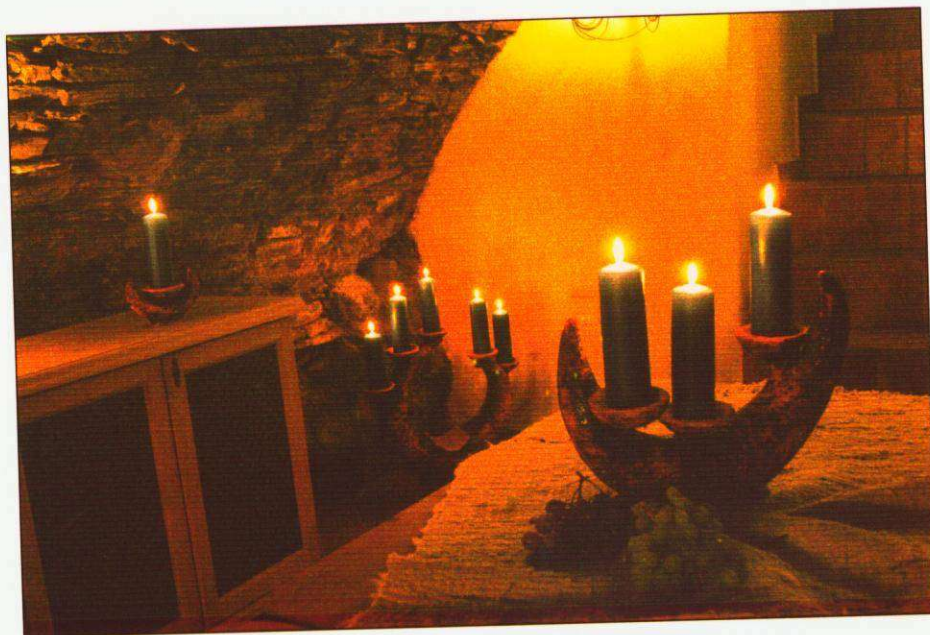

OSVĚTLOVACÍ TĚLESA DO INTERIÉRU ARCHITEKTURY



**JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY**



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Osvětlovací tělesa do interiéru architektury

The illuminators in the architecture of interior

Alena Mikulová
český jazyk – výtvarná výchova
2006

Knihovna JU - PF



3 1 1 5 1 7 2 4 4 0

PODĚKOVÁNÍ

patří vedoucímu diplomové práce **Mgr. Josefu Lorencovi** a majitelům **Vinotéky Pod kostelem** v Týně nad Vltavou.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma **Osvětlovací tělesa do interiéru architektury** vypracovala samostatně. Zároveň prohlašuji, že v seznamu použité literatury uvádím veškeré zdroje, které jsem ve své práci použila.

Alena Mikulová

OBSAH :

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	
1. Vlivy, motivy, dekory, ornamenty, principy a používaný materiál od doby románské po současnost	10
1. 1. Románské umění	10
1. 2. Gotika	11
1. 3. Renesance	13
1. 4. Baroko	14
1. 5. Rokoko	15
1. 6. Klasicismus	16
1. 7. Historizující slohy	18
1. 8. Estetické hnutí	18
1. 9. Umění a řemesla	19
1. 10. Secese	20
1. 11. Raný modernismus	21
1. 12. Art deco	21
1. 13. Modernismus	22
1. 14. Současnost	22
1. 15. Kosmický věk	23
2. Počátky svícňů, svítidel a lamp	25
3. Vývoj a typy osvětlení v prostorech určených pro spánek	28
4. Typy svícňů na základě použitých svíček	30
5. Osvětlení panských sídel i chudších domácností	31
6. Skleněný svícen	32
7. Olejové a petrolejové lampy. Vývoj cylindru	34
8. Elektrické osvětlení	36
PRAKTICKÁ ČÁST	
9. Výběr prostoru	38
10. Elektrína versus oheň	38
11. Výběr materiálu	38
12. Návrh designu svícňů	39
13. Výběr barevnosti	39
14. Postup práce	39
14. 1. Příprava hlíny	39
14. 2. Technika	40
14. 3. Svícen prostorový	40
14. 4. Svícen stolní větší i menší	40
14. 5. Svícen nástěnný	41
14. 6. Přezah	41
14. 7. Postup práce při glazování	41
14. 8. Výpal	41
ZÁVĚR	42
Dodatek	43
Soupis citací	45
Seznam použité literatury	46
PŘÍLOHA	

ÚVOD :

Diplomová práce na téma Osvětlovací tělesa do interiéru architektury je rozdělena do dvou hlavních částí. A to na část teoretickou a část praktickou.

Teoretická část je rozčleněna na několik kapitol a podkapitol.

První kapitola se zaměřuje na podání informací o typických motivech, dekorech, ornamentech a materiálech používané v konkrétní době od slohu románského až po současnost. Zmiňuje i různé vlivy a principy charakteristické pro danou dobu. Společně s tímto uvádím v této kapitole i některé příklady známých svícňů, jejich výrobců apod.

V časové dataci jednotlivých uměleckých stylech se orientuji podle knihy Noël Rileyové Dějiny užitého umění. (viz. Seznam použité literatury)

Následující kapitoly se zaměřují na popsání celkového vývoje svícení. Krátkou zmínkou o starověkém Egyptě, Kypru, Féníčanech a Etruscích se vracím ještě mnohem zpět do minulosti, ale následuje další charakteristika druhů osvětlení od nejstarších známých typů osvětlování, od olejových lamp přes lampy petrolejové až po používání osvětlení plynového a elektrického. Společně s popisováním lamp uvádím i charakteristické svícný dané pro určité století. V jedné z kapitol se věnuji i samotným svíčkám, jejich vývoji a výrobě a oblibě tohoto druhu svícení v dnešní době.

Používáním kurzívy v práci označuji citace z knih, za nimž následuje číslo v závorkách odkazující na příložený soupis citací.

Praktická část je už zaměřena pouze na popsání zhotovování mých svícňů. Uvádím zde takové schéma od volby prostoru, do něhož by měly být svícný instalovány, přes úvahy o volbě materiálu, designu, barevnosti až po samotný postup tvorby svícňů.

Svícný jsem zhotovovala do mnou zvoleného interiéru, do Vinotéky Pod kostelem v Týně nad Vltavou. Prostor vinotéky, včetně další dokumentace práce, je znázorněn na fotografiích v příloze, která je nedílnou součástí diplomové práce.

TEORETICKÁ ČÁST

1. VLIVY , MOTIVY, DEKORY, ORNAMENTY, PRINCIPY A POUŽÍVANÝ MATERIÁL OD DOBY ROMÁNSKÉ PO SOUČASNOST

1.1. ROMÁNSKÉ UMĚNÍ asi 11. – 13. století

Po období, jež trvalo do 11. století – po předrománské době, nastoupil klasický středověk. Postupně dostávala svou podobu západní Evropa, která přečkala nájezdy barbarů a merovejský železný věk. Utvářelo se tehdy v západní Evropě to, co nazýváme křesťanským světem. Představovaly jej země, které spojovala stejná víra a které vykazovaly četné společné rysy. K rozvoji uměleckých řemesel tu přispívaly dva druhy zákazníků : církev a feudální páni. V uměleckořemeslné tvorbě se světský klérus spokojoval se zadáváním zakázek a vůdčí úlohu tu hráli řeholníci, kteří většinou byli jedinými výkonnými umělci v různých uměleckých odvětvích. Stejně tak, jako později v době gotické, pracovali mniši jako iluminátoři, zlatníci, umělečtí kováři apod. V Evropě vládl jednotný duch a vztahy mezi jednotlivými opatstvími téhož řádu byly velice těsné. Tyto vztahy přispívaly k šíření uměleckých děl a k vzájemnému ovlivňování jednotlivých oborů tvorby. Zřetelně se začal projevovat vliv architektury na umělecká řemesla. Z ornamentiky jsou hlavně na architektuře nejběžnější pletenec, provazec, palmeta, bobule, pilový motiv a zubořez.

Postupně však vznikala a rozrůstala se skupina laiků, kteří se věnovali umělecké tvorbě jako svému zaměstnání. Patřili k nim výjimečně i ženy, které se specializovaly na výšivky nebo iluminace. Řemeslníci se sdružovali v cechy, cestovali a provozovali své umění i v ostatních krajích.

V románské Evropě se hojně umělecky opracovával kámen. Motivy byly rozmanité. Od geometrických, přes rostlinné a zvířecí až po lidskou postavu. Velké uplatnění nacházely různé nestvůrné bytosti, často východního původu. Využívá se „zákon rámce“, což znamená, že tesané tvary vždy respektují architekturu. Lidské postavy nebo zvířata jsou protažená, skrčená nebo různě zkroucená, tj. co nejvíce přizpůsobená danému rámci.

Četné motivy jsou přebírány z orientálního umění, například zdvojené nestvůry nebo baziliškové pijící z pohárů. Umělci se však neomezovali jen na náměty pocházející z antiky nebo z Orientu, ale vymýšleli i nové. Mimořádně oblíbené byly v románském umění motivy zvířat. Uplatňoval se motiv kentaura nebo i kentaury např. kojící dítě, gryfa nebo sirény - ptačí i rybí. Velmi vzácně se naproti tomu vyskytuje oblíbené zvíře raně křesťanského a byzantského umění – páv. V popředí stála hlavně dvě zvířata : orel a lev. Dále i pelikán, bazilišek, zmije, sfinga, harpyje, gryf, kentaur.

V souvislosti s prací z kamene se využívá techniky inkrustace a mozaiky.

Keramika se rozvíjela v době románské hlavně jen v umělecké výrobě dlaždic z prosté pálené hlíny. Dlaždice byly zhotovovány z prosté cihlářské hlíny, což jim dodává vlivem oxidace železa červeného zabarvení. „*Obrysy kresby, lehce vyhloubené a inkrustované jinou hlínou, obsahující klejt, mají žluté zabarvení. Těchto dvou barev se používalo nejčastěji; buď jde o žlutou kresbu na červeném podkladě nebo o červenou na žlutém podkladě, vyskytují se však i bílé nebo růžové hlíny a další, tmavohnědé až černé,*

neboť barva závisela též na stupni vypálení. Celek se poléval a vypaloval, takže dlaždice pak měla jednotnou glazuru.“ [1]

Sklářské umění dosáhlo v románské době vynikajících výsledků především v tvorbě chrámových oken hlavně z dutého skla různých barev. Vyskytují se barvy bílé, černé, zelené, modré, žluté, červené, fialové. Jsou to vesměs barvy vyskytující se již v antických mozaikách. Ze skleněných výrobků se známá skleněná lampa nalezená v hrobce Girarda, zakladatele duchovní správy Všech svatých v Angers, který zemřel kolem roku 1040. Typ této lampy je znám z pozdějších vyobrazení, od iluminací rukopisů až po tapisérie. Lampy tohoto druhu se buď zavěšovaly na řetězy, nebo se umísťovaly do kruhových lustrů.

Technické postupy zlatníků v době románské byly stejné jako v antických kulturách. Patřilo k nim kování, tepání, spojování pomocí nýtů nebo spájením. Spájení se používalo zejména k připevnění zlatých drátků tvořící filigrán, který mívá podobu rozvilin. Reliéf se cizeloval nebo vytepával a pozadí se zdobilo emaily. V uměleckém zpracování kovu musíme rozlišit různé materiály, z nichž se tvořilo. Z kovaného železa se vytvářely hlavně dveřní závěsy a mříže pro chórová zábradlí. Mříže měly často jednoduchý vzor, jindy ale sestávaly z několika motivů, například skládající se z volut, kosočtverců a spirál někdy s přídatky zdobenými hlavičkami draků. Z bronzu se vyráběly hlavně zdobné prvky kostelních dveří – klepadla a svícny, jako například známý tzv. Milánský (Jeruzalémský) svícen. Mezi památky liteckého umění románské doby patří především jeho noha. S pozdějším svým barokním dříkem a rameny z roku 1641 je součástí tzv. Svatovítského pokladu v Praze. *„Noha svícnu spočívá na desce z bílého leštěného mramoru, zbytku gotického podstavce z roku 1395, jak dokládá minuskulový nápis na šikmo seříznuté hraně desky. Noha svícnu se větví ve tři ramena, tvořená mohutnými dračími těly. Na hlavách draků sedí tři mladíci, kteří vkládají ruku do otevřených tlam lvů. Jednotlivá ramena svícnu spojuje spleť zvířecích hlav a rostlinných úponků, na nichž jsou umístěni tři sedící vousatí muži v tunikách a opánkách. Jde o alegorický obraz zápasu člověka s pokušením a ďáblem, stejně jako na mnoha dalších ikonografických schématech románského umění. Noha vrcholí plastickými akantovými listy. Ze slohových důvodů však nenáleží do doby, kam ji klade tradice, totiž do doby Vratislava II, je naopak o sto let mladší. Podle současných poznatků ji můžeme klást nejdříve do doby po polovině dvanáctého století, zhruba kolem roku 1160. Svícen se řadí k liteckým dílům s pozoruhodnou antikizující tendencí, jež se uplatňovala od první čtvrti dvanáctého století v oblasti Maasy.*“ [2]

Za další významné dílo mezi bronzovými svícny z této doby lze pokládat i fragment svícnu z Remeše. K domácí české produkci liteckých památek mohou ještě zmínit např. nohu bronzového svícínku, nalezenou v minulém století ve věži románského kostela v Praze – Záběhlicích.

Mezi známými bronzovými produkty jsou však i dekorativní lustry, např. lustr z Hildesheimu z poloviny 11. století nebo francouzský lustr z opatství Saint-Remi v Remeši, jenž měřil 18 metrů v obvodu a nesl 96 svíček. Měl podobu městského opevnění s věžemi a symbolizoval nebeský Jeruzalém.

1. 2. GOTIKA asi 13. – 15. století

Současně s dožíváním románského slohu na našem území přichází další sloh – gotika. Snad jako jediná ze všech slohů nečerpá z antického tvarosloví, a proto si vysloužila u

osvícenské kritiky svůj název s hanlivou připomínkou Gótů. Vzniká ve Francii kolem roku 1150 a po roce 1230 proniká do Čech, kde se dělí na ranou – časnou, vrcholnou a pozdní- vladislavskou.

Gotická dekorativní tvorba v kameni zahrnuje dříve neznámé architektonické prvky, které mají velkou zdobnou hodnotu. Jsou jimi hlavně růžice, umístované obvykle v transeptech a na průčelích kostelů. Mají často tvar kola s loukotěmi a uvnitř medailóny, čtyřlísty a jiné prvky, jež obohacují prolamování. Od 15. století jsou do růžic zasazována skla a kamenné části plní úlohu olova. V gotické ornamentice se prohlubuje význam erbu. Dalším častým prvkem je květena. Flóra vymizující v době románské, se nyní opět vrací. Gotická květena začíná jednoduchým listovým, jímž vystřídal konvenční listový vyvinutý z akantu.

„Na počátku 13. století usilovali umělci o přesnost a napodobovali podle přírody listy dubu, břečťanu, javoru, šípku, pryskyřníku, cesmíny. K listům jsou místy připojeny i květy nebo plody, avšak velmi zřídka. Na sklonku 13. a 14. století se objevuje jakási jednotvárná pravidelnost, jež umělce unavuje a podněcuje k hledání nových vzorů. V 15. století tak vznikají ostré, útočné motivy krabů, bodláků a kadeřavých listů.“ [3]

Nadále se uplatňuje i figurální dekor. Vliv antiky se projevuje nejen užitím motivy akantu, ale i zobrazováním bájných bytostí odbuzených přímo z řeckořímského pohanského světa. Naproti tomu se vyskytují dva ryze středověké prvky nemající s antikou nic společného : klenbové svorníky a chrliče. Jako svorníky jsou znázorňovány lidské hlavy, skupiny postav, biblické scény, historické osobnosti, andělé, kentauři, sirény, révové listy, listy a květy růžového keře, a dokonce listy, po nichž lezou ohromné housenky. Chrliče mívají tvar nestvůrných bytostí se zvířecí hlavou, často s tváří staženou do grimasy, anebo podobu lidské postavy.

Keramické výrobky lze rozdělit na dvě skupiny : na ploché dlaždice a na trojrozměrné nádoby a křížové kytky. Keramika je polévaná. *„Hlína se pokrývala průsvitnou glazurou z kysličníku olovnatého, pod níž zůstala viditelná případná rytá výzdoba předmětu. Jiná technika, obvyklejší u dlaždic, spočívala ve vyhlubování vzoru do ještě měkké cihlářské hlíny a inkrustování jinou hlínou, obsahující klejt, jež jí dodával žlutého zabarvení.“ [4]*

Výzdobné motivy jsou velmi rozmanité, od geometrických a rostlinných přes zvířecí až po lidskou postavu. Z rostlinných motivů bývají palmety a úponky uspořádávány tak, že tvoří pravidelnou sinusoidu. Velké oblibě se těšil u gotických umělců vznošený květ lilie, buď jednotlivý nebo ve čtveřici, dole spojený. Zvířecí motivy zahrnují skutečná zvířata, zejména lva a orla a fantastická zvířata nebo nestvůry, jako jsou okřídlení draci, sirény s rybami. Lidskou postavu reprezentují motivy rytíře na koni, lidské hlavy, tanečnicků v kole, královny máje s květy. Z ostatních motivů se vyskytoval motiv epigrafický a heraldický.

Hlavním projevem sklářského umění byla v gotice nesporně vitraj. V porovnání s románskou dobou vzrostla hustota oken a sklo dostalo hlubší zabarvení. Zejména modře ztemněly a bílá se objevovala jen občas, na místech, jež měla zářit. Často se v oknech objevovaly motivy lidské postavy umístěné ve čtyřlístu pod arkádou a v pozdějších dílech jednotlivě pod architektonickým baldachýnem, jež se vyvíjel od 14. století. Zredukovány byly ryze ornamentální části s úponkami, květy a palmetami. Ve 14. století se začaly okraje zdobit drobnými figurálními motivy.

Postavy se už nezobrazují pouze vstojе nebo vsedě, nýbrž i v jiných postojích.

K další tvorbě ze skla patří známé tzv. košťálové číše, silnostěnné se širokým ústím, na něž se natavovaly skleněné nálepy, současně je zdobící a usnadňující uchopení. Vyráběly se zvláště v Německu.

V 15. století se objevilo benátské sklo, vyráběné na nedalekém ostrově Muranu, aby se zamezilo nebezpečí požáru ve městě. Pokud jde o tvar, inspirovali se benátští skláři zlatnickými výrobky a vytvářeli vysoké, mohutné kalichy ze skla zdobené emailovou malbou. Za temně modré zabarvení vděčí emaily z druhé poloviny 15. století kobaltu, který Benátky dovážely z Čech.

Zlatnictví patří k význačným oborům gotického uměleckého řemesla, vzhledem k různým válkám a krizím se však těchto cenných prací dochovalo málo. Kláštery nebyly jedinými dílnami a zlatníci pracovali jako světští řemeslníci v jednom z hlavních cechů. V době gotické se používalo především těchto technik : lití, ražení, tepání, zlacení, rytí, cizelování. Za velice tvárný a hojně využívaný kov se považoval cín, který se využíval jak pro práce světské, tak i pro práce církevní. Světské cínové předměty jsou však vzácné. Z dalších kovů se používal bronz, který se využíval hlavně v údolí Maasy, kde se vyráběly zejména svícny. Z bronzu byly vyrobeny i svícny s laločnatou nebo šestibokou nohou, ze které vyrůstá polygonální dřík přerušovaný ořechem a nesoucí misku ze železným bodcem na svíci (např. svícny z Chotěboři, Nedužel a Slavonína).

