotep), XIX. dynastie.
Obr. 73 Théby (Abd el Kurna), stěna neznámého hrobu, XVIII. dynastie.
Obr. 74 Théby, stěna neznámého hrobu, XVIII. – XIX. dynastie.
Obr. 75 Théby (Abd el Kurna), stěna neznámého hrobu, XVIII. dynastie.
Obr. 76 Théby, stěna neznámého hrobu, XIX. dynastie.
Obr. 77 Théby (El Chocha), stěna hrobu č. 178 (Neferronpet, tzv. Kenro), XIX. dynastie.
Obr. 78 Théby (Abd el Kurna), stěna neznámého hrobu, XVIII. dynastie.
Obr. 79 Sarkofág (muzeum v Káhiře).
Obr. 80 Théby (Abd el Kurna), stěna neznámého hrobu, XVIII. dynastie.
Obr. 81 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 74 (Tsenna), XVIII. dynastie.
Obr. 82 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 63 (Sebekhotep), XVIII. dynastie.
Obr. 83 Théby (El Chocha), stěna hrobu č. 247 (Simut), XVIII. dynastie.
Obr. 84 Théby (El Chocha), stěna hrobu č. 247 (Simut), XVIII. dynastie.
Obr. 85 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 69 (Menna), XVIII. dynastie.
Obr. 86 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 75 (Amenhotep), XVIII. dynastie.
Obr. 87 Théby (El Assaif), strop hrobu č. 33, (Petamenopet), XXVI. dynastie.
Obr. 88 Sakkára, falešné dveře hrobu Ptahhotepa, V. dynastie.
Obr. 89 Théby (El Chocha), hrob č. 49 (Neferhotep), XIX. dynastie.
Obr. 90 Sakkára, falešné dveře hrobu Ptahhotepa, V. dynastie.
Obr. 91 Théby (Abd el Kurna), strop hrobu č. 88 (Pehsucher), XVIII. dynastie.
Obr. 92 Théby (Abd el Kurna), stropní výklenek hrobu č. 67 (Hepuseneb), XVIII. dynastie.
Obr. 93 Théby (Biban el Moluk), stěna hrobu.
Obr. 94 Sakkára, falešné dveře v hrobě (Ptahhotep), V. dynastie.
Obr. 95 Théby (Biban el Moluk), stěna hrobu č. 11 (Ramses III.), XX. dynastie.
Obr. 96 Théby (Biban el Moluk), stěna hrobu č. 11 (Ramses III.), XX. dynastie.
Obr. 97 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 65 (Imisib), XX. dynastie.
Obr. 98 Sakkára, falešné dveře v hrobě (Ptahhotep), V. dynastie.
Obr. 99 Sakkára, falešné dveře v hrobě (Ptahhotep), V. dynastie.
Obr. 100 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 76 (Tsenna), XVIII. dynastie.
Obr. 101 Théby, neznámý hrob.
Obr. 102 Théby (Abd el Kurna), stěna hrobu č. 139 (Pere), XVIII. dynastie.
Obr. 103 Tunah, tmavomodrá fajánsová váza, XXII. dynastie.
Obr. 104 Théby (Kurnet Murrai), stěna hrobu č. 271 (Amenemwi), XIX. dynastie.
Obr. 105 Théby (Údolí králů), stěna hrobu č. 52 (Titi), XVIII. dynastie.
Obr. 106 Philae, pylon v chrámu Nektanebos, Ptolemaiova doba.
Obr. 107 Théby (Abd el Kurna), strop neznámého hrobu, XVIII. dynastie.

Literatura: WILSON, Eva: 8000 years of ornament, an illustrated handbook of motifs, British Museum Press 1994.

Obr. 108 Bílý lotos (*Nymphaea Lotus*), autor kresby Marjorie Blamey.
Obr. 109 Modrý lotos (*Nymphaea Caerulea*), autor kresby Marjorie Blamey.
Obr. 110 Kresba obětních darů v hrobce v Thébách, lotosové květy, Egypt 1425–1417 př. n. l.
Obr. 111 Kresba v hrobě (Beni Hasan), motiv papyrusových a lotosových květů, Egypt 1971–1928 př. n. l.
Obr. 112 Symbol sjednoceného Egypta, zobrazení na soše Amenophise III., Egypt 1400 př. n. l.
Obr. 113 Vlevo, secesní zobrazení papyrusu, mozaiková podlaha muzea Ny Carlsberg Glyptotek v Kodani, počátek 19. Století. Vpravo nástropní malba, Medinet Habu, Egpt, 1197–1166 př. n. l.
