

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

**VYUŽITÍ PAMÁTKOVÉHO FONDU MALÉ STRANY
V PRAZE VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ NA DRUHÉM STUPNI
ZÁKLADNÍCH ŠKOL**

Diplomová práce

Klára Čermáková

Vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

Oponent: doc. PaedDr. Matouš Vondrák, CSc.

V Českých Budějovicích 2009

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma „Využití památkového fondu Malé Strany v Praze ve výtvarné výchově na druhém stupni základních škol“ jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním diplomové práce na téma „Využití památkového fondu Malé Strany v Praze ve výtvarné výchově na druhém stupni základních škol“, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích dne 18. 4. 2009

Klára Čermáková

Poděkování

Chtěla bych poděkovat zejména panu PhDr. Viktoru Kubíkovi, Ph.D. za vedení této diplomové práce, za jeho podnětné připomínky a trpělivost, paní učitelce Jaroslavě Švarcové ak. mal. za spolupráci na praktické části práce, dále pak Gymnáziu Josefská a Základní škole Malostranská.

Anotace:

Hlavním tématem této práce je projekt, který probíhal na druhém stupni základní školy. Projekt je podpořen teoretickou částí, kterou tvoří popis pedagogických přístupů v běžné učitelské praxi, historie a katalog památek Malé Strany použitých v projektu a samotný popis a zhodnocení projektu.

Cílem práce je přispět k praktické realizaci výuky uměleckých slohů na základní škole. Diplomová práce se nesnaží být vyčerpávající, je jen návrhem, jak je možné pracovat s památkovými objekty na 2. stupni ZŠ.

Thesis name:

Usage of Prague's Malá Strana historical landmarks for art lectures at the higher levels of elementary schools

Annotation:

The key topic of enclosed Diploma thesis is the project that was running at the higher level of the elementary school in Prague. The Project itself is supplied by the theoretical part, including description of pedagogic procedures used in the real life, history and finally includes the list of Malá Strana heritage sights used in my project. The final attachment includes my short project summary as well.

The main objective of this Thesis is to support realization of art lectures at the elementary school. Diploma thesis doesn't feel obligation to cover all issues connected with defined topic, but shows a direction, how to use our historical heritage for lectures at the elementary schools and hope will finally boost public attention in this matter too.

Obsah

1. Úvod	6
2. Definice tématu z hlediska pedagogických přístupů	8
2. 1. Psychologické a pedagogické aspekty výtvarné výchovy na druhém stupni ZŠ	8
2. 2. Výchova výtvarným uměním.....	15
3. Definice tématu z uměleckohistorického hlediska	19
3. 1. Orientační historie Malé Strany	19
3. 2. Kritéria výběru památek.....	25
3. 3. Katalog vybraných památek.....	26
4. Realizace projektu	43
4. 1. Úvodní část projektu	43
4. 2. Urbanistická procházka.....	46
4. 3. Práce v plenéru.....	47
4. 4. Výtvarná parafráze plenérových skic.....	51
4. 5. Ukončení projektu a vystavení obrázků.....	55
4. 6. Závěrečné shrnutí projektu.....	57
5. Závěr	59
Seznam použité literatury	61
Seznam příloh	63
Přílohy	65

1. Úvod

Název práce - Využití památkového fondu Malé Strany v Praze ve výtvarné výchově na druhém stupni základních škol – je v podstatě jen základním rámcem pro koncepci práce, která je širší a zahrnuje i praktickou část a její následné zhodnocení. Hlavním cílem práce je přispět k praktické realizaci výuky uměleckých slohů na základní škole. Diplomová práce se nesnaží být vyčerpávající, je jen návrhem, jak je možné pracovat s památkovými objekty na 2. stupni ZŠ a může být podnětem pro další činnost v této oblasti.

Při psaní mé diplomové práce budu využívat mimo literatury také zkušenosti, které nasbírám při práci s dětmi. Oslovila jsem malostranskou základní školu v Josefské ulici, která mi bude nápomocna a „půjčí mi své žáky“ pro realizaci projektu.

Diplomová práce obsahuje podrobný popis projektu a jeho zhodnocení a teoretickou část, která zahrnuje hodnocení tématu z hlediska pedagogického a umělecko-historického.

Realizace projektu je rozdělena do čtyř základních etap. První etapa, která probíhá v učebně, vychází z předpokladu, že vnímání každého uměleckého díla je závislé nejen na smyslovém vnímání, ale také na intelektu, kritičnosti a v neposlední řadě znalosti teorie a dějin umění.¹ Z tohoto důvodu bude počáteční práce s žáky spočívat v úvodu do tvarosloví historických slohů. Musíme ale dbát na „*požadavek zdravé míry informací*“² a žáky neodradit hned v úvodu. Mnoho dalších informací bude doplněno v průběhu a v závěru projektu. Druhá etapa bude probíhat v exteriéru a začne urbanistickou procházkou, která poslouží k základní orientaci mezi památkami. Poté následují studie v plenéru. Počítám také s tím, že studijní skica nebude skutečnost pouze reprodukovat, ale že se v ní objeví i složka představivosti a fantazie³, která se stane základem pro další práci. Třetí etapa bude probíhat v učebně a výchozí pro tuto část jsou právě plenérové skici. Žáci se budou zabývat volnou výtvarnou parafrází podnětů, které v plenéru „nasbírali“, výtvarným uplatněním formotvorných principů a strukturací obsahových a

¹ Uždil, J. 1988, str. 283

² tamtéž, str. 181

³ tamtéž, str. 310

tvarových elementů.⁴ Výsledkem třetí etapy tedy budou koláže, kresby a malby. V poslední etapě dojde k zhodnocení žákovských prací a to výstavou v prostorách školy. Vzhledem k počtu prací bude nutné obrázky rozdělit do několika dílčích celků a to podle techniky, kterou byly zpracovány. Je tedy vhodné, aby každá památka, která je zahrnuta do našeho projektu, byla provedena všemi zvolenými technikami.

Výběr památek, které poslouží pro náš projekt, nebyl jednoduchý, protože na Malé Straně nalezneme mnoho zajímavých objektů, které dobře demonstrují dané umělecké styly. Hlavním kritériem pro výběr památek jsou slohově typické formy. Dalším neměně důležitým kritériem je místo, kde památky stojí – vybírala jsem tedy místa, kde je možné s dětmi pracovat, aby se případně nezranily (např. nelze v tomto smyslu využít památky stojící blízko silnice atd.).

Z každého uměleckého slohu jsem zvolila památku, která je nejvhodnější z hlediska slohové formy i jejího umístění.

⁴ tamtéž, str. 311

2. Definice tématu z hlediska pedagogických přístupů

2. 1. Psychologické a pedagogické aspekty výtvarné výchovy na druhém stupni ZŠ

Období, kdy dítě navštěvuje druhý stupeň základních škol, je charakterizováno prudkým fyziologickým vývojem, rozvojem abstraktního myšlení a obdobím změn celé struktury osobnosti.⁵ Na jedné straně roste podíl racionální složky psychiky a na druhé dochází k velkému rozvoji emocionality, která ovlivňuje prožívání. Nerovnoměrnost vývoje jednotlivých složek psychiky má za následek, že výtvarná práce se stává příliš popisnou a nedokonalou podle měřítek vizuální podobnosti a podle realistických požadavků.⁶ Vlivem sebekritičnosti ztrácí dítě radost z tvorby a má pocit neschopnosti. Toto období se nazývá obvykle „*krizí výtvarného projevu*“⁷ nebo podle Herberta Reada „*potlačení*“⁸, které charakterizuje jako součást přirozeného vývoje, kdy je dítě „*rozčarováno a ztrácí odvahu*“⁹.

Read také zdůrazňuje, že dítě především zajímá konvenční kresba a lidská postava se na obrázcích vyskytuje jen výjimečně.¹⁰ Jaromír Uždil hovoří o „*krizi dětského zobrazování*“ a uvádí důkazy pro vznik této krize: dospívající kreslíř by rád vytvářel realistická zobrazení a anatomicky správné figury, pokouší se i o intenzivní výraz, ale to se mu obvykle nepodaří a většinou vzniká karikatura nebo křečovitý výtvar a při prostorovém vyjádření dochází ke kombinaci nepochopené perspektivy a dětské reprezentace tvaru¹¹. Dále Uždil zdůrazňuje, že se nelze odvolávat jen na výtvarnou krizi. V době puberty podléhá mládež tlaku „*hotových forem*“ – někdejší estetický řád dětského výtvaru ruší produkce reklamy a obrazových kýčů.¹² Problém výtvarného projevu dětí staršího školního věku se

⁵ Šamšula, P., a kol.: 1991, str. 7

⁶ Šamšula, P., Hazuková, H.: 1991, str. 34

⁷ tamtéž

⁸ Read, H.: 1967, str. 57

⁹ tamtéž

¹⁰ tamtéž

¹¹ Uždil, J.: 1974, str. 114

¹² tamtéž

nedá hodnotit pouze jako úpadek tvořivosti. „*Je to problém měnící se psychické struktury osobnosti, rostoucí sociability, a tedy i problém mravní.*“¹³

Důležitým úkolem výtvarné výchovy tohoto období je tedy předejít „krizi výtvarného projevu“¹⁴. Je důležité najít okamžik, kdy dosavadní přístupy k výuce již přestávají stačit a my musíme změnit naši koncepci. Je to okamžik, kdy se z dítěte stává mladiství a jeho výtvarný projev začíná být podobný projevu dospělého. Jedním z doprovodných znaků dospívání je zájem o podstatu věcí a činností, který by měl být ze strany učitele naplňován. Výtvarná výchova může přispět poučením o vztazích mezi výtvořem a prostředím a může dát pochopení materiálů a jejich adekvátní použití.¹⁵ Musíme si uvědomit, že pro dítě na druhém stupni ZŠ (zejména ve vyšších ročnících) není úplnou samozřejmostí nakreslit člověka, strom nebo dům, jak tomu bylo v mladším školním věku, ale na druhou stranu u mladistvých roste koncentrace a jsou schopni soustředěné studijní práce, pokud to není v přímém rozporu s jejich zájmem a pokud ví, co mají sledovat.¹⁶

Funkce výtvarné výchovy na druhém stupni základních škol dostává jiný rozměr a úkoly oproti předchozímu období. Estetické osvojování světa by mělo integrovat všechny složky psychiky v aspektech senzuálních, emocionálních, racionálních i volních.¹⁷

Dospívající, kteří jsou půlí dětmi a půlí dospělým hledají nové hodnoty, které pak umisťují v jiné hierarchii, než je tomu u dospělých. Probouzí se u nich potřeba podílet se na těchto hodnotách a potřeba uspokojování stále kvalitativně vyšších nároků a zájmů klade stále větší nároky na pedagogy.¹⁸

Měli bychom si uvědomit, že základem každé vyučovací hodiny je komunikace, která by měla být oboustranná – učitel a žák. Její dosažení není jednoduché a my musíme překonávat mnoho překážek. Jednou z nich je třeba nepochopení našeho výkladu nebo zadání úkolu. Náš jazyk musíme „upravit do jazyka dětí“ a tím jim zpřístupnit informace, které jim chceme předat. Souvisí to i s odbornou terminologií, kterou užíváme jen v nutných případech.¹⁹

¹³ Uždil, J.: 1974, str. 116

¹⁴ Šamšula, P., Hazuková, H.: 1991, str. 34

¹⁵ Uždil, J.: 1974, str. 116

¹⁶ tamtéž

¹⁷ Šamšula, P., a kol.: 1991, str. 7

¹⁸ Uždil, J.: 1974, str. 116

¹⁹ Petty, G. 1996, str. 34 – 37

Další překážkou komunikace může být nepřístupnost kantora k otázkám. Dotazy žáku nechápejme jako zasahování do výkladu. Uvědomme si, že děti se neustále ptají a tím do jisté míry vyjadřují zájem. Je tedy vhodné dát prostor pro dotazy, kdy se žáci naučí mnohem více, než při výkladu.²⁰

Při práci s dětmi ve výtvarné výchově musíme také dbát na individuální předpoklady dítěte – jsou to schopnosti, zkušenosti, představy a postoje. Promítají se zde psychické i fyzické dispozice a velký vliv má také sociální prostředí dítěte.²¹ J. Uždil hovoří o „vztahu individuální podmíněnosti“: dětskou kresbu určuje především jedinečná struktura osobnosti dítěte.²² H. Read rozděluje dva základní psychologické typy ve vztahu k výtvarnému umění – extravertní a introvertní. Extravertní nazývaný také extravertně-objektivní typ je charakteristický chybějícím niterním vztahem k zobrazovanému objektu, snaží se o vystižení zobrazované věci s naznačením i méně důležitých částí, někdy dokonce u těchto méně podstatných znaků začíná. Tento typ se snaží vystihnout proporce, prostor a barvu, odpovídající prostoru.²³ Opakem tohoto typu by mohl být imaginativně expresivní typ tedy introvert, u kterého je velmi zřetelný subjektivní vztah k zobrazovanému. Pro tento typ nejsou důležité proporce, reálná barevnost ani detaily. Jejich výtvoři působí samozřejmě a bezprostředně.²⁴ V průběhu dospívání se tento typ velice rychle vyčerpává a většinou se odvrací od výtvarné činnosti, naproti tomu „objektivní“ typ – tedy extravert ve výtvarné práci pokračuje, ale jeho kresby jsou stále věcnější.²⁵

Další významné dělení nacházíme u Victora Löwenfelda: vizuální a haptický typ²⁶. Vizuální typ si chce kreslířským zobrazováním přiblížit vnější svět, zatímco hlavním rysem tvorby haptického typu je reprodukce vnitřního světa. Vizuální (jinak také zrakový) typ bývá spíše extravert a haptický typ je charakterizován spíše jako introvert.²⁷ Raoul Trojan navrhuje další dělení ve vztahu k inklinaci k výtvarné technice a k volbě výtvarných prostředků.²⁸ Uvádí

²⁰ Petty, G. 1996, str. 36 – 39

²¹ Uždil, J.: 1974, str. 110

²² tamtéž

²³ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 40

²⁴ tamtéž, str. 41

²⁵ Uždil, J. 1974, str. 112

²⁶ tamtéž

²⁷ tamtéž

²⁸ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 42

čtyři typy: grafický, malířský, plastický a výtvarně konstruktivní typ. Pro grafický typ je nejvhodnější vyjádření kresbou a liniemi s černobílou barevností, malířský typ preferuje barevnost před tvarem, plastický typ preferuje prostorové vyjádření, tedy nejlépe práci s hmotou a výtvarně konstruktivní typ dosahuje nejlepších výsledků ve výtvarně řemeslné práci.²⁹ J. Uždil hovoří o dělení na typ syntetizující a analyzující. První z nich vyjadřuje formální syntézu, práce je jednotná v rukopisu štětce nebo v rytmu linií, snaží se zachytit neviditelné vztahy a řeší především pojednání plochy. Zatímco analytický typ má velmi malou schopnost syntetizovat, při výtvarné práci se nezajímá o celek ani o kompozici, jeho obrázek nemá svébytný charakter, tvoří popisně a deskriptivně a na jeho výtvorech často zřetelně poznáme co má nebo nemá rád.³⁰

Při vedení dětských výtvarných prací by si měl učitel být vědom odlišností dětí, které pramení z individuálních předpokladů, a s tím spojené typologie. Obecně se však s „čistými typy“ setkáváme jen zřídka, většina dětí (potažmo dospělých) inklinuje k nějakému smíšenému typu. Využit těchto typologií můžeme při vymýšlení námětů a technologií. V kontextu s typologiemi je vhodné výtvarné činnosti střídat, tak aby se rovnoměrně uplatnily všechny typy žáků. Nebo můžeme při zadávání tématu práce nabídnout více možností zpracování s různými technikami, tak aby každý žák měl reálnou možnost zadaný úkol zvládnout. Nevhodné ale je, zadávat jednomu žákovi práci se stále stejnou technikou zpracování, tím bychom mu odepřeli možnost poznání i jiných způsobů výtvarného vyjadřování a popřeli bychom výchovně vzdělávací cíl našeho předmětu. Typologie by se měla také využívat při hodnocení výtvarných prací.³¹

Ve výtvarné výchově na druhém stupni ZŠ je nutné počítat s přirozenými tendencemi po sebevýrazu a sebedělení, které mají intuitivní a emocionální povahu a které neztrácejí svou platnost ani ve spojení s racionalitou a kritičností dospívajících.³² Potřeba seberealizace, sebevyjádření a sebeuplatnění souvisí s přirozenými potřebami člověka a s jeho zdravým vývojem. Vedle potřeb fyziologických, potřeb jistoty, bezpečí, lásky a citových vztahů je uváděna právě

²⁹ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 42

³⁰ Uždil, J. 1974, str 110 – 113

³¹ tamtéž, str. 43

³² tamtéž, str 52

potřeba sebeuplatnění a tvořivosti.³³ O tom hovoří i Maslowova hierarchie potřeb, kde na vrcholu pyramidy stojí seberealizace, sebeuplatnění a maximalizace vlastního potenciálu prostřednictvím sebevyjádření, tvořivosti a užitím osobních dovedností. Maslowova pyramida vyzdvihuje význam osobního a tvořivého vývoje a potřeby uznání.³⁴

Tvořivost je také chápána jako přirozená lidská vlastnost. Kritériem tvořivosti je podle J. Hlavsy kreativita, kterou definuje jako „pokrok v subjekt-objektových vztazích, při kterém novým způsobem, spolu s formováním vědomí vzniká nový (nebo alespoň stejně hodnotný) produkt a ten zpětně formuluje vlastní subjekt.“³⁵

Podle V. Löwenfelda existuje šest měřitelných znaků tvořivých schopností: 1. plynulost, která znamená aktivizaci paměťových představ, 2. pohyblivost nebo jinak flexibilita se týká užití osvojených informací, 3. původnost (originalita) je schopnost vidět skutečnost nekonvenčně, mimořádně a nově, 4. elaborace (schopnost propracování) umožňuje člověku, aby na základě znalostí a dovedností vytvářel nové struktury, 5. citlivost pro problémy (senzitivita) – schopnost postihnout jádro problému, 6. nová interpretace – využití staré situace nově (podobné flexibilitě).³⁶

J. Uždil říká, že rozvoj tvořivosti dětí umožňuje spíše celková „tvořivá atmosféra“ školy než jednotlivé znaky, které Löwenfeld jmenuje. Löwenfeldova kritéria nejsou podle Uždila pro vyučování plně závazná.³⁷ Uždil také uvádí, že požadavek tvořivosti je ve výtvarné výchově požadavkem ústředním a měl by se vztahovat na celý didaktický proces.³⁸ Schopnost přemýšlet tvůrčím způsobem rozvíjí právě tvořivé činnosti, ty také zvyšují motivaci žáků a dávají příležitost zkoumat své pocity a osvojovat si nové dovednosti.³⁹

Tvořivé postupy nelze dětem předepsat, ale díky našim znalostem dokážeme navodit „tvořivou atmosféru“. Zásady tvořivého vyučování definuje Šamšula takto: navodit příjemné atmosféry, nebát se zkusit něco nového, dát

³³ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 51

³⁴ Petty, G. 1996, str. 51 – 52

³⁵ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 51

³⁶ tamtéž, str. 53 – 54

³⁷ Uždil, J. 1974, str. 44

³⁸ Uždil, J. 1988, str. 130

³⁹ Petty, G. 1996, str. 236

prostor pro nápady a názory dětí, pamatovat na tvořivou potřebu komunikace (při hodinách výtvarné výchovy nevyžadujeme naprostý klid) aj.⁴⁰