Úspěšně se rozvíjelo v Evropě i odlévání do mědi nebo mosazi. Dalším kovem, jenž se rovněž bohatě uplatnil a z něhož vznikly vynikající práce, je železo. Umělecké kovářství se těšilo velké váženosti. Z německých prací kováren je možno ku příkladu uvést lustr, věnovaný roku 1489 kovářským cechem kostelu ve Vredenu ve Vestfálsku. Jeho autor Bulsinck vytvořil na každém rameni lustru řadu výklenků a umístil do nich dřevěné sošky dvanácti apoštolů, jímž vévodí dřevěná soška Panny Marie.

1. 3. RENESANCE 1400 – 1600

V 15. a 16. století převládala v užitém umění nápodoba umění starověkého světa spolu s novými technologickými objevy ve sklářství, hrnčířství, kde se začalo vyrábět zboží s cínčitou glazurou, i ve výrobě textilu.

Knížata, rychle ovládající městské státy Itálie a zakládající dynastická následnictví, používala umění k vyjádření bohatství, velkorysosti a postavení. Dodávala umělcům odvahu přijít pod jejich ochranou ke dvoru a budovala manufaktury, v nichž se vyrábělo luxusní zboží. Studium klasických památek vedlo k tomu, že umělci nejprve kopírovali konkrétní ornamenty, např. svinuté listové ornamenty, girlandy, věnce, putti a zvláště antické sloupky. Ty byly ve formě vertikálního listového ornamentu, který se objevoval na vázách nebo hlavně i na svícnech. Ke konci 15. století používali tyto motivy v nejrůznějších kombinacích téměř všichni umělci, a to jak pro dekorace interiérů, nábytku, keramiky, skla, tak i v práci s kovem.

V Benátkách povzbuzoval kontakt s islámskými zeměmi i jiné dekorativní formy jako jsou geometrické nebo proplétané vzory, někdy používající vysoce stylizované listové ornamenty anebo vytváření plochých ornamentálních schémat.

Ve středověké Evropě nebylo možné od sebe jasně odlišit umělce a řemeslníky. Umělci byli ti, kdo provozovali *ars* neboli dovednost, přičemž zlatnictví bylo považováno za královnu řemesel. Materiál, s nímž zlatníci pracovali- zlato a stříbro- byl vysoce ceněn. Zlatníci nevytvářeli jenom užitkové stolní výrobky, ale i přepychové a vytríbené kousky, které svědčily o postavení svého majitele, nebo byly vyráběny pro největšího

z mecenášů – církev. Řada významných inovací se tedy nejprve odrážela v práci zlatníků. Některé z technik, které používali pro zlatnickou práci, aplikovali i na bronz a na „obyčejnější kovy“. Výrobky se spíše odlévaly, než jednotlivě vytahovaly a cizelovaly.

Návrhy elegantních objektů jsou důkazy toho, jak mistři zlatníci při zhotovování svých nejlepších výrobků využívali postupů i z jiných oborů. Objekty vyrobené pro královské mecenáše často obsahovaly jiné drahé nebo exotické materiály, např. řezaný křišťál nebo mušle z tropických krajů. Používalo se emailování, které se často omezovalo na jednoduché neprůhledné emaily nebo nielování (vykládání rytých dekorací slitinami síry, stříbra, olova a mědi). Drahé kovy se často tavily, aby se přizpůsobily nejnovější módě. Tyto práce italské z 15. a začátku 16. století se téměř nedochovaly, ale zůstaly mnohé kresby, dokumentující aplikace renesančních principů na nádoby, svícny a jiné objekty.

„Zájem o klasiku inspirovaný vzhled a proporce je očividný ve zpracování stříbra. Jako nezbytná inspirace pro většinu pohárů, džbánů, svícňů a podobných výrobků sloužil tvar vázy, ozdobený dekorativními detaily přejatými z architektury. Racionalita v návrhu se odráží ve vyvážené kompozici rozdělené do jasně definovaných vodorovných zón korespondujících s různými součástmi objektu. Ornament je omezen limitovaným rozsahem motivů, mezi něž patří flétny, zoubkování, akantový ornament a rondely s klasickými medailony.“ [5]

Účinkem pozdějšího manýristického designu bylo zdůraznit novost a neobvyklost a vytvořit komplexní vzory hutných a složitých témat. Ke dvěma hlavním rysům stylu patřily vynalézavost a virtuozita. Používali se umělecké prostředky klasického designu a architektury způsobem, který ve svém efektu klasický není. Např. putti a lvi sice jsou klasické motivy, ale způsob, jakým se snaží uprchnout z akantového ornamentu už nikoli. Hustota ornamentu, vratký pocit nerovnováhy vytvořený malou spodní částí svícňů, váz apod. to všechno jsou rysy manýristického designu.

1. 4. BAROKO asi 1600 – 1730

Slovo baroko označuje umělecký a architektonický styl, který se vyvíjel v Římě během posledních let 16. století a volněji se užívá při popisu veškerého umění 17. století a ještě trochu pozdějšího období. Barokní umění nejprve posloužilo jako prostředek opětovného zajištění přitažlivosti římskokatolické církve a prosazování protireformace. V 17. století i nadále hrálo pro rozvoj umění velkou roli mecenášství, a to v náboženské i světské sféře, nebylo však omezeno jen na církev a přední panovníky. Také bohaté a mocné obchodní třídy získávaly záliby v luxusním zboží a jejich mecenášství nebylo možné ignorovat.

Pokud jde o styl, odráží baroko obdiv k umění klasického starověku a důvěrný vztah k němu. Převládala záliba ve výrazných masivních tvarech, bohatých barevných kontrastech a v použití drahých a exotických materiálů. Celkový dojem barokního interiéru byl plný majestátnosti, bohatství a teatrálnosti, a to hlavně v interiéru italském. Francouzské interiéry byly stejně nádherné a přepychové, ale směřovaly k větší formálnosti a vyváženosti.

„Dalším aspektem tohoto období, jenž se odrážel v dekorativním umění, byla fascinace světlem a pohybem. Velmi oblíbený byl tzv. boltcový styl. K prvkům dekoru v boltcovém stylu či dekoru, pojmenovaném podle podobnosti s chrupavčím útvarem

boltce, patří abstraktní tvarově výrazné formy, efekt vlnící se vody, někdy podivná strašidla, odrážející zájem o bizardní a fantastické ornamenty, které byly v módě v druhé polovině 16. století.“[5] Boltcový styl je často kombinován s penízkovým motivem. Další rozšířenou oblastí zájmu byly v tomto období květiny a z přírody i ze starověku odvozený motiv, který dominoval dekoru 17. století, akant.

Důležitým aspektem práce ornamentalistů na konci 17. století a na začátku 18. století bylo znovuzrození groteskního ornamentu. Tyto vzory se skládaly z úponků akantu, lambrekýnu a bizardních tvorů, symetricky uspořádaných v jemném rámu tvořeném pásy. Ačkoli byla groteska odvozena z ukázek ze 16. století, tyto návrhy bývaly jemnější a lineárnější. Zaváděly nové prvky vzdušné lehkosti a elegance, která v mnoha ohledech předznamenala rokoko, styl, který následoval.

V poslední čtvrtině 17. století se ornament omezuje na repertoár klasické architektury a na pečlivě dodržované dvourozměrné geometrické motivy. Částečně kvůli bohatství ornamentových tisků spojených s touto fází baroka našel architekturou inspirovaný styl také výraz v jiných odvětvích práce s kovem. Podobná řešení jako ta, která se nacházejí ve stříbře, se vyskytují i tak na pohled odlišných oblastech, jako jsou konzoly hodin, pozlacená osvětlovací zařízení či litinový zahradní nábytek. Platí tak, že myšlenky neproudily pouze jedním směrem. Zlatníci a jiní řemeslníci si pohotově vypůjčovali designy a motivy navržené původně pro docela jiný kontext.

1. 5. ROKOKO asi 1715 – 70

Rokový design má svůj původ ve Francii první poloviny 18. století a je charakterizován vzory inspirovanými přirozeností a zakřiveným, esovitým pohybem své kompozice. Základem používaných motivů je tvar mušle. Z ní vznikl pro dekorační motiv obvyklé esovitého tvaru název rokaj. Kromě toho existují motivy plamenů nebo vln, které často vytvářejí dojem neustálého pohybu i asymetrie. „*Plně vyvinuté rokokové formy, známé jako *genre pittoresque*, se začaly objevovat ve francouzském návrhářství přibližně na začátku vlády Ludvíka XV. roku 1723.*“[6]

Mezi znaky rokokového stylu patří naprosté oproštění od symetrie a skulpturálního pohybu založeného na naturalistickém ornamentu, květinové úponky a mušlovité ornamenty nenásilně zasazené do prostoru. Zobrazuje se příroda, děti, nymfy a pastýřky. Rokový styl, který je z velké části francouzským fenoménem, odvozuje své jméno ze slova *rocaille*, což je charakteristický motiv asymetrického ornamentu vycházejícího ze tvaru mušle. Jeho kořeny leží v Itálii. Rokoko zčásti vyšlo z pozdní barokní architektura a zčásti z nepravidelných forem objevovaných v přírodě a dlouho používaných k dekoraci fontán a umělých jeskyní. Jeho podstata je radikálním přepracováním důvěrně známých stavebních kamenů ornamentálního dekoru-závitů, kartuší, klasických architektonických motivů a mušlí- kombinovaných s naturalistickými motivy a používaných s popřením symetrie, zatímco celá kompozice vyjadřuje živý pohyb a energii. Tento styl působil jako náhodný a uvolněný, ale ve skutečnosti vyžadoval značnou intelektuální obratnost, měla-li být zachována rovnováha mezi projevem volnosti a nezbytným napětím udržujícím celek pohromadě.

Východní exotismus přivedl do rokokového designu prvky fantazie, o kterých panovalo přesvědčení, že jsou vhodné do soukromého pokoje. Dekorativní motivy těchto pokojů ale byly rostoucí měrou ovlivňovány francouzským ornamentem *rocaille*

(rokaj) a často byly ještě expresivnější a individuálnější než jejich francouzské protějšky.

V Anglii se kolem roku 1740 objevují vzorníky ukazující francouzský styl, který bleskurychle převzali stříbrotepci a řezbáři, zatímco nově založené porcelánky nabízely napodobeniny kontinentálních servisů nebo postav. Zájem byl také o oživený gotický styl a orientální styl, které byly alternativním vyjádřením k francouzského naturalismu.

Ve Francii, Británii a většině zemí severní Evropy převládal kolem roku 1720 v designu ornamentální styl, nyní známý jako regentský styl pojmenovaný podle období vláda regenta vévody Filipa II. Orleánského. Bylo to účinné odlehčení barokního stylu.

Estetika proměnlivých forem volut a mušlí, které zejména definovaly rokokový styl, se dobře hodila na práce z kovu. Složité práce v pozlaceném bronzu se obtížně odlévaly a jejich zpracování a zlacení bylo nákladné. Proto byly považovány za stejně luxusní jako stříbro. Zlacený bronz se nejčastěji zpracovával na ozdobná kování nábytku a ornamentálního porcelánu, ale také na výrobu celých objektů, jako jsou svícny a lustry. „Protože bronzové výrobky se obecně nepodepisovaly, jména jejich tvůrců nejsou tak dobře známa jako v případě stříbrotepců, nicméně jedním z nejpozoruhodnějších umělců, kteří s bronzem pracovali, byl Jacques Caffieri. Jeho lustr z roku 1751, dochovaný ve sbírce rodiny Wallaceových v USA, je jednou z největších prací v rokokovém stylu.“ [7]

Hlavně britským rokokovým prvkem byl rytý dekor stříbra. Umění emailu se během období rokoka těšilo ve většině Evropa znatelnému oživení, dekorativní a obrázkové emaily se vyráběly v neprůhledném i průsvitném emailu.

Rokoko ale nevyhovovalo každému. V padesátých letech 18. století se začal objevovat styl zvaný Gout Grec ve Francii a v Británii tzv. styl palladiovský, který se stal v mnoha ohledech předchůdcem klasicismu. Lze vidět odklon od dekorativního souboru uměleckých prostředků i kompozičních principů rokoka se záměrem upřednostnit střízlivější majestátnost.

1. 6. KLASICISMUS asi 1760 – 1830

Klasicismus vznikl z inspirace starověkem, byl jak historickým obrozením, tak hledáním nadčasového stylu.

Ve Francii nejstarší formy klasicistického designu - gout grec – zdůrazňovaly geometrické formy a dekoraci v souladu s jednoduchým a vznešeným stylem Řecka a antiky. K motivům stylu gout grec patří voluty, girlandy z vavřínových listů, spirálové ornamenty, palmety a gilošované ozdoby. V 70. letech 18. století se design stal proměnlivějším a elegantnějším. Dekorace obsahovaly přírodní motivy, květiny a vinoucí se révu ve světlých barvách. Na přelomu století se design inspiroval jednoduššími formami římského umění.

Důležitý byl vývoj malebnosti, která zdůrazňovala velikost přírody a význam lidské role v jejím zdokonalování. To vedlo ke konfliktům mezi těmi, kdo argumentovali pro symetrii a pravidelnost a těmi, kdo se hlásili k asymetričnosti. Dochází rovněž k vývoji stylů antiklasických, jako je gotický, čínský a indický.

Velkou roli v klasicistním období hrálo sklářství. V Británii se začal vyrábět olovnatý křišťál. Lesklé olovnaté nebo flintové sklo s větší schopností lomit a rozptylovat světlo ve srovnání s evropskými ekvivalenty dokázalo rozložit na barevné spektrum sluneční světlo i světlo z plamene, zejména bylo-li broušené. Na rozdíl od baroka a rokoka, jež se

do sklářské výroby promítly velmi povrchně, klasicismus ovlivnil formu i dekor. Tento styl ovládl všechny druhy skleněného zboží, zejména lustry a další předměty. Jejich dekorace se po desetiletí neustále obohacovala, až ve dvacátých letech 19. století dosáhla vrcholu v empírovém slohu. Sklářské výrobky byly navrhovány v klasických formách nebo s motivy převzatými z antiky. Předměty byly zdobeny rytím, broušením, lisováním, emailovými barvami, zlacením nebo malováním, aby se zvýšila jejich vizuální přitažlivost. Dekor na sklářských výrobcích konce 18. a počátku 19. století často nese klasicistické prvky se symetricky uspořádanými girlandami, střapci, orly a pásy květin. Pozdější předměty byly zdobeny rohy hojnosti, lyry, orly a košíky ovoce. Objevily se i zajímavé a smělé formy, například svícny ve tvaru delfinů. Zvláště oblíbeným byl tvar amfory nebo vázy.

Při práci s kovem slévárenská a válcovací technika umožňovala vroubkovat, skládat, rolovat a pájet velké množství tenkého cejchovaného kovu a zhotovovat krychle a válce- geometrické tvary tvořící nedílnou součást klasicismu. Standardní tvarování nebo zdobení perličkovým vzorem strojem mohlo být prováděno nyní levněji než ruční vyřezávání.

Na konci 18. a v prvních desetiletích 19. století designy představovaly předměty větší velikosti, často zlacené a celkově masivnější, napodobující keramické nebo mramorové starožitnosti (nebo rytiny na nich), které byly koncem 18. století vykopány v Řecku a Římě. Na předmětech se objevují plochy ponechávané někdy prázdné a někdy matované, aby kontrastovaly s prvky architektonického ornamentu, dále řecké, egyptské a římské motivy, jako jsou hlavy orlů a sfingy.

„ V období klasicismu se při práci s kovem stalo známé tzv. Sheffieldské plátování vynalezené v roce 1742 Thomasem Bolsoverem. Ten zjistil, že měď se za určité teploty a tlaku spojuje se stříbrem a oba kovy se roztahují stejnou rychlostí. Jedinečným rysem sheffieldského plátování, který je odlišuje od jiných procesů stříbření, je skutečnost, že plát se vytvoří před zformováním předmětu. Velkému rozmachu této technice se dostalo ale až tehdy, když Joseph Hancock začal tímto postupem vyrábět svícny. Mezi dva stříbrné pláty se vkládala měď a následoval proces kování, zahřívání, rolování a lisování, aby bylo možné vyrobit různé designy. Symetrie, modulová konstrukce a opakující se architektonická dekorace charakteristická pro klasicistické stříbro byla pro tento proces výroby ideální. Stejně lisovací zařízení se používalo jak pro zpracování stříbrného plechu, tak sheffieldského plátu. Plátování bylo rozpoznatelné jen po opotřebenosti předmětu, kdy měď začínala prosvítat skrz stříbro. Sheffieldské plátování bylo velmi oblíbené, protože bylo podstatně levnější. Nepřinášelo žádnou inovaci v designu, ale jeho popularita pomohla výrazně rozšířit užívání stříbrných předmětů. “
[8] Kolem roku 1840 ho nahradilo ještě levnější elektrolytické pokovování.

Existovalo i práškové zlato, které se nanášelo smaltováním na litý bronz, mosaz nebo jiné kovy. Pro přepychový vzhled bylo obvykle používáno v kombinaci s dalšími drahými materiály jako mramor a porfyr. Vysoká cena drahých kovů ale vedla k úsilí najít levnější náhrady. Slitina cínu s olovem byla levná a mohla být vyleštěna do lesku stříbra, zatímco mosaz poskytovala vzhled a lesk podobný zlatu. Základní slitiny potom v 18. století nahradily nově vynalezené zdokonalené slitiny. Byly tvrdší než cín a snadněji zpracovatelné než mosaz, např. pakfong, slitina mědi, niklu a zinku, dovezená v 18. století z Číny. Na nové materiály se pohlíželo jako na exotické novinky a design předmětů z nich vyrobených vždy sledoval módu. Lidé je obdivovali jak pro jejich novost, tak pro použitý materiál.

Hlavně pro Británii byly typické svícny spojující měkkou a leštěnou ocel s měkčími kovy, jako je bronz, mosaz a stříbro, které byly tepané a zlacené.

1. 7. HISTORIZUJÍCÍ SLOHY asi 1820 – 1900

Během 19. století design ovlivňovala eklektické historické styly, pronikavé účinky průmyslové revoluce a mezinárodní výstavy, které ukazovaly designérské trendy. Existovaly předměty vyrobené v různých stylech - od novogotiky po moderní řecký styl nebo od alžbětinského po nové rokoko.

Designu 18. a začátku 19. století dominovaly klasické zdroje, začal více čerpat z rozmanitějších kulturní minulosti. V Anglii byly v 18. století periodicky módní gotické motivy, ovšem s lehkou, téměř hravou povahou. V 19. století tuto verzi gotiky postupně vytěsnil stále častější vědecktější přístup. Styly inspirovala také literatura. V Anglii a Francii k rozšíření alžbětinského a trubadúrského stylu částečně přispěla i inspirace oblíbenými romány, které ztotožňovaly období s rytířskostí a velkými ideály. Lidé požadovali předměty, které se vztahovaly k romantice starých časů. Ale svou roli hrála rovněž i touha po něčem novém. Design formovaly i nové technologie a do popředí se dostávala hromadná výroba. Styly byly také více kosmopolitní. Revoluce a války společně s dokonalejšími dopravními systémy stěhovaly řemeslníky a návrháře po světě a vedly k větší výměně nápadů. Krom toho se počátkem 19. století začala naplňovat koncepce mezinárodních výstav jako prostředníku stimulování obchodu a designu.