Obr. 114 Detail bordury s motivem lotosového květu, rozety a palmety, nízký reliéf na kamenné podlaze Ninive, Asýrie, 645 př. n. l.
Obr. 115 Detail zlatého náhrdelníku, F. Boucheron, Paříž 1880.
Obr. 116 Vlevo, modrý a bílý lotos, nízký reliéf, hrob v Sakkáře, 2400–2345 př. n. l., vpravo, bílý a modrý lotos, na vesle modelu lodi z hrobu, počátek druhého tisíciletí př. n. l.
Obr. 117 Nahoře, rekonstrukce girlandy z lotosových okvětních lístků. Dole, polychromovaný límec královny Nefretity, střídání okvětních lístků lotosu s plody mandragory, Egypt, 1379–1362 př. n. l.
Obr. 118 Nahoře, detail ornamentu z Erechteionu na Akropoli, Athény. Dole, ornament na řecké váze, polovina 6. století př. n. l.
Obr. 119 Malovaný dekor lotosu a poupěte, lotosu a palmety na řecké váze, 5.–6. stolet př. n. l.
Obr. 120 Papyrus (*Cyperus papyrus*), autor kresby Marjorie Blamey.
Obr. 121 Detail papyrsu na nástěnné malbě v hrobce Amenemhata, Théby 1504–1450 př. n. l.
Obr. 122 Malovaná keramika z Knossu, Kréta druhá polovina 15. století př. n. l.
Obr. 123 Kamenný pilíř v podobě papyrusu z poloviny třetího tisíciletí př. n. l., Sakkára, Abusir.
Obr. 124 Dekor lilie na rukojeti dýky, Tutanchamonova hrobka, Údolí králů, Egypt, 1361–1352 př. n. l.
Obr. 125 Dekory na čelenkách, hrob princezny Khunmet, Dashur, 1929–1895.
Obr. 126 Dekor lilie, Tutanchamonova hrobka, Údolí králů, Egypt, 1361–1352 př. n. l.
Obr. 127 Vlevo, zlatý disk z čelenky princezny Si–Hator–Iunet, Lahun 1842–1797 př. n. l., vpravo, detail z chrámu, Abusír, 2400 př. n. l.
Obr. 128 Pečetní váleček, Sýrie, 2. tisíciletí př. n. l.
Obr. 129 Destička ze slonové kosti, Nimrud, Asýrie, 9. století př. n.l.
Obr. 130 Akantový list
Obr. 131 Akantový list (Acanthus spinosus), autor kresby Marjorie Blamey.
Obr. 132 Detail římského vlysu, Afrodisias, Turecko, 200 př .n .l.
Obr. 133 Detail vinného motivu na římské olověné rakvi, Sidon, Libanon, 2.–3. století.
Obr. 134 Břečťanový motiv na řecké váze, Apulia, jižní Itálie, 370–360 př. n. l.
Obr. 135 Bobkový list, hlavní schodiště British Musem, Londýn, polovina 19. století.
Obr. 136 Břečťan, Řecko 1550–1500 n. l.
Obr. 137 Řezba na vrcholu mramorové stély, kombinace akantu, palmety a spirály, Athény, Řecko, 390–365 př. n. l.
Obr. 138 Korintská hlavice z Lysikratova památníku, Athény, Řecko, 334 př. n. l.
Obr. 139 Listová bordura z Koránu, Baghdad, Irák, 1000 n. l.
Obr. 140 Textilní dekor pohřební ranně křesťanské Koptské tkaniny, Egypt, 5.–6. století n. l.

Obr. 141 Akantový motiv z podstavce sloupu, Didyma, Turecko, 1. století n. l.
Obr. 142 Listový motiv na mozaikové podlaze, Hinton St Mary, Dorset, Anglie, 4. století n. l.
Obr. 143 Detail palmety a lotosu, katedrála v Aachen, Německo, 800 n. l.
Obr. 144 Islámský dekor, Irán, 1600 n. l.
Obr. 146 Listový motiv, skalní chrám Xiangtangshan, Čína, 6. století n. l.
Obr. 147 Stylizovaný palmový dekor (ženský symbol), Deir el Bahri, Egypt, 1503–1482 př. n. l.
Obr. 148 Stylizovaná palma (mužský symbol), Abydos, Egypt, 3100 př. n. l.
Obr. 149 Palmeta a granátové jablko, bordura na slonové kosti, Nimud, Asýrie, 9. století př. n. l.
Obr. 150 Palmetový motiv, bordura, Athény, Řecko, 520 př. n. l.
Obr. 151 Detail motivu anthemion, Erechteion, Akropolis, Athény, 5. století př. n. l.