Abychom mohli žákům s tvořivostí pomoci, měli bychom znát fáze tvořivé práce. Obsahuje pět základních bodů – inspirace, klarifikace, destilace, inkubace a pilná práce. Žáky k tvořivosti musíme inspirovat, především je nutná spontánnost, experiment, intuice, představivost a riskantní improvizace. Dalším krokem po inspiraci je klarifikace, kdy si vyjasníme účel a cíl práce. Tato fáze je kritická, analytická a logická. Poté následuje destilace – jedná se o fázi sebekritické autocenzury, kdy dochází k rozboru nápadů a vyhodnocení těch nejlepších. Destilace by měla mít znaky objektivitu, analytičnosti a sebekritiky. Inkubace je fází odpočinku, kdy se nám naše nápady „uleží“ a „uzrají“. Základem je chladný odstup. Závěrem tvořivého postupu je pilná práce, která celé snažení korunuje. Poslední fáze vyžaduje vytrvalé úsilí, aby naše nápady byly prakticky provedeny a byly tím zpřístupněny i ostatním.⁴¹

Mimo potřeby tvořivosti ve výtvarné výchově je také podstatné rozvíjet výtvarné myšlení. Tato činnost je spjatá s primárními duševními funkcemi a pomáhá je rozvíjet. Zahrnuje v sobě i oblast výtvarné kultury a poznání umělecké tvorby minulé i současné. Výtvarné myšlení nelze postavit na dedukcích, které by vycházely ze znalostí jednotlivin, nemůže být tvorbou obecných soudů, není ani popisem stavů a pocitů, které má člověk při pozorování uměleckého díla.⁴² Výtvarné myšlení je ovlivňováno „*souhrnem duševních operací typických pro aktivní vyrovnávání vztahů mezi přírodou a výtvarnou formou, je obvykle spjata s přímou činností a ve smyslu této činnosti je pak konkrétní.*“⁴³ Mimo konkrétní činnost může výtvarné myšlení vytvářet určitá zobecnění, která mohou vyjadřovat individuální vkus a osobitý výtvarný názor.⁴⁴

Předmět výtvarná výchova vyžaduje mnohdy jiné postupy než ostatní předměty jako např. matematika. Ale základ, že chceme děti něčemu naučit, zůstává stále stejný ve všech předmětech. Při vyučování by mohl sloužit postup, který popisuje G. Petty. První v pořadí je vysvětlení. Žáci potřebují vědět, proč se

⁴⁰ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 55

⁴¹ Petty, G. 1996, str. 236 – 239

⁴² Uždil, J. 1988, str. 157

⁴³ tamtéž

⁴⁴ tamtéž

dovednost takto provádí. Měli by o ní získat co nejvíce informací. Po vysvětlení následuje ukázka, pomocí které žáci zjistí, co se po nich žádá a jak mají danou činnost provádět. Ukázkou můžeme rozumět předvedení postupu práce nebo ukázka již hotového výrobku. Ve výtvarné výchově by první ukázkou mohlo reprezentovat předvedení správné práce s pastelem a druhou ukázkou demonstruje předvedení hotového obrázku – tedy cíle jejich snažení. Po ukázce následuje samotná činnost – použití vysvětlené a předvedené dovednosti. Při práci probíhá kontrola a oprava – ta je uskutečněna buď samotnými žáky nebo kantorem.⁴⁵

Poté by bylo dobré vytvořit tzv. vybavovací pomůcky, tedy materiály, ze kterých by se žáci mohli doma učit nebo si opakovat. Tyto materiály nejsou pro výtvarnou výchovu druhého stupně zcela typické, ale některé školy je používají a zřejmě oprávněně. Žáci si zapisují zadání práce a základní informace o materiálu a postupech, které jsou pro určitou výtvarnou činnost klíčové. Dalším bodem je aktivní opakování, To je vhodné zařadit při upevňování složitějších informací, týkajících se např. dějin umění. Je nutné, pokud chceme, aby si žáci látku pamatovali. A závěrečnou fází je testování – vyzkoušení dovednosti v reálných podmínkách. Tato činnost je úzce spjatá s realizací samotné výtvarné činnosti.⁴⁶

Těmito postupy uspokojíme ty potřeby, které slouží k dobrému osvojení dovednosti. Ale není nutné striktně dodržovat pořadí a ne každá hodina musí všechny úkoly obsahovat. Vše je jen na nás, jak si postupy upravíme a co nejlépe je využijeme.⁴⁷

Významnou roli ve vyučovacím procesu hraje také chvála a kritika. Chvála je formou pozitivního hodnocení, které významně zvyšuje motivaci. Někdy ale máme pocit, že nemůžeme žáka za takový výkon pochválit. Nemusíme přece chválit za celkové výkony. Stačí pochválit jen část práce nebo výkonu. S kritikou to také není jednoznačně.⁴⁸ Pokud chceme žákův výkon kritizovat, mělo by to být konstruktivně. Nestačí jen říct, že je to špatně. Musíme žákovi vysvětlit, co je přesně je špatně a jak by se dala chyba napravit. Kritika by měla být spíše pozitivní. Tedy neříkat, co je špatně, ale mluvit rovnou o nápravě.

⁴⁵ Petty, G. 1996, str. 20 – 33

⁴⁶ tamtéž

⁴⁷ tamtéž

⁴⁸ tamtéž, str. 56 – 59

Výhodné je spojit pochvalu s kritikou, tím žák ví, co a jak udělal špatně, ale není od práce odrazen, protože pochvala je výborný prostředek motivace.⁴⁹

Tím se dostáváme k motivaci, která je naprosto nepostradatelnou složkou jakéhokoli vyučovacího procesu. Naším hlavním úkolem totiž zřejmě není „jen“ vyučovat, ale přimět žáky, aby se učit chtěli. Nejprve si musíme uvědomit, proč by se žáci chtěli učit – to, co se učí, se jim hodí, vyučování je zábavné, zajímavé a zvyšuje jejich pozornost, pokud se žáci dobře učí, vyvolává to pozitivní ohlas u učitelů i u rodičů atd.⁵⁰

Ne vždy můžeme tyto podmínky splnit, protože učivo, které probíráme, žáky prostě nebaví, není zajímavé a k ničemu se jim nehodí. Musíme je tedy přesvědčit o opaku. A to tak, že sami projevujeme o učivo zájem, jsme našim oborem úplně nadšeni, ukazujeme význam našeho oboru a probírané látky ve skutečném světě, využíváme tvořivosti a sebevyjádření, pravidelně měníme prováděné činnosti, využíváme překvapení, dáváme zajímavé hádanky, aktivně zapojujeme žáky do vyučovacího procesu atp. Pokud to nevyzkoušíme a žáky nedokážeme motivovat, ztrácí učení jakýkoliv smysl, je totiž dost pravděpodobné, že je nenaučíme vůbec nic.⁵¹

2. 2. Výchova výtvarným uměním

„Výchova výtvarným uměním v širokém smyslu slova patří v civilizovaných společnostech k nezastupitelným estetickým hodnotám v systému vytváření hodnot...“⁵² Umělecké dílo je do určité míry vždy sdělením a komunikací.⁵³ Je ale i realizací, která má význam jen v sobě samé⁵⁴. Forma uměleckého díla není jen nějakou formou, je formou obsahu. A pochopení formy uměleckého díla je možné na základě odborných znalostí, smyslové zkušenosti s jinými uměleckými nebo i neuměleckými formami a na základě individuálních dispozic fyzických i

⁴⁹ Petty, G. 1996, str. 56 – 59

⁵⁰ tamtéž, str. 40 – 41

⁵¹ tamtéž, str. 48

⁵² Chodura, R. 1990, str. 58

⁵³ Uždil, J. 1988, str. 150

⁵⁴ tamtéž

psychických.⁵⁵ A to ve smyslu chápání uměleckých děl – v našem kontextu tedy architektury.

Každé umělecké dílo představuje nějaký znak, šifru a jeho předpokladem je, že může být pochopeno jen do té míry, do jaké je vnímající podoben tvůrci.⁵⁶ Jediná cesta k pochopení díla není intuice, „ona podobnost“ může být v přesvědčení, vědomostech aj. *„Rozumět umění neznamena rozumět každému jednotlivému uměleckému dílu, ale spíše si do jisté míry osvojit řeč a způsob myšlení, výtvarného myšlení, jež umělec (na rozdíl od jiných umělců nebo ve shodě s nimi) používá.“*⁵⁷ V našem kontextu to znamená, že není vhodné „vytrhávat“ jednotlivé stavby z kontextu slohu, ale spíše skrze tyto stavby pochopit charakteristické znaky stylů. Každé umělecké dílo, které chceme vnímat, je zasazeno do společenských, historických a umělecko-historických souvislostí. Z těchto souvislostí je není možné vytrhnout, spíše naopak, pomohou nám při nalezení vnitřní logiky a podstaty umělecké památky.⁵⁸

Výtvarná výchova nemůže být soustředěna jen na určité oblasti umění, třeba na malířské nebo sochařské výtvary, jak se na některých školách objevuje.⁵⁹ Požadavek komplexnosti v sobě mimo jiné zahrnuje i užité umění, průmyslové výtvarnictví, plánování měst a krajín a architekturu, která dobře slouží při výuce uměleckých slohů.⁶⁰ Radko Chodura konstatuje, že architektura je dnes zařazena jako nedílná součást výtvarného umění.⁶¹ Ale naopak kritizuje výzkumné práce, které se soustředí na vztah dětí a mládeže k výtvarnému umění. Tvrdí, že *„opomíjejí architekturu takřka ve všech případech.“*⁶² Komplexnost se dále ukazuje i na požadavku kontinuity výuky slohů. Na rozdíl od jiných disciplín nejsou v umění žádné uzavřené kapitoly, jednotlivé slohy nelze nazírat samostatně a v žádném případě nesmíme oddělovat staré od nového. Zdůraznění historické kontinuity především znamená, že nesmíme přiřazovat monopolní postavení žádné umělecké epoše.⁶³

⁵⁵ Uždil, J. 1988, str. 150

⁵⁶ tamtéž, str. 180

⁵⁷ tamtéž, str. 180

⁵⁸ Chodura, R. 1990, str. 59

⁵⁹ Uždil, J. 1988, str. 306

⁶⁰ tamtéž

⁶¹ Chodura, R. 1990, str. 58

⁶² tamtéž, str. 61

⁶³ Uždil, J. 1988, str. 306

Při seznamování s architekturou rozhodně nepostačí fotografie a diapositivy. Reálné seznámení s uměleckým dílem je vždy naprosto odlišné od představy na obrázku. Prostorovou výchovu může do určité míry podporovat film, ale i přesto při prvním setkání dáváme přednost skutečnému trojrozměrnému architektonickému dílu.⁶⁴ Hraje zde velkou roli zejména emocionální a lidská složka, protože prostřednictvím výtvarné výchovy by se měl žák podílet na objevování vztahu mezi lidmi a materiálním světem, měl by dospět k uvědomění si a k utřídění těchto vztahů.⁶⁵ Při prvním pozorování objektů je vhodné se zaměřit jen na určité části, které budeme sledovat. Zpočátku vnímáme jen naše vlastní dojmy a pocity. Otázku stavebních dějin a společenské funkce architektonického díla probereme pouze okrajově a zbytek si necháme na další lekce.⁶⁶ Je zajímavé, že architekturu je možno pozorovat opakovaně – na rozdíl od jiných druhů umění a její vliv na estetické i mimoestetické vnímání je převážně spontánní.⁶⁷ Při prvním pozorování architektonické kulturní památky sledujeme tři základní dimenze – délku, šířku a výšku a zároveň si uvědomujeme změny v pozorování při změně zorného úhlu. Až poté se soustředíme na konkrétní části staveb.⁶⁸

V dalších lekcích je již možno přikročit k teoretickému odůvodnění jednotlivých prvků a k vysvětlení historické, kulturní a společenské základny stavby. V tomto smyslu se často podotýká fakt „zdravé míry informací“, který ale neznamená, že žákům nemáme zprostředkovat významovou rovinu, která je pro každé umělecké dílo neměnně důležitá.⁶⁹ V této souvislosti bychom měli dávat pozor na odbornou terminologii. Žáci mají oproti nám omezenou slovní zásobu a rozhodně nechápou většinu odborných a cizích termínů. Těch bychom měli užívat, jen pokud je to nutné a daná látka by bez jejich uvedení ztrácela kontext. Vyslovení odborného termínu s sebou přináší nutnost jeho vysvětlení, napsání na tabuli a také opakování i během dalšího výkladu pro dobré zafixování.⁷⁰

⁶⁴ Mirko, Z. 1968, str. 6

⁶⁵ Uždil, J. 1974, str. 54

⁶⁶ Mirko, Z. 1968, str. 6

⁶⁷ Chodura, R. 1990, str. 59

⁶⁸ Mirko, Z. 1968, str. 6

⁶⁹ Uždil, J. 1988, str. 181

⁷⁰ Petty, G. 1996, str. 36

Informace týkající se interpretace díla a psychologických okolností používáme vždy v souvislosti s potřebou prožitku díla.⁷¹ Dále také omezuje informace, které se týkají vnějších okolností vzniku a existence díla – vyprávění o tom, jak dlouho trvalo postavení určité stavby, nevede k hlubšímu prožitku umělecké výjimečnosti díla.⁷² Umění totiž nemá omračovat svou výjimečností, spíše nám má být blízké v oblasti našich vlastních potřeb a pocitů.⁷³ V jiných předmětech na základních školách jsou teoretické poznatky stěžejní, ale ve výtvarné výchově tomu tak není. Učitel výtvarné výchovy by měl probíranou látku chápat spíše jako prostředek, ne jako cíl vzdělávání.⁷⁴ „*Výuka a výchova je možná, ne jako předávání, nýbrž jako vedení – educatio. Vzdělávání totiž není předávání aktualizovaných vědomostí. Má předně činit žákovu duši vnímavou a moudrou; má pomáhat vytvářet společný svět. Nejde o to, co si (žáci, studenti) ze školy odnesou, nýbrž jakými se stali.*“⁷⁵

Ve výtvarné výchově je také velmi důležité hledisko praxe, v ní si lze ověřit platnost hlášených principů.⁷⁶ Proto v dalších lekcích volíme praktickou realizaci, která úzce souvisí s naším záměrem zpřístupnit žákům umělecká díla – v našem případě stavební památky.

⁷¹ Uždil, J. 1988, str. 181

⁷² tamtéž, str. 180

⁷³ tamtéž, str. 189

⁷⁴ Uždil, J. 1988, str. 190

⁷⁵ Hosman, Z. 2007, str. 85

⁷⁶ Uždil, J. 1988, str. 143

3. Definice tématu z umělecko-historického hlediska

3. 1. Orientační historie Malé Strany

Malá Strana se nachází v údolí Strahovské brázdy, mezi Petřínem a Pražským hradem. Odpovědět na otázku, kdy se zde usadili první lidé, není zcela jednoduché. Archeologické vykopávky v dnešní Josefské a Mostecké ulici dokazují osídlení tohoto území v mladší době kamenné – v neolitu – jedná se především o zlomky nádob usazených v bahnitém sedimentu.⁷⁷ Na základě jiných zkoumání bylo zjištěno, že se v malostranském prostoru pohybovali lidé už mnohem dříve, v době původní skladby lesa. Pro tuto hypotézu ale nemáme věcné důkazy.⁷⁸

Raně středověké osídlení malostranského prostoru souvisí s tzv. stěhováním národů a s příchodem Slovanů na naše území. Počátek tohoto stěhování můžeme datovat do 5. – 6. století a vrcholem je pak období 9. – 10. století, kdy dochází k významným urbanistickým změnám v Praze i v prostoru dnešní Malé Straně.⁷⁹ V této době bylo také založeno pevné hradiště, které se stalo základem dnešního Pražského hradu i města. Osídlení Malé Strany souvisí s trasou obchodní cesty, která vedla k hradišti.⁸⁰ S tím jsou spojeny rozsáhlé zemní práce a výstavba nejstaršího známého opevnění na jihu malostranského prostoru.⁸¹ V této době předpokládáme osídlení dnešního Malostranského náměstí, Újezdu a ulice U Lužického semináře.⁸² Dokladem, jak to na Malé Straně vypadalo v polovině 10. století, je zpráva arabského vzdělance Ibráhíma Ibn Jakúba. Ten mimo jiné uvádí, že „*město Frága je vystavěno z kamene a vápna a je největším městem co do obchodu.*“⁸³ Pojmem „Frága“, tedy „Praha“ označil Ibráhím zřejmě sídelní aglomeraci na dnešní Malé Straně.⁸⁴

⁷⁷ Čiháková, J.: Malá Strana od pravěku do vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 12

⁷⁸ tamtéž, str. 13

⁷⁹ tamtéž, str. 14

⁸⁰ Poche, E. 2001 3. vydání, str. 5

⁸¹ Čiháková, J.: Malá Strana od pravěku do vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 14

⁸² Hlavsa, V. 1983, str. 15

⁸³ Hruža, J. 1989, str. 25

⁸⁴ Čiháková, J.: Malá Strana od pravěku do vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 19

V době románské dochází v pražském podhradí k výrazným změnám. Nemyslíme tím jen nově vybudované kamenné kostely a dvorce, ale došlo také k významné centrálně řízené reorganizaci urbanistické koncepce. Byla vybudována komunikační síť, zřízeny opevněné areály a vzniklo románské zděné opevnění, které na jihovýchodní straně ukončuje dnešní menší mostecká věž.⁸⁵ Pravý a levý vltavský břeh byl poprvé spojen kamenným mostem, zvaným Juditin.⁸⁶ Nejvýznamnějším znakem románské éry je zděné stavitelství uplatňované na stavbách církevních i profánních. Na malostranském území se objevují kamenné kostely a kostelíky (asi kolem 10) a kamenné dvorce – panské nebo klášterní.⁸⁷ Novinka tehdejšího stavitelství – zděný kamenný dům (kterých je na pravém břehu Vltavy – na Starém Městě – asi 60) – se na Malé Straně objevuje jen zřídka. Důvodem je prý hustota osídlení a velikost parcel.⁸⁸

Rok 1257 je pro Malou Stranu rokem významným. Přemysl Otakar II. založil na levém břehu Vltavy pravidelně projektované nové město – Malou Stranu.⁸⁹ Tímto krokem získala Malá Strana městská práva.⁹⁰ Královská zakládající listina se nedochovala, ale její existenci dokládají pozdější královská potvrzení. Zpočátku se město nazývalo Nové město pod Pražským hradem.⁹¹ Nově založené město změnilo výrazně svůj půdorys a dostalo gotický ráz. Základem půdorysu města se již tehdy stalo obdélné náměstí velký rynek – dnešní Malostranské náměstí a spolu s ním šest hlavních ulic vycházejících z nároží a středů delších stran náměstí.⁹² Vznikly nové komunikace a byly nově rozparcelovány pozemky.⁹³ Urbanistická kompozice měst založených Přemyslem Otakarem II. tvoří jeden z vrcholů gotické stavby měst, kolonizační

⁸⁵ Vlček, P. a kol. 1999, str. 22

⁸⁶ Merhautová, A.: Románská architektura v Čechách. In: Chadraba, R. 1984, str. 52

⁸⁷ Hlavsa, V. 1983, str. 25

⁸⁸ Čiháková, J.: Malá Strana od pravěku do vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 22

⁸⁹ Hlavsa, V. 1983, str. 27

⁹⁰ Kubík, V. 2002, str. 21

⁹¹ Hlavsa, V. 1983 str. 28

⁹² Čiháková, J.: Malá Strana od pravěku do vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 26

⁹³ Benešová, K.: Architektonický vývoj v době vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 29

východoněmecká ani francouzská města nemají takovou ryzí půdorysnou osnovu.⁹⁴

V roce 1348 bylo založeno Karlem IV. Nové město a Malá Strana získala nový název „Menší město“. V této době se Malá Strana podstatně rozšiřuje v souvislosti s výstavbou nové hradby, které se říká tzv. Hladová zeď.⁹⁵ Hradba měla hranolové věže, parkán a příkopy a navazovala na nově budované opevnění Hradu. Rozloha Malé Strany se tímto rozšířením zvětšila na 20 ha.⁹⁶ Hlavní komunikace mezi pravým a levým břehem Vltavy vedla přes most, Mosteckou ulicí přes rynek ke Hradu. Juditin most, zničený povodní, bylo nutné nahradit mostem novým – nejprve dřevěným, pak byl vystavěn kamenný most, dnes zvaný Karlův. Přes tento most směřoval korunovační průvod z Vyšehradu na Hrad.⁹⁷ V době Karlově dochází i k dalším významným změnám na Malé Straně. Změny se týkají mimo městského opevnění také výstavby kamenných domů a malostranských paláců. Velmi důležité je také církevní stavitelství související se zakládáním a příchodem nových řádů. Vznikají rozlehlé klášterní areály zabírající nemalou plochu Malé Strany.