Ze stylistické rozmanitosti 30. a 40. let se zrozoval seriózní přístup k historickým stylům. Ve výrobě se týkalo sklářského a keramického průmyslu, jejichž výroba se stále více vyznačovala obnovou historických stylů a často prováděla pomocí historických přesných technik.

1. 8. ESTETICKÉ HNUTÍ 1870 – 1890

Britský a americký fenomén 70. a 80. let 19. století, estetické hnutí, bylo kultem krásy, který se snažil pozdvihnout status všech předmětů na umělecká díla. Návrháři reinterpretovali a kombinovali zdroje včetně historických období a kultur a studovali výrobní procesy, jak ty nové, tak i ty tradiční, aby vytvořili zcela nový styl. Toto hnutí vzniklo v Británii, kde v 50. a 60. letech 19. století designéři Owen Jones a Christopher Dresser kodifikovali teorie, jenž stály za většinou estetických designů. Za model vhodný k přivlastnění a přizpůsobení moderním použitím byla příroda spolu s nejlepšími designy různých období a kultur. Design nemusí vylučovat funkčnost a dekorace plochých povrchů může odmítnout iluzi hloubky ve prospěch dvojrozměrného vzorování.

Velký vliv měl japonský design s modrobílou keramikou zdobenou emailem cloisonné, slonovinou, bronzem. Japonské a čínské vzory byly přizpůsobeny západu. Orientální tvary byly aplikovány na keramice a západní formy byly orientalizovány přidáním japonských motivů.

Většinu designu 19. století charakterizoval strach z prázdna (horror vacui). Byl příležitostně zmírňován prázdným prostorem v protikladu k asymetricky aranžovanému motivu, ačkoliv obecný vkus obvykle dával přednost objektům zdobeným hojností vzorů spojených s orientem. Patřila mezi ně zvířata, jako jsou například žáby, netopýři, ptáci, čápi, hmyz, motýli, vážky, rostli, bambus, borové větvičky, třešňové květy, chryzantémy, vějíře, oválné rodinné znaky (mons) a vlnité vzory. Mezi další motivy patřily lilie, orobince, malířské palety a stojany, pávi a paví pera a slunečnice, které ztělesňovaly pohyb. Estetické hnutí získalo široké publikum na mezinárodních výstavách, konaných mezi lety 1871 a 1878.

„V 70. letech 19. století byly gotické designy postupně nahrazeny stylem anglické královny Anny a americkým ekvivalentem, který byl znám jako koloniální obrození, čerpající inspiraci hlavně z anglických vzorů 18. století.“ [9]

Nové a oživené výrobní techniky zasáhly všechny oblasti výroby, spadá sem zájem i o umělecké glazury keramiky a imitace orientální techniky cloisonné v kovotepectví. Do módy přicházejí nové materiály, používá se litina a ratan, barevné sklo a keramické dlaždice.

Design keramiky a kovu prokazoval typický eklektický přístup a často mísil různá témata.

1. 9. UMĚNÍ A ŘEMESLA asi 1880 -1920

„Hnutí Umění a řemesla vzniklo jako hnutí anglických dekorativních umění v druhé polovině 19. století. Byl to protest proti viktoriánské módě invenčního klamu a přepečlivého designu, jednotný pokus zrušit stávající bariéry mezi umělci, návrháři a řemeslníky. Bylo to i hnutí myšlenek o práci, umění a společnosti, vedené umělci od Thomase Carlyla, A.W.N. Pugina a Johna Ruskina po Williama Morrisa

Hnutí uměleckých řemesel bylo založeno na jednoduchých formách a téměř smyslovém potěšení z materiálů a využití přírody jako zdroje vzorů.“ [10] Představitelé byli zapálení pro dekorativní umění a procesy jeho výroby. Jejich práce byly často značně dekorovány, ale někdy naopak až extrémně jednoduché, nechávaly se inspirovat lidovými tradicemi. Zapojována byla i strojová výroba a technologie, ruční práce však byla mimořádně ceněna. Byly zakládány spolky řemeslníků či různé dílny.

Hnutí uměleckých řemesel věřilo v učení z tradic. Historické i zahraniční styly se studovaly, přejímaly a používaly ve vývoji nových návrhů, oživovaly se dávno zapomenuté techniky jako listrové glazury a tzv. lití na ztracený vosk. Podobně jako v islámském umění byla většina dekorací uměleckých řemesel založena na rostlinných formách. Důležitou roli sehrál i symbolismus, například se objevovaly motivy typu srdce či lodě s napnutými plachtami, které představovaly cestu života do neznámého.

Nejranější kusy kovových předmětů ve stylu hnutí pocházejí z 80. let a byly vyrobeny z mědi a mosazi. V letech devadesátých probíhaly experimenty s technikami zpracování kovu z období renesance. Odlévání metodou ztraceného vosku, které převádělo práci vymodelovanou ve vosku do stříbra, bylo používáno k vyrábění stopek a podstavců pohárů, svícnů, či šperků. Občas se na povrchu předmětů vyskytují ponechané otisky malého kovotepeckého kladívka s kulatou hlavičkou. Nejprve to byla značka řemeslníkovy ruky, poté byly stopy kladívka dodělávány strojově. Využívají se i jednoduché geometrické formy a plynulé linie a střídme, elegantní tvary s propletenými keltskými vzory. Naturalistický účinek mnoha děl hnutí byl posílen kombinací

materiálů jako jantar, korál, kost, slonovina a perleť se stříbrem a jinými kovy. Zvířata, ptáci, rostliny a stromy se objevovaly na mnoha návrzích kovové práce.

1. 10. SECESE 1890 – 1914

Styl secese se objevil na počátku 90. let 19. století a rychle se rozšířil po celé Evropě a Spojených státech. Svého vrcholu dosáhl na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. na počátku nového století začal upadat a zcela zanikl s vypuknutím první světové války. Secese je spojována s vlnitou, asymetricky zaoblenou křivkou, ale styl je rovněž možné identifikovat využíváním organických nebo přírodních forem či aplikovaných dekorací, využitím specifických historických zdrojů a symbolismem. Uplatňují se formy a tvary abstraktní nebo lineární.

Rozmach secese byl složitým fenoménem, který v sobě spojoval nejrozličnější faktory různých zemí a měst, ve kterých se rozvíjel. Hlavní snahou byla touha po popření návrhářských stylů minulosti a vytvoření jednotného moderního umění přístupného všem. Řadu návrhářů zaujala oživená řemeslná praxe a rozvíjení utopických modelů, částečně odvozených z filozofie Umění a řemesel. Jiní uvítali strojní výrobu a její pomocí podporovali masovou přístupnost výrobků vysoké kvality.

Nejdůležitějším zdrojem tvarů a motivů byla příroda. Secese ji využívala nejrozličnějšími způsoby a pro různé účely. Jednou strategií byl konvencionalismus. Rostlinné a květinové tvary byly stylizovány a často přetvořeny do vzorů aplikovaných na všechny druhy umění. Příroda byla využívána přímo a často realisticky k vytvoření tvaru či zobrazení objektu. Takto pojatá zvířata, hmyz plazi se bez jakéhokoli konvencionalismu objevovali v dílech, kde často měli zvláštní symbolický význam. Zkoumaly se principy růstu a symbolicky zachycovaly. Vyjádřením tohoto pojetí přírody se staly značně organické křivky. S tímto přístupem se často kombinovala metamorfóza. Řada secesních děl představuje metamorfózu a spojení lidských tvarů s přírodním světem.

Konec 19. století se stal ve Francii svědkem obrovského experimentování ve výrobě skla. Zkoumaly se historické techniky a nové byly objevovány mezi nové techniky patří kameje či intercalaire (vykládání). Kdy se do korpusu vtláčovalo jinak zbarvené sklo. Prvotřídním výrobcem secesního skla byl Emile Gallé. Dodával návrhy, ale sám nevyráběl, zřídka práce dekoroval. Na předmětech se objevovaly symbolistické ohlasy prózy či poezie. Jeho mistrovská díla byla kompozicemi ve zkoumání přírodních forem a představivosti, používal nejrozličnější techniky, aby dosáhl jemných i sytých efektů včetně vyřezávání, vrstvení, leptání kyselinou, broušení a vrstvení skla. Řada jeho výrobků se dočkala sériové výroby. Ani Čechy se výrobě skla neztratily. Pod vlivem dění v zahraničí vyvíjely nové formy a techniky jako malování platinou a leštění.

Nádoby a předměty se zdobily květinovými dekory, používaly se i ornamenty vikingských lodí.

Louis Comfort Tiffany byl nejslavnějším americkým výrobcem secesního skla. Jeho dílny vyráběly okna z barevného skla, lampy, mozaiky a nádoby z foukaného skla. Tiffany experimentoval s tvary a úpravami povrchu, zdokonalil techniku duhového skla, nazývanou Favrite. Používal kysličníky kovů a zároveň experimentoval se sopečnými vlastnostmi skla. Vrstvením skla vytvářel bohaté efekty skladů, záhybů či vln.

V oblasti zpracování kovů se staly důležitými drobné figurativní plastiky, často sloužící zároveň jako funkční objekt, například jako lampa. Raoul Larche se zvláště

proslavil bronzovými lampami se spleťtými a vinoucími se ornamenty. Nejlepší návrhy lamp továrny v Nancy spojovaly složité podstavce ve tvaru rostlinných stonků a konstrukce s křehkými skleněnými stínidly ve tvaru pupat či květů.

1. 11. RANÝ MODERNISMUS 1900 – 1930

Současníkem secese byly často pozoruhodně moderně vyhlížející výtvořy, vycházející z návrhářských ateliérů a továren, spojených s Wiener Werkstätte.

Svaz umělců - řemeslníků, který byl vytvořen podle vzoru britského Spolku uměleckých řemesel, založili roku 1903 Fritz Wärndorfer, Josef Hoffmann a Koloman Moser. Návrhy Wiener Werkstätte jsou často považovány za rakouskou secesi. Cílem skupiny existující do roku 1932, bylo aplikovat principy vkusného designu a náležitě řemeslné zručnosti na rozsáhlou škálu objektů. Výrobky a předměty byly stejně tak krásné jako pohodlné, užitečné a dekorativní. Charakterizovala je pravoúhlost, geometrie, silné vzory a jasné barvy. Využity byly i nové materiály jako ohýbané dřevo a alpaka, stříbrná slitina. W. Werkstätte se stalo jednou z nejprogresivnějších sil v umění a designu té doby.

Kovové předměty skupiny v prvních letech 20. století patří mezi nejvýraznější, nejatraktivnější a rozhodně nejmodernější výtvořy té doby. Stříbro, pozlacené stříbro, alpaka, mosaz, smaltované výrobky a další dekorativní kovové kusy navrhované a vyráběné skupinou zahrnovaly množství objektů, jejichž design byl vždy odlišný a většinou pro Wiener Werkstätte typický.

V dalších zemích rovněž kolem přelomu století vznikaly podobné spolky inspirované hnutím uměleckých řemesel, školy, dílny a volněji spojené skupiny umělců a designérů. V Německu návrháři sídlili různě dlouhá období v darmstadtské umělecké kolonii, kde vytvářeli předměty inspirované, mimojitě i vídeňskými lineárními motivy. V Československu se architekti a designéři spojili v nedlouho trvající hnutí, které jako inspiraci bralo secesní objekty a kubistické malby a plastiky. Tvořilo originální, odvážně dekorativní objekty, známé dnes jako český kubismus. Mnohouhelníkové, klikaté tvarované předměty patří k dílům, jejichž autory jsou Vlastislav Hofman, Jaroslav Horejc, Pavel Janák a další.

1. 12. ART DECO 1910 – 1939

Art deco má svůj původ v Paříži v letech před vypuknutím první světové války, o pár let později po Světové výstavě roku 1900. tato výstava znamená vrchol stejně jako začátek konce secese. Art deco nebyl okamžitým nahrazením secese, neznamenal ani přímou a nepřátelskou reakci na ni. Oba styly měly společné některé technické aspekty, např. vybrané materiály, bohaté dekorace a dokonalé zpracování.

Období art deca bylo svědkem stvoření multitalentovaného návrháře. Jde-li o zdroje a hlavní charakteristiky tohoto stylu, je jich více a liší se v různých zemích stejně jako to bylo u secese v závislosti na lidovém designu a tradicích. Vlivnou inspirací bylo avantgardní malířství, včetně konstruktivismu, kubismu, fauvismu a futurismu. Poskytovalo bohatý repertoár abstraktních a zjednodušených tvarů a barevných kombinací. Řada návrhářů art deca se inspirovala aspekty exotických vzdálených krajů, kultur a tradic, včetně technik, motivů a forem. Prameny byly tak eklektické jako

starověká Mezopotámie a mayská kultura (stupňovité pyramidy, zikkuraty...), subsaharská Afrika, faraónský Egypt, klasické Řecko a Řím, Čína a Japonsko, Rusko. Od poloviny 20. let 20. století byly dalším zdrojem inspirace designérů, především ve Spojených státech, stroje a průmyslové objekty. Výsledkem bylo přijetí opakujících se a překrývajících se geometrických vzorů a také výrazných, barevných obrazců, jako jsou kruhy, polokruhy, čtverce, věčka, blesky a všudypřítomný klikatý vzor. Charakteristickým motivem art deco byl i stylizovaný východ slunce, stylizovaná fontána se stékající vodou. Patří sem i bohatý repertoár květinových a figurativních tvarů. Květy byly zjednodušené a značně vzdálené přírodním originálům. Hmyz, vodní živočichové a pávi uvolnili místo elegantním, rychlým zvířatům jako jsou gazely, laně, chrti. Hadi zůstávají motivem jak secese tak i v art decu. Ženy se zobrazují jako štíhlé, sebejisté a buď bezostyšně nahé nebo módně oblečené a učesané.

1. 13. MODERNISMUS 1920 – 1945

Modernistické objekty se velmi liší od těch, které ji bezprostředně předcházely. Nejsou nijak zdobené, nenaznačují vztah k historickému stylu a mají tendenci zdůrazňovat a přiznávat materiály a procesy konstrukce. Modernističtí návrháři se snaží využívat průmyslových procesů k vytvoření objektů s úplností, která zjednoduší a vyjádří každodenní život. Mimořádný technický pokrok sklonku 19. a počátku století dvacátého přinesl výzvu k vytvoření nové formy modernismu jako je elektrické osvětlení, telefony apod. Ačkoliv řada designérů podporovala teorii dostupnosti vysoce kvalitních výrobků pro nejširší vrstvy, brzy zjistila, že materiál a zpracování nutné k udržení kvality jsou příliš nákladné, než aby bylo možné tento cíl realizovat.

Elektrické světlo bylo už v letech před první světovou válkou zavedeno součástí domácího života, ale osvětlovací tělesa měla tendenci napodobovat historické modely či imitovat jiné objekty. Modernismu se nepodařilo takové designy vytlačit, ale osvětlení poskytlo designérům a architektům velké možnosti. Vznikají nové modely závěsných světel spočívajících na geometrické hře se svítícími trubkami bez jakékoli stínítka, jiné exempláře sestávají ze žárovky, stínítka, nožky a podstavce, ačkoli v některých případech jsou tyto části spojeny jedna s druhou. Byly nabízeny standardní lampy nebo jako konzoly k připevnění na stěnu. Začíná se objevovat nový rys – zabudovaný vypínač v podstavci.

1. 14. SOUČASNOST 1945 – 1960

„Čtyřicátá a padesátá léta byla obdobím přechodu od úsporných opatření druhé světové války a jejích následků v podobě přidělových systémů i nedostatku, a kypící designové revoluce let šedesátých. Estetika byla poháněna modernistickými principy funkčnosti, definovaná novými materiály a rozvojem efektivně využívaných technologií. V designu to bylo období s výraznými tvary, jasnými barvami a praktickými nápady k řešení každodenního života.“ [11] Za bod zlomu pro celý mezinárodní design bývá někdy považována Diorova kolekce roku 1947. Došlo k estetickému posunu, který ovlivnil všechno- od šatů po talíře.

Plasty a kovy, laminované dřevo a syntetiky ovlivňovaly vzhled každodenních objektů. Používané kovy včetně hliníku a oceli posunuly hranice konstrukce a formy. Užitá umění byla rovněž ovlivněna abstraktním uměním. Ve středu hnutí byla představa, že funkce má být v designu jasně zřetelná a že zamýšlený účel předmětu a jeho výtvarné pojetí mají být nerozlučitelně spojeny. Tato prvořadá teorie platila jak na sériově vyráběné spotřebiče, tak na předměty omezené produkce. Koncepce byla v zásadě pokračováním toho, co modernismus začal už před válkou a co pramenilo z přesvědčení Bauhausu v Evropě.

Designéři dávali přednost prostým povrchům z přírodního dřeva, nerezové oceli, mramoru, kůže, vlny. Dekorativnost a zdobnost téměř neexistovala, většina vzorů či struktur byla součástí materiálu. Vyskytovaly se uvolněné tvary vzorované abstraktními motivy nebo energickými plochami barev. Těsně po 2. světové válce nebyla poptávka po luxusním zboží z vzácných kovů velká, činnost továren byla zaměřena hlavně na základní nezbytnosti. Stříbro a postříbřené kovy už nebyly nepraktičtějším materiálem, kovy musely být odolnější. Stoupala obliba nerezové oceli a ocelových slitin. Vědecký výzkum přináší první umělé hmoty. Plasty se staly hlavním průmyslovým oborem, ovlivňujícím téměř všechny aspekty života. Nebylo to jen pro jejich neuvěřitelnou tvárnost, ale také proto, že je bylo možné lisovat do extrémně organických tvarů.

1. 15. KOSMICKÝ VĚK 1960 – 1969

Design se už přestal zabývat jen funkcí, hospodárností, spolehlivostí a trvanlivostí, ale stejně tak zahrnoval i působení, identitu a módnost. Stal se subjektem, který fascinoval stále bohatší veřejnost s vyšším příjmem a zřejmě nekonečnou touhou po novotě a vzrušení. Šedesátá léta byla prostoupena změnou. Různě barevné návrhy povzbuzovaly emotivní a subjektivní přístup k designu založenému na novosti, žádoucnosti a módním vkusu. Stále rostla různorodost stylů a forem. Modernost v jednoduchosti a robustnosti byla doplněna škálou povrchů, které byly také poměrně nové. „*Všeobecné používání nezakrytých plastů, přesně ohraničených či nových tvarů a absence ornamentů i dekorací podtrhovala skutečnost, jak moc byla 60. léta ve své době nazírána jako rozchod s minulostí. Sama za sebe mluví image modernosti. Na jedné straně se novátorské formy především italských osvětlovacích těles a objektů zdály progresivní, protože byly radikálním opuštěním všech konvencí, ale méně novátorské formy rovněž vypadaly velmi moderně, když určitým způsobem využily materiály a barvy.*“ [12]

Dá se říci, že existovaly tři charakteristiky směřování designu na sklonku šedesátých let. Především je vytříbené v úpravě povrchu a teplé, co se týče hmatových vjemů, přičemž materiál se nesnaží být něčím jiným než archetypem šedesátých let, tedy plastem. Další možností je využití bílé barvy, což je barva spojovaná primárně s kosmem, navíc s hygienou, účinností, čistotou a jasností. Za poslední formu lze považovat formu mající vyvážené, usazené proporce patrné na mnoha designech plastů. Použití oblých forem znamená pro konec šedesátých let to, čím byly hranaté formy dvacátým letům a aerodynamické tvary třicátým. Všechno naznačovalo modernost, však s různými asociacemi. Bílý technologický vzhled však byl jen jednou tendencí v produktech této doby. Typičtější pro 60. léta byly zářivé barevné plasty. Plasty v dřívějších letech byly většinou tmavé nebo tlumené. Ve 30. letech začaly být používány světlejší barvy, ale i když už v období mezi válkami byly dostupné jasnější barvy, až v 50. letech se začaly běžně používat na celou řadu výrobků. Vkus druhé

poloviny let šedesátých dominovaly barvy výrazné a netlumené jako jsou celé škály červené, purpurové, oranžové, zelené, žluté. Plast byl svým způsobem obsah i forma.

