

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Magdalena Holubová

**Zobrazování svatého Františka z Assisi  
na přelomu 15. a 16. století ve srovnání  
Itálie a Podunají s přihlédnutím k vývoji  
krajinomalby**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2024





## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30.4.2024

Magdalena Holubová

## **Bibliografická citace**

Zobrazování svatého Františka z Assisi na přelomu 15. a 16. století ve srovnání Itálie a Podunají s přihlédnutím k vývoji krajinomalby [rukopis]: Bakalářská práce/ Magdalena Holubová; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. -- Praha, 2024. -- 91 s.

## **Anotace**

Zobrazování svatého Františka z Assisi na přelomu 15. a 16. století ve srovnání Itálie a Podunají s přihlédnutím k vývoji krajinomalby

Bakalářská práce se zaměří na ikonografii svatého Františka z Assisi na přelomu 15. a 16. století ve vybraném uměleckém okruhu. Text je rozdělen na tři části. První část uvede do problematiky františkánské ikonografie, představí život, dílo a význam svatého Františka v širším kontextu. Druhá část se bude věnovat konkrétním příkladům z prostředí severní Itálie (zejména Benátek) a z prostředí jižního Německa a Čech, s užším zaměřením na díla patřící do okruhu tzv. Podunajské školy. Zvláštní pozornost bude v takto vymezeném rámci věnována typologii zobrazování sv. Františka, kam patří jednak proměny tématu Stigmatizace sv. Františka, jednak například hojně diskutované téma Extáze sv. Františka (Píseň tvorstva) od Giovanni Belliniho. Budou sem zahrnuta díla Albrechta Dürera, Albrechta Altdorfera či v rukopis Vitae Patrum z českého prostředí (Národní knihovna ČR). Práce se pokusí zodpovědět otázku, zda mohla existovat v daném uměleckém okruhu a v dané době souvislost zobrazování tématu sv. Františka s aktuálním vývojem krajinomalby.

## **Klíčová slova**

Svatý František z Assisi, 15. a 16. století, malířství, typologie, ikonografie, krajina, Itálie, Německo, Čechy

## **Abstract**

Depictions of Saint Francis of Assisi at the turn of the 15th and 16th centuries: a comparison of artworks from Italian and Danube regions, taking into account the importance of the landscape painting

This bachelor thesis focuses on the iconography of Saint Francis of Assisi in a selected artistic circle at the turn of the 15th and 16th centuries. The text is divided to three parts. The first part introduces the subject of Franciscan iconography, presenting the life, work and legacy of Saint Francis in a broader context