Počátek 15. století nebyl pro Malou Stranu příliš šťastným obdobím. V souvislosti s počátky husitských válek v Praze byla velká část pražského podhradí vypálena a zničena. Obyvatelé byli nuceni se odstěhovat na druhou stranu řeky na Staré Město. „*Tak se v několika dnech celá Malá Strana, krásné a bohaté město pod hradem, proměnilo v žalostné spáleniště a sutiny.*“⁹⁸ Obnova poničených domů byla namáhavá a zdlouhavá. V roce 1541, kdy ještě poničené domy nebyly kompletně opraveny, došlo k ničivému požáru, který zasáhl celou Malou Stranu a dostal se i na Hradčany. Požár vznikl na Malostranském náměstí v domě zvaném Na Baště. Nepříznivý byl vítr, který hnal oheň velkou rychlostí. Asi za tři hodiny byly zničeny dvě třetiny Malé Strany.⁹⁹ Z celkového počtu dvě stě jedenáct domů, které v té době stály na Malé Straně, jich bylo zničeno sto

⁹⁴Líbal, D.: Gotická architektura. In: Chadraba, R. 1984, str. 156

⁹⁵tamtéž, str. 180

⁹⁶Benešová, K.: Architektonický vývoj v době vrcholného středověku. In: Vlček, P. a kol. 1999, str. 29

⁹⁷Benešová, K.: Malá Strana za Lucemburků a v době pozdní gotiky. In: Vlček, P. a kol.: 1999, str. 32

⁹⁸Hlavsa, V. 1983, str. 55

⁹⁹tamtéž, str. 57

třicet tři.¹⁰⁰ Tento požár se stal mezníkem v dalším architektonickém vývoji Malé Strany. Domy, které lehly popelem, byly nahrazovány už renesanční zástavbou.¹⁰¹

Panovník Rudolf II. se podílel na obnově zničené Malé Strany – pozval do Prahy vlášské stavitele, „kteří sem z jihu přinesli nový sloh, přizpůsobili ho zdejšímu poměrům a vytvořili českou renesanci; v tomto novém slohu postupně přestavovali Malou Stranu.“¹⁰² Obnovena byla také bývalá Malostranská radnice, která získala nové klasicizující a manýristické rysy.¹⁰³ Zničené domy nebyly obnovovány v jejich původních parcelách, velké renesanční paláce potřebovaly plochu mnohem větší a zabírali častokrát parcelu několika původních domů. Renesančně byly přestavěny i objekty, které požárem zasaženy nebyly. Renesanční přestavba a výstavba na Malé Straně se z velké části dotkla také sakrálních staveb.¹⁰⁴

Po bitvě na Bílé hoře dochází k pronikavým zásahům do stavební a regulační struktury města. Do Prahy začal pronikat nový umělecký sloh – barok, jehož zásahy byly velkorysé a mnohdy i násilné. Barokní sloh výrazně změnil tvář Malé Strany.¹⁰⁵ Malostranské náměstí se dočkalo dominanty Malé Strany, kostela sv. Mikuláše, který patří k nejvýznamnějším barokním stavbám u nás.¹⁰⁶ Malá Strana přestavbou nebo přístavbou získává další barokní kostely a obrovské paláce. Ovšem největšími stavebními pracemi té doby byly práce na fortifikačním systému. Hradby město opět rozšiřují, od Strahova až k Vltavě byly vybudovány v nové linii. Tzv. Hladová zeď byla zakomponována do nově budovaného systému.¹⁰⁷

Boje třicetileté války, především „řádění“ Švédů, poznamenalo Malou Stranu nejvíce na Kampě, kde byly zbořeny téměř všechny domy. Po roce 1648 byla tedy na největším pražském ostrově započata rozsáhlá stavební činnost, která však postupovala dost pomalu.¹⁰⁸

¹⁰⁰ Vlček, P. a kol. 1999, str. 34

¹⁰¹ Hlavsa, V. 1983, str. 57

¹⁰² tamtéž, str. 59

¹⁰³ Krčálová, J.: Architektura doby Rudolfa II. In: Dvorský, J. 1989, str. 167

¹⁰⁴ Vlček, P. a kol. 1999, str. 36

¹⁰⁵ Hlavsa, V. 1983, str. 87

¹⁰⁶ Naňková, V.: Architektura vrcholného Baroka v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 403

¹⁰⁷ Vlček, P. a kol. 1999, str. 42

¹⁰⁸ Hlavsa, V. 1983, str. 113

Malá Strana na konci baroka je zcela jiným městem než v době Rudolfa II. Především díky solitérním monumentálním stavbám paláců a řeholních domů a díky cihelným hradbám s novými bránami. Tehdejší návštěvníkům připadala Praha jako moderní velké město i přes to, že byla stále větší periferií.¹⁰⁹ Baroko významně poznamenalo tvář Malé Strany, domy ztratily gotickou a renesanční svébytnost a splývaly v bloky – město již netvořily jednotlivé domy, ale urbanisticky pevně seskupené celky.¹¹⁰

Důležitým rokem pro dějiny celé Prahy je rok 1784, kdy v rámci josefínských reforem byla sjednocena čtyři pražská města – Nové Město, Staré Město, Hradčany a Malá Strana (ta měla v této době necelých dvanáct tisíc obyvatel, rozkládala se na 125 hektarech a její součástí bylo více než pět set domů).¹¹¹ Tento krok znamenal pro Malou Stranu ztrátu vlastní správy a městská radnice přišla o svou funkci.¹¹² Další reforma Josefa II., která významně zasáhla území Malé Strany, souvisela s rušením církevních řádů – tedy kostelů a klášterů.¹¹³ V pražském podhradí byly zrušeny tři z osmi klášterů a více než deset kostelů a kaplí. Většina z těchto zrušených objektů se stavebně dochovala.¹¹⁴

V 19. století byla podoba Malé Strany velmi srovnatelná s tou dnešní. „*Město paláců, kostelů, klášterů a měšťanských domů zachovávalo také ustálenou uliční síť.*“¹¹⁵ V tomto období téměř nedochází k výstavbě nových paláců a domů, dochází spíše k přestavbám, úpravám a především k různým technickým zlepšením a vymoženostem.¹¹⁶ Od počátku 19. století je budována na Malé Straně kanalizace, upravuje se dláždění ulic a jsou bourány městské hradby. Malá Strana získává novou spojnici s pravým břehem – řetězový most Františka I. a lanovou dráhu na Petřín. Přestavby domů se týkají především jejich zvyšování, s kterým souvisí ubourávání ozdobných převážně renesančních prvků – atik a štítů.¹¹⁷ Přestavují se dřevěné pavlače na zděné a zahrady a dvory se využívají k přístavbě

¹⁰⁹ Vlček, P. a kol. 1999, str. 42

¹¹⁰ Hlavsa, V. 1983, str. 115

¹¹¹ Hruža, J. 1989, str. 142

¹¹² Hlavsa, V. 1983, str. 113

¹¹³ Vlček, P. a kol. 1999, str. 47

¹¹⁴ Hruža, J. 1989, str. 146

¹¹⁵ Hlavsa, V. 1983, str. 113

¹¹⁶ Hilmera, J.: Urbanistický a stavební vývoj od poloviny 19. století. In: Vlček, P., a kol. 1999, str. 52

¹¹⁷ Hlavsa, V. 1983, str. 117

nových křídel domů. Pokud se staví nové budovy, jsou to většinou účelové stavby – rodinné a nájemní domy.¹¹⁸ I přes různé novinky a vymoženosti si Malá Strana uchovává historický charakter.¹¹⁹ Je to i zásluhou památkářů a nově vzniklého Klubu Za starou Prahu, který „hlídá“ veškeré stavební změny na Malé Straně.¹²⁰

Na počátku 20. století se Malá Strana podstatně mění – jsou zde budovány malé krámky, obchody a hostince. To mělo vliv zejména na přestavbu výkladů, což zasahovalo do historického rázu prostředí. Do oprav domů bylo investováno stále méně finančních prostředků, to mělo za následek chátrání domů – především nájemních. Na druhou stranu byl zaváděn plyn a elektrický proud.¹²¹

Meziválečná architektura poznamenala Malou Stranu jen v jednotlivých stavbách a úpravách. „*Snad i z respektu k danému historickému prostředí se přitom uplatňovala spíše díla zdrženlivějšího neoklasicistního pojetí než projevy radikálnějšího rázu.*“¹²² Stavební vývoj této etapy můžeme dnes zaznamenat na nábřežích Malé Strany a na Klárově.¹²³

Období po druhé světové válce bylo ve znamení rekonstrukčních aktivit a Malá Strana byla ušetřena socialistického realismu.¹²⁴ Budovatelská činnost byla zaměřena spíše do okrajových částí Prahy a historickému jádru byla věnována stále větší pozornost památkové péče. V roce 1971 bylo prohlášeno historické jádro Prahy památkovou rezervací, jíž je Malá Strana součástí.¹²⁵

Po listopadu 1989 se Praha celkem rychle vzpamatovává z předchozího období „normalizace“. Malou Stranu pozitivně poznamenává zkvalitnění památkové péče. V roce 1992 je historické jádro města – Pražská památková rezervace – zapsáno do Seznamu světového dědictví mezinárodní organizace UNESCO.¹²⁶

¹¹⁸ Hlavsa, V. 1983, str. 121

¹¹⁹ tamtéž, str. 120

¹²⁰ tamtéž, str. 134

¹²¹ tamtéž, str. 135

¹²² Hilmera, J.: Urbanistický a stavební vývoj od poloviny 19. století. In: Vlček, P., a kol. 1999, str. 55

¹²³ Hruža, J. 1989, str. 305

¹²⁴ Hilmera, J.: Urbanistický a stavební vývoj od poloviny 19. století. In: Vlček, P., a kol. 1999, str. 56

¹²⁵ Poche, E. 2001, str. 19

¹²⁶ tamtéž, str. 20

3. 2. Kritéria výběru památek

V této kapitole bych chtěla zdůvodnit výběr památek pro můj projekt. Malá Strana je plná velmi zajímavých architektonických objektů, ale ne všechny se hodí mému projektu. Bylo nutné je početně zredukovat především z časových důvodů. Výtvarná výchova je dotována pouze dvěma hodinami týdně. Po zvážení jsem vybrala devět památek, které Malou Stranu dobře reprezentují.

Při výběru jsem se soustředila především na tři základní kritéria: slohovou formu, umístění a dostupnost.

Slohová forma byla prvním charakteristickým znakem mého třídění. Aby cíl projektu – seznámení žáků se základními architektonickými slohy měl smysl, je třeba pro práci použít objekty ze všech vytyčených období. Ale ani tento požadavek není zcela jednoduchý a jasný. Umělecké slohy – především v architektuře – nelze chápat odděleně. Jednotlivá slohová období nastupovala často pozvolna a nezřídka se překrývají. Nebo naopak nový styl přišel velice prudce a objekty byly přestavovány do zcela nové podoby nebo byly dokonce bourány a nahrazovány novými „modernějšími“. Při výběru jsem se nejprve snažila vybrat památky se slohově typickými formami, tak aby jejich použití na vnější fasádě bylo co „nejčistší“. Ale ani z tohoto hlediska jsem ještě nedospěla ke kompletnímu výčtu, protože takových „čistých památek“ jsem moc nenašla. Musela jsem se rozhodnout, zda je pro můj záměr vhodnější vybrat objekt postavený v daném slohu, kdy stylu odpovídá především objemovou hmotou a celkovou formou, nebo zda zvolit spíše objekt rekonstruovaný v daném slohu – pak stylově odpovídají spíše detaily a určité části objektu.

Slohová forma byla velmi důležitá pro můj záměr, ale z hlediska bezpečnosti a hygieny bylo asi důležitější umístění památek. Některé památky stojí v blízkosti frekventované silnice nebo parkoviště a neumožňují pohodlnou a bezpečnou práci. Neméně důležité bylo hygienické hledisko. Snažila jsem se zvolit památky tak, aby děti neposedávaly na znečištěném chodníku a přímo nedýchaly výfukové zplodiny.

Posledním důležitým kritériem byla vzdálenost objektů od školy. Chtěla jsem, aby práce byla pohodlná, neuspěchaná a příjemná. Také bylo potřeba, aby žáci plenérové skici jednoho objektu vytvořili naráz během jedné vyučovací jednotky (většinou to byly spojené dvě vyučovací hodiny). Domnívám se totiž, že napodruhé by je to tolik nebavilo a byli by v jiném rozpoložení než předešlou

lekcí a to by se na obrázku negativně projevilo. A v neposlední řadě jsem tím nechtěla projekt zbytečně prodlužovat a zdržovat.

Na Malé Straně jsou objekty, které splňují poslední dvě zmíněná kritéria, ale požadavku slohově typické formy neodpovídají. Nicméně tyto objekty jsou typické pro pražské podhradí a umožňují kvalitní a příjemnou práci. Mám na mysli především objekt Sovových mlýnů na Kampě, který jsem zvolila dodatečně po konzultaci se žáky. Park v okolí Sovových mlýnů je žákům blízký, umožňuje rozptýlení kreslířů a není nijak nebezpečný ani nehygienický

Po zvážení všech kritérií jsem nakonec zvolila devět objektů, které budou stěžejní pro náš projekt: Juditinu věž v Mostecké ulici, předsíň kostela Panny Marie pod řetězem v Lázeňské ul., na Petříně Hladovou zeď a Petřínskou rozhlednu, Salu terrenu ve Valdštejnské zahradě, Buquoyský palác na Velkopřevorském nám., Šternberský palác (dříve zvaný Bašta) na Malostranském nám., kostel sv. Mikuláše také na Malostranském nám. a jako poslední jsem vybrala Sovovy mlýny na Kampě.

3. 3. Katalog vybraných památek

Juditina věž

(Mostecká ul.)

Výstavba Juditiny věže souvisí se stavbou Juditina mostu, který nechal postavit český král Vladislav II. Stavba mostu byla započata již před rokem 1160 a název nese jméno Vladislavovy druhé manželky Judity Durynské.¹²⁷ Pro stavbu mostu byla zvolena asi nejkratší a nejvhodnější spojnice mezi levobřežním osídlením a pravobřežním tržištěm. Nový most nahrazoval původní dřevěný most zničený povodní. Existenci Juditina mostu dokládají mimo jiné fragmenty nalezené na obou březích Vltavy.¹²⁸

Kamenný most byl ve své době novinkou a prestižní stavbou. Stavitelé Juditina mostu se inspirovali italským stavitelstvím a také soudobým kamenným mostem v Řezně. Most byl 7 metrů široký, přes 500 metrů dlouhý, byl nesen 20

¹²⁷ Hruža, J. 1989, str. 30

¹²⁸ tamtéž, str. 30

pilíři a v době vzniku stavby doplněn o opevnění na jeho malostranské straně.¹²⁹ V pramenech z poloviny 13. století jsou zmiňovány dvě věže a brána.¹³⁰ Dodnes se dochovala pouze jižní románská věž zvaná Juditina. První zmínka o nedochované severní věži je z roku 1249 poblíž biskupského dvora. Přesné umístění této věže a brány není zatím jasné.¹³¹ Pravděpodobně na místě nedochované severní věže byla v roce 1464 postavena nová pozdně gotická věž a s jižní románskou věží ji spojuje gotická brána z počátku 15. století.¹³²

Juditina věž byla věží pevnostního charakteru a důležitou komunikační tepnou mostu.¹³³ Byla také strategickým místem, a proto byly v minulosti mnohokrát vedeny spory o její vlastnictví. (Společně s druhou nedochovanou věží, později dostavěnou gotickou věží a okolními domy – celnicí a Saským dvorem.)¹³⁴ Ve své době vyčnívala vysoko nad okolní stavby.¹³⁵

Juditina věž byla postavena na parcele podélného půdorysu jako součást opevnění Juditina mostu na levém břehu Vltavy. Dnes zaujímá místo mezi bývalou celnicí (čp. 56) a Saským domem (čp. 55/III.). Tyto domy částečně zakrývají její třípatrovou fasádu.¹³⁶ Věž je tvořena kvádríkovým zdivem, které je patrné pod částečně opadanou omítkou s renesančním kvádrovým sgrafitem, které bylo vytvořeno v roce 1591 v rámci renesančních úprav věže spojené se stavbou domu zvaného celnice. Interiéry věže byly těmito stavebními úpravami spojeny prostřednictvím pavlače s celnicí.¹³⁷

Na severní straně (tj. strana vedoucí do průjezdu věží) v úrovni prvního patra se nachází slepé obdélné okénko, v druhém patře zazděný gotický portálek a ve třetím patře pavláčka na kamenných konsolách s renesančním portálkem – z ní vede chodba do severní věže. Na jižní a východní straně věže v úrovni mezi druhým a třetím patrem jsou jednoduchá renesanční okna s kamenným ostěním a přímymi nadokenními římsami. Střecha věže je osmiboká jehlancová. V ose

¹²⁹ Hruža, J. 1989, str. 30

¹³⁰ Vlček, P., a kol. 1999, str. 120

¹³¹ tamtéž

¹³² tamtéž

¹³³ Hlavsa, V. 1983, str. 172

¹³⁴ Vlček, P., a kol. 1999, str. 120

¹³⁵ Hlavsa, V. 1983, str. 172

¹³⁶ Vlček, P., a kol. 1999, str. 120

¹³⁷ tamtéž, str. 120 – 121

každé strany jsou do ní vloženy renesanční volutové štíty s pilířky, náběhy a čučky.¹³⁸

Mezi Juditinou věží a severní pozdně gotickou věží jsou vloženy dva lomené oblouky bran, které zdobí kraby a kytka, nad ní je chrlič ve tvaru postavy. Po stranách kytky jsou znaky Starého Města (vlevo) a Malé Strany (vpravo). Brány jsou ukončeny cimbuřím.¹³⁹

Uvnitř věže se nachází prostory s valenou klenbou. V přízemí bylo objeveno 63 rytých kreseb, které představují pozoruhodný projev středověkého výtvarného umění. Rytiny jsou v pokročilém stupni rozpadu.¹⁴⁰

V 90. letech 19. století byl na východním průčelí věže (tj. strana věže spojená s celnicí) náhodně objeven románský opukový reliéf.¹⁴¹ Ten znázorňuje „*trůnící postavu v majestátu a vlevo od ní postavu klečícího mladého muže s gestem naznačujícím, že od trůnící sochy něco přijímal nebo jí naopak podával.*“¹⁴² Názory na výklad reliéfu nejsou jednotné. Hlavním důvodem je velké poškození reliéfu, kdy z trůnící postavy zbylo jen torzo a není jasné, kterého panovníka by mohla představovat. Na pozadí reliéfu nebyly nalezeny žádné stopy po svatozáři, proto se předpokládá, že obě postavy jsou profánní.¹⁴³ Převažuje názor, který také sdílí A. Merhautová: „*Výjev na reliéfu symbolizoval totiž triumf Vladislavův – jeho povýšení na krále –, zřejmě podle velmi podobného obrazu na jednom z denárů.*“¹⁴⁴ Trůnící postava by mohl být císař Friedrich Barbarossa a klečící postava, která se k trůnící sklání, je pravděpodobně Vladislav, který od Friedricha přijímá listinu nebo něco podobného.¹⁴⁵ Reliéf zobrazující povýšení krále a oslavu panovníka také dokládá podobnost s řezenským mostním dílem, které bylo pro naši stavbu inspirací.¹⁴⁶ Mohlo by také jít o symbolické zobrazení následnictví Přemyslovců. Někdy je klečící figura považována za stavitele mostu, který symbolicky předává hotové dílo panovníkovi.¹⁴⁷ V každém případě je reliéf

¹³⁸ Vlček, P., a kol. 1999, str. 121

¹³⁹ tamtéž

¹⁴⁰ tamtéž

¹⁴¹ tamtéž, str. 120 – 121

¹⁴² tamtéž, str. 121

¹⁴³ Kutal, A.: Gotické sochařství. In: Dvorský, J. 1989, str. 95

¹⁴⁴ Merhautová, A., Třeštk, D. 1983, str. 167

¹⁴⁵ tamtéž

¹⁴⁶ Merhautová, A.: Románská architektura v Čechách. In: Chadraba, R. 1984, str. 55

¹⁴⁷ tamtéž

Juditiný věž je považován za nejvýznamnější dochované dílo románského monumentálního sochařství na našem území.¹⁴⁸ Reliéf byl původně vidět z Juditina (později Karlova) mostu, ale v roce 1591 byl překryt přistavěnou celnicí. Nyní je přístupný z prvního patra tohoto domu.¹⁴⁹

Předsín kostela Panny Marie pod řetězem

(Lázeňská ul.)