Roky 1970- 2000 jsou považovány a nazývány jako léta postmoderní. Vyznačují se stále rostoucí touhou lidí po rychlých změnách, širších kulturních horizontech a honbou za velkými příjmy. V designu se stále více rozvíjejí barvy a ornamenty, nabízejí se lidové a exotické odkazy. Syté barvy, exotické vlivy a svoboda kulturního vyjádření postmodernismu v mnoha směrech živě symbolizuje demokratickou svobodu. Svět je stále více a více ovládán i sdělovacími prostředky. V umění a designu se setkává to staré s novým, tradiční a etnické, esoterické a lidové, levné a drahé ve stylech i materiálech.

2. POČÁTKY SVÍCNŮ, SVÍTIDEL A LAMP

Předkové dnešního člověka se hráli u ohně už před více než jedním milionem let. Nikdy nezjistíme, kdy pračlověk poprvé vyňal z hořícího ohniště žhnoucí větve a v jejím mihotavém a pomíjivém světle vykročil do temnoty. Téměř přesně ale víme, že 2500 let před naším letopočtem začali Egypťané svítit olejovými lampami a po nich asi 1600 let př.n.l. Kréťané. V 7. století před naším letopočtem už svítily olejovými lampami Fénicičané v severní Africe, obyvatelé ostrova Kypr a italští Etruskové. V 5. až 3. století př.n.l. začali používat olejové lampy také Řekové a po nich koncem 3. století př.n.l. Římané.

„Původní a nejstarší tvar kahanu odvozuje český archeolog Kříž z podoby rozštípnutého kloubu kosti většího zvířete. Nejstarší předmět označený za svítidlo je v soukromé sbírce v USA. Je to hrubě opracovaná kamenná masivní miska z pravěkých nálezů v Le Moustier ve Francii, jejíž stáří je odhadnuto na 80 000 let. Dvě další podobná svítidla jsou umístěna ještě v Les Fyzies a San Germain. V Evropě je asi nejvíce známá tzv. magdalenienická miska, nyní uložená v Muzeu dějin člověka v Paříži. Je starší než 10 000 let. Je prvním umělecky tvarovaným svítidlem, které známe, a je zajímavé, že jednoduché olejové hořáky ještě z počátku 20. století měly velmi podobný tvar. Věkem se tedy mohou svítidla řadit k jednomu z nejstarších předmětů v minulosti lidstva. Dokazují to i španělské nálezy z jeskyně Altamira, kde byly nalezeny mořské škeble, z nichž část sloužila jako kelímky na barvy pro jeskynní malby a část jako hořáčky, plněné živočišným tukem.“ [13]

První lampy byly kamenné čtvercového tvaru a s prohlubní, která sloužila jako zásobník na olivový olej, na jehož hladině, blikal svým světélkem hořící knot, držen primitivním plovákem. Pozdější lampy vyrobené z hlíny a svým tvarem podobné kamenným předchůdkyním při snížení hladiny oleje v lampě, praskaly od žáru hořícího knotu, a proto na jejich dno obsluha nejprve nalila vodu a teprve na vodu olivový olej. Olej se držel na vodní hladině a lampa byla mnohem bezpečnější.

V 5. století Řekové opatřili olejovou lampu jednoduchým držadlem a později zcela změnili její tvar. Nová lampa trochu připomínala dnešní olejničku, sloužící k mazání v kovoprůmyslu. Lampa měla oválný zásobník na olej, který byl zcela uzavřen až na malý otvor v horní části zásobníku. Otvor sloužil k dolévání oleje. Z tohoto zásobníku vybíhala krátká hubice u svého konce se zužující a v ní byl umístěn hořící knot. Na druhé straně zásobníku bylo umístěno jednoduché, ale plně funkční a pohodlné držadlo. Římané začali tyto lampy opatřovat dvěma, čtyřmi i pěti hubicemi s knotem a tyto lampy měly poměrně slušnou svítivost. Pokud vlivem průvanu zhasl jeden nebo dva knoty, neocitl se majitel lampy ve mně. Luxusnější lampy byly z kovů, většinou z bronzu a často měly tvar zvířete, člověka nebo nadpřirozené bytosti.

Také svícny mají dlouhou historii. *„Původ židovského, sedmiramenného svícnu je popsán přímo v Bibli, ve Starém zákoně. Od Židů převzali sedmiramenné svícny do svých chrámů křesťané. Původní židovské svícny zřejmě neměly v kaháncích na ramenech svíčky, ale olej s knotem, což nám nepřímě potvrzuje příběh chanukové lampy. V roce 165 př.n.l. Juda Makabejský očistil chrám boží znesvěcený před třemi lety králem Sýrie Antiochem postavením oltářů zasvěceným pohanským božstvům. Po odstranění pohanských oltářů Židé zapálili ve svém chrámě věčné světlo- olejovou lampičku a k jejich údivu dávka oleje v lampičce potřebná k jednodennímu svícení vydržela svítit dnů osm, a tak na paměť tohoto zázraku Židé světi Chanuku a zapalují každý den jedno světlo chanukové lampy nebo svícnu. Někdy má chanuková lampa*

světél devět. Osm je v řadě a deváté je nad nimi uprostřed lampy. Deváté světlo symbolizuje věčné světlo zapálené Judou Makabejským. Chanuková lampa v nejprostším provedení připomíná úzkou olejovou krabičku s víkem, která je uvnitř rozdělena na osm stejných oddělení. Je ale také mnoho chanukových lamp, které jsou velmi honosné. Chanukové lampy jsou různých typů, které jsou pojmenované podle zemí nebo měst, pro které jsou typické. Existuje velmi ozdobná pražská chanuková lampa, ale i protiklad chanuka lampa z USA, která je skutečně hodně podobná jednoduché plechové krabičce.“[14]

Spolu s lampami se používali svícny. Od 13. století se dají podle tvaru rozlišit a často poměrně přesně datovat. Od raného středověku se používaly jednoduché železné svícny, ale z Itálie, země nejvíce těžící z odkazu antické civilizace, známe nádherně zdobené románské svícny s mnoha postavami lidí i zvířat. Od 16. století se stále více objevují svícny z barevných kovů a většinou jsou velmi zdobené. V 19. století je nejčastěji používaným materiálem k výrobě svícnu mosaz a v druhé polovině dvacátého století přestávají lidé svícny používat v praktickém životě. Svícny nahradily petrolejky a později elektřina. Ve 20. století má svícen pouze dekorativní roli.

Po celý středověk používali lidé lampy olejové. Lampy panovníků z barevných a někdy i drahých kovů měly tvary zvířat, lidí a příšer. V postatě se tyto lampy nelišily od konstrukce pozdních lamp římských. V 16. století italský matematik a fyzik Giordano Cardano (1501-1576) zkonstruoval nový typ olejové lampy s přídatnou nádobkou na olej umístěnou výše než hořící knot. Olej z přídatné nádoby tekla do hlavního zásobníku a lampa proto svítila déle bez doplňování oleje. To mělo velký význam hlavně u lamp visících vysoko u stropů šlechtických sídel a chrámů, které se musely poměrně pracně spouštět a doplňovat olejem. Na konci 18. století došlo opět k vylepšení olejových lamp francouzskými a švýcarskými vědci. Vylepšené lampy svítily déle, jasněji a bylo možné regulovat intenzitu světla. Ve 40. letech 19. století začali konstruktéři používat v olejových lampách ploché knoty, jaké známe u petrolejek.

„Revoluci v historii svícení způsobila změna oleje za petrolej. O autorství vynálezu dodnes vedou historici spor. Poláci dokázali, že roku 1853 petrolejovou lampu zkonstruoval a používal Ignác Lukaszewicz v nemocnici města Lvov. Ale celosvětově se vynález přisuzuje Američanovi Benjaminovi Sillimanovi, který na veřejnosti svůj vynález prezentoval v roce 1855. Jako první začala petrolejové lampy vyrábět vídeňská firma Ditmar. Tuto manufakturu založil roku 1844 Rudolf Ditmar. Vyráběla rozličné předměty pro domácnost včetně lamp. Roku 1864 nechal Ditmar patentovat svůj vynález zlepšující funkci strojku a knotu v petrolejové lampě. V roce 1907 byla továrna přejmenována na firmu Ditmar Brünner ag. Začátkem 60. let 19. století už v Evropě a Americe existovalo několik desítek továren vyrábějících petrolejové lampy různé kvality a provedení.“[15] Levné lampy měly jednoduchý kovový podstavec, skleněnou nádobku na petrolej z průhledného skla a jednoduchý válcový cylindr. Dražší lampy měly ozdobný kovový podstavec, nádobku na petrolej z barevného ozdobně tlačeného skla a na cylindru bylo nasazeno kónické stínítko z mléčného nebo barevného někdy i malováním zdobeného skla. Nejdražší lampy měly podstavec a nádobku na petrolej z ručně malovaného porcelánu a jejich cylindry a stínítka pocházely z rukou nejlepších mistrů sklářů. Levné petrolejky měly ze začátku 20. století nízkou skleněnou nádobku na petrolej, někdy i z modrého tlačeného skla a jednoduchý plechový strojek doplněný cylindrem. K některým těmto lamp patřilo plechové zrcátko, které šlo nasadit na skleněnou nádobku na petrolej.

Začátkem 19. století, především ve velkých evropských a amerických městech, nastupuje plyn, který osvětluje domácnost i ulice. V Londýně bylo plynové pouliční osvětlení zavedeno roku 1809 jako první na světě. V druhé polovině 19. století experimentují vědci s elektrickými obloukovými lampami a v roce 1880 vynalézá T.A.Edison žárovku a dochází k pomalému, ale nepřetržitému zavádění elektřiny do všech domácností. Tak jako byly předělávány olejové lampy na petrolejky, tak dochází o několik desetiletí později k předělávání zejména dražších petrolejových lamp na elektrické.

3. VÝVOJ A TYPY OSVĚTLENÍ V PROSTORECH URČENÝCH PRO SPÁNEK

Tak jako svíčky, svícny a lampy mají svůj určitý vývoj, tak i osvětlení v prostorech určených ke spaní má svá specifika a vývoj. Kdysi dávno, měli lidé u postele často koše s doutnajícími uhlíky a troudem, aby mohli v případě potřeby rozsvítit. Podobně sloužili někdy i uhlíky v ohništi. Tento způsob nočního osvětlení využívající žhavých uhlíků však patřil k těm nebezpečnějším z hlediska požáru. Udržel se ale dlouho, zejména na venkově. Další možností bylo používání nejrůznějších typů olejových závěsných lampiček nebo kahánek, které vydávaly sice málo světla, ale vydržely svítit celé dlouhé hodiny.

Už ve starověkém Římě se ale začali objevovat olejové kahany ze skla, které byly podobně jako jejich soupeřníci z keramiky, používány také pro noční osvětlení. Další variantou byly jednoduché zpravidla kónicky se zužující zavěšené nádoby, v nichž na hladině oleje byl položen lehký plovák a knot byl ponořen do oleje. Takové zavěšené skleněné lampy jsou dokonce v českých zemích doloženy již ve středověku.

„Asi tak ve druhé polovině 18. století a především ve století devatenáctém se ve střední Evropě rozšířil další typ noční lampičky, která je v německých zemích označována někdy jako „Kinderlicht“, tedy „dětské světlo“. Tvar těchto skleněných lampiček vycházel ze starších již středověkých lampiček, které byly zpravidla zhotovovány z tenčího železného plechu. Šlo o tyk na ploché patce s tlustší nohou, kulovitou nebo mírně zploštělou nádobou na olej s častým ouškem po straně. Knot tu byl buď vytažen hubičkou nebo byl na plováku na hladině oleje. Skleněné lampičky tohoto typu vyráběly středoevropské sklárny až do samého konce 19. století a byly pravděpodobně velice často užívané jak na venkově, tak i ve městě.“ [16]

Jak doba postupovala, tak se do role nočních svítidel dostaly postupně i olejové lampy složitějších konstrukcí a později i lampy petrolejové. Zejména v 60.-80. letech 19. století se vyráběly petrolejové lampy s tmavými, poloprůhlednými a často i neprůhlednými kryty. Tyto petrolejové lampy byly používány i jako lampy na psací stoly. Pro noční stolky byly uzpůsobené i některé typy plynových lamp. U plynu ale nutnost přívodu trubek a užívání otevřeného ohně, který mohl způsobit neštěstí, do nemalé míry limitovalo použití právě v ložnicích. A tak i přes možnost užívání plynu, se jako noční osvětlení používaly v 19. století olejové lampičky různých konstrukcí.

Až s příchodem elektřiny se nabídka typů a druhů svítidel a jejich skleněných součástí velmi rychle rozšiřovala a již v 80. letech 19. století se můžeme setkat se specializovanými lampičkami určenými pro noční stolky. Tato svítidla byla opatřena, vzhledem k intenzitě elektrického světla málo propustnými kryty. Kryty byly vyráběny nejen ze skla, ale i z kovového plechu, bohatě skládaných textilií, pergamenu aj. Ve skle se jednalo většinou o kryty z poloprůhledných či neprůhledných sklovin, často vrstvených opálů a čirých sklovin temnějších odstínů. Jejich povrch zdobily a světlo dále tlumily nejrůznější malované a později stříkané dekory, obtisky apod.

Lampičky pro noční stolky nabízely obsáhlé pole možností pro fantazii návrhářů, sklářů, malířů skla a dalších zušlechťovatelů, neboť při jejich vzorování nebylo nutno se ohlížet na maximální propustnost a rozptýlení světla, jako tomu bylo u jiných typů svítidel. Hodně často se dekory lampiček a stropních svítidel v ložnicích shodovaly. Popularita bohatě zdobených svítidel na noční stolky a do ložnic prožívala dobu svého největšího rozkvětu přibližně od 90. let 19. století do 30. let 20. století. Na počátku tvoří mezník masové rozšíření elektrického světla a na straně druhé nástup funkcionalistických

svítidel, kde byl účel spojen takřka neoddělitelně s absencí dekoru. Avšak ještě ve 40. letech produkce bohatě dekorovaných lampiček doznívala.

V českých zemích se v době do první světové války objevuje v běžné produkci elektrických i olejových nočních lampiček zejména směsice nejružnějších historizujících stylů, do kterých jen v některých dekorech a ornamentech pronikají v mladší době zvuky secese. Dochované olejové lampičky mají často podobu květů či kalichů květů, ať již se jedná o lampičky ve stojácích s odnímatelnými horními kryty nebo o lampičky ve stojácích s odnímatelnými horními kryty nebo o lampičky v podobě pohárů. Na oleji v této době byly drobné korkové plováky.

„Lampičky v secesním stylu z přelomu 19. a 20. století měly leptané nebo hutně dekorované skleněné kryty s tlumenými barvami. Stylově i barevně nejpestřejší dobou výroby nočních lampiček byla 20. léta 20. století. Tehdy výrobci trh pestrými svítidly doslova přehlcovali a jakoby se předháněli v agresivnosti vzorů. Lidé si mohli vybírat svítidla z málo průhledného opálového barevného skla, která byla většinou zdobena malovanými dekory. Z této doby najdeme i u svítidel směs kontrastních stylizovaných květinových dekorů upomínající na art deco, ozvuky secese, orientalizující inspiraci i středoevropskou romantiku. Na nočních elektrických lampičkách se objevují opakními emaily malované krajiny s jezery, pouštěmi či zasněženými horami apod. Orientalizující tendence je zastoupena ve zpodobňování například Japonek hrajícími na hudební nástroje, či pohledy do krajiny s šintoistickou kapličkou a kvetoucí sakurou na jiné lampě. Jiné touze po exotice vycházejí vstříc svítidla s beduíny na velbloudech mezi palmami či s černošskými tanečnicemi v trsech pestrobarevných art déco květů. Středoevropskou romantiku zastupují motivy rokokových či biedermeierských zamilovaných párů, hrajících si děti či osamělých lidových chaloupek. Ve 20. letech 20. století se však objevovaly v produkci určitých firem i motivy geometrizující.“ [17]

Možností ve výrobě nočních lampiček bylo mnoho, zde jsem se zmínila pouze o těch nejprogresivnějších.

4. TYPY SVÍCŇŮ NA ZÁKLADĚ POUŽITÝCH SVÍČEK

Materiál, z něhož jsou svíčky zhotovovány je rozhodující i pro podobu svícňů a ovlivňuje také cenu a množství vyráběných svíček i rozsah jejich používání. Primitivní svíčky ze ztuhlého tuku s rostlinným vláknem znali lidé již v době kamenné. Tehdy byl lůj naléván do kamenů s prohlubněmi. „*Na lojové svíčky se používal lůj hovězí, koňský i skopový, nejlepší však prý byl kozí. V mydlářských dílnách se pomocí přísad snažili výrobci dosáhnout toho, aby svíčky hořely déle, méně kouřily a nezapáchaly.*“ [18] Ve starověku byly již známy svíčky v té podobě, jak je známe dnes a svícny se již vyráběly z hlíny, keramiky a kovů. „*Svícny pro rychle hořící a stékající lojové svíčky musely mít naspodu hlubší a široké misky pro zachycení stékajícího tuku. Steklý tuk mohl být později zas použit na výrobu nových svíček. Pro svícny určené pro použití voskovic – svíček z včelího vosku nebyly nutné velké misky a stačily misky (kružinky) nejčastěji ve tvaru polokoule zhruba o průměru 6-7 cm. Tyto svíčky byly ale velmi drahé a jejich používání bylo vždy omezeno jen na úzkou majetnou vrstvu.*“ [19] Vyráběli je specializovaní řemeslníci – svícníci, kteří působili i v Praze už od 14. století. Podobně tomu bylo u modernějších typů svíček na bázi oleje jako jsou například svíčky stearinové, které se začaly vyrábět ve 30. letech 19. století továrním způsobem. Ale i ty byly stále dost drahé a jejich používání bylo omezeno jen na bohatší vrstvy.