Obr. 152 Motiv palmety a lotosu znám jako anthemion, Apolonůn chrám v Bassae, Řecko, 425 př. n. l.
Obr. 153 Thomas Hope, Household Furniture and Interior Decoration, 1807.
Obr. 154 Detail reliéfu z severozápadního paláce, Nimbrut, Asýrie, 865–860 př. n. l.
Obr. 155 Lotos a palmeta na borduře, Viktoriánská glazovaná keramika, Anglie, pozdní 19. a začátek 20. století.
Obr. 156 Palmetový motiv, Ruvo, Apulia, Itálie, 4. století př. n. l.
Obr. 157 Palmetový motiv, bordura, athénská keramika, Řecko, 520 př. n. l.
Obr. 158 Palmetový motiv, bordura zrcadla, Atri, Itálie, 500–475 př. n. l.
Obr. 159 Palmetový ornament, pohřební stéla, Perithos, Turecko, konec 6. století př. n. l.
Obr. 160 Aeolská hlavice, Larisa, Anatolie, Turecko, první polovina 6. století př. n. l.
Obr. 161 Iónský sloup, chrám bohyně Athény, Priene, Turecko. 334 př. n. l.
Obr. 162 Detail palmety pod uchem amfory, Vulci, Itálie. 400–360 př. n. l.
Obr. 163 Dvě desky v podstavci sloupu, Didyma, Turacko, 1. století n.l.
Obr. 164 Palmetový dekor, Lanuvium, Itálie, 4. století př. n. l.
Obr. 165 Rozeta, bílý lotos, glazovaná miska, Egypt, 1400–1320 př. n. l.
Obr. 166 Rozeta, lotos, miska ze slonové kosti, Megiddo, Palestina, 12. století př. n. l.
Obr. 167 Pečetní váleček, severní Sýrie, 18.–17. století př. n. l.
Obr. 168 Geometrická konstrukce kružnic, tvořící základ většinu námětů rozet a hvězd.
Obr. 169 Geometrická konstrukce kružnic.
Obr. 170 Nástropní malba, hrob Amenemhat, Théby, Egypt, 1470–1379 př. n. l.
Obr. 171 Detail kamenné dlažby, Nimrud, Asýrie, 9. století př. n. l.
Obr. 172 *1* Řecká rozeta, *2–3* římské rozety, *4* románská rozeta, klášter sv. Kříže ve Vídni, 13. století, *5* ranně gotická rozeta Sainte–Chapelle, Paříž, 1240, *6* francouzská renesance Ludvíka XIII (1610–1643), *7* italská renesance, dveře baptisteria v Parmě, *8* nástropní štuková rozeta, Francie, konec 19. století.
Obr. 173 Motiv spirály.
Obr. 174 Pásy spirál.
Obr. 175 Motiv trojité spirály na pečetním válečku, Anatolia, Turecko, polovina 2. tisíciletí př. n. l.
Obr. 176 Blízká podobnost spirály a meandru.
Obr. 177 Meandrový pás, typický pro řecké umění a architekturu, malba na řecké váze, 6.–5. století př. n. l.
Obr. 178 Detail nástropního ornamentu, Orchomenos, Boeti, Řecko, 15. století př. n. l.
Obr. 179 Nástropní malba, hrobka, Théby, 1504–1348 př. n. l.
Obr. 180 Nástropní malba hvězdné oblohy, hrobka Thutmose III., Théby, Údolí králů, 18. dynastie. Foto: Kat Konia.

Obr. 181 Motiv datlové palmy, Dér el-Medína, 19. dynastie. Zdroj: Strouhal Evžen: Život starých Egypťanů, Opus Publishing, Londýn, 1994.
Obr. 182 Detail písma, nástěnná malba, kostel Zvěstování Panny Marie (sv. Gabriel) Praha – Smíchov.
Obr. 183 Detail písma, nástěnná malba, kostel Zvěstování Panny Marie (sv. Gabriel) Praha – Smíchov.
Obr. 184 Detail písma, nástěnná malba, kostel Zvěstování Panny Marie (sv. Gabriel) Praha – Smíchov.
Obr. 185 Detail písma, nástěnná malba, kaple kláštera milosrdných sester sv. Karla Boromejského v Teplicích.
Obr. 186 Detail písma, nástěnná malba, kostel Matky Boží, sv. Jeronýma a sv. Patronů slovanských, Emauzský klášter, Praha.
Obr. 187 Detail písma, nástěnná malba, kostel Panny Marie Růžencové, České Budějovice.
Obr. 188 Detail písma, nástěnná malba, kostel Zvěstování Panny Marie (sv. Gabriel) Praha, – Smíchov.