Kostel Panny Marie s johanitskou komendou byl založen Vladislavem II. někdy mezi léty 1158 až 1169.¹⁵⁰ O průběhu stavby nemáme žádné zprávy, ale opodstatněně se domníváme, že nový kostel zasvěcený Panně Marii stál už v roce 1182, protože v tomto roce bylo jeho vlastnictví potvrzeno papežskou listinou.¹⁵¹ Současně s kostelem byl vybudován rozlehlý opevněný dvorec, jehož součástí byl řádný dům se špitálem, pivovar a hospodářské stavby.¹⁵²

Vlastní kostel P. Marie byl trojlodní bazilikou s příčnou lodí s trojdílným závěrem. V plné výši stojí dnes jen jižní rameno příčné lodi. Na jeho východní straně je patrný fragment jednoduchého obloučkového vlysu. Z románské doby se zachoval i trojúhelný jižní štít. Z původního trojlodí zbyla jen obvodová jižní zeď, která je členěna pilastry a římsami.¹⁵³

Počátek stavby nového gotického trojlodí bývá datován rokem 1370, ale nebylo nikdy dokončeno.¹⁵⁴ Z této velkolepé stavby byl dokončen pouze chór o třech polích a šestibokém závěru. Částečně byly postaveny věže a střední štít mezi nimi, doplněný portikem. Stavba vlastní lodi byl jen započata tím, že byla zbourána velká část původní románské baziliky.¹⁵⁵ Dochovaly se pouze architektonické detaily – bohatá profilace arkád podvěží, lodi a část slepého triforia.¹⁵⁶

¹⁴⁸ Vlček, P. a kol. 1999, str. 121

¹⁴⁹ Štefánková, J. 1987, str. 136

¹⁵⁰ Líbal, D.: Celkový obraz Prahy 12. století. In: Poche, E., 1983 str. 28

¹⁵¹ Vlček, P. a kol. 1999, str. 68

¹⁵² tamtéž

¹⁵³ Líbal, D.: Církevní stavby druhé poloviny 12. století a Juditin most. In: Poche, E. 1983, str. 100 – 102

¹⁵⁴ Líbal, D.: Gotická architektura. In: Dvorský, J. 1989, str. 192

¹⁵⁵ Vlček, P. a kol.: 1999, str. 68

¹⁵⁶ Líbal, D.: Gotická architektura. In: Dvorský, J. 1989, str. 192

V letech 1420 a 1503 byl areál johanitů poškozen požáry. Proto bylo nutné přikročit k opravám a dalším stavebním pracím. Byl nově zaklenut (zřejmě 1519) a přestavěno západní pole kostela s kruchtou (1606 – 1611).¹⁵⁷

V roce 1644 bylo přikročeno k rekonstrukci chrámu. Ten se prý nacházel ve stavu „poněkud nebezpečném“. Práce prováděl C. Lurago spolu s kameníkem G. B. Spinettim. Stavba byla načas přerušena švédským vpádem na Malou Stranu. Ale po roce 1648 se opět pokračovalo v opravách.¹⁵⁸

Další úpravy kostela jsou datovány roky 1682, 1701, 1726 a 1741, ale stavební práce byly nevelkého rozsahu.¹⁵⁹

Dnešní kostel P. Marie pod řetězem je jen torzem chóru předpokládané gotické stavby, který byl upraven renesančně i barokně. Délkový rozsah celé stavby ukazuje dvojice věží v průčelí, které rovněž nebyly dostavěny v plné výšce. Mezi věže je vložena sloupová předsíň – portikus s novogotickým zábradlím a fiálami po stranách. Ukončení střední stěny předsíně s cimbuřím a nikou je rovněž novogotické z doby po roce 1830 a je doplněno gotickou sochou P. Marie. Portál předsíně, původně gotický a renesančně upravený, je chráněn portikem o dvou hrotitých obloucích přecházejícími v poloviční fiály. Podklenutí portiku bylo vytvořeno v baroku neckovou klenbou, která nahradila původní gotickou obkročnou.¹⁶⁰ Právě tato část kostela P. Marie – předsíň – poslouží našemu záměru v projektu.

Hladová zeď

(Petřín)

Za vlády Karla IV. v roce 1360 došlo k obnovení malostranského opevnění. Nové opevnění se na jihu připojovalo k johanitské komendě a na západě ke Strahovskému klášteru. Tím byl několikanásobně zvětšen malostranský prostor. Z tohoto opevnění zůstala na Petříně dodnes téměř v celém rozsahu dochována opuková zeď tzv. Hladová, která je vysoká asi 6 metrů, široká 2 metry

¹⁵⁷ Vlček, P. a kol. 1999, str. 68

¹⁵⁸ tamtéž

¹⁵⁹ tamtéž, str. 69

¹⁶⁰ tamtéž

a 1179 metrů dlouhá. Byla vyztužena hranolovými věžemi. Na vnitřní straně zdi byl postaven ochoz, který byl chráněn cimbuřím.¹⁶¹

V 19. století byla zeď v poměrně špatném stavu a jednalo se o jejím zbourání. To se nakonec nestalo a Hladová zeď byla opravena. Dnes představuje nejdelší dochovaný úsek bývalého středověkého opevnění města. Původ názvu „Hladová zeď“ je odvozen z pověsti, že ji Karel IV. nechal vystavět hlavně proto, aby zajistil práci chudým v době neúrody a hladomoru.¹⁶²

Sala terrena Valdštejnského paláce

(čp. 17/III, Valdštejnské nám. 4)

Valdštejnský palác nechal postavit císařský generalissimus Albrecht z Valdštejna v letech 1623 – 1630.¹⁶³ Pro postavení tohoto velkolepého paláce bylo třeba vykoupit a zbourat dvacet tři domů, cihelnu a tři zahrady.¹⁶⁴ Na projektu paláce se podílelo několik významných architektů té doby. Vedoucí osobností byl Andrea Spezza, po jeho smrti pokračoval Vincenzo Boccaci, pak Giovanni Battista Pieroni a stavbu dokončuje pravděpodobně Niccola Sebregondi.¹⁶⁵

Areál Valdštejnského paláce je ještě v základním rozvržení i v detailu do značné míry podobný vkusu záalpské renesance a manýrismu. Baroku se podobá spíše svou honosností a snahou po reprezentaci než uměleckým vzhledem.¹⁶⁶ Areál je typově první a jedinečnou stavbou svého druhu v Praze. Zahrnuje obytnou část soustředěnou kolem čtyř vnitřních dvorů a novinky té doby – jízdárnu a salu terrenu.¹⁶⁷

Sala terrena patří k nejpůsobivějším prvkům Valdštejnského paláce. Je to monumentální stavba, která svým měřítkem tvoří vizuální dominantu Valdštejnského paláce. Vysvětlení pro zvětšení měřítka by mohla poskytovat hypotéza anglického historika Jellicoa, který mluví o možnosti „prodloužení

¹⁶¹ Staňková, J., Štursa, J., Voděra, S. 1991, str. 54

¹⁶² David, P., Soukup, V., Thoma, Z. 2004, str. 34

¹⁶³ Naňková, V.: Architektura 17. Století v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 251

¹⁶⁴ Poche, E. 2001, 3. vydání, str. 133

¹⁶⁵ Naňková, V.: Architektura 17. století v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 251

¹⁶⁶ tamtéž

¹⁶⁷ Vlček, P. a kol. 1999, str. 149

hlavní osy zahrady až k řece Vltavě, tekoucí téměř kolmo k ní.“¹⁶⁸ Mimo tuto domněnku se znalci uměleckých památek opírají také o fakt, že v manýrismu patřil výrazný kontrast k estetickým nástrojům architektury.¹⁶⁹

Sala terrena byla vybudována jako osově zakončení ozdobné palácové zahrady, do které se otevírá trojicí arkád na zdvojených sloupových podporách.¹⁷⁰ Valbová střecha saly terreny není spojená se sousedními trakty paláce. Tento kontrast tlumí řada střešních vikýřů, které jsou identické s vikýři paláce.¹⁷¹ Sala terrena působí efektivně a vznešeně – „...zveličenými formami čistě italských předloh dosáhl (Valdštejn) pozoruhodné monumentality, vpravdě barokní.“¹⁷²

Z funkčního hlediska netvořila sala terrena samostatnou stavbu v rámci zahrady, ale byla pokračováním obytných prostor paláce. Z budovy paláce se do ní vstupovalo nízkou grottou na asymetrickém půdorysu. V ose vstupu pokračuje sala terrena zajímavým prostorem zvaným „retiráda“, který sloužil jako odpočinkový pokoj. Není zcela jasné, kdy byla přesně postavena. Na portále je zaznamenán letopočet 1629, který je ale považován za symbolické datum dokončení paláce. Autorství saly terreny bývá připisováno staviteli G. B. Pieronimu. Stavba má štukovou výzdobu, kterou vytvořili štukatěři Domenico Canevalle a Santino Galli.¹⁷³

Klenba saly terreny je rozdělena do tří polí a je na ní vytvořena freska představující řecký Olymp. K Olympu se na klenbě ještě přidružují medailony hrdinů a hrdinek Trojské války. Na čelní stěně ve třech velkých lunetách je vyobrazena také Trojská tematika. Fresky vytvořil Bartolomeo di Baccio Bianco a jsou v úzké spojitosti s pracemi, které v interiéru paláce vytvořil. Jejich nepřilíš velká kvalita bývá přičítána přemalbám z 19. století. Druhou možností pro vysvětlení horší kvality, je domněnka, že na freskách pracovali Biancovi spolupracovníci. Na čelní stěně saly terreny je profilovaná římsa, nad kterou se nachází valená klenba členěná do tří pásů o třech polích. Ve středním poli se

¹⁶⁸ Muchka, I., Křížová, K. 1996, str. 67

¹⁶⁹ tamtéž

¹⁷⁰ Naňková, V.: Architektura 17. století v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 251

¹⁷¹ Muchka, I., Křížová, K. 1996, str. 67

¹⁷² Poche, E.: Architektura. In: Poche, E., Preiss, P. 1973, str. 33

¹⁷³ Vlček, P. a kol. 1999, str. 157

nachází ústřední scéna – výjevy z báje o argonautech, která je ohraničena štukovými rámy, které tvoří voluty.¹⁷⁴

Valdštejnský palác patří od 90. let 20. století Senátu ČR, který si tento objekt upravil pro své potřeby.¹⁷⁵

Buquovský palác

(486/III, Velkopřevorské nám. 2)

Buquovský palác zaujímá rozlehlý areál mezi Velkopřevorským náměstím a jižní stranou Maltézského náměstí. Pro rozlišení se sousedním palácem stejného jména bývá nazýván „velkým“. Na místě dnešního paláce se původně rozkládaly tři domy – Velký Valdštejnský, Malý Valdštejnský a dům U Černého čápa.¹⁷⁶ Oba Valdštejnské domy lze pravděpodobně lokalizovat do východní části dnešního areálu a jejich raně barokní přestavba se připisuje staviteli Jeanu Baptisteovi Matheyovi.¹⁷⁷ V letech 1736 – 1748 probíhala vrcholně barokní přestavba pod vedením J. G. Aichbauera (nevlastní bratr K. I. Dientzenhofera).¹⁷⁸ Právě při této přestavbě došlo ke sloučení tří zmíněných domů v jeden celek. Plastická výzdoba při této rekonstrukci byla zřejmě objednána v dílně Antonína Brauna (synovec M. B. Brauna).¹⁷⁹ V roce 1748 zakoupil zrekonstruovaný objekt František Leopold Longueval-Buquoy a v držení tohoto původem francouzského rodu zůstal areál až do počátku 20. století.¹⁸⁰

Významný zásah do podoby paláce se odehrál v 60. letech 19. století, kdy došlo k úpravě reprezentačních interiérů prvního patra v novobarokním stylu a k výstavbě neorenesančního schodiště.¹⁸¹ Zadní křídlo paláce vedoucí do Nosticovy ulice nově přestavěl v roce 1896 Josef Schulz. V roce 1904 proběhla další výrazná změna interiérů.¹⁸²

Hlavní průčelí paláce směřuje na Velkopřevorské náměstí a je tvořeno třemi monumentálními rizality – dvěma bočními a širokým středním, který

¹⁷⁴ Vlček, P. a kol. 1999, str. 157

¹⁷⁵ tamtéž, str. 149

¹⁷⁶ Ledvinka, V., Lenas, V., Mráz, B. 1995, str. 75

¹⁷⁷ Vlček, P. a kol. 1999, str. 561

¹⁷⁸ tamtéž

¹⁷⁹ tamtéž

¹⁸⁰ Ledvinka, V., Lenas, V., Mráz, B. 1995, str. 77

¹⁸¹ tamtéž

¹⁸² Vlček, P. a kol. 1999, str. 561

zakončuje trojúhelný štít. Vjezdy se nachází uprostřed spojovacích křídel, nikoli v rizalitech. Přízemí je členěno rustikovými pásy a prolamují ho jednoduché portály. Hlavní portál lemují bohatě profilované ostění, které je po odsazení ukončeno polokruhově. Profilaci ukončuje kartuš. Vrata se střední brankou pro pěší jsou zřejmě historizující napodobeninou 19. století. Okna rámuje jednoduché pásové šambrány a doplňují je zvlněné barokní mříže.¹⁸³

Levá boční fasáda přejímá řešení hlavního průčelí – přízemí má pásovou rustiku a prolamují ho také okna s podloženou šambránou. Fasáda směřující do Nosticovy ulice má dva výrazné risality s nově přičleněnou terasou. Zadní fasády jsou zjednodušenou podobou hlavního průčelí.¹⁸⁴

Interiér je tvořen novorokokovou výzdobou, kde je nejvíce kombinován bílý lek se zlacením.¹⁸⁵

V roce 1919 se budova stala sídlem velvyslanectví Francouzské republiky a bylo nutné přikročit k nové adaptaci interiérových prostor.¹⁸⁶

Šternberský palác – dům zvaný Bašta

(čp. 7/III, Malostranské nám. 19)

Šternberský palác vznikl sloučením dvou renesančních samostatných domů. Levému z nich se původně říkalo „Bašta“ nebo „Na Baště“ a předcházela mu původní gotický dům.¹⁸⁷ Dům Bašta se nechvalně proslavil tím, že v něm 2. července 1541 vznikl požár, který zničil velkou část tehdejší Malé Strany a Hradčan.¹⁸⁸ V roce 1664 se majitelem domu stal komoří Adolf Vratislav ze Šternberka, který o dvacet let později zakoupil i sousední širší dům vpravo od něj.¹⁸⁹

Průčelí domu Bašta pochází z roku 1667 a detaily byly doplněny v roce 1701, kdy bylo opravováno průčelí sousedního domu. Autorem sjednocující přestavby a úpravy průčelí byl pravděpodobně G. B. Alliprandi.¹⁹⁰ Interiéry Šternberského paláce mají štukatérskou výzdobu, na které se pravděpodobně

¹⁸³ Vlček, P. a kol. 1999, str. 561

¹⁸⁴ tamtéž, str. 562

¹⁸⁵ tamtéž

¹⁸⁶ tamtéž, str. 561

¹⁸⁷ tamtéž, str. 138

¹⁸⁸ Poche, E. 2001, str. 71

¹⁸⁹ Poche, E., Preiss, P. 1973, str. 55 – 56

¹⁹⁰ Vlček, P. a kol. 1999, str. 138

podílel D. Frisoni a G. B. Cometa. Malířskou výzdobu paláce provedl nejspíše J. R. Byss. Sály piana nobile jsou vyzdobeny freskami se štukovými rámy. Fresky bývají připisovány Godynům.¹⁹¹

Od konce 19. století sloužil palác jako úřadovna různých státních institucí a k tomuto účelu byly také uzpůsobeny interiéry. Zákonem z roku 1993 se palác stal majetkem Parlamentu ČR.¹⁹²

Hlavní průčelí Šternberského paláce otočené na Malostranské náměstí je dvoudílné, což odpovídá dvěma původním objektům. Podnož paláce tvoří loubí s průběžnými polokruhovými arkádami. Levá část paláce ustupuje o několik metrů mimo osu okolních domů a je nad přízemím ukončena terasou s balustrovým zábradlím. Kordonové a parapetní římsy horizontálně člení průčelí, okna rámují šambrány zdůrazněné nadokenními římsami. Každý z původních domů je ukončen patrovým štítem s trojúhelným tympanonem, který má bohatě profilovanou hlavní římsu. Štíty jsou členěny dvojicí drobných sdružených oken obdélného tvaru s bohatou štukovou výzdobou. Pravá část průčelí je výrazně širší a otevřená dvojicemi sdružených oken. Arkády loubí v levé části pravého domu vrcholí bohatě zdobenou kartuší se šternberským znakem. V meziokenním pilíři v 1. patře se nachází barokní obraz korunování Panny Marie, který obklopuje bohatě štukovaný rám s festony a kartuší ve vrcholu.¹⁹³ Obraz je památkou na někdejšího majitele domu A. Vitalia, který ho na dům zavěsil v roce 1620 na znamení katolického přesvědčení.¹⁹⁴

Kostel sv. Mikuláše

(čp. 556/III., Malostranské nám.)