Klíčovým momentem v rozvoji používání svíček se stal po polovině 19. století nástup moderních technologií, kdy začaly svíčky být vyráběny z ropných frakcí. Nejdůležitější surovinou byl parafin, který byl levný, dobře zpracovatelný a který nahradil drahý včelí vosk. Díky němu se svíčky staly běžným zbožím. Do svíčkařství se dostaly nové odlévací stroje, které vytlačily pomalou ruční práci. A tímto nástupem parafínu se staly svíčky běžně dostupným typem osvětlení. Na konci 19. století a na počátku století dvacátého byla ale většina velkých továren na výrobu svíček postupně zavírána, protože svíčky již byly jako zdroj světla v domácnosti vytlačovány pokročilejšími typy svítidel - petrolejovými lampami, plynovými svítidly a později i osvětlovacími tělesy elektrickými.

V současné době se zdá, jakoby svíčky slavily svůj velký návrat. Stávají se oblíbeným dekorativním doplňkem, spolu s různými typy svícňů vytvářejí romantickou atmosféru, nebo podtrhují slavnostní ráz prostřeného stolu. „*I dnes, stejně jako po staletí, patří k církevním svátkům. Ať už to jsou silné oltářní svíce, bohatě zdobené velikonoční tzv. paškály, tenké „sloupky“ nošené ještě nedávno lidmi na adventní mše roráty, anebo známé „hromničky“ zapalované při bouřkách.*“ [20] Dnes obliba svíček stále roste i díky velkému množství různých typů, tvarů, velikostí, vůní nebo způsobů zdobení.

5. OSVĚTLENÍ PANSKÝCH SÍDEL I CHUDŠÍCH DOMÁCNOSTÍ

V době románské byly používány k osvětlení svícny, které byly někdy vysoké téměř i jako člověk a lustry. Pro gotiku byly typické víceraamenné svícny a v pozdní gotice tzv. norimberský lustry z parohů s vyřezávanou a omalovanou lidskou polopostavou. „Asi od 16. století jsou známy k osvětlení interiérů nejčastěji užívané přenosné dřevěné, cínové, mosazné nebo vzácněji stříbrné a pozlacené svícny. Lepší kusy z mosazi v panských sídlech a hostinských světnicích mívali až šest ramen (cívek). V inventářích se častěji vyskytují i svícny visuté o dvanácti cívkách. Od stropu zavěšené víceraamenné lustry se svíčkami byly typičtější pro palác nebo mázhaus, velmi občas a řídce ve velké světnici. Bývaly dřevěné řezané, vzácněji i s dřevěnými figurálními polychromovanými plastikami kombinovanými s módním paroží. Často se objevují i svícny mosazné tzv. holandského typu.“ [21]

„V reprezentativních místnostech panských sídel býval zavěšován nevelký počet drahých lustrů, které se podle příležitostí mohly přenášet z jednoho pokoje do druhého. V 16.-18. století to byly nejčastěji lustry s rameny, obvykle esovitě prohnutými, růžencovitě připevněnými na nosné tyči. V renesanci a raném baroku se těšily oblibě holandské kovové (mosazné) lustry tohoto typu. (viz. již výše) Z Itálie se na panovnické dvory kupovaly asi od druhé poloviny 16. století lustry, na jejichž ramenech byly přívěsky z opracovaného horského křišťálu, které později nahradily skleněné přívěsky kapkovitého tvaru nebo broušené. Ve vrcholném baroku se mezi esovitá vzhůru obrácená ramena se svícemi vkládala další, doplňková, na která se skleněné přívěsky upevňovaly. Nosná tyč se už neskládala z kovových kulovitých článků jako u holandských lustrů, ale tvořily ji větší duté profily balustru rovněž s broušenými skleněnými přívěsky, které byly i na hruškovitém závěsu tyče. Lustry byly jednak z kovu (buď masivní z barevných kovů nebo plechové i s barevnými květy), jednak složené skleněné (buď čiré nebo benátské, jemných barevných tónů). Vrchol tyče vzácných lustrů míval od počátku 18. století ozdobu ve tvaru panovnické koruny. V severočeských sklárnách vyráběli jednotlivé kusy exkluzivních lustrů z křišťálového skla na objednávku do zahraničních panovnických a aristokratických sídel. Konce první čtvrtiny 18. století už konkurovali i proslulým lustrům benátským.“ [22]

Klasicistní a empírová svítidla mají někdy tvar zasklené polygonální plechové lucerny s kvítky a typickými mašlemi. Lustry byly buď kovové, kruhových antikizujících tvarů, nebo dřevěné zlacené se zavěšenou okrouhlou „mísou“ a skleněné o několika různě velikých kovových kruzích nad sebou, určených pro svíce, na nichž a mezi nimiž visely skleněné kapky, závěsy a šňůry.

V domácnostech se v 16.-18. století používala jednoduchá svítidla. K osvětlení obytných místností sloužilo jednak otevřené topeniště, jednak zapálené dřevěné štěpiny-louče, které se zastrkovaly do držáků - loučníků různých forem a typů, například keramických nebo častěji železných s dřevěnými stojany. Louče se zapalovaly ve světnicích někdy ve zvláštním stěnovém krbu - výklenku mezi kamny a dveřmi. Užívalo se také kahanů, hlavně lojových s knotem, keramických nebo kovových snáz přenosných při práci v domácnosti. Existovaly i svícny jakožto držáky na „sloupky“ (stočené svazky velice tenkých svíček), které se však v domácnosti vyskytovaly hodně zřídka

6. SKLENĚNÝ SVÍCEN

Za základní materiál využívaný k výrobě svícňů byl tak jako ve starověku stále považován kov, hlína, keramika. Ze druhé poloviny 16. století pocházejí nejstarší doklady o výrobě skleněných svícňů v Benátkách, kdy se v benátských sklárnách začaly vyrábět první hutně zdobené svícny a svícny s barevnými ověsy.

O tvarech, velikosti a konkrétním dekoru těchto svícňů toho tolik nevíme, ale můžeme je jen soudit z mladší podoby svícňů zhotovených podle benátské tradice v 2. polovině 17. století ve Francii a ve střední Evropě. Jde kupříkladu o stolní ozdoby, u kterých jsou na válcovitém dřívku stojícím na ploché patce asi uprostřed tři drobné misky v podobě mušlí a nahoře miska připomínající tulej. Ty jsou ve Francii zdobeny modrými nitkami a ve střední Evropě nitkami rubínovými.

Z doby kolem roku 1700 jsou doloženy svícny z rubínového skla s matnými rytinami v kovových – stříbrných, zlacených montážích, které byly vyráběny pravděpodobně v Augspurgu. Jde většinou o neveliké předměty asi 12-15 cm vysoké, u kterých je tulej z kovu. Těchto se rovněž nedochovalo mnoho.

V českých zemích přineslo oblību skleněných svícňů z broušeného křišťálu s ověsy baroko. I tehdy byly ale skleněné svícny v majetku jen mála lidí. Vedle dominantních skleněných ověskových lustrů nebo nástěnných svítidel se zrcadly představují mezi dochovanými předměty barokní svícny jen menšinu. Mnoho svícňů v porovnání s lustry se nedochovalo. Celkově menší zachování svícňů se dá zdůvodnit jejich přenášením, kdy se mohly velmi snadno rozbít. Vyráběly se svícny desetiramenné, osmiramenné různě zdobené nitkami ze zlatého rubínu nebo stříbrnými tuleji, šestiramenné s tuleji zlatými. Vyráběny byly i svícny oltářní.

V 18. století se zhotovují svícny z mléčného skla. Byly to například svícny z mramorového mléčného skla, pro střední Evropu byly typické rokokové svícny vyráběné z mléčného malovaného skla napodobující porcelán.

Již v druhé polovině 17. století byla v Delftu započata výroba fajánsových lustrů a svícňů a v 18. století se objevují první sklárny napodobující svícny porcelánové. Z prvních desetiletí století devatenáctého se dochovaly i svícny kameninové.

Až do první čtvrtiny 19. století bylo používání skleněných, fajánsových či porcelánových svícňů omezeno jen na majetnější vrstvy tehdejší společnosti a pro náboženské účely, což souviselo i s omezeným používáním velmi nákladných voskovic. Teprve nové materiály na výrobu svíček přinesly rozšíření svíček a svícňů také do středních měšťanských vrstev. Sklárny a rafinérie se novému trendu a poptávce přizpůsobily, ale i v této době svícny představují jen velmi okrajový produkt ve výrobním programu většiny českých skláren. V případě skleněných svícňů se jednalo především o dekorativní předmět. Ještě ve 30. letech se objevují zcela ojediněle, ve větším počtu se vyskytují spíše svícny litinové. Ale i přesto se ojediněle objevují broušené svícny z čirého bezbarvého skla, svícny z černého hyalitu z produkce novohradských skláren hraběte Buquoye nebo modré broušené svícny z Vídně.

„Od 40. let 19. století se ukazuje zřetelný nárůst výroby skleněných svícňů, který nepochybně souvisel s tovární výrobou stearinových svíček v habsburské monarchii. Před polovinou 19. století najdeme v produkci českých skláren už různé svícny. Oblíbeným materiálem pro výrobu svícňů bylo alabastrové sklo nebo svícny z bílého, tyrkysového a trávově zeleného skla s kontrastními hádky nebo tuleji šumavských skláren. V druhé polovině 19. století představují mezi skleněnými svícny nejvýraznější skupinu svícny z dutého stříbřeného skla ze severních Čech nebo Šumavy. Menší

stříbřené svícny se používaly například i u domácích oltářů nebo jako dekorativní předmět. Stříbřené svícny větších rozměrů sloužily buď jako dekorativní předměty v domácnostech nebo v kostelech. V druhé polovině 19. století byly již dekorativní skleněné svícny vyráběny v mnoha tvarech a v mnoha dekorech, které byly ovlivněny především historizujícími slohy a na přelomu století i secesí. V této době byla většina svícnu určena pro jednu nebo dvě svíčky, víceramenné svícny se téměř neobjevují. Pro běžné použití se vyráběly lisované svícny na jednu svíčku. Náročnějším typem byly broušené svícny z čirého skla nebo svícny z barevných sklovin zdobené lazurami, malbou apod.“[23]

Ve 20. století již byly svíčky takřka téměř výhradně dekorativní záležitostí. Nezastupitelné místo si ale svícny zachovaly u oltářů, kde jejich světlo symbolizovalo Krista jako světlo světa. U oltářů v kostelech i u domácích oltářů byly po stranách zpravidla dva svícny. Pro použití v domovech byly vyráběny svícny nejčastěji už jen jako součástí stolních souborů. Ve druhé polovině 20. století byla vyráběna rovněž řada svícnu jako doplňků zejména nápojových a stolních souborů. Byly to broušené svícny z olovnatého křišťálu. Ze sklárny v Lenoře pocházejí hutně tvarované svícny z černého hyalitu s bílými zatavenými nitkami.

„Hojně byly používány také skleněné tzv. ševcovské koule, které sloužily ke zvýšení svítivosti svíček na nejrůznějších typech svícnu nebo bývaly jen volně položené poblíž svíček. Tyto koule byly používány ve střední Evropě asi od 18. století.“[24]

Současné skleněné svícny mají nejrůznější podoby. Mohou být s tuleji (misky na upevnění svíček), na nožce, malé či větší misky se svíčkou uprostřed či válcovité číšky, do kterých se vkládají čajové svíčky. Většina dnes vyráběných svíček navíc není určena pro upevnění do svícnu, ale jsou samy o sobě dekorativními předměty.

7. OLEJOVÉ A PETROLEJOVÉ LAMPY. VÝVOJ CYLINDRU

K zásadním změnám ve způsobu osvětlování docházelo od 50. let 19. století. Do ulic měst i do domácností pronikalo rychle od 40. let osvětlení svítiplynem, které se během let padesátých rychle zdokonalovalo. V 50. letech byla také vynalezena a podstatně zdokonalena petrolejová lampa, která byla v českých zemích poprvé ukázána a předvedena v Praze roku 1856.

Jak se ale vyvíjel cylindr, nedílná součást lampy? Musíme se vrátit až do doby kolem roku 1500, kdy Leonardo da Vinci se začal zabývat ve svém všeobecném nadšení pro nejrůznější vynálezy také funkcí olejové lampy. „Kolem poloviny šestnáctého století pak byla nutnost zvýšení tahu při svícení olejovou lampou zřejmá i filosofovi, matematikovi a lékaři Geronimu Cardanovi, nálezci zdokonalené olejové lampy. Ale ani on ve svých pokusech s kovovými komínky nedošel ke konečnému řešení problému tahu. Teprve v roce 1756 zavedl francouzský lékárník Quinquet u olejové lampy válcovitý skleněný cylindr místo kovového komínku. Na konci 18. století byl již válcovitý cylindr používán u řady typů olejových lamp. Větší využití mu ale otevřel vynález hořáku s kruhovým knotem Švýcara A.Arganda. Ale přesto byl plamen olejových lamp málo vydatný, a tak pro výrobu cylindrů se mohlo použít i sklo. V 1.polovině 19. století zaznamenáváme výrobu skleněných cylindrů v řadě českých skláren mezi jinou výrobou běžného užitkového skla.“[25]

První problémy s běžně používanými cylindry nastaly v první čtvrtině 19. století s nástupem plynového osvětlení. Plamen plynu byl silnější. „Zásadně ovlivnil výrobu skleněných cylindrů ve 30. a 40. letech 19. století nástup lamp na minerální oleje získávané destilací z dehtů (fotogen, solarový olej apod.) tyto oleje měly vedle větší svítivosti také větší výhřevnost a při jejich používání obyčejné cylindry praskaly. Úroveň sklářské technologie v této době ještě neumožňovala vývoj zcela nových sklovin, a proto začaly vyrábět pro tyto účely cylindry s rozšířenými spodními částmi, ve kterých byly propíchnuty štěrbinovité otvory. Minerální oleje byly užívány jen asi 10 až 20 let, než byly vytlačeny petrolejem. Plamen petrolejových lamp měl menší výhřevnost, a tak se bylo možné vrátit i k vespodu rozšířeným i válcovitým skleněným cylindrům z běžného skla“.[26]

Po polovině 19. století již byla výroba cylindrů záležitostí skláren specializovaných na osvětlovací sklo. Tyto sklárny se věnovali vývoji speciálních sklovin s vyšším podílem křemičitanů, které byly schopné snášet větší teploty. Cylindry byly určeny jak pro petrolejové, plynové, gazolinové, ligroinové tak i lihové a jiné lampy, které se vyznačovaly různou výhřevností.

„Po polovině 90.let 19. století začala být používána u mnoha svítidel s otevřeným plamenem tzv. Auerova punčoška a nastaly opět problémy. Svítivost i výhřevnost se podstatně zvýšila a cylindry již musely být vyráběny z velmi odolného tvrzeného skla. Skleněné cylindry s výrobními vadami také způsobovaly poškození drahých Auerových punčošek. Speciální cylindry z tvrzeného skla začala vyrábět firma Schott a uvedla je na trh pod názvem „jenské cylindry“ a tento název byl v dalších desetiletích často používán i českých sklárnách pro označování cylindrů z tvrzeného skla.“[27]

S rostoucí rolí elektřiny začátku 20. století spotřeba cylindrů stále klesala a kolem druhé světové války se jednalo již jen o malou část výroby ve sklárnách specializovaných na osvětlovací sklo. Na zakázku byly vyráběny cylindry pro firmy kompletující svítidla. Výrobci mizení cylindrů samozřejmě nepřijímali s nadšením, na druhé straně se z jejich postupného mizení radovaly hospodyně, k jejichž nepříjemným

povinnostem patřilo pravidelné i každodenní čištění i několika skleněných cylindrů zejména petrolejových lamp.

Dnes se ještě v několika sklárnách cylindry vyrábějí, používají se do několika typů náhrobních svítlen, potřebují je chalupáři svítící petrolejovými lampami, někdy se k nim vracejí designéři pro ožívování starých interiérů. Skleněný cylindr je dnes však už pouze jakousi nostalgickou vzpomínkou na staré časy.

8. ELEKTRICKÉ OSVĚTLENÍ

V padesátých letech 19. století dochází k prvním pokusům s elektrickým osvětlením. V závěru let sedmdesátých bylo elektrické světlo technicky vyřešeno vynálezy několika typů žárovek a obloukových lamp. V průběhu posledních desetiletí 19. století se pak rychle rozšiřovaly elektřina jako bezpečné osvětlení, které postupně překonalo všechny známé typy světelných zdrojů. Nový typ osvětlení vyznačující se větší intenzitou postavil před nové úkoly hlavně sklárny. Hlavním cílem výrobců krytů elektrických světel se stalo dosažení maximálního rozptylu světla s minimálními ztrátami svítivosti. Objev elektřiny otevřel nové možnosti v širší tvarové a typové škále svítidel od uzavřených i otevřených lamp, po stojací lampy a noční lampičky apod.

„Přednosti elektrického osvětlení ukázala zejména pařížská elektrotechnická výstava v roce 1881, na které se jako soupeři představili Thomas Alva Edison a František Křižík. Oba osvětlili hlavní části výstavního areálu. Edison žárovkami a Křižík svými obloukovými lampami, jejichž kryty byly vyrobeny zatím neidentifikovanou českou sklárnou. Pařížská výstava nastartovala vlnu zájmu o elektrické osvětlení a v průběhu 80. a 90. let 19. století v českých zemích rychle rostl počet elektráren a elektřina se stávala téměř už samozřejmostí. I ve střední Evropě se konaly různé elektrotechnické výstavy, na kterých patřilo osvětlení elektřinou k významným tématům.“ [28]

Řada českých skláren měla již zkušenosti s vyráběním krytů plynového a petrolejového osvětlení a zušlechťování osvětlovacího skla se věnovala na konci 70. let i řada rafinérií. Všechny tyto firmy měly ty nejlepší předpoklady přejít plynule i k výrobě krytů na světla elektrická. Firmy, které se zaměřily na novou výrobu se musely vypořádat se základním požadavkem na tyto kryty s rozptylem světla. Zpočátku byly i pro kryty žárovek a obloukových lamp používány kryty běžně využívané pro plynové a petrolejové lampy. Otevřené kryty z čirého skla tak můžeme vidět na nejstarších Edisonových lustrech. Již brzy se však ukázalo, že elektrické světlo je mnohem intenzivnější a že kryty z nezakaleného skla nebo kryty otevřené jsou vhodné jen tam, kde je světlo výše než úroveň lidského oka. Proto se začínají vyrábět lehce zakalená opalínová skla, alabastrové sklo nebo sklo mléčné v zabarvení od bílé až do barvy slonové kosti. Efektu rozptýlení světla se dosahovalo silnějším matováním povrchu nebo broušením. *„Problémy však stále přetrvávaly, rozžhavená vlákna žárovek a obloukovek bila stále do očí a oslňovala, mléčná skla naopak nepropouštěla dostatek světla. A tak v 80. letech dochází k vývoji speciálních sklovin určených pro elektrické světlo. Sklárny začaly vyrábět kryty z opálových sklovin, v nichž bylo zákalu dosahováno pomocí živce, kazivce, kryolitu a oxidu cíničitého. Mezi další metodu patřila výroba vrstveného skla. Do této kategorie se řadí i velmi oblíbená svítidla z atlasového skla nebo skla z nabíhanými barvami.“ [29]*

Osvětlovací skla byla v českých sklárnách vyráběna v nejrůznějších barevných kombinacích a dekorech od jednoduchých koulí, přes širmy s lipnovanými okraji a malovanými květinovými dekory po jednoduché opálové či vrstvené skloviny foukané do optických forem, bohatě zdobené širmy v podobě květů či podstavce elektrických lamp s bohatě malovanými a zlacenými dekory. Kombinacemi barevných nebo vrstvených sklovin s leptem, malbou, broušením či optickým dekorem se otvírala nová škála vzorů. Důraz na zdobnost někdy až překrýval účel. Lustry a lampy pak často působily v interiéru velmi efektně, ale navzdory speciálním sklovinám moc nesloužily svému účelu.

Dnes vybíráme kryty na elektrická svítidla z široké nabídky tvarů a barev, podle našeho vkusu a možností. Skleněné kryty lustrů, lamp a lampiček jsou pak v dřívě většině vyráběny ze speciálních sklovín a vyhovují nejrozličnějším požadavkům na zdravé osvětlení. V současné době máme k výběru i nepřeberné množství materiálů k výrobě osvětlovacích krytů než „pouze“ zde zmiňované sklo.

PRAKTICKÁ ČÁST

9. VÝBĚR PROSTORU

Mým prvořadým úkolem bylo vybrat interiér, do kterého budu své svícný tvořit a umísťovat. Již od počátku jsem si chtěla zvolit nějakou restauraci, bar, kavárnu apod. Nakonec jsem objevila prostor ve Vinotéce Pod kostelem v Týně nad Vltavou.
(fota v Příloze)

Vinotéku tvoří jedno podlaží, kterému dominuje krb, bar, vystavené a nabízené lahve vín a stoly s křesly pro hosty. Vše zde je zhotoveno z přírodních materiálů jako je dřevo, kámen a kov. Z tohoto podlaží se sestupuje po schody do sklepních prostorů, kde se nalézá místnost obdélného půdorysu, do které jsem se rozhodla svícný utvořit. Z této místnosti vedou jedny dveře do dalších sklepních prostor sloužící jako sklad.

Pro svou práci jsem si tento interiér vybrala ze dvou důvodů. Kromě celkové atmosféry vinotéky se mi zalíbily kamenné klenby v této místnosti a nadále jsem brala jako výzvu, že tento prostor ještě není úplně hotov svými majiteli a mohu se na jeho celkovém konečném dojmu spolupodílet. Tato místnost je ale již v současnosti využívána k posezení vícečlenných kolektivů a k častým ochutnávkám různých značek vín.

10. ELEKTRINA VERSUS OHĚŇ

Ve zvoleném interiéru je zaveden elektrický proud. Za zajímavý nápad majitelů považuji umístění malých bodových světel v postranních skříňkách osvětlující kamennou klenbu. Jelikož je tato místnost poměrně hodně tmavá a světlu moc nepřispívá ani malé okno v čelní straně naproti schodům, další elektrická světla jsou v čelních štítových zdech. Tato světla by byla, dle mého názoru, možná zaměnit alespoň na jedné z čelních stěn za nástěnné svícný.

Vzhledem k tomu, že jsou zde již výše jmenovaná elektrická světla, jsem vůbec neuvažovala o vytváření dalšího osvětlení elektrického. Zvolila jsem tradiční svícný se svíčkami.

Lidé jsou v dnešní době elektřinou téměř zahlceni. Ve vinotéce se scházejí pro odpočinek, relaxaci, jdou sem příjemně strávit svůj volný čas a k jejich uvolnění může přispět i teplé světlo svíčky. Lidé se musí cítit v prostoru příjemně, bezpečně, nesmí být v této chvíli relaxace nijak a ničím oslňováni. Toto kritérium návrat ke starému, pro nás již dnes romantickému způsobu osvětlení jistě splňuje.

11. VÝBĚR MATERIÁLU

Po výběru prostoru jsem uvažovala o další volbě, a to o volbě materiálu, ze kterého budu svícný utvářet. Od počátku jsem je chtěla dělat z keramické hlíny jen jsem nevěděla z jaké. Měla jsem na výběr ze dvou možností. Použít jemnou hlínu THE Jaroměř nebo šamotku. Nakonec jsem zvolila šamotovou hmotu ze Šamotky Zliv pro její vhodné technologické vlastnosti k modelování větších předmětů. Je hrubší, tudíž je menší pravděpodobnost prasklin, rychleji schne a méně se smršťuje než hlíny jiné.

12. NÁVRH DESIGNU SVÍCŇŮ

Při navrhování svícňů jsem vycházela z celkové atmosféry prostoru jak celé vinotéky, tak i pouze z místnosti, do které budou svícny umístěny.

Při vstupu do místnosti přichozího hned na první pohled upoutá mohutná kamenná valená klenba tvořící vlastně stěny a strop celé místnosti. Nábytek je tvořen několika dřevěnými mohutnými stoly a lavicemi. Po celém obvodu místnosti, kromě čelních štítných zdí jsou umístěny v pásu dřevěné skříňky se světle modrým mřížováním na dvířkách. Vše od klenby až po nábytek působí těžkým masivním dojmem, proto i při navrhování svícňů jsem se omezila veškeré titěrnosti. V místnosti se nevyskytují snad žádné složité tvary a detailnosti, proto i svícny, mají-li sem dobře zapadnout, by se měly nějakých složitostí, drobností apod. vyhnout.

Co se týče tvaru, uvědomuji si, že v místnosti se nevyskytují snad žádné pozornost upoutávající ostré či nějaké abstraktní geometrické tvary. Vycházím z tvaru valené klenby a její podobu v obrácené poloze na svých svícnech napodobuji.

13. VÝBĚR BAREVNOSTI

Po přežahnutí svícňů jsem stála před rozhodnutím, které jsem si promýšlela již při samotném navrhování a tvoření svícňů a to - jakou barevnost svícňů zvolit.

Po vyndání svícňů z pece, jsem chtěla hlavně využít jejich zajímavého strukturovaného povrchu způsobené omlacováním dřevěného špalíku. (viz. 14. Postup práce)

Měla jsem v úmyslu uplatnit vlastnosti hrubého šamotu, nijak vzniklou strukturu nepotlačit, naopak zdůraznit. Jednotlivé natírání glazury jsem proto ihned zavrhl a barvu jsem pouze zatírala a ponechala na určitých místech. (viz. 14. 7.). Pro tento postup jsem si vybírala ze třech barevností (viz. obr. 12):

Hnědá : Gm 805

Zelená : Rm 51391 + CuO

Modrá : Rm 17500+ kobaltové barvítko

O zelené jsem uvažovala z důvodu podobnosti se zvláštním zabarvením barevné klenby. Modrou jsem chtěla použít jako další modrý doplněk se světle modrými dvířky nábytku. Nakonec jsem si vybrala odstín hnědé. Ta koresponduje jak s hnědou dlaždicovou podlahou, tak i s nábytkem v místnosti.

14. POSTUP PRÁCE

14. 1. PŘÍPRAVA HLÍNY

Hlína pro modelování byla v nevhodném stavu, byla hodně ztuhlá. Proto jsem byla nucena si ji nejprve připravit pro nastávající práci. Hlínu jsem ponejprve hnětla rukama, poté jsem si vypomohla razantnějším způsobem zpracování – šlapáním hlíny ve větší nádobě s adekvátním množstvím vody.

Pak jsem si odebrala množství potřebné k práci na prvním svícnu. Zbylý šamot jsem zakryla igelitem, aby nevysychala a byla nadále tvárná.

14. 2. TECHNIKA

Nad návrhy svícňů jsem se nyní musela zamyslet, jakým způsobem je budu zhotovovat. Uvažovala jsem nad zhotovením svícňů nejprve jako plné a následně přebytečnou hlinu vydlabávat. Dalším způsobem mohlo být tvoření postupným přidáváním hmoty prostřednictvím hliněných válečků (tzv. šňůrková metoda, případně: tzv. duté modelování).

Nakonec jsem zvolila tento postup:

Zhotovila jsem si dvě pomůcky v podobě sádrových kuželů – „rohů“. Jak? Stočila jsem kus starého linolea (PVC) do požadovaného tvaru kornoutu. Pro udržení tvaru jsem ho zpevnila omotáním lepenkou. Vnitřní strany kornoutu linolea jsem namazala mastným krémem pro snadnější vyjmutí sádrového kužele. Připravila jsem si modelářskou sádro a vlila ji do linoleové pomůcky. Sádro jsem zvolila proto, že odsává vodu z hlíny a napomáhá k jejímu tuhnutí. Nechala jsem ji asi hodinu zatuhnout. Po úplném zaschnutí jsem vzniklý kužel vyjmula. Případné vzniklé nerovnosti jsem odstranila pilkou a nožíkem. (viz. Obr. 7)

Po těchto přípravách jsem mohla začít s realizací svícňů.

14. 3. SVÍCEN PROSTOROVÝ

- a) Nejprve jsem si pomocí válečku a dvou lišt vyválela hliněný plát o stejné tloušťce. (viz. Obr. 1)
- b) Plátem jsem obalila předem zhotovené dva sádrové kužele. Hlinu jsem chvíli nechala na kuželu zatuhnout.
- c) Mezitím jsem se vymodelovala prostřední část svícnu. Jako pomůcku jsem použila kus trubky o průměru asi 13 cm. Umělohmotnou trubku jsem obalila novinami pro následné snazší sundání hliněného plátu. Nechala jsem šamotovou hmotu na trubce opět chvíli zatuhnout. Pak jsem šamotku sundala a snažila se vzniklou rouru vytvarovat do požadovaného tvaru obráceného písmena U. Pomocí lahve jsem tvořila rýhu uprostřed. Láhev zůstávala na místě i během postupného schnutí. (viz. Obr. 2) Po částečném zatuhnutí jsem tzv. šňůrkovou metodou vytvořila podstavec stojanu. Po jeho zatuhnutí jsem celou část teprve obrátila.
- d) Dále jsem pomocí míčku vytvarovávala misky na svíčky.
- e) Nyní jsem slepila šlikrem, vyrobený zředěním hlíny vodou, všechny části svícnu – dva rohy a střední část s podstavce k sobě společně s upevněním a domodelováním misek na svíčky.
- f) Vzniklý svícen jsem nadále domodelovávala a korigovala tvar. Během práce jsem používala pálící pomůcky pro stálé udržení tvaru.
- g) Drsného povrchu jsem docílila soustavnými údery kusem dřeva.

14. 4. SVÍCEN STOLNÍ VĚTŠÍ I MENŠÍ

Tyto oba stolní svícny jsem zhotovovala podobným způsobem. Dva rohy vzniklé na sádrových kuželech jsem slepila k sobě a domodelovala podstavce. Následně jsem

zhotovila zase pomocí míčku misky pro svíčky, přilepila je a domodelovala celkový tvar svícnu včetně dotvoření povrchu kouskem dřeva.

14. 5. SVÍCEN NÁSTĚNNÝ

Nástěnný svícen je dělán opět obdobným způsobem jako svícny stolní i svícen prostorový. Opět jsem použila jako pomůcku dvou sádrových kuželů. Vzniklé rohy jsem slepila k sobě a na zadní straně jsem vyřizla otvor pro zavěšení. Dále jsem tvar svícnu domodelovala a dotvořila již známým způsobem.

14. 6. PŘEŽAH

Po úplném zaschnutí všech svícnu byly připraveny k přežahu v elektrické peci o teplotě 900°C. (viz. Obr.16) Ve všech svícnech jsem udělala malé dírký sloužící právě při přežahu a výpalu v peci jako prevence proti popraskání a zničení výrobku vzduchovými tlaky tvořícími se ve svícnech díky velkým teplotám.

14. 7. POSTUP PRÁCE PŘI GLAZOVÁNÍ

Přežahnuté svícny po vychladnutí v peci a vyjmutí z ní jsem nejprve očistila od veškerých nečistot. Rozmíchala jsem glazuru GM 805, abych ji zbavila případných usazenin a spojila všechny složky glazury. Poté jsem větším štětcem svícny celé natřela glazurou. Připravila jsem si mísu s vodou a několik houbiček. Pomocí vody a houbiček jsem glazuru na určitých vybraných místech vymývala. Na některých místech glazura zůstala, z některých byla naopak úplně vymyta.

14. 8. VÝPAL

Po naglazování následoval konečný výpal svícnu v elektrické peci při teplotě 1150 °C. (viz. Obr.17)

Po vypálení svícny v peci zchladly, byly vyndány a tím byly hotovy.

ZÁVĚR:

Cílem této diplomové práce bylo podat informace o vývoji osvětlení společně se zdokumentováním řešení osvětlení v různých uměleckých stylech. Tento úkol jsem splnila v části teoretické.

V části praktické jsem se zaměřila především na splnění úkolu navrhnutí a provedení designu osvětlovacích těles do interiéru konkrétního domu. Zhotovila jsem dle zadání jedno svítidlo nástěnné, jedno svítidlo stojanové a místo uloženého jednoho svítidla stolního jsem udělala tato stolní svítidla dvě, dle mého názoru, do zvoleného prostoru vhodnější.

Fotografická dokumentace v příloze informuje o způsobu ztvárnění mých cílů.



INFORMACE O DOMU Č.P. 225 – VINOTÉCE POD KOSTELEM

Zvolený interiér se nachází v měšťanském domě na pravém břehu Vltavy, na mírně klesajícím pozemku pod kostelem sv. Jakuba a vedle budovy děkanství. Spolu se sousedními domy čp. 223 a čp. 224 tvoří výrazný architektonický celek.

Na vltavském břehu pod kostelem sv. Jakuba, mezi cestou podél děkanství k řece a mezi panským mlýnem se v minulosti nalézaly dva grunty, jejichž nástupci jsou dnešní domy čp. 223 a čp. 225.

Roku 1563 byl tento břeh upraven na nejstarší přístav „solní kašny týnské“ a dům čp. 223 Petra Boubínského se změnil ve sklad císařské soli. Roku 1654 skladiště vyhořelo a dům přešel do soukromých rukou. Po roce 1730 byl grunt rozdělen na tři díly s čp. 225.

Složitý půdorys domu naznačuje stavební vývoj nejpozději od 16. století. Neprůběžná střední hloubková zeď nevyklučuje, že zde snad při průčelí bývalo loubí. Po požáru 1796 postupně v baroku a klasicismu byly vkládány klenby. Zaniklým dvorním křídlem zasahovala parcela až k řece, jejíž břeh býval podstatně dále k severu. V oknech na atikovém štítě byly původně malby, dnes zaniklé.

Dům se hlavním průčelím obrací k severu do Puchmayerovy ulice k farnímu kostelu sv. Jakuba. Objekt na obdélném půdorysu má valbovou střechu se štítovou atikou krytou bobrovkami. Hlavní severní průčelí je v přízemí trojosé. Mezi párem oken se nalézají dvoudílné vstupní dveře do celého domu. V pětibokém patře je v pravidelných rozestupech pět stejných oken s malovanou šambránou ve formě prostého pásu, tak jako u otvorů v přízemí. Druhé patro je zde iluzivně vytvořeno štítovou nikou s masivní korunní, bobrovkami krytou římsou. Na ploše atiky jsou v pravidelném rozestupu tři plastické šambrány. Štukové obdélné rámy naznačených oken mají segmentově prohnuté horní rohy.

Východní průčelí, z větší části skryté v uzavřené uličce, má v přízemí pouze jedno okno; v patře pak pět nepravidelně rozmístěných oken. Západní zeď domu je zčásti krytá přístavbou novodobé pergoly s nízkou pultovou střechou. Zde se nachází druhý, vedlejší vchod domu a po jeho pravé straně malé, téměř čtvercové okno. Při severozápadní zdi je zazděn pamětní žulový kámen s rytým rámečkem, v němž je ryska povodňové vlny a datum 13.8.2002. V patře nad hřebenem pergoly se otevírají čtyři okna v pravidelném rozestupu. K řece obrácené jižní průčelí je tak jako u předešlé stěny ve spodních partiích kryto stejnou novodobou pergolou postavenou na betonové terase. V patře se nad nízkou pultovou střechou uplatňuje v pravidelném rozestupu pět oken.

Na dům k jihu navazuje pozemek krytý asfaltovým kobercem a sloužící dnes jako parkoviště.

Hodnotné je především přízemí domu s valenými, plackovitými a segmentovými klenbami. Klenby nalézáme také v jedné místnosti prvního patra. V domě lze naléznout množství zachovaných klasicistních detailů. Jde především o dvoje vstupní dveře z ulice a ze dvora, pak o dřevěné dveře v dřevěných zárubních, okna a v neposlední řadě také o pavlač na jižním průčelí. V přízemí jsou prostory s křížovými hřebínkovými a segmentovými klenbami. Interiér patra ztratil při adaptaci na prodejnu veškeré hodnotné detaily – dveře s kováním, podlahy. Novodobě upravené patro je plochostropé. Jak prokázal průzkum a nález gotického portálu v sousedním domu čp. 224, je i tento dům také vzhledem ke své poloze původem středověký.

Z historických záznamů známe i vlastníky domu. Roku 1751 je zde uváděn mydlář Matěj Chrást'anský, známý z rozdělení gruntu na tři části. Po něm zde žil v letech 1770 – 1776 Josef Chrást'anský, poštovní, v roce 1781 je zmiňován František Tytz, perníkář, pravděpodobně syn zmiňovaného perníkáře Tytze z domu U Modré hvězdy. V letech 1781 – 1793 vlastnil dům koželuh Jan Jílek s manželkou Dorotou. Po něm r. 1797 Norbert Mlíčko. V téže roce koupil dům Jan brázda s manželkou Dorotou, po něm purkmistr Ignác Kunerth. V roce 1796 dům lehl požárem, spáleniště a pozůstatky původních středověkých konstrukcí bylo spojeno s částí sousedního domu, který byl v té době již ve velmi špatném stavu. Na jejich místě byla postavena budova školy.

19. června roku 1932, o pouti ve svátek vltavotýnského patrona sv. Víta, bylo v této budově otevřeno muzeum, které dovršilo svým vznikem více než půlstoletou snahu o zřízení podobné instituce. V roce 1955 pak bylo muzeum přestěhováno do svého současného sídla, arcibiskupského zámku na náměstí.