Malostranský kostel sv. Mikuláše je typickou jezuitskou stavbou. Je situován v nároží komplexu budov a půdorysně je vepsán do plochy obdélníku. Je jednodlní s bočními kaplemi a emporami a s odsazeným obdélným presbytářem. Tyto znaky jezuitské stavby obohacuje radikálně barokně koncipovaný interiér i exteriér.¹⁹⁵

¹⁹¹ Vlček, P. a kol. 1999, str. 138

¹⁹² tamtéž

¹⁹³ tamtéž, str. 138 – 139

¹⁹⁴ Poche, E., Preiss, P. 1973, str. 56

¹⁹⁵ Naňková, V.: Architektura vrcholného baroka v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 399

Základní kámen kostela byl položen 6. září 1673 a jeho vznik je svázán s novým urbanistickým řešením středu Malostranského náměstí. Vznikem barokního kostela zaniká původní středověký kostel (stál do roku 1711).¹⁹⁶ Počátek výstavby kostela je spojen se jménem Giovannioho Battisty Orsiho a se stavbou jezuitského domu profese, kterou byl Orsi pověřen.¹⁹⁷ Rozhodující je však až první desetiletí 18. století, kdy Kryštof Dientzenhofer vytvořil návrh kostela a hned byla započata výstavba. Autorství K. Dientzenhofera bývá někdy zpochybňováno.¹⁹⁸ Na stavbě se K. Dientzenhofer podílel v letech 1704-11.¹⁹⁹ V tomto časovém úseku bylo vybudováno západní průčelí, prostor před síně s kruchtou a s postranními kaplemi sv. Barbory a sv. Anny a dvě pole s bočními kaplemi a emporami.²⁰⁰

Na stavbě pokračoval v letech 1737-51 syn K. Dientzenhofera Kilián Ignác Dientzenhofer. Dostavěl nedokončený třetí prostor kostelní lodi a navrhl a postavil monumentální trojlistý závěr kostela s mohutným křížením. Vše umocnil vysokou kupolí na pendativech, tamburem a lucernou. V jihovýchodní části závěru postavil plasticky členěnou věž – zvonici, která dosahuje výšky kopule. Věž upravil v roce 1752 Anselmo Lurago.²⁰¹ Novodobé stavební úpravy kostela jsou z hlediska uměleckého téměř nepodstatné.²⁰²

Exteriér kostela tvoří výrazně zvlněná konvexně konkávní fasáda, která je členěná do třech etáží a tří vertikálních os.²⁰³ Mistrovsky vyvedené jsou fasády západní (vstupní) a jižní (boční). Na výzdobě fasády se podíleli kameník Pietro della Torre a sochař Jan Bedřich Kohl.²⁰⁴ Západní průčelí je rozděleno na přízemí, patro a štít, který zakrývá mohutnou sedlovou střechu lodi. Po stranách průčelí jsou risality. Přízemí je otevřeno třemi portály. Boční portály jsou přímo spojeny s okny nad nimi. Nedokončený střední portál, doplněný znakem Kolowrata – největšího mecenáše stavby, je tvořen dvěma dvojicemi monolitických jónských sloupů, které jsou vloženy do průčelní vlny. Nad nimi se nachází čtyři kamenné

¹⁹⁶ Vlček, P., a kol. 1999, str. 91

¹⁹⁷ Naňková, V.: Po třicetileté válce. In: Poche, E. 1988, str. 307

¹⁹⁸ Vlček, P. a kol. 1999, str. 91

¹⁹⁹ Poche, E. 2001, str. 65

²⁰⁰ Naňková, V.: Architektura vrcholného baroka v Čechách. In: Dvorský, J. 1989, str. 399

²⁰¹ tamtéž, str. 447

²⁰² Vlček, P. a kol. 1999, str. 92

²⁰³ Kotalík, J. T. 2001, str. 76

²⁰⁴ tamtéž

sochy. Od B. O. Seelinga socha Jeronýma a Augustina a od T. Seidana socha Ambrože a Řehoře z roku 1889. Mezipatrová římsa hlavního průčelí je předsunutá a přechází v balkon, který je nesen mohutnými plastickými konsolami. V horní části průčelí nalezneme opakování zásadního členění na dva krajní risality, které svírají zvlněnou střední část. Oba risality ukončuje atika s kuželkovým zábradlím. Nad atikou se tyčí čtyři sochy – sv. Ignáce, Petra, Pavla a Františka Xaverského. Autorem těchto soch je pravděpodobně J. B. Kohl a datovány jsou do roku 1711. Uprostřed patra se nachází mohutné okno zakončené plným obloukem, které vytváří v interiéru zvláštní světelné efekty. Nad oknem se segmentově vyklání římsa s habsburským znakem. V každém z bočních risalitů v úrovni patra se nachází jedno segmentové okno rámované pilastry, které je zakončeno volutami. Na ně dosedá suprafenestra, kterou zdobí plastické kartuše. Střední štít hlavního průčelí je zvlněn křivkou odpovídající křivce spodního patra. Uprostřed štítu se nachází nika se sochou sv. Mikuláše od J. B. Kohla. Konchu niky pokrývá mušle. Nad ní je umístěna štuková kompozice obláčků a paprsků obklopující písmena IHS. Vedle niky se na každé straně nachází dva drobné pilastry s originálními volutkami. Nad nimi se klene dvoudílný architráv, který je rozdělen nikou. Štít doplňují čtyři kamenné svícny s měděnými plameny a silně pozlacený kříž.²⁰⁵

Jižní průčelí je dvoupatrové s vysokým pískovcovým soklem, který vyrovnává výškový rozdíl terénu. V přízemí nalezneme jónský řád, v patře kompozitní. Hlavní horizontální zalamovaná římsa dělí přízemí od patra je mohutně vyložená se vztyčenými konsolami. V přízemí i v patře bylo průčelí původně otevřeno sedmi okny. Později bylo jedno okno nad vysokým soklem přeměněno na niku se sochou Víry. Jižní průčelí je zakončeno atikou, jejíž otvory mají zvláštní tvar – jsou trojlaločné s kuželkovým zábradlím.²⁰⁶

Severní průčelí je jednodušší, protože je zakomponováno do přilehlého bloku profesního domu.²⁰⁷ Celému kostelu dominuje originální konfigurace 79,4 metrů vysoké kupole a věže se zvonící, které mají mimořádný význam pro panoramatický vzhled levého břehu Vltavy. Věž, která stojí na vysokém, rustikou zdobeném, soklu, je čtyřpatrová a velmi složitě tvarovaná. Základní návrh tvoří

²⁰⁵ Vlček, P. a kol. 1999, str. 92 – 93

²⁰⁶ tamtéž, str. 93

²⁰⁷ tamtéž

superpozice řádů charakteristická důmyslnou změnou řadových sestav jednotlivých pater. Patra směrem vzhůru ustupují a tím se celá věž postupně zeštíhluje. Diagonální nároží, která jsou složitě řešená, se střídají s plastickými polosloupy a plochými pilastry. Věž zakončuje třídílná, mědí krytá, špička s mírně prohnutým obrysem a s vikýřovitými trojlaločnými okny. Pod ní jsou do fasády zakomponovány kruhové hodiny s bočními volutami a segmentovou stříškovou římsou.²⁰⁸

Kupole je dvouplášťová s lucernou a stojí na vysokém tamburu s osmi velkými okny. Tambur rytmizují nosné pilíře se sdruženými pilastry jónského řádu. Mezi pilastry jsou vloženy niky s vysokými ozdobnými vázami. Okna jsou rámována edikulami s trojúhelnými tympanony se segmentově spjatou přeponou. Kupole je výrazně žebrovaná a kryje ji měděný plech s původními klempířskými detaily. Lucernu obklopuje ohoz tvořený ornamentální kompozicí kovaného zábradlí. Kupole je zakončena tamburem lucerny se složitě zalamovanými pásy. Tambur překrývá stříška z měděného plechu. Výška věže i kupole je stejná.²⁰⁹

Interiér kostela je považován za nejpůsobivější barokní prostor v Evropě vůbec. Architektonicky monumentální řešení je umocněno umělým štukovým mramorem, zlacením a bohatou sochařskou a malířskou výzdobou.²¹⁰ Na výzdobě se podíleli nejvýznamnější umělci té doby. Výzdoba byla dokončena v roce 1772 již v rokokovém duchu včetně několika oltářů, volných plastik, nástěnných maleb a prvků uměleckého řemesla.²¹¹

Malostranský kostel sv. Mikuláše patří do tzv. radikálně barokní skupiny staveb v Čechách. Navazuje na progresivní proudy tehdejší italské produkce, dokládá nástup dynamického barokního slohu ve střední Evropě a je výrazným odkazem stavitelské rodiny Dientzenhoferů.²¹²

V roce 1773 byl zrušen jezuitský řád a od této doby sloužil kostel jako farní. Dnes je kostel odsvěcen a slouží spíše ke komerčním účelům. V roce 1997 byl objekt prohlášen za národní kulturní památku.²¹³

²⁰⁸ Vlček, P. a kol. 1999, str. 93

²⁰⁹ tamtéž

²¹⁰ Horyna, M.: Kilián Ignác Dientzenhofer. In.: Poche, E. 1988, str. 383

²¹¹ Kotalík, J. T. 2001, str. 76

²¹² tamtéž, str. 76 – 77

²¹³ tamtéž, str. 77

Petřínská rozhledna

Petřínská rozhledna byla postavena mezi léty 1890 – 1891 podle vzoru pařížské Eiffelovy věže v souvislosti s uspořádáním Všeobecné zemské výstavy (1891).²¹⁴ Pro umístění této stavby byla vybrána planina na pahorku Petřín u kostela sv. Vavřince s krásným výhledem na Prahu. Návrh rozhledny vytvořil vrchní inženýr mostního oddělení Českomoravské strojírny František Prášil a v únoru 1890 byla stavba schválena Klubem českých turistů, který inicioval její vznik.²¹⁵

Stavba rozhledny byla zahájena 16. března 1891 výkopovými pracemi. V květnu byly dokončeny základy a bylo možné přistoupit k montáži kovové konstrukce rozhledny, která trvala 53 dnů. Stavba byla dokončena 2. července 1891 a 28. července byla neoficiálně zpřístupněna. Slavnostní otevření rozhledny se konalo 20. srpna 1891.²¹⁶

Rozhledna je 60 metrů vysoká a stojí na 8 metrů vysoké podezdívce. Stavba je klasicky členěna do tří částí – na přízemí, které má tvar oktogonu, na šnekové schodiště „*kteří tvoří kostru ladně se zužující příhradové konstrukce z ocele*“²¹⁷ a na horní část vyhlídky. Tato skladba je chápána jako kontrast „*historizující vstupní části s krajkovou příhradovinou, jejímž jediným ornamentem jsou spojovací nýty*“.²¹⁸ V projektu se počítalo, že v přízemí bude restaurace. Středem věže vede tubus s kabinovým výtahem a kolem něj se vine točité schodiště. V prvním patře se nachází ochoz a druhé patro tvoří krytý pavilón s ochozem.²¹⁹

Historie rozhledny je spojena s televizním vysíláním, kdy na ní byl v roce 1948 provizorně umístěn vysílač kvůli sledování všesokolského sletu. V roce 1952 umístila Československá televize do prostor přízemní restaurace vysílač znovu, tentokrát ale už pro celorepublikové vysílání. To si vyžádalo mnohé úpravy na věži, především zrušení výtahu a nasazení nástavce s anténou na vrchol věže. Vysílání bylo slavnostně zahájeno 1. května 1953. I přes to sloužila rozhledna dále veřejnosti. V roce 1970 v souvislosti s rozšířením televizního

²¹⁴ Zatloukal, P. 2001, str. 81

²¹⁵ Miškovský, P. 2005, str. 191 – 192

²¹⁶ tamtéž, str. 192

²¹⁷ Zatloukal, P. 2001, str. 81

²¹⁸ tamtéž

²¹⁹ Miškovský, P. 2005, str. 192

vysílání došlo k dalším úpravám na věži, které byly provedeny neodborně a s lacinějším a nekvalitním materiálem. Tím byla celá věž poškozena a dostala se do havarijního stavu. V roce 1979 musela být z tohoto důvodu uzavřena.²²⁰

Obnovena a zpřístupněna byla až v roce 1991, ale její statický stav byl stále špatný. Důkladná rekonstrukce, která zahrnovala i výměnu celého vnitřního tubusu a schodiště, probíhala až v letech 2000 – 2002.²²¹

Petřínská rozhledna je symbolem průmyslového věku a dokonale doplnila panoráma Hradčan.²²²

Sovovy mlýny

(čp. 503/III a 527/III, U Sovových mlýnů 2)

První zmínka o mlýně na Kampě pochází z roku 1393, ale předpokládá se, že mlýn zde existoval již mnohem dříve. Během husitských válek byl z velké části dřevěný mlýn zničen. Nový mlýn byl vystavěn pravděpodobně po roce 1478 v souvislosti se stavbou sousední brusírny a hamru. Tato budova mlýna byla opět zničena požárem a povodní. Z této doby pochází zřejmě název Sovovy mlýny, protože tehdejším majitelem byl Václav Sova z Liboslavě.²²³

K nové výstavbě mlýna došlo v roce 1589. Dokladem je pamětní deska uložená v lapidáriu Národního muzea. Nově postavený objekt byl již celý z kamene, kromě dřevěné části s mlýncem a kolem. Objekt mlýna tvořila hlavní budova, k níž bylo připojeno užší kolmé křídlo. Stavbu zdobily etážové štíty s volutami a střechu doplňovaly štítové vikýře. I přes několik významných rekonstrukcí a dostaveb je podle dochovaných vedut patrné, že si tuto podobu ze 16. století Sovovy mlýny zachovaly až do 19. století.²²⁴

První významná přestavba 19. století proběhla v roce 1835 podle plánů J. Krannera. Plány na celkovou přestavbu předložil J. M. Heger a stavba byla provedena do roku 1841. Zvýšení stavby o jedno patro bylo učiněno podle plánů P. Holečka někdy do roku 1850. Zvýšení stavby prozrazuje odlišné zdivo. Jižní klasicistní štít během přestavby nebyl zbourán, ale jen opraven a navýšen o

²²⁰ Miškovský, P. 2005, str. 193

²²¹ tamtéž, str. 194

²²² Zatloukal, P. 2001, str. 81

²²³ Vlček, P. a kol. 1999, str. 576

²²⁴ tamtéž

novogotické doplňky. V druhé polovině 19. století zakoupil mlýn F. Odkolek, který ho nechal přestavět na „amerikánský“ mlýn. Předpokládanými autory jsou J. Maličský a F. Srnec. Mlýn získal novou obytnou budovu a novogotické kolmé křídlo. Hlavní budova byla upravena taktéž v novogotickém stylu.²²⁵

V roce 1896 mlýn vyhořel a jeho funkce nebyla obnovena. V roce 1920 koupila objekt pražská obec a původní stavbu nechala upravit na obytný dům a dílny. Drobné stavební úpravy proběhly v letech 1956 a 1959. Poté zde sídlila nějakou dobu Československá akademie věd a po jejím odstěhování zůstal objekt Sovových mlýnů bez údržby.²²⁶

V 90. letech 20. století byl objekt Sovových mlýnů v havarijním stavu a proto byla v roce 1998 vyhlášena velká soutěž na architektonické upravení stavby pro galerijní účely. Soutěž vyhrála se svým projektem Muzea moderního umění Meda Mládková. Snahou památkářů bylo zachovat objemovou stavební hodnotu objektu. Výsledná stavba je kompromisem, který obsahuje výjimečné moderní artefakty a obnovené zachovalé historické prvky. Rekonstrukci provázeli neustálé spory mezi památkáři a autory projektu.²²⁷

Budovy Sovových mlýnu vytváří rozlehlý areál kolem nepravidelného dvora. V severozápadní části se nachází dvoupatrové budovy poznamenané klasicistní přestavbou, na protější straně nalezneme jen přízemní stavby, které původně sloužily jako stáje a hospodářské zázemí. Fasády celého areálu, byly přestavbou sjednoceny – mají novogotickou úpravu se zaoblenými šambránami. Přízemí je rytmičováno pásovou rustikou, patra pilastry a geometrickým dekorem. Dvoupatrové budovy zdobí na kratších stranách stupňovitě štítů. Fasády ve dvoře Sovových mlýnů jsou odlišné od těch vnějších – především v chybějících nadokenních římsách.²²⁸

Výraznou dominantou dnešních Sovových mlýnu je schodiště nacházející se v dvoupatrové budově. Je zakončené skleněnou krychlí. Konstrukčně i designově se hlásí k dnešnímu umění.²²⁹

²²⁵ Vlček, P. a kol. 1999, str. 577

²²⁶ tamtéž

²²⁷ www.psj.cz/fileadmin/user_upload/aktuality_obrazky/firemni_noviny/psj_noviny_2005_06_06.pdf [13. 11. 2008]

²²⁸ Vlček, P. a kol. 1999, str. 577

²²⁹ www.psj.cz/fileadmin/user_upload/aktuality_obrazky/firemni_noviny/psj_noviny_2005_06_06.pdf [13. 11. 2008]

V interiérech se nezachovaly téměř žádné zajímavé architektonické prvky, v přízemí i v patře se nachází přímé stropy a schodiště z 2. pol. 19. století. Dochovalo se pouze několik kvalitních stavebně řemeslných detailů, jako např. parketové podlahy 2. patra s náročnými vzory, okenice a dveře.²³⁰

²³⁰ Vlček, P. a kol. 1999, str. 577

4. Realizace projektu

V této kapitole popíši samotnou realizaci projektu, kterého se zúčastnili žáci Základní školy Malostranská a nižšího Gymnázia Josefská v Josefské ulici. Nápomocny mi byly také jejich paní učitelky. Práce s žáky probíhala zhruba pět týdnů vždy v hodinách výtvarné výchovy vybraných tříd. Tento časový plán musel být z mé strany dodržen kvůli dalším výtvarným aktivitám školy. Každá třída na této základní škole má dvouhodinovou týdenní dotaci výtvarné výchovy a žáci jsou na tyto hodiny rozděleni na polovinu. Ve třídě bylo tedy maximálně patnáct žáků – práce s tímto počtem žáků byla velmi příjemná.

Škola mi umožnila pracovat se sedmi třídami – dva šesté ročníky, dva sedmé ročníky, jedem osmý ročník a dva deváté ročníky. Měla jsem tedy k dispozici všechny věkové skupiny druhého stupně základní školy.

Časový plán byl následující: první týden probíhal pouze v učebnách, žáci byli seznámeni s projektem a získali základní vědomosti o uměleckém slohu, který odpovídal jim přidělenému objektu; druhý týden probíhaly urbanistické procházky, kdy si žáci blíže prohlédli památky Malé Strany; třetí týden byly na programu plenérové skici; vyučovací hodiny čtvrtého týdne probíhaly opět v učebnách a jejich výsledkem byly kresby, malby a koláže, které žáci vytvářeli na základě plenérových skic; v posledním týdnu došlo k hodnocení prací, k jejich instalaci v prostorách školy a k závěrečnému opakování a debatování se žáky o tom, co si z projektu odnesli.

Cílem tedy bylo pomocí skutečných nereprodukovaných objektů a vlastní aktivity objasnit žákům druhého stupně ZŠ základní znaky uměleckých slohů.

4. 1. Úvodní část projektu

Než projekt mohl vůbec začít, bylo nutné vše důkladně naplánovat, časově rozvrhnout a především zkonfrontovat s odbornou literaturou. Až poté jsem mohla předstoupit před žáky a odstartovat projekt.

Úvodní dvouhodinovka zahrnovala mé seznámení s žáky. Abych si získala jejich důvěru a mohla s nimi lépe spolupracovat, bylo vhodné je oslovovat jmény.

I samotné přivítání by mělo v dětech zanechat příjemný dojem.²³¹ Hned na začátku jsem stanovila jasná pravidla našeho dalšího vztahu, aby bylo jasné, kdo je žák a kdo učitel a jak se k sobě budeme chovat.²³² Chtěla jsem se tím vyvarovat okolnostem, kdy jim není jasné, jak se ke mně mají chovat, když jsem také ještě studentkou. Na druhou stranu jsem se snažila o „*zdvořilou úctu tím, že jim říkáte prosím a děkuji*“.²³³ Snažila jsem se při učení i při organizaci mít profesionální přístup a to především dobrým naplánováním každé vyučovací jednotky, začínala jsem vždy včas a nepřetahovala jsem do přestávky.²³⁴ Náš dobrý vztah žák – učitel byl od začátku pozitivně formován samotnou metodou projektu – žáci se sami zapojovali, dokonce byli nedílnou součástí celé práce.²³⁵

Po seznamovacím úvodu jsem žákům stručně nastínila, jak budou probíhat další naše společné hodiny výtvarné výchovy. Zdůraznila jsem i cíl mého projektu a závěr, který obnáší vystavení jejich prací. Tím jsem se snažila žáky příjemně motivovat, aby je úkoly bavily a aby jejich výkony byly co nejlepší. Motivace je totiž předpokladem úspěšného vyučování a proto jsem této části věnovala značnou energii hlavně při plánování a přípravě.²³⁶ Podle Geoffreya Pettyho k motivaci přispívá např. vlastní zájem a nadšení učitele, propojení učiva se skutečností, využití tvořivosti a sebevyjádření žáků, překvapení z nových činností, propojení učiva s tím, co znají a je jim blízké atp.²³⁷ Ve výtvarné výchově není těžké tyto podmínky splnit, především prostor pro tvořivost a sebevyjádření je zcela běžným naplněním vyučovaných hodin. Ale jen tato část rozvoje dítěte by nestačila. Je potřeba také formovat výtvarné myšlení, které zahrnuje i výtvarnou kulturu a znalost umělecké tvorby minulé i současné.²³⁸ A právě tato znalost je cílem mého projektu.

V další fázi vyučovací lekce získali žáci základní povědomí o uměleckém slohu, kterým se budou během projektu zabývat. Pro nastínění uvedu příklad na třídě 6.B., která pracovala s Juditinou věží, reprezentující románský sloh. Vycházela jsem z toho, že žáci již probírali románský sloh v dějepise a také

²³¹ Pasch, M. a kol. 1998, str. 338 – 339

²³² Petty, G. 1996, str. 76 – 87

²³³ tamtéž, str. 79

²³⁴ tamtéž, str. 76 – 87

²³⁵ tamtéž

²³⁶ tamtéž, str. 40 – 41

²³⁷ tamtéž, str. 48

²³⁸ Uždil, J. 1988, str. 157

z myšlenky, že děti malostranské základní školy se v tomto teritoriu pohybují a setkávají se s různými stavebními slohy prakticky denně. Mohla jsem tedy využít dialogickou metodu a navázat na to, co žáci už znají. Tato metoda „*kladení otázek je pro žáky zajímavější, vede je k aktivnímu zapojení spíše než k pasivnímu naslouchání a apeluje na jejich zvědavost.*“²³⁹ Otázky také žáky nutí k aktivitě a k přemýšlení. Je tedy zřejmé, že dialogická metoda klade větší důraz na pochopení než na pouhou znalost.²⁴⁰ Ačkoliv jsem neměla přehled o vědomostech žáků, měla jsem okamžitou zpětnou vazbu a mohla jsem otázky aktuálně přizpůsobovat jejich znalostem. Ptala jsem se např.: Co si představíte pod pojmem románský sloh? Kdy se asi stavělo v tomto slohu? Jaký je stavební materiál románského slohu? Jak vypadají románská okna, dveře? Jaké jsou ozdobné prvky? Jaké stavby se stavěly v této době? Jaké znáte památky románského slohu v Praze? Na Malé Straně? Popište Juditinu věž? atp. Pro dialogickou metodu je třeba mít připravenou celou řadu otázek, které vedou žáky od jedné klíčové myšlenky k další. Je zároveň je nutné pružně reagovat na špatné odpovědi, názory a připomínky.²⁴¹

Dialogickou metodou jsem doplnila i vizuálními pomůckami. Žáci sice památky uvidí v dalších lekcích, ale pro vysvětlení základních pojmů jsem ukázky považovala za nezbytné. Vizuální pomůcky totiž vzbuzují zájem a přinášejí změnu. Pro žáky je jednoduché ignorovat novou větu, ale nová pomůcka je většinou zaujme. Používání vizuálních pomůcek je také doporučeno z toho důvodu, že si lépe pamatujeme vizuální informace než verbální.²⁴² Měla jsem tedy připravené obrázky románských staveb a románských stavebních prvků. Mimo to jsme si základní motivy kreslili na tabuli a žáci posléze do sešitu. Obrázky doplňovali stručným popisem. Zápisy do sešitu mají totiž několik výhod. Především vyjasňují, co je třeba si z dané hodiny zapamatovat a co byl jen doplňující výklad, kompenzují nepřesnosti paměti a poskytují materiál pro opakování.²⁴³

²³⁹ Petty, G. 1996, str. 153

²⁴⁰ tamtéž, str. 155

²⁴¹ Pasch, M. a kol. 1998, str. 265

²⁴² Petty, G. 1996, str. 271 – 272

²⁴³ tamtéž, str. 266 – 167

V závěru hodiny jsme si ještě některé pojmy zopakovali. Domluvili jsme se na další naší společné práci a žáci se už začali těšit na procházku, která je čeká příště. Zadala jsem jim domácí práci, která si týkala dalších uměleckých slohů. Žáci si měli doma vyhledat informace o gotice, renesanci a baroku. Tento typ úkolů je prospěšný, pokud chceme v žácích vzbudit zájem o nové téma, protože vlastní aktivitou se něco nového dozvedí a další hodinu budou vědět, o čem se mluví.²⁴⁴

4. 2. Urbanistická procházka

Po úvodních hodinách v učebnách následují urbanistické procházky. Cílem procházek je seznámit se s architekturou a prostředím Malé Strany, zasazení jednotlivých památek do kontextu okolních staveb a porovnání různých architektonických slohů. Procházky jsem do projektu zařadila také proto, že reálné seznámení s uměleckým dílem vytváří naprosto odlišné představy než pozorování díla na obrázku.²⁴⁵ Trojrozměrné architektonické dílo sice může do určité míry zastoupit film, ale naše procházky spojují několik vyučovacích metod dohromady: demonstrují vizuální pomůcky, jsou pro žáky nové – tedy zajímavé, umožňují mezipředmětová propojení a jsou nenahraditelné při vysvětlování daného tématu v kontextu.²⁴⁶

Použila jsem metodu výkladu, která mi vzhledem k exteriéru připadala nejvhodnější. Dávala jsem si ale pozor na odbornost výkladu. Pojmy, které mi připadají samozřejmé, děti nemusí vůbec znát. Výklad by měl obsahovat jen informace pro jasný a logický popis, měl by navazovat na znalosti žáků a měl by být přizpůsoben posluchačům i za cenu toho, že vynecháme některá fakta. Není ani nezbytně nutné mluvit vždy naprosto spisovně, žákům se více přiblížíme, pokud mluvíme srozumitelným jazykem.²⁴⁷ Přesto bylo nutné občas některé pojmy uvést. Pokud byly pro žáky nové, vždy jsem kladla důraz na jejich intonaci, několikrát je opakovala a během výkladu je znovu zmínila.²⁴⁸ Při výkladu je nutné dbát na „zdravou míru informací“, to ale neznamená, že žákům nemáme

²⁴⁴ Petty, G.: 1996, str. 263 – 165

²⁴⁵ Mirko, Z. 1968, str. 6

²⁴⁶ Petty, G. 1996, str. 270 – 272

²⁴⁷ tamtéž, str. 121 – 124

²⁴⁸ tamtéž, str. 124

zprostředkovat významovou rovinu, která je pro každé umělecké dílo důležitá.²⁴⁹ Když jsem ukončila výklad, položila jsem žákům doplňující otázky, abych se ujistila, zda vše pochopili. Poté dostali oni sami prostor pro otázky, které jsem se snažila co nejpřesněji zodpovědět.²⁵⁰

Pro příklad výkladu využiji opět Juditinu věž a knihu Procházky Prahou, která je určena pro děti: „...Menší mostecká věž pamatuje dobu Juditina mostu. Patřila totiž k jeho opevnění.... A tady jsme u toho překvapení, které jsme vám slibovali: v malém domku (v bývalé celnici) těsně u věže je ukryt pozdně románský reliéf, starší víc než sedm set let. Zasazen na východní straně do věže, byl až do 16. století volně viditelný z mostu. Ale i dnes se k němu dostaneme. Stačí vyběhnout do prvního poschodí, a staneme tváří v tvář dílu, které přečkalo věky.“²⁵¹

Trasa procházek byla uzpůsobena nejdůležitějším památkám v okolí školy. Upozorňovala jsem na rozdíly nebo na podobné stavební prvky objektů z různých období. Snažila jsem se, aby žáci pochopili historickou kontinuitu, bez které není možné dějiny umění pochopit. Vývoj architektonických slohů byl pozvolný a postupně docházelo ke zdokonalování a k vývoji nových prvků. Zdůrazňovala jsem žákům, že žádné historické období nemá monopolní postavení a že pokud se nám některé zdá hezčí, je to jen otázka našeho vlastního vkusu.²⁵² Žáci měli rozdíly mezi stavbami komentovat na základě vlastního pozorování a domácí přípravy, která byla zadána v předešlé hodině.

V závěru procházky jsem uvedla informace týkající se organizace další hodiny výtvarné výchovy. Bylo nutné, aby si žáci přinesli potřebné pomůcky na plenérové skici a aby počítali s tím, že se případně mohou venku umazat.

4. 3. Práce v plenéru

V třetí fázi projektu jsem šla s dětmi do plenéru, kde jsme kreslili skici jednotlivých objektů. V návaznosti na cíl mé práce bylo nutné teoretické

²⁴⁹ Uždil, J. 1988, str. 181

²⁵⁰ Petty, G. 1996, str. 130

²⁵¹ Štefánková, J. 1987, str. 136

²⁵² Uždil, J. 1988, str. 306

vědomosti z minulých hodin podpořit nějakou aktivitou a praktickým zpracováním.²⁵³

Úkolem bylo na formát papíru A4 nakreslit skicu objektu, který je před námi. Kreslicí materiál si žáci mohli zvolit z následujících možností – tužka, sépie hnědá, přírodní uhl, umělý uhl a černý fix. Nejčastěji byla užívána tužka. Zadání práce bylo poměrně otevřené, protože volně zadané úkoly jsou zajímavější, kladou důraz na přemýšlení a tvořivost a umožňují žákům s různými schopnostmi úkol vytvořit.²⁵⁴ Žáci si sami mohli vybrat, zda chtějí kreslit celý objekt, nebo pouze jeho části a detaily. Bylo také zcela na nich, z kterého úhlu budou stavbu pozorovat a kreslit. Při zadání úkolu jsem totiž dbala na individuální předpoklady dítěte. Není tím myšleno, že by každý žák dostal jiné zadání a jinou techniku podle svých schopností, ale je to zadání, které dává možnost výběru. V našem případě se jedná o variabilitu materiálu a výběru motivu pro kresbu.²⁵⁵

Vysvětlila jsem jim, jak mají objekt pozorovat. Pro dobrou výtvarnou skicu i pro pochopení umění samotného je nutné umět se dobře dívat. Nejprve bychom měli „aktivizovat v celistvosti všechny smysly žáků“.²⁵⁶ Začátkem každého pozorování je pozornost, která by měla být zcela zaměřena na pozorovaný objekt. Zapojením všech smyslů můžeme vnímat vše – stálé i pomíjivé, naše smysly nám umožní vidět tvar, barvu, linie, objemy, textury, struktury atp.²⁵⁷ „Vizuální vnímání začíná od celků, není součinem jednotlivých vnímaných částí. Vnímání je celostí proces, protože mysl funguje vždy jako celek.“²⁵⁸ Také necháme žáky vnímat objekt skrze dojmy a pocity. Poté se zamyslíme nad jednotlivými částmi, jak mohly být postaveny a jakou měly asi funkci.²⁵⁹ Sledujeme také proporce objektu – nejprve délku, šířku a výšku a zároveň si uvědomujeme změny v pozorování při změně zorného úhlu.²⁶⁰ Velikost objektu konfrontujeme s okolními budovami nebo přírodninami. Ve stručnosti jsem připomněla, jakým způsobem se s vybranými materiály pracuje, jak poměřovat a zmenšovat a zdůraznila jsem i perspektivu. U vyšších ročníků jsem

²⁵³ Petty, G. 1998, str. 236

²⁵⁴ tamtéž, str. 38

²⁵⁵ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 43

²⁵⁶ Hosman, Z. 2007, str. 28

²⁵⁷ tamtéž

²⁵⁸ tamtéž, str. 29

²⁵⁹ Mirko, Z. 1968, str. 6

²⁶⁰ Uždil, J. 1988, str. 181

informace prohloubila. U nižších jsem zdůraznila především základy. Také jsem vysvětlila, k čemu budou skici dále zapotřebí.

Po zadání práce jsem dala prostor pro dotazy, aby si všichni mohli vyjasnit případné pochybnosti. Aby mohli úkol dobře vykonat, musí přesně vědět, co se po nich chce.²⁶¹

Již v předchozím textu jsem zmiňovala, že základem dobře odvedené práce je motivace. Motivaci můžeme mít vnitřní a vnější. Vnitřní motivace je poměrně individuální, ale i tak jsem ji podpořila tím, že jsem žákům nabídla novou práci, některým i nové materiály a příjemné pracovní prostředí mimo školu.²⁶² Vnější motivace může být naplněna třeba pochvalou. Každý by měl mít pocit, že při práci něčeho dosáhl a mělo by se každému dostat uznání. S tím souvisí i úroveň úkolů. Aby každý mohl úkol zvládnout, musí odpovídat jeho schopnostem.²⁶³ Motivaci lze také podpořit vysvětlením, k čemu je daný úkol dobrý, zjištění, že je učení zábavné, zvědavostí a dobrými výsledky.²⁶⁴

Poté se žáci rozptýlili a začali samostatně pracovat. Já jsem je postupně obcházela a kontrolovala. Individuálně jsem řešila různé problémy, které během práce vznikaly. Pokud jsem na obrázcích viděla nějaké chyby (např. s perspektivou nebo rozměry atp.), snažila jsem se je navést tak, aby si nepřesnost sami uvědomili. Až když na chybu přišli, dala jsem jim vysvětlující komentář a ukázala jim správné řešení. Je dobré, aby se naučili sami si svou práci kontrolovat a ty posléze opravovat.²⁶⁵ Ale nehledala jen chyby, snažila jsem se každého žáka za něco pochválit, aby měl pocit, že úkol zvládá a byl motivován k ještě lepší práci.²⁶⁶

Největší pozor jsem dávala na žáky, kteří mají pomalejší nebo naopak rychlejší tempo (to jsem zjistila od stávající kantorky). Těm pomalejším jsem úkol rozdělila na menší úkoly a nechala je kreslit stavbu po částech, vždy jsem si danou část po chvilce zkontrolovala. Ty rychlejší jsem nabádala k větší pečlivosti a dala jim další papír pro další skici.²⁶⁷

²⁶¹ Petty, G. 1998, str. 236

²⁶² tamtéž, str. 40 – 50

²⁶³ tamtéž, str. 35

²⁶⁴ tamtéž, str. 47

²⁶⁵ tamtéž, str. 27

²⁶⁶ tamtéž, str. 41

²⁶⁷ tamtéž, str. 144 – 145

V závěru hodiny jsme si obrázky společně prohlédli a vyhodnotili. Žáci sami komentovali své výtvary na základě konfrontace s ostatními. Sebehodnocení totiž žáky nutí, aby přebírali za svou práci zodpovědnost. Vhodné jsou i hromadné rozhovory a komentáře k pracím ostatních žáků. Sebehodnocení nebo hodnocení svých spolužáků je velice efektivní metoda, která vede ke zlepšení vnitřní motivace v porovnání třeba se známkováním.²⁶⁸

Příloha diplomové práce obsahuje i vybrané ukázky plenérových skic. Juditinu věž znázorňují přílohy č. 1, 3, a 5 a byly vypracovány žáky šesté třídy ve věku dvanácti let. Obrázky zachycují pohled z mostu, který přetíná Čertovku v blízkosti druhého oblouku Karlova mostu. Příloha č. 1 byla vytvořena chlapcem, který zachytil pouze část věže. Zajímalo ho i okolí, přesněji popředí, do kterého umístil sochu stojící na mostě. Ta v podstatě tvoří dominantu obrázku. Chlapec je pravděpodobně syntetizující typ, pokud bychom se drželi dělení výtvarných typů podle J. Uždila. Na obrázku je totiž patrný vztah mezi předměty, proporcemi a prostorem. Příloha č. 2 byla nakreslena dívkou, která se zaměřila na celou Juditinu věž. Styl je kresebný, věž působí plasticky díky využitému stínování. Podle dělení R. Trojana je dívka zřejmě grafický typ. Přílohu č. 3 nakreslila také dívka. Námětem obrázku je detail věže, který není příliš propracovaný. Podle Uždilova rozdělení výtvarných typů by dívka byla nejspíše typem analyzujícím.²⁶⁹

Přílohy č. 7 – 11 zachycují Buquoyský palác. Skici vytvořili také žáci šesté třídy. Palác jsme pozorovali a kreslili od Lenonovy zdi. Autoři těchto obrázků se zaměřili shodně na detail, který byl zřejmě jednodušší, protože jsme seděli v těsné blízkosti paláce a nebylo možné ustoupit do větší vzdálenosti. Autor přílohy č. 7 se zaměřil na střešní trojúhelníkovou atiku. Je pojednaná celá plocha obrázku, není znát zájem o kompozici a o celek. Obrázek se zdá být dost popisný. Podle J. Uždila by byl chlapec nejspíše analyzujícím výtvarným typem. Příloha č. 9 zachycuje část vstupních vrat paláce. Chlapec se zaměřil spíše na detaily než na celek. Skica není dokončená. Autorka přílohy č. 10 se zaměřila na část hlavního průčelí a znázornila především okna prvního patra a ozdobný parter. Obrázek byl

²⁶⁸ Petty, G. 1998, str. 352

²⁶⁹ podrobněji viz. kapitola 2. 1.

vytvořen sépií hnědou, ale i přes malou barevnost usuzuji, že autorka je asi malířský výtvarný typ – podle dělení R. Trojana.²⁷⁰

Kostel Panny Marie pod řetězem zachycují přílohy č. 13 a 15. Námětem měla být předsíň kostela. Obě skici vytvořily žákyně sedmé třídy. Příloha č. 15 byla nakreslena sépií hnědou a znázorňuje část předsíně s fiálami a část věže. Podle dělení výtvarných typů u V. Löwenfelda by dívka byla zřejmě vizuální typ. Důkazem je především tvarová zajímavost a stínová plastičnost obrázku.²⁷¹

Přílohy č. 19 a 22 zachycují skici objektu Sovových mlýnů. Při této práci se žáci směli zaměřit na jakoukoliv část budovy a mohli pracovat z různých míst v parku na Kampě. Příloha č. 22 zachycuje dvoupatrovou budovu objektu muzea Kampa a příloha č. 19 zobrazuje pouze její atiku. Autor přílohy č. 19 je pravděpodobně analyzující výtvarný typ. Na obrázku totiž není patrná kompozice, obrázek je popisný a není svébytný.²⁷²