ZVLÁŠTNÍ PODĚKOVÁNÍ

patří za pomoc při zpracování tohoto dodatku **kolektivu Muzea v Týně nad Vltavou.**

SOUPIS CITACÍ:

- [1] Morant, Henry : **Dějiny užitého umění**, Odeon, Praha 1983
- [2] Kol. autorů: **Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích od Velké Moravy po dobu gotickou**, nakl. Lidové noviny a Argo, Praha 1999
- [3] Morant, Henry : **Dějiny užitého umění**, Odeon, Praha 1983
- [4] Morant, Henry : **Dějiny užitého umění**, Odeon, Praha 1983
- [5] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [6] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [7] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [8] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [9] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [10] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [11] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [12] Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- [13] Monzer, Ladislav : **Osvětlení a svítidla v bytech**, Grada Publishing, Praha 1998
- [14] CD – ROM : **Multimediální encyklopedie České starožitnosti a sběratelství**, KMa s r.o., Praha 2001
- [15] CD – ROM : **Multimediální encyklopedie České starožitnosti a sběratelství**, KMa s r.o., Praha 2001
- [16] Lněničková, Jitka : **Sklo na nočním stolku. Keramika a sklo**, 1/2006, str. 36-39
- [17] Lněničková, Jitka : **Sklo na nočním stolku. Keramika a sklo**, 1/2006, str. 36-39
- [18] Maříková, Vondrušková : **Vyrábíme svíčky voskové, parafinové a gelové**, Grada Publishing, Praha 2005
- [19] Lněničková, Jitka : **Příběh skleněného svícnu. Keramika a sklo**, 4/2005, str. 25-27
- [20] Maříková, Vondrušková : **Vyrábíme svíčky voskové, parafinové a gelové**, Grada Publishing, Praha 2005
- [21] Petráň a kol.: **Dějiny hmotné kultury II(1)**, Ministerstvo kultury, vydavatelství Karolinum, Praha 1995
- [22] Petráň a kol : **Dějiny hmotné kultury II(1)**, Ministerstvo kultury, vydavatelství Karolinum, Praha 1995
- [23] Lněničková, Jitka : **Příběh skleněného svícnu. Keramika a sklo**, 4/2005, str. 25-27
- [24] Lněničková, Jitka : **Příběh skleněného svícnu. Keramika a sklo**, 4/2005, str. 25-27
- [25] Lněničková, Jitka : **Nostalgie skleněného cylindru. Keramika a sklo**, 2/2005, str. 36-37
- [26] Lněničková, Jitka : **Nostalgie skleněného cylindru. Keramika a sklo**, 2/2005, str. 36-37
- [27] Lněničková, Jitka : **Nostalgie skleněného cylindru. Keramika a sklo**, 2/2005, str. 36-37
- [28] Lněničková, Jitka : **Počátky výroby skleněných krytů pro elektrické světlo. Keramika a sklo**, 1/2004, str. 40-42
- [29] Lněničková, Jitka : **Počátky výroby skleněných krytů pro elektrické světlo. Keramika a sklo**, 1/2004, str. 40-42

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- 1) Petrů a kol.: **Dějiny hmotné kultury II(1)**, Ministerstvo kultury, vydavatelství Karolinum, Praha 1995
- 2) Petrů a kol.: **Dějiny hmotné kultury II(2)**, Ministerstvo kultury, vydavatelství Karolinum, Praha 1995
- 3) Kol. autorů: **Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích od Velké Moravy po dobu gotickou**, nakl. Lidové noviny a Argo, Praha 1999
- 4) Rileyová, Noël : **Dějiny užitého umění**, Slovart, Praha 2004
- 5) Morant, Henry : **Dějiny užitého umění**, Odeon, Praha 1983
- 6) Monzer, Ladislav : **Osvětlení a svítidla v bytech**, Grada Publishing, Praha 1998
- 7) Herout, Jaroslav : **Slabikář návštěvníků památek**, Středisko Státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje, Praha 1978
- 8) Rada, Pravoslav : **Techniky keramiky**, Aventinum nakladatelství s r.o., Praha 1995
- 9) Warshawová, Josie : **Velká kniha keramiky**, Nakladatelství Rebo Productions, Dobřejovice 2001
- 10) Maříková, Vondrušková : **Vyrábíme svíčky voskové, parafinové a gelové**, Grada Publishing, Praha 2005

Časopisy :

- 1) Lněničková, Jitka : **Počátky výroby skleněných krytů pro elektrické světlo. Keramika a sklo**, 1/2004, str. 40-42
- 2) Lněničková, Jitka : **Nostalgie skleněného cylindru. Keramika a sklo**, 2/2005, str. 36-37
- 3) Lněničková, Jitka : **Příběh skleněného svícnu. Keramika a sklo**, 4/2005, str. 25-27
- 4) Lněničková, Jitka : **Sklo na nočním stolku. Keramika a sklo**, 1/2006, str. 36-39

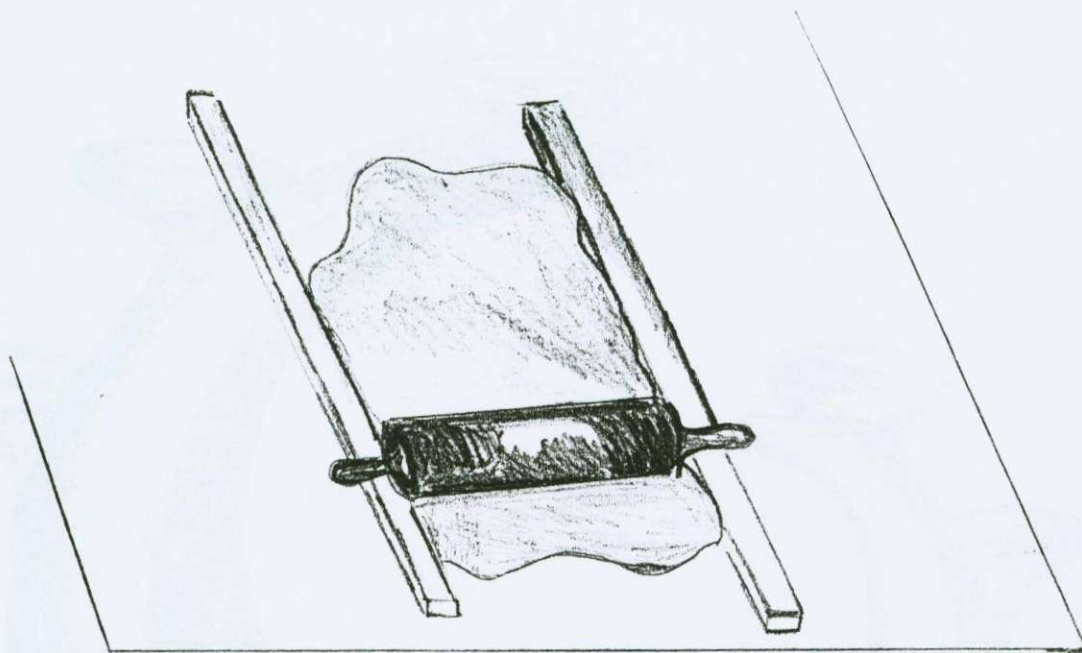
Jiné :

CD – ROM : **Multimediální encyklopedie České starožitnosti a sběratelství**, KMa s r.o., Praha 2001

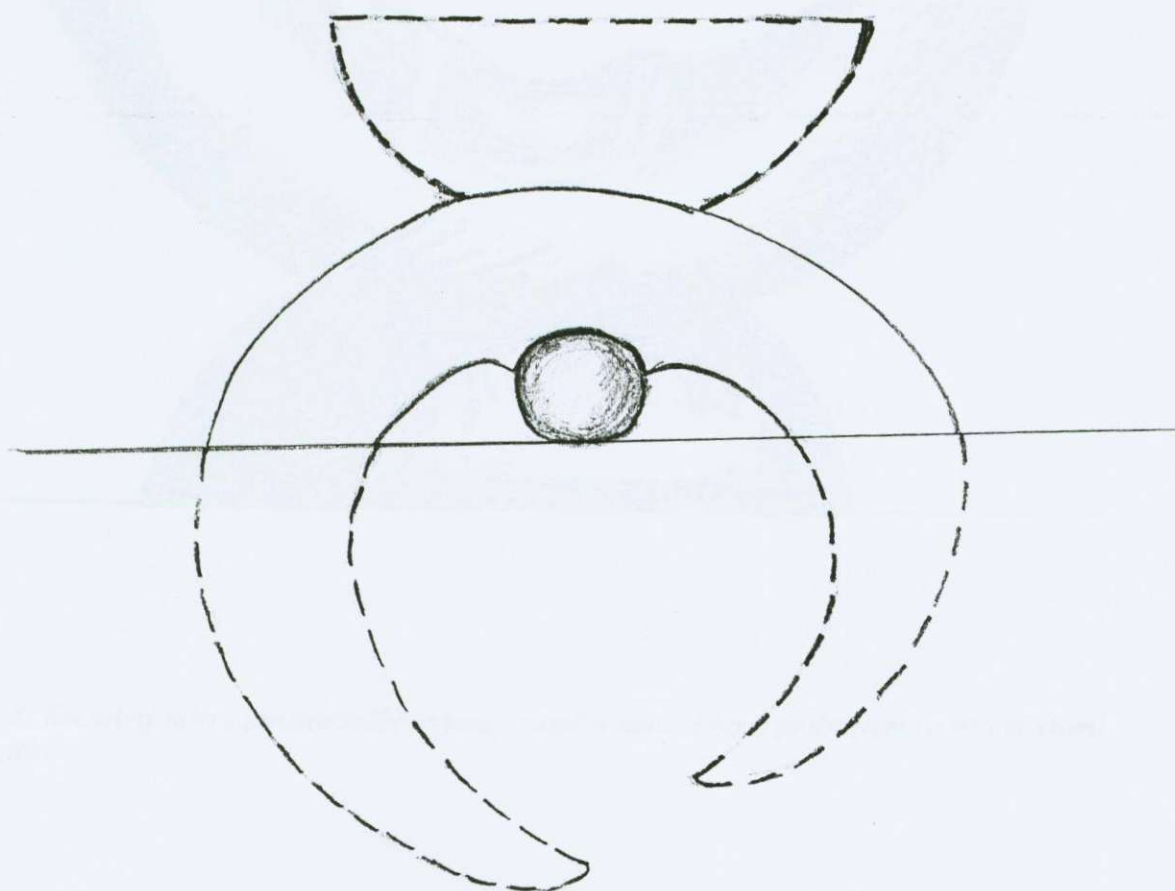
PŘÍLOHA

SEZNAM OBRÁZKŮ V PŘÍLOZE :

- Obr. 1:* Tvorba plátu pomocí válečku a dřevěných lišt.
Obr. 2: Schéma tvorby prostorového svícnu.
Obr. 3: Kresebný návrh prostorového svícnu, rozměry největšího, s podstavcem a pěti miskami na svíčky.
Obr. 4, obr. 5: Kresebné návrhy svícnu stolních. Větší svícen o třech miskách na svíčky určen jako dominanta dlouhého stolu a menší svícen s jednou miskou na svíčku jako svícen doplňkový.
Obr. 6: Kresebný návrh svícnu nástěnného s jednou miskou na svíčku.
Obr. 7: Pomůcka- sádrový kužel
Obr. 8: Svícen prostorový, nástěnný a dva svícny stolní v kožených (syrových) stavech.
Obr. 9: Prostorový svícen v koženém stavu včetně pálicích pomůcek.
Obr. 10: Nástěnný svícen v koženém stavu.
Obr. 11: Větší svícen stolní v koženém stavu.
Obr. 12: Vzorník barevnosti. Zleva glazury: zelená - Rm 51391 + CuO;
modrá - Rm 17500+ kobaltové barvítka; hnědá - Gm 805
Obr. 13: Svícen prostorový, naglazovaný, po přezahu
Obr. 14: Svícen nástěnný, naglazovaný, po přezahu
Obr. 15: Svícen stolní, naglazovaný, po přezahu
Obr. 16: Svícny v elektrické peci připravené k výpalu
Obr. 17: Svícny vypálené a vychladlé
Obr. 18: Hotový vypálený svícen nástěnný
Obr. 19: Hotový vypálený svícen stojanový (prostorový)
Obr. 20: Hotové vypálené svícny stolní
Obr. 21: Pohled a vstup po schodišti do zvoleného prostoru vinotéky
Obr. 22: Pohled od okna prostorem ke schodům
Obr. 23: Pohled od schodiště
Obr. 24: Pohled od okna
Obr. 25: Instalace svícnu
Obr. 26: Svícny v prostoru vinotéky
Obr. 27: Stojanový (prostorový) svícen
Obr. 28: Svícny stolní
Obr. 29: Prostorový svícen v pohledu člověka sestupujícího po schodech
Obr. 30: Svícen nástěnný
Obr. 31: Pohled na svícny stolní v interiéru
Obr. 32: Pohled do interiéru
Obr. 33: Pohled do interiéru od schodiště
Obr. 34: Prostorový (stojanový) svícen
Obr. 35: Svícen nástěnný a malý svícen stolní
Obr. 36: Stolní svícny
Obr. 37: Větší svícen stolní



Obr. 1: Tvorba plátu pomocí válečku a dřevěných lišt.



Obr. 2: Schéma tvorby prostorového svícnu.

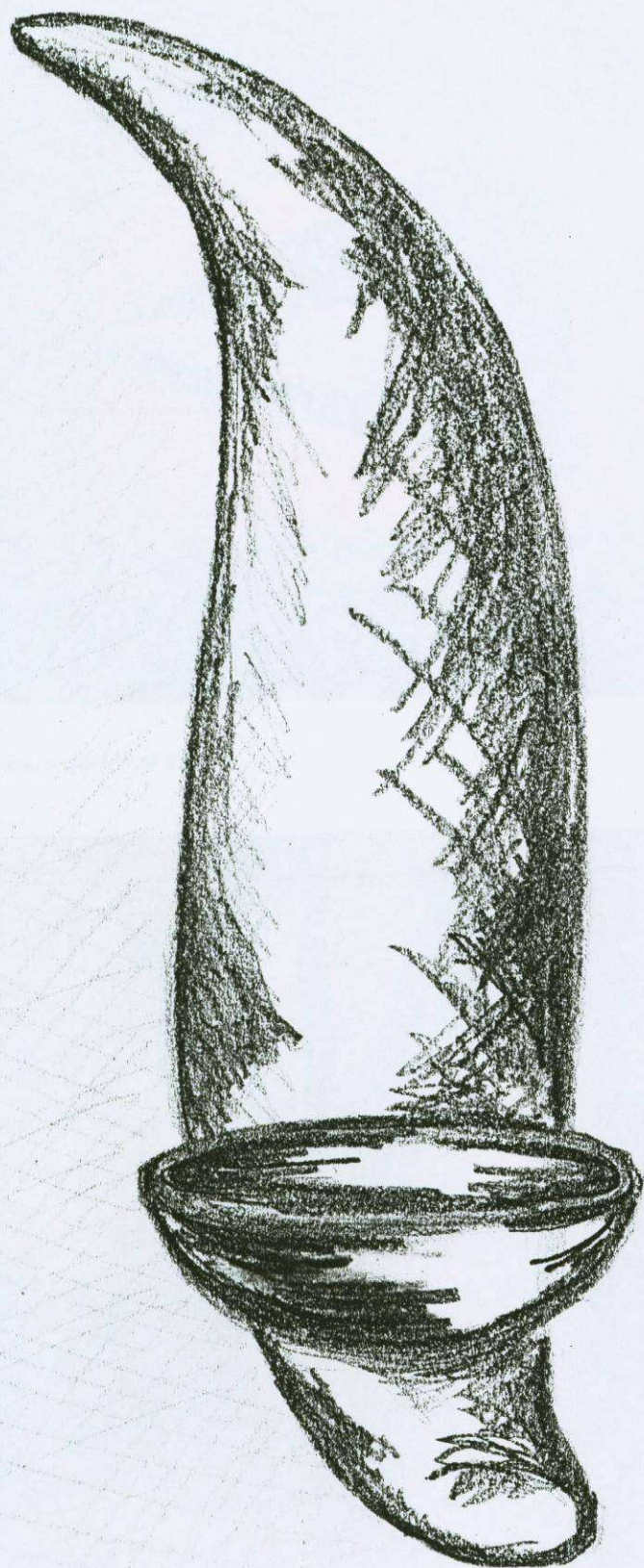


Obr. 3: Kresebný návrh prostorového svícnu, rozměry největšího, s podstavcem a pěti miskami na svíčky.



Obr. 4, obr. 5: Kresebné návrhy svícňů stolních. Větší svícen o třech miskách na svíčky určen jako dominanta dlouhého stolu a menší svícen s jednou miskou na svíčku jako svícen doplňkový.

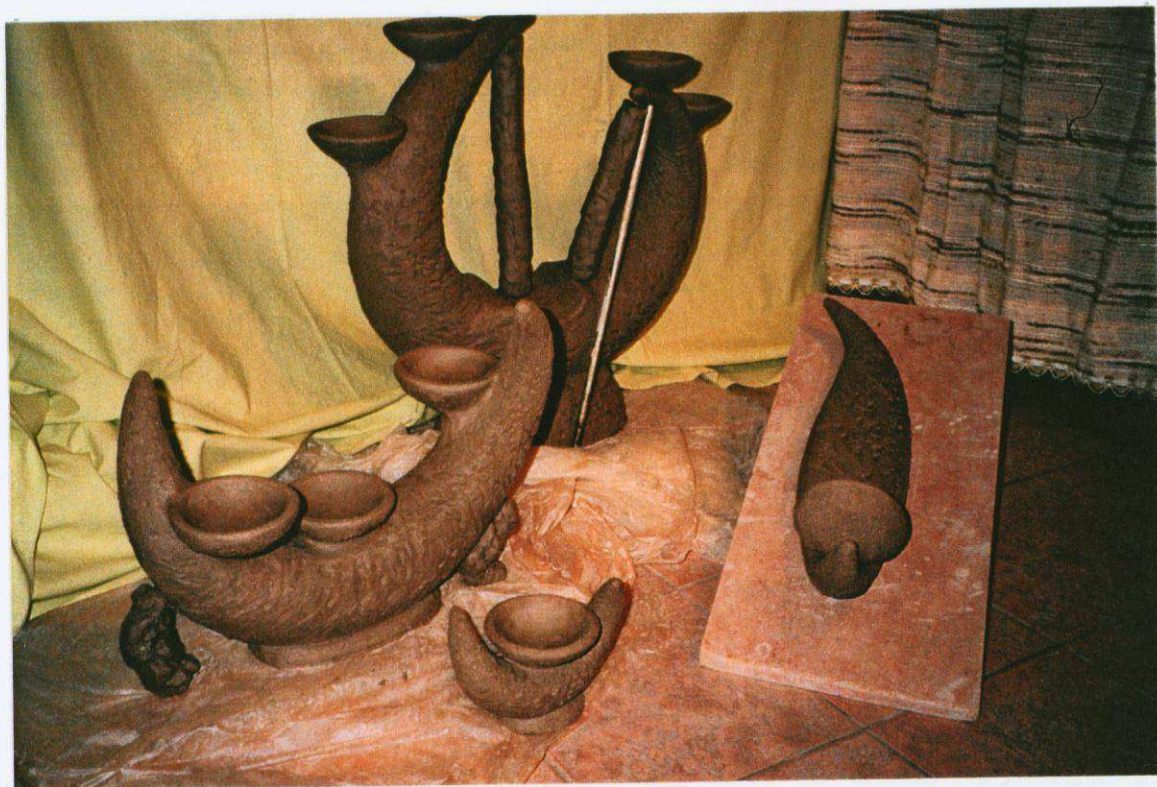




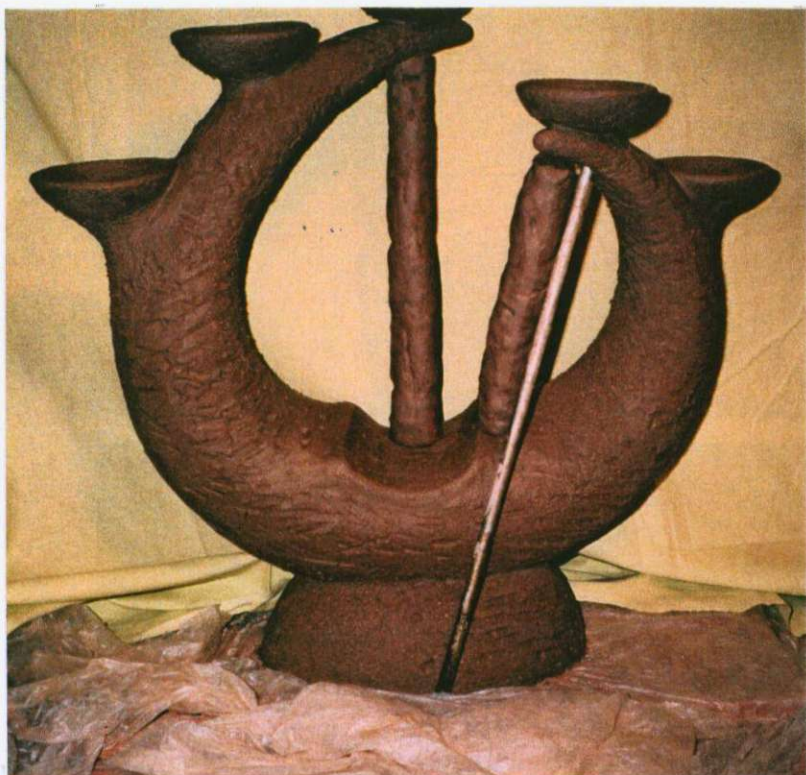
Obr. 6: Kresebný návrh svícnu nástěnného s jednou miskou na svíčku.