Dalším objektem, který zachycují skici je sala terrena Valdštejnského paláce. Nalezneme je v příloze č. 24 až 26. Byly vytvořeny žáky osmé třídy. Přílohu č. 25 nakreslila dívka. Snažila se zachytit celý objekt, kterému chybí detaily a napojení na okolní stavby. Modelaci vytvořila tónováním. Skica má pouze dekorativní účinek. Podle V. Löwenfelda by dívka mohla být haptickým typem.²⁷³

Skici v příloze č. 29 až 31 zachycují kostel sv. Mikuláše. Kreslili je žáci deváté třídy z terasy školy, která stojí v dolní části Malostranského náměstí. Jejich pohled se ubíral především na zvonici a kopuli. Přílohu č. 31 nakreslila dívka umělým úhlem. Zachytila celou zvonici a kopuli se všemi detaily. Obrázek je nakreslený velmi precizně. Pokud bychom se drželi dělení výtvarných typů podle R. Trojana, byla by dívka pravděpodobně grafický typ.²⁷⁴

4. 4. Výtvarná parafráze plenérových skic

Při dosavadní práci na projektu nedostali žáci moc příležitostí k sebeuplatnění a tvořivosti. To jsem napravila ve čtvrté části projektu. Každý

²⁷⁰ viz. kapitola 2. 1

²⁷¹ viz. kapitola 2. 1

²⁷² viz. kapitola 2. 1

²⁷³ viz. kapitola 2. 1

²⁷⁴ viz. kapitola 2. 1

člověk má totiž potřebu sebevýrazu a seberealizace, které mají intuitivní a emocionální povahu.²⁷⁵ Tato potřeba souvisí s přirozenými potřebami člověka a zároveň se zdravým vývojem lidské osobnosti.²⁷⁶ Tvůrčí práce zvyšuje motivaci žáků, rozvíjí schopnost přemýšlet tvůrčím způsobem a dává příležitost zkoumat své pocity. Tvořivost uspokojuje lidskou potřebu něco samostatně vytvářet a být za to oceněn. Tvůrčí práce zároveň nabízí seberealizaci a možnost dát svým zážitkům osobní význam a sdělit to ostatním. Být tvůrčí je většinou velmi zábavné.²⁷⁷

Navození tvořivé atmosféry souvisí s přístupem nebát se zkusit něco nového, dát prostor pro nápady a názory a především pamatovat na tvořivou potřebu komunikace.²⁷⁸

Zadání práce znělo: Podle plenérových skic vytvořte vlastní výtvarnou parafrázi (*„vyjádření stejného obsahu jiným způsobem; v umění volné zpracování cizí předlohy“*²⁷⁹) dané památky. Lze pracovat s celým objektem nebo jen s jeho částmi. Zaměřte se především na to, jak na vás památka působí. Zamyslete se nad jednotlivými stavebními prvky, vzpomeňte si, co jsme si o nich říkali. Obraz nemusí být nutně konkrétní. Zdrojem pro vaši práci je plenérová skica, vaše vzpomínka na objekt a jeho prostředí a předchozí urbanistická procházka.

Formát papíru jsem zvolila A3 nebo A4. Materiál si žáci mohli vybrat z následujících: tempery, vodové barvy, anilínové barvy, suchý pastel, případně jejich kombinace.

Základem těchto obrázků měla být především fantazie. Fantazií rozumíme představivost nebo obrazotvornost. Je vysvětlována jako *„vytváření nových představ na základě dřívějšího vnímání, obměňování minulé zkušenosti.“*²⁸⁰ Důležitým znakem fantazie jsou nové kombinace. Zdrojem těchto kombinací je nějaký předchozí vjem. Fantazie využívá reálné vjemy i naše představy.²⁸¹ Žáci představy a vjemy nasbírali v předešlých lekcích a částečně je zachytili na svých skicách.

²⁷⁵ Uždil, J. 1974, str. 52

²⁷⁶ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 51

²⁷⁷ Petty, G. 1998, str. 236

²⁷⁸ Šamšula, P., Hazuková, H. 1991, str. 55

²⁷⁹ <http://www.slovník-cizích-slov.cz/?q=parafr%C3%A1ze&typ=0> [25. 3. 2009]

²⁸⁰ Hosman, Z. 2007, str. 38

²⁸¹ tamtéž

Aby žáci přesně pochopili zadání práce, přinesla jsem i nějaké ukázky své práce nebo obrázky z jiných tříd. Z ukázky se žáci dozví podrobnosti o zadané práci, pochopí, co se od nich očekává a zjistí, jak to mohou nejlépe provést. Tyto modely by měly sloužit jen jako inspirace a neměly by být kopírovány. Rozhodně není vhodné je nechat vystavené po celou dobu práce, předloha by totiž upoutávala pozornost a nenutila by žáky k vlastním nápadům.²⁸² Někteří teoretikové ukázky dokonce zcela zakazují a tvrdí, že vedou pouze k reprodukování.²⁸³

Motivaci jsem spojila se zadáním úkolu hlavně z časových důvodů. Jejím základem byly různé motivující otázky, které se opíraly o předešlou hodinu v plenéru. Motivovala je i představa ocenění jejich práce výstavou v prostorách školy, kterou si mohou prohlédnout také jejich rodiče. Motivace budoucím úspěchem a oceněním je velmi pozitivní a přináší obvykle dobré výsledky i u žáků s celkovým nezájmem o předmět.²⁸⁴ Radost z práce jsem v žácích postupně probouzela celou hodinu – především svým zájmem o jejich nápady a připomínky, možností sebevyjádření, tvořivým tématem, novým pracovním materiálem, průběžnou pochvalou a pravidelně jsem se přesvědčovala, zda se žáci aktivně zapojují do výuky.²⁸⁵

Před začátkem práce jsem vysvětlila, jak s danými materiály pracovat. Většina pro ně nebyla žádnou novinkou, takže stačilo krátké zopakování. U nových materiálů, jako byla špachtle na temperové barvy, jsem musela postup důkladně vysvětlit a předvést.²⁸⁶

Zdůraznila jsem také jaké je hodnotící kritérium jejich práce. Řekla jsem, co je minimem k odevzdání. Co je nutné vytvořit, aby úkol byl považován za splněný. Znalost hodnotících měřítek zvyšuje do určité míry motivaci, protože žáci přesně vědí, co mají odevzdat a že jejich úsilí se ubírá správným směrem. Pokud víme, jaký je cíl, je pravděpodobnost jeho dosažení daleko větší.²⁸⁷

Vzhledem k počtu žáků ve třídě (max. 15) jsem si mohla s každým osobně pohovořit o jeho nápadech. Tyto nápady jsem pomohla dále propracovat nebo

²⁸² Petty, G. 1996, str. 24 – 27

²⁸³ Hosman, Z. 2007, str. 36

²⁸⁴ Petty, G. 1996, str. 40 – 50

²⁸⁵ tamtéž, str. 48

²⁸⁶ tamtéž, str. 132

²⁸⁷ tamtéž, str. 216 – 217

jsem je usměrnila a nasměrovala správným směrem. Tento individuální přístup je při výuce nenahraditelný, ale jen málo kdy je možný díky počtu žáku ve třídě.²⁸⁸

Zatímco žáci pracovali, kontrolovala jsem průběžně jejich postup. Nechtěla jsem zasahovat do jejich plánů a nápadů, spíše jsem radila při používání výtvarných materiálů. Snažila jsem se je navést, aby si obrázek znovu prohlédli z dálky nebo si dali chvilku pauzu a poté přemýšleli, zda by něco neudělali jinak. Sebehodnocení a sebekontrola je daleko podnětnější než kritika kantora.²⁸⁹

V závěru hodiny jsem dala prostor na diskuzi o obrázcích. Každý se mohl stručně vyjádřit ke svému nebo spolužákovu obrázku.

Příloha obsahuje vybrané ukázky výtvarných parafrází. V příloze č. 2, 4 a 6 jsou obrázky Juditiny věže. Autory jsem v tomto případě vybrala stejné jako u plenérových skic, aby byl patrný posun nebo kontrast. Příloha č. 2 (autor je stejný jako u přílohy č. 1) byla namalována temperou a tvarově poměrně přesně kopíruje skicu. Barevnost je zajímavá, na soše je patrná plastičnost modelovaná barevnými stíny. Příloha č. 4 (autorka stejná jako u přílohy č. 3) byla provedena temperou a znázorňuje zvětšený detail postraní atiky. Příloha č. 6 (autorka stejná jako u skici – příloha č. 5) také znázorňuje detail atiky věže. Obrázek byl namalován anilínovými barvami a vykazuje pestrou barevnost.²⁹⁰

Přílohy č. 12, 14, 16 a 17 jsou výtvarnými parafrázemi plenérových skic zobrazujících předsíní kostela Panny Marie pod řetězem. Pastelem vytvořený obrázek v příloze č. 14 je detailem předsíně zaměřený především na gotické oblouky a fiály. Autorka by mohla být smíšeným výtvarným typem – podle dělení V. Löwenfelda – lpí na tvarově zajímavých věcech, lomí barvy pro přiblížení se skutečnosti a snaží se o dekorativní účinek. Příloha č. 16 (autorka stejná jako u přílohy č. 15) byla vytvořena vodovými barvami. Přílohu č. 17 namalovala autorka temperovými barvami pomocí špachtle a je detailem pouze vchodového oblouku. Obrázek je barevně zajímavý a barevnost dominuje nad tvarem. Podle tohoto znaku usuzuji, že se zřejmě jedná o malířský typ podle Trojanova dělení.²⁹¹

Výtvarnou parafrázi Sovových mlýnu zahrnují přílohy 18, 20, 21 a 23. Přílohu č. 20 (stejný autor jako příloha č. 19) nakreslil autor pastelem na černý

²⁸⁸ tamtéž, str. 49

²⁸⁹ tamtéž, str. 27

²⁹⁰ viz. kapitola 4. 3.

²⁹¹ viz. kapitola 2. 1.

podklad. Obrázek téměř kopíruje skicu. Je znát pokus o plasticitu, kterou ale nedokáže modelovat barvou. Přílohu č. 21 nakreslila dívka. Obrázek znázorňuje skleněný průchod mezi galerijními místnostmi. Je patrný kresebný styl s různými detaily. Žákyně se snažila zachytit skutečnost s důležitými i méně důležitými prvky. Podle těchto znaků soudím, že je dívka extravertně-objektivní typ – dle dělení H. Reada. Příloha č. 23 se přímo nezabývá objektem Sovových mlýnů, ale jeho okolím. Žákyně namalovala temperovými barvami židli, která je dominantou Vltavy před objektem. Pomocí barvy je důkladně vymodelován tvar židle. Domnívám se, že se jedná o malířský výtvarný typ.²⁹²

Výtvarnou parafrázi skic saly terreny Valdštejnského paláce demonstrují přílohy č. 27 a 28. Příloha č. 27 je poměrně abstraktně řešená. Dominuje pouze sloup, který ale není zakotven v prostoru. Dívka využila pestré temperové barvy, které obohatila pastelem. Obrázek vyjadřuje spíše aktuální náladu než samotnou památku. Podle znaků, které obrázek vykazuje, je dívka pravděpodobně introvertně-expresivní výtvarný typ. Příloha č. 28 je zajímavým řešením detailu okna. Vytvořila ji dívka pomocí výrazných anilínových barev. Obrázek je ilustrativní, dekorativní, kresebný, obohacen detaily a nepřibližuje se skutečnosti. Dívka je zřejmě smíšený výtvarný typ.²⁹³

Přílohy č. 32 a 33 znázorňují kostel sv. Mikuláše na Malostranském náměstí. Příloha č. 32 je výtvarnou parafrází skici v příloze č. 31. Obrázek byl nakreslen suchým pastelem. Není patrná modelace barvou. Oproti černobílé skice působí obraz méně plastický. Jsou vynechány i detaily, které na skice dominují. Jak už jsem uvedla v předchozí kapitole, je dívka pravděpodobně grafický výtvarný typ. Oproti tomu příloha č. 33, zachycující pouze část zvonice, nese znaky malířského typu. Jsou vynechány veškeré detaily a věž je provedena ve zkratce. Plastická modelace je provedena barvou.²⁹⁴

4. 5. Ukončení projektu a vystavení obrázků

Cílem poslední části projektu bylo především opakování nově získaných vědomostí, závěrečná diskuze, hodnocení výtvarných prací a také výběr a

²⁹² viz. kapitola 2. 1.

²⁹³ viz. kapitola 2. 1.

²⁹⁴ viz. kapitola 2. 1.

vystavení obrázků na nástěnkách školy. Vyučování jsem zahájila rozložením všech prací vytvořených v dané třídě včetně skic na zemi třídy. Pomocí obrázků jsme si opakovali znaky různých stavebních slohů. Opakování je pro zapamatování probírané látky velmi důležité. Schopnost vybavit si získané informace je totiž třeba trénovat. Je nutné „*procvičovat vybavování samotné*“.²⁹⁵ Vzpomínku je možné si vybavit jen tehdy, pokud daný problém dostatečně opakujeme. Kantor by měl při procvičování žáky kontrolovat, případné chyby vždy opravit nebo odpověď doplnit a správnou odpověď hlasitě zopakovat. Cílem je aby si z opakování odnesli co nejvíce vědomostí, které si dokáží zpětně vybavit.²⁹⁶ Naše opakování ve výtvarné výchově není ale procvičováním jako třeba v českém jazyce. Pomocí dobře připravených otázek vztahujících se k obrázkům je opakování a hlavně vybavování zábavnější a zároveň snazší.²⁹⁷

Po opakování jsme se zaměřili na výběr obrázků, které budou vystaveny. K tomu jsem mohla využít nástěnky na chodbách školy. Nezískala jsem příliš místa, musely se tedy obrázky nějak roztřídit. Žákům jsem zopakovala, co bylo úkolem jejich práce. Měli porovnat zadaný úkol s rozloženými obrázky a posoudit, kdo úkol splnil a kdo ne. Poté jsme vybírali práce, které byly něčím zajímavé a originální. Dalším třídícím kritériem byla barevnost a práce s výtvarným materiálem. Žáci si tím nevědomky zopakovali postupy práce a uvědomili si, jak je důležité plnit při úkolech zadání.²⁹⁸ Snažila jsem se vyhnout zklamání žáků, jejichž obrázek se neocítl na nástěnce, především chválou a povzbuzením do dalších činností. Přínosné pro ně bylo i ujištění, že každý může vynikat v něčem jiném.²⁹⁹

Poté následovala instalace vybraných žákovských prací na nástěnky. Tematicky jsem obrázky rozdělila podle jednotlivých staveb tedy v podstatě podle jednotlivých tříd.

²⁹⁵ Petty, G. 1996, str. 205

²⁹⁶ tamtéž, str. 206

²⁹⁷ tamtéž, str. 210 – 211

²⁹⁸ tamtéž, str. 56 – 61

²⁹⁹ tamtéž, str. 57 – 59

Po vyvěšení obrázků na nástěnky jsem zahájila závěrečnou diskuzi. Chtěla jsem vědět názor žáků na předchozí práci. I pro žáky je závěrečná diskuze podnětná a měla by zakončovat každou projektovou práci.³⁰⁰

4. 6. Závěrečné shrnutí projektu

Pracovat na tomto projektu bylo velmi zajímavé a především pro mě i pro žáky něčím přínosné. Domnívám se, že cíl projektu byl splněn. Chtěla jsem vyzkoušet, jak lze propojit získávání teoretických a praktických vědomostí. Snažila jsem se žákům zpřístupnit umělecké slohy takovou formou, která je pro ně přijatelná. A to se, myslím, povedlo. Při závěrečném opakování jsem byla sama překvapená, jak žáci výborně odpovídají a bystře reagují.

Ale smysl projektu nebyl jen v samotném cíli – naučit děti uměleckým slohům. Smyslem byla i samotná práce, která byla delšího charakteru, než jsou žáci zvyklí. Narušení běžného vyučování mým příchodem bylo novinkou a snažila jsem se toho využít ve svůj prospěch. Urbanistická procházka i práce v plenéru žáky bavila. Bylo to něco nového, jiného a vzhledem k pěknému počasí také příjemného. Výsledné plenérové skici a obrázky vytvořené v učebnách jsou dokladem jejich i mého snažení a naší dobré spolupráce.³⁰¹ Zveřejnění jejich úspěchů bylo pro nás všechny odměnou.

Sama jsem si mohla vyzkoušet užití teoretických pedagogických rad a přístupů v praxi. Tím jsem si mohla ověřit jejich platnost a někdy i vyvrátit, protože děti jsou velice individuální a ne na každého platí to samé. Mimo pedagogické znalosti vyžadoval projekt i znalosti z dějin umění. Ale ne surové vědomosti jako u zkoušky. Vše muselo být „přeloženo do dětské řeči“ a tím zpřístupněno dětské mysli a smyslům.

Mluvím tu o dětech, ale všichni žáci druhého stupně ZŠ už nejsou rozhodně dětmi. Přeměna dětí na dospělé je zdoluhavý a složitý proces, který se odráží i ve výtvarné výchově. Krize dětského výtvarného zobrazování je jednoznačně patrná na pracích žáků devátých a částečně osmých tříd. Zde byla

³⁰⁰ tamtéž, str. 217

³⁰¹ viz. příloha

práce na projektu podstatně složitější než u nižších tříd, jejichž žáci zatím nepocítili změnu psychické struktury.³⁰²

Projekt se rozhodně nesnaží být vyčerpávajícím. Již v úvodu jsem napsala, že je jen návrhem, jak je možné pracovat s památkovými objekty na 2. stupni ZŠ a může být podnětem pro další činnost v této oblasti. Dal by se obměňovat a rozhodně by si zasloužil dále v něm pokračovat i třeba s časovým odstupem.

³⁰² podrobněji viz. kapitola 2. 1.

5. Závěr

Téma této diplomové práce jsem si vybrala, protože ideálně splňuje můj záměr – spojit teorii s praxí. Spojit teoretické psychologické a pedagogické přístupy s praktickým využitím na základní škole. A to je přesně charakterem mé práce.

Teoretická část je rozdělena na základní dvě části. V první části jsem se pokusila rozebrat a stanovit základní pedagogické přístupy, bez kterých není možno vyučovat. Tyto pedagogické postupy přímo souvisí s vyučováním výtvarné výchovy. Mimo to kapitola zahrnuje i psychologické přístupy k pedagogické praxi. Vycházela jsem z nejdůležitějších teoretiků oboru, kteří mi svou zkušeností výborně posloužili. Tato kapitola byla stěžejní pro samotné provedení projektu.

Druhá část je umělecko-historická. Jsou v ní ve stručnosti popsány dějiny Malé Strany, která byla důležitou součástí projektu. Dále zahrnuje výběr a popis jednotlivých památek – jejich stručnou historii, popis exteriéru a stručný popis interiéru. Tato část sloužila především při přípravě projektu.

Hlavní kostrou této diplomové práce je ale projekt, jehož rámcovým cílem je přispět k výuce uměleckých slohů na základních školách. Užší cíl zahrnuje seznámení žáků malostranské ZŠ se základními stavebními slohy. Projekt je v této diplomové práci podrobně popsán a vyhodnocen. Příloha obsahuje fotodokumentaci výsledných prací.

Práce na projektu byla velmi zajímavá a přinesla mi mnoho nových zkušeností, které budou prospěšné pro mou pedagogickou praxi. Žákům projekt přinesl nové vědomosti a nový rozhled po okolí jejich školy. Škola získala několik výborných obrázků, které ozdobily její prostorné chodby. Myslím, že se projekt podařil a byly splněny vytyčené cíle.

Pokud tato diplomová práce opravdu poslouží k realizaci výuky uměleckých slohů, budu velmi ráda. Dá se velmi dobře obměňovat a lokalit pro provedení je v České republice nespočet. Já sama mám další nápady, jak by se dalo s projektem pracovat. Doporučila bych spojit projekt s mimoškolními aktivitami a prodloužit jeho trvání. Dále by bylo vhodné přizvat i kolegy jiných oborů, aby se zapojili – např. dějepis, zeměpis, hudební výchova aj. Také bych věnovala více času práci na výsledných obrázcích a nechala bych žáky tvořit ve

skupinách. A pokud nemáte možnost věnovat projektu tolik času, je možné použít jen nějakou jeho část a využít ji v jedné vyučovací lekci.

Seznam použité literatury

- Brabcová, A.: *Brána muzea otevřená*, Praha 2002
- David, P., Soukup, V., Thoma, Z.: *Skvosty Prahy*, Praha 2004
- Davido, R.: *Kresba jako nástroj poznání dítěte*, Praha 2001
- Dvorský, J.: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989
- Dvorský, J.: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989
- Herout, J.: *Slabikář návštěvníků památek*, Praha 1994 (3. vydání)
- Hlavsa, V.: *Malá Strana - Menší Město pražské*, Praha 1983
- Hosman, Z.: *Didaktický skicář*, České Budějovice 2007
- Hrůza, J.: *Město Praha*, Praha 1989
- Chadraba, R.: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984
- Chadraba, R.: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984
- Chodura, R.: *O architektuře a výchově: skriptum pro předmět architektura*, České Budějovice 1990
- kol. autorů.: *Aktuální otázky zprostředkování umění*, Masarykova univerzita, Brno 2007
- Kotalík, J. T.: *Architektura barokní*, Praha 2001
- Kubík, V.: *Praha: historická část města, památky a kultura*, České Budějovice 2002
- Ledvinka, V., Lenas, V., Mráz, B.: *Pražské paláce*, Praha 1995
- Merhautová, A., Třeštík, D.: *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1983
- Mirko, Z.: *Besedy o umění* (v 6. – 9. ročníku), Praha 1968
- Miškovský, P.: *Naše rozhledny*, Praha 2005
- Muchka, I., Křížová, K.: *Valdštejnský palác*, Praha 1996
- Pasch, M. a kol.: *Od vzdělávacího programu k vyučovací hodině*, překlad Milan Koldinský, Portál, Praha 1998
- Petty, G.: *Moderní vyučování*, překlad Štěpán Kovařík, Portál, Praha 1996
- Piaget, J.: *Psychologie dítěte*, Praha 1970
- Poche, E.: *Prahou krok za krokem*, Praha a Litomyšl 2001, 3. vydání
- Poche, E.: *Praha středověká /Čtvero knih o Praze/*, Praha 1983

- Poche, E.: *Praha na úsvitu nových dějin /Čtvero knih o Praze/,* Praha 1988
- Poche, E., Preiss, P.: *Pražské paláce,* Praha 1973 (není ISBN)
- Read, H.: *Výchova uměním,* Praha 1967
- Staňková, J., Štursa, J., Voděra, S.: *Pražská architektura,* Praha 1991
- Šamšula, P., a kol.: *Výtvarná výchova v 7. a 8. ročníku ZŠ (metodická příručka),* Praha 1991
- Šamšula, P., Hazuková, H.: *Didaktika výtvarné výchovy I.,* Praha 1991
- Štefánková, J.: *Procházky Prahou,* Praha 1987
- Uždil, J.: *Výtvarný projev a výchova,* Praha 1974
- Uždil, J.: *Mezi uměním a výchovou,* Praha 1988
- Uždil, J.: *Předpoklady moderní estetické výchovy: umělecká kritéria ve výtvarné práci dětí,* Praha 1968
- Vlček, P. a kol.: *Umělecké památky Prahy. Malá Strana,* Praha 1999
- Zatloukal, P.: *Architektura 19. století,* Praha 2001

Internetové zdroje:

- www.psj.cz/fileadmin/user_upload/aktuality_obrazky/firemni_noviny/psj_noviny_2005_06_06.pdf [13. 11. 2008]
- www.slovník-cizich-slov.cz/?q=parafr%C3%A1ze&typ=0 [25. 3. 2009]

Seznam příloh

- Příloha 1** – Juditina věž; Mikuláš, 12 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 2** – Juditina věž; Mikuláš, 12 let, tempera, formát A4
- Příloha 3** – Juditina věž; Alžběta, 12 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 4** – Juditina věž; Alžběta, 12 let, tempera, formát A4
- Příloha 5** – Juditina věž; Andrea, 12 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 6** – Juditina věž; Andrea, 12 let, anilínové barvy, formát A4
- Příloha 7** – Buquoyský palác; David, 13 let, skica sépií hnědou, formát A4
- Příloha 8** – Buquoyský palác; Tereza, 12 let, skica sépií hnědou, formát A4
- Příloha 9** – Buquoyský palác; Martin, 12 let, skica umělým úhlem, formát A4
- Příloha 10** – Buquoyský palác; Jitka, 13 let, skica sépií hnědou, formát A4
- Příloha 11** – Buquoyský palác; Ivana. 12 let, skica sépií hnědou, formát A4
- Příloha 12** – předsíň kostela PM pod řetězem; Kateřina, 13 let, suchý pastel, formát A4
- Příloha 13** – předsíň kostela PM pod řetězem; Anna, 13 let, skica, sépie hnědá, formát A4
- Příloha 14** – předsíň kostela PM pod řetězem; Adéla, 13 let, suchý pastel, formát A4
- Příloha 15** – předsíň kostela PM pod řetězem; Adéla, 14 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 16** – předsíň kostela PM pod řetězem; Adéla, 14 let, vodové barvy, formát A4
- Příloha 17** – předsíň kostela PM pod řetězem; Radka, 13 let, tempera, formát A4
- Příloha 18** – Sovovy mlýny; Adéla, 13 let, umělý úhel, formát A4
- Příloha 19** – Sovovy mlýny; Martin, 13 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 20** – Sovovy mlýny; Martin, 13 let, suchý pastel, formát A4
- Příloha 21** – Sovovy mlýny; Anna, 13 let, anilínové barvy, formát A4
- Příloha 22** – Sovovy mlýny; Marek, 14 let, skica tužkou, formát A4
- Příloha 23** – Sovovy mlýny (židle); Dorotea, 13 let, tempera, formát A3
- Příloha 24** – Sala terrena Valdštejnského paláce; David, 14 let, skica tužkou, formát A4

Příloha 25 – Sala terrena Valdštejnského paláce; Pavlína, 14 let, skica úhlem, formát A4

Příloha 26 – Sala terrena Valdštejnského paláce; Jan, 14 let, skica tužkou, formát A4

Příloha 27 – Sala terrena Valdštejnského paláce; Barbora, 14 let, tempera, formát A3

Příloha 28 – Sala terrena Valdštejnského paláce; Petra, 14 let, anilínové barvy, formát A3

Příloha 29 – kostel sv. Mikuláše; Alexandra, 15 let, skica, umělý úhel, formát A3

Příloha 30 – kostel sv. Mikuláše; Laura, 15 let, skica úhlem, formát A3

Příloha 31 – kostel sv. Mikuláše; Petra, 16 let, skica úhlem, formát A3

Příloha 32 – kostel sv. Mikuláše; Petra, 16 let, suchý pastel, formát A3

Příloha 33 – kostel sv. Mikuláše; Lucie, 15 let, tempera, formát A3

Přílohy



Příloha 1 – Juditina věž;
Mikuláš, 12 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 2 – Juditina věž;
Mikuláš, 12 let, tempera, formát A4



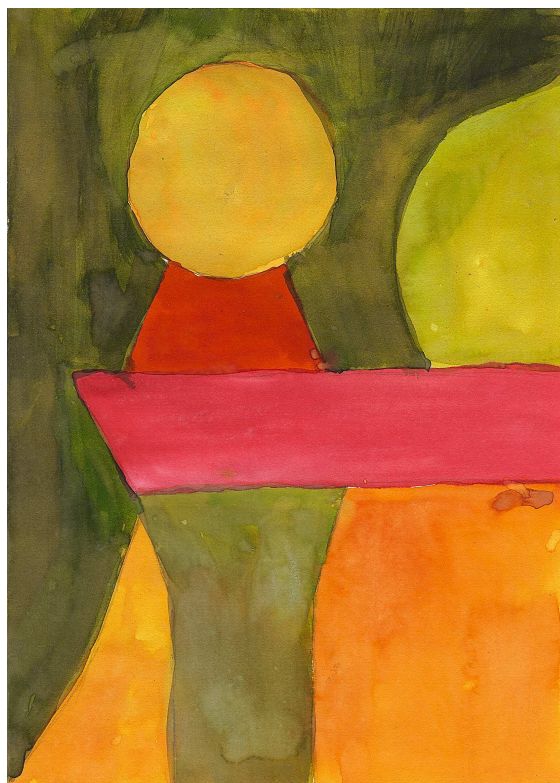
Příloha 3 – Juditina věž;
Alžběta, 12 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 4 – Juditina věž;
Alžběta, 12 let, tempera, formát A4



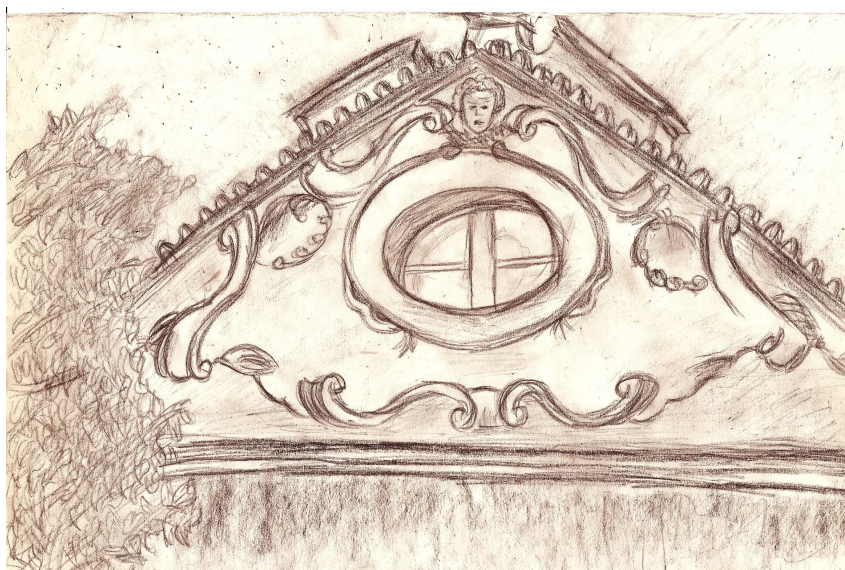
Příloha 5 – Juditina věž;
Andrea, 12 let, skica tužkou, formát A4



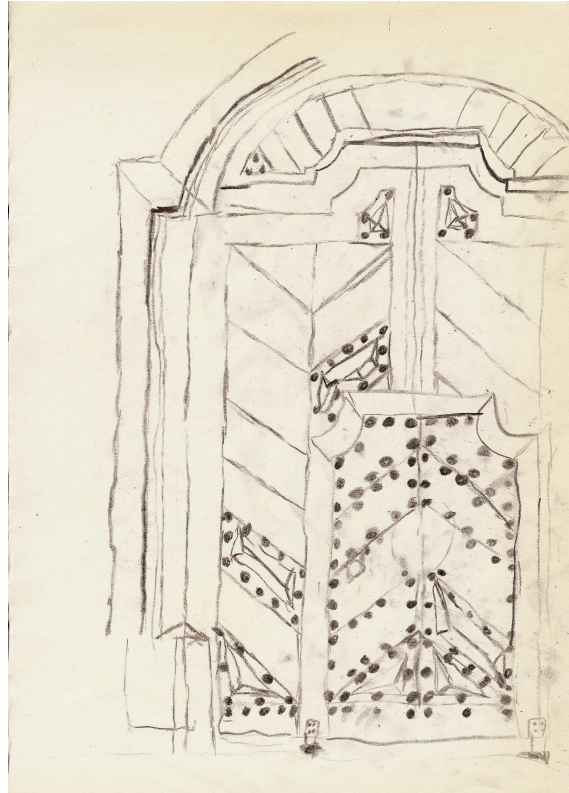
Příloha 6 – Juditina věž;
Andrea, 12 let, anilínové barvy, formát A4



Příloha 7 – Buquoyský palác;
David, 13 let, skica sépií hnědou, formát A4



Příloha 8 – Buquoyský palác;
Tereza, 12 let, skica sépií hnědou, formát A4



Příloha 9 – Buquoyský palác;
Martin, 12 let, skica umělým úhlem, formát A4



Příloha 10 – Buquoyský palác;
Jitka, 13 let, skica sépií hnědou, formát A4



Příloha 11 – Buquoyský palác;
Ivana, 12 let, skica sépií hnědou, formát A4



Příloha 12 – předsín kostela PM pod řetězem;
Kateřina, 13 let, suchý pastel, formát A4



Příloha 13 – předsíň kostela PM pod řetězem;
Anna, 13 let, skica, sépie hnědá, formát A4



Příloha 14 – předsíň kostela PM pod řetězem;
Adéla, 13 let, suchý pastel, formát A4



Příloha 15 – předsín kostela PM pod řetězem;
Adéla, 14 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 16 – předsín kostela PM pod řetězem;
Adéla, 14 let, vodové barvy, formát A4



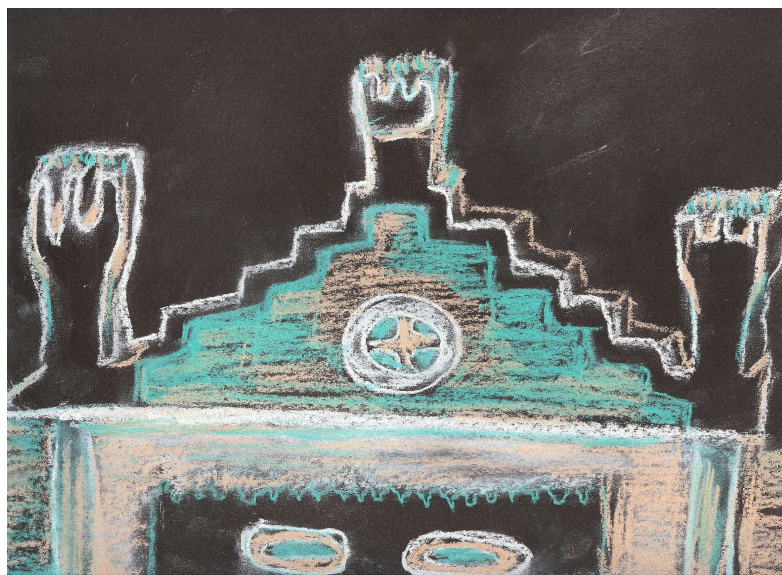
Příloha 17 – předsíň kostela PM pod řetězem;
Radka, 13 let, tempera, formát A4



Příloha 18 – Sovovy mlýny;
Adéla, 13 let, umělý úhel, formát A4



Příloha 19 – Sovovy mlýny;
Martin, 13 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 20 – Sovovy mlýny;
Martin, 13 let, suchý pastel, formát A4



Příloha 21 – Sovovy mlýny;
Anna, 13 let, anilínové barvy, formát A4



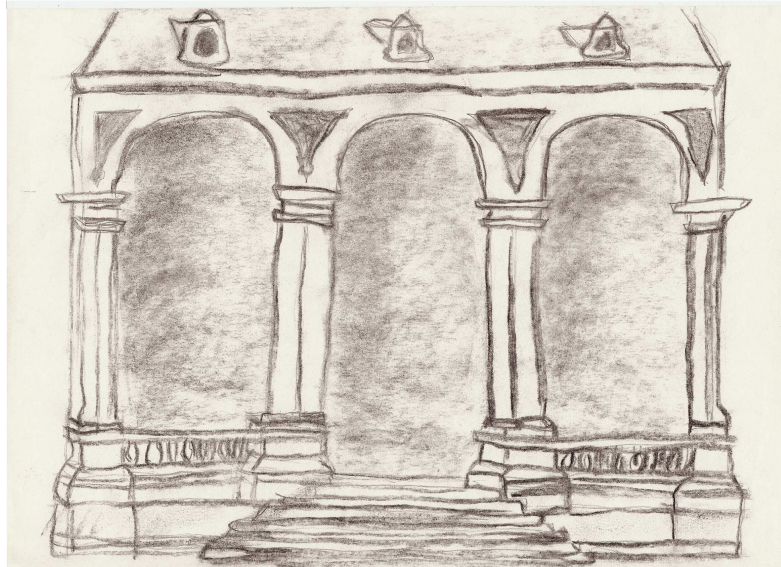
Příloha 22 – Sovovy mlýny;
Marek, 14 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 23 – Sovovy mlýny (židle);
Dorotea, 13 let, tempera, formát A3



Příloha 24 – Sala terrena Valdštejnského paláce;
David, 14 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 25 – Sala terrena Valdštejnského paláce;
Pavčina, 14 let, skica úhlem, formát A4



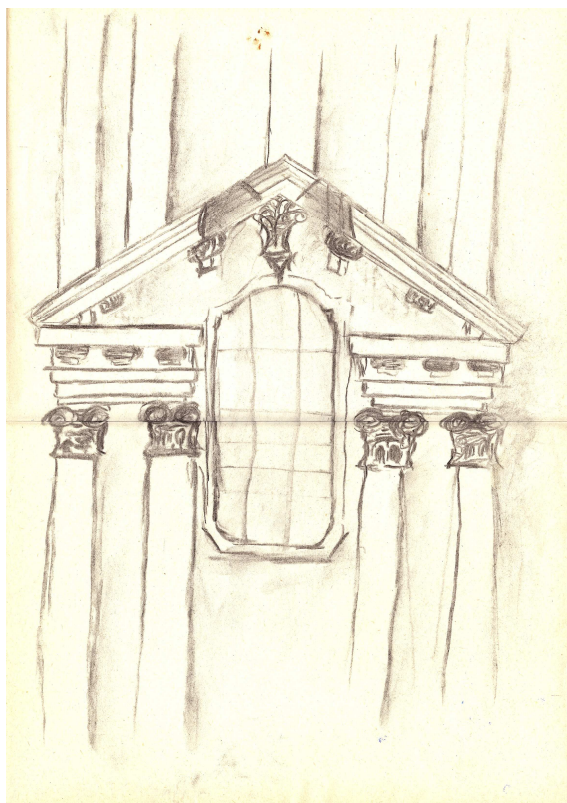
Příloha 26 – Sala terrena Valdštejnského paláce;
Jan, 14 let, skica tužkou, formát A4



Příloha 27 – Sala terrena Valdštejnského paláce;
Barbora, 14 let, tempera, formát A3



Příloha 28 – Sala terrena Valdštejnského paláce;
Petra, 14 let, anilínové barvy, formát A3



Příloha 29 – kostel sv. Mikuláše;
Alexandra, 15 let, skica, umělý úhel, formát A3



Příloha 30 – kostel sv. Mikuláše;
Laura, 15 let, skica úhlem, formát A3



Příloha 31 – kostel sv. Mikuláše;
Petra, 16 let, skica úhlem, formát A3



Příloha 32 – kostel sv. Mikuláše;
Petra, 16 let, suchý pastel, formát A3



Příloha 33 – kostel sv. Mikuláše;
Lucie, 15 let, tempera, formát A3