Obr. 7: Pomůcka- sádrový kužel



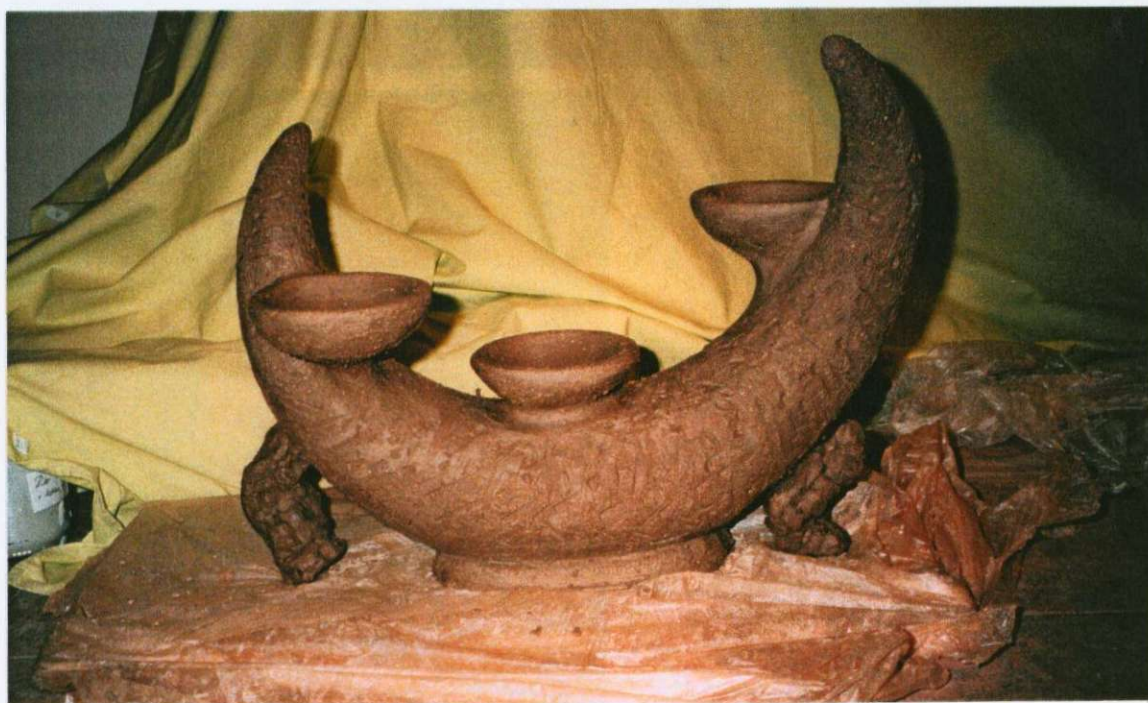
Obr. 8: Svícen prostorový, nástěnný a dva svícny stolní v kožených (syrových) stavech.

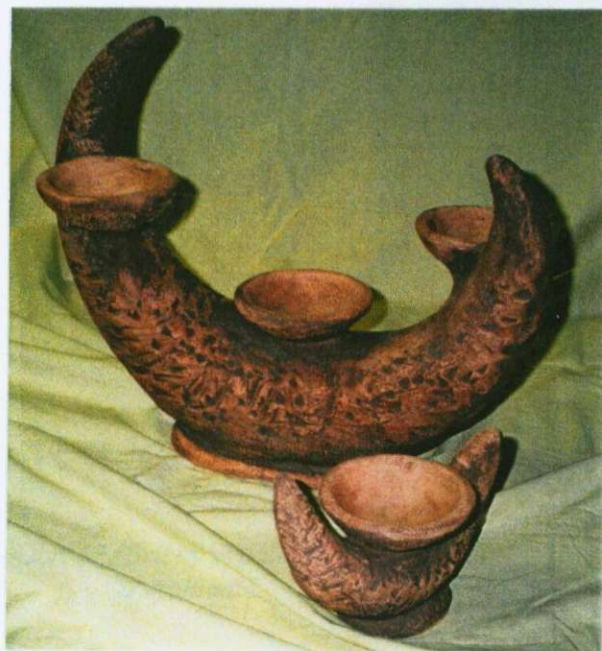
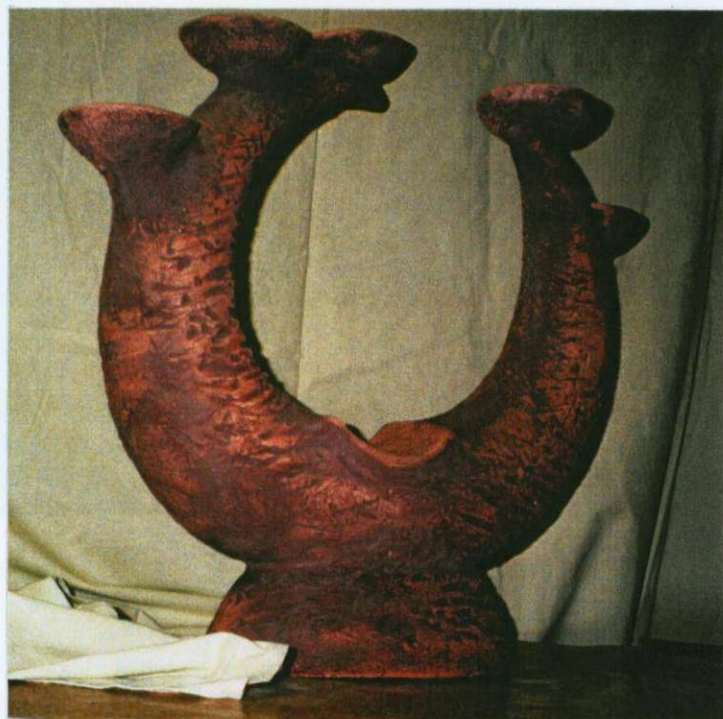


Obr. 9: Prostorový svícen v koženém stavu,
včetně pálicích pomůcek.

Obr. 10: Nástěnný svícen v koženém stavu.

Obr. 11: Větší svícen stolní v koženém stavu.





Obr. 12: Vzorník barevnosti. Zleva glazury:
zelená - Rm 51391 + CuO;
modrá - Rm 17500+ kobaltové barvívko;
hnědá - Gm 805

Obr. 13: Svícen prostorový, naglazovaný,
po přezahu

Obr. 14: Svícen nástěnný, naglazovaný,
po přezahu

Obr. 15: Svícen stolní, naglazovaný,
po přezahu



*Obr. 16: Svícny v elektrické peci
připravené k výpalu*



*Obr. 17: Svícny vypálené
a vychladlé*



Obr. 18: Hotový vypálený svícen nástěnný

Obr. 19: Hotový vypálený svícen stojanový (prostorový)



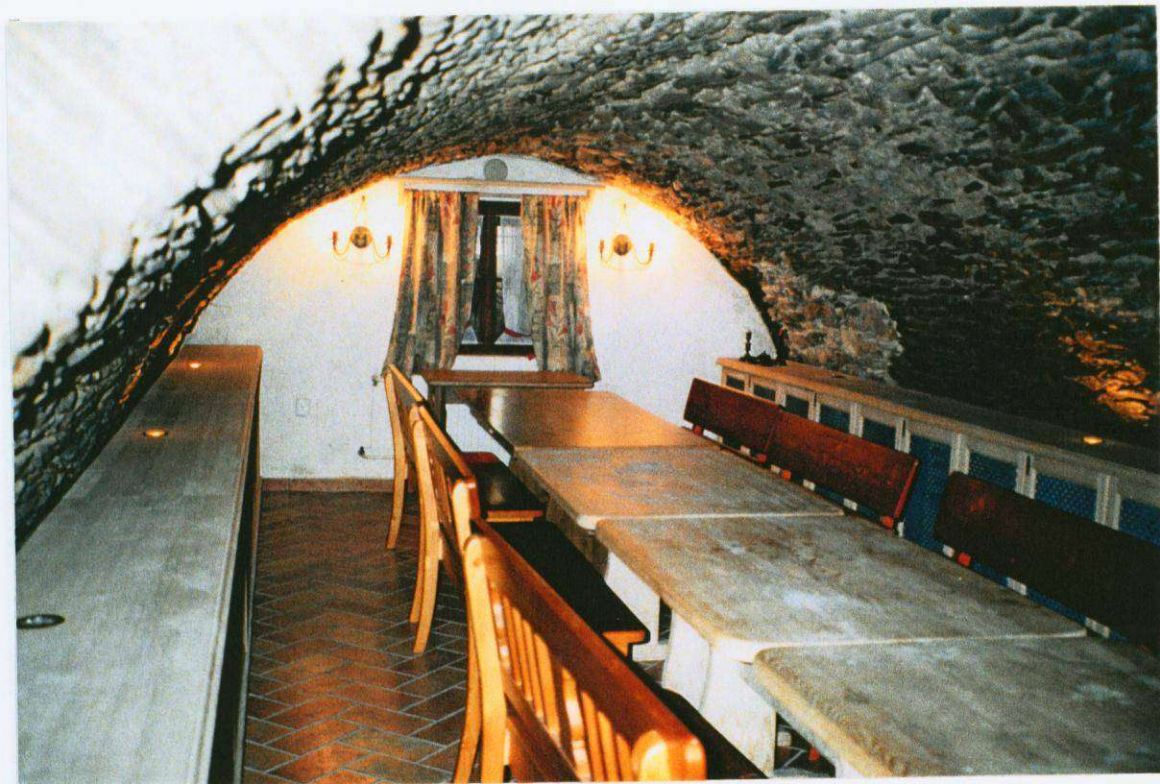
Obr. 20: Hotové vypálené
svícny stolní



Obr. 21:
Pohled a vstup po schodišti
do zvoleného prostoru vinotéky



Obr. 22: Pohled od okna
prostorem ke schodům



Obr. 23: Pohled od schodiště



Obr. 24: Pohled od okna



Obr. 25: Instalace svícňů



Obr. 26: Svícny v prostoru vinotéky



Obr. 27: Stojanový (prostorový) svícen



Obr. 28: Svícny stolní



Obr. 29: Prostorový svícen v pohledu člověka sestupujícího po schodech

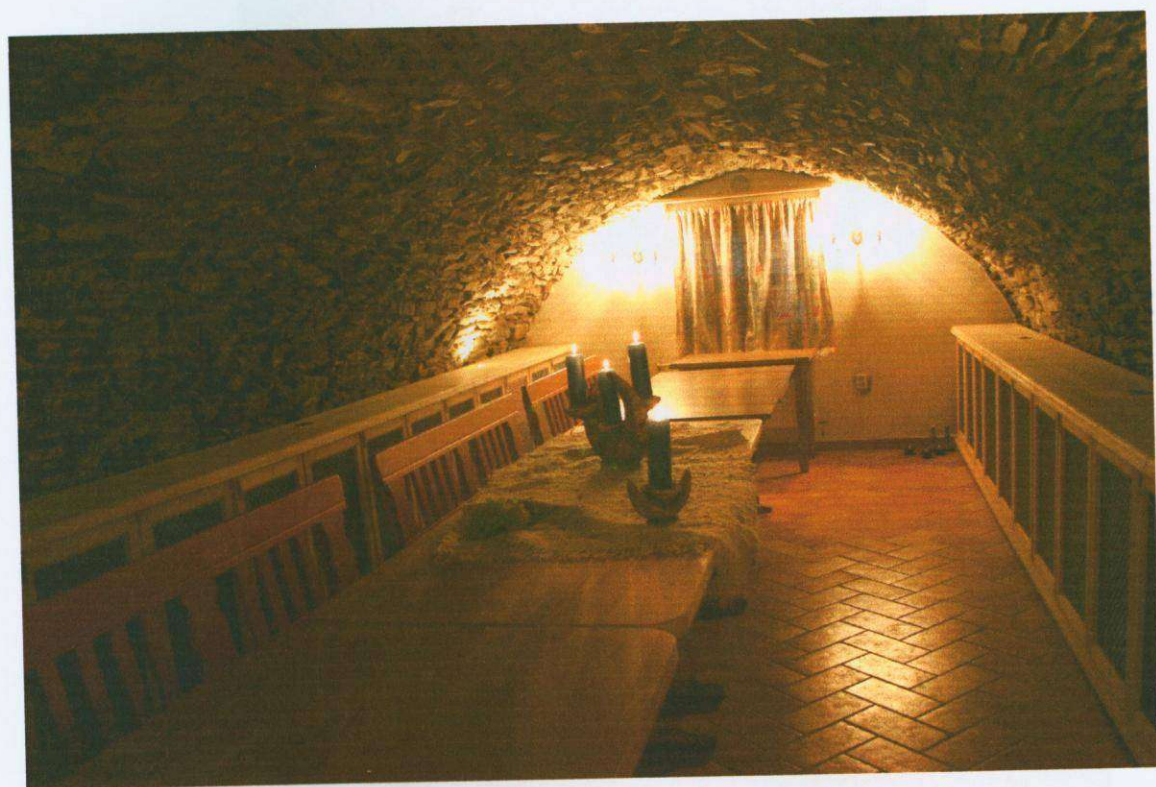
Obr. 30: Svícen nástěnný

Obr. 31: Pohled na svícny stolní v interiéru

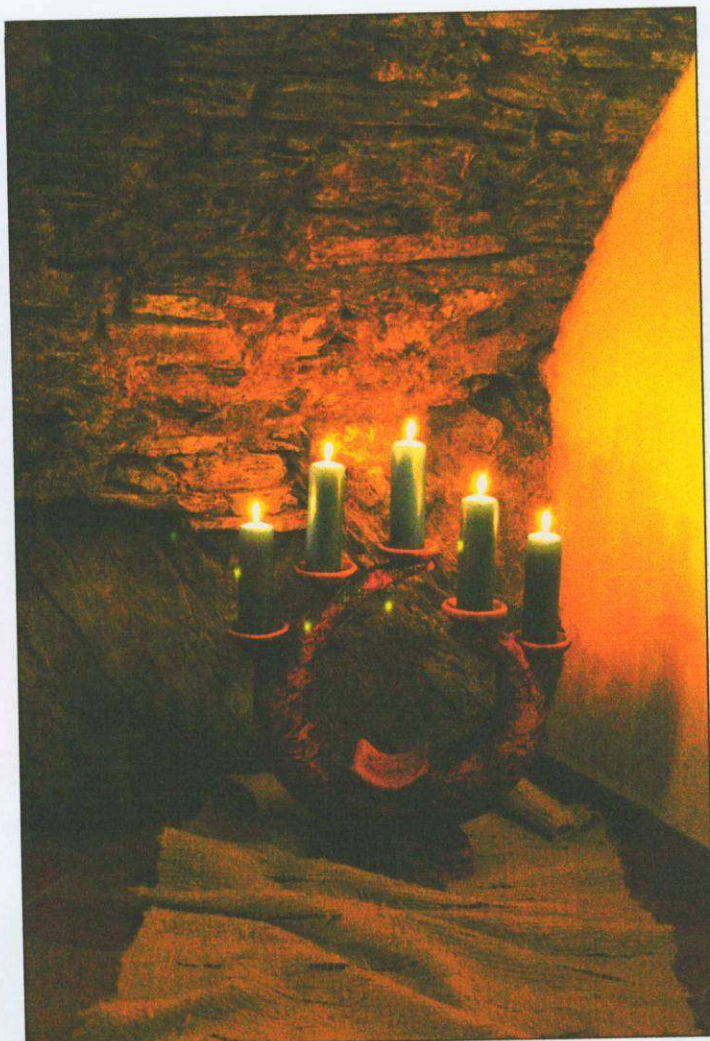




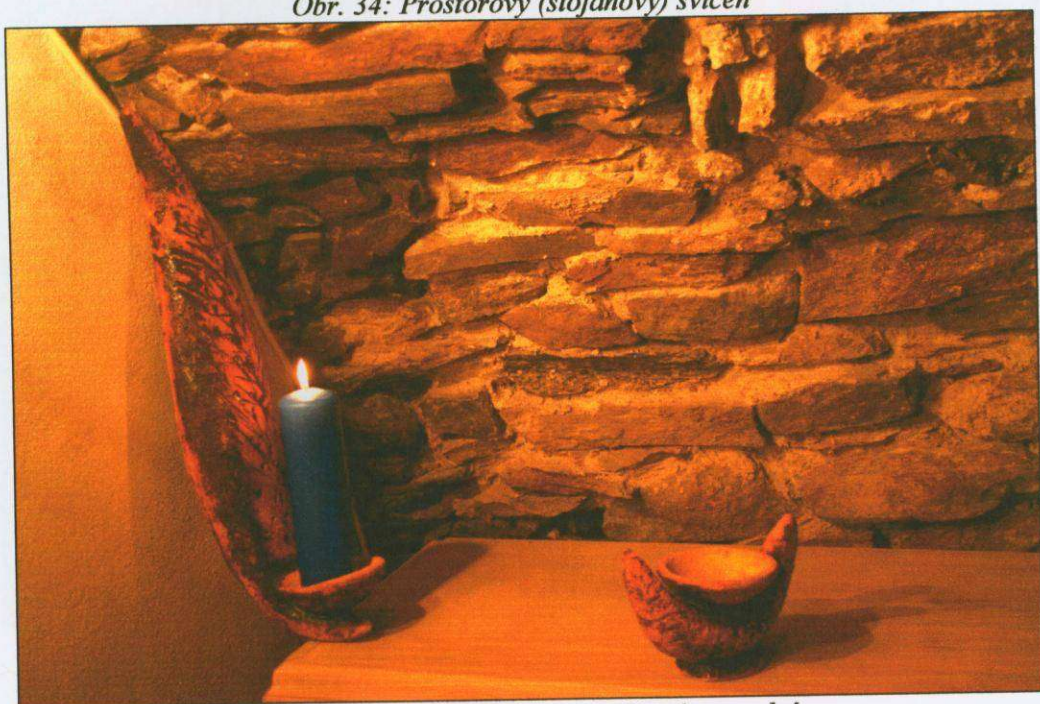
Obr. 32: Pohled do interiéru od schodiště



Obr. 33: Pohled do interiéru od schodiště



Obr. 34: Prostorový (stojanový) svícen



Obr.35: Svícen nástěnný a malý svícen stolní



Obr. 36: Stolní svícny



Obr. 37: Větší svícen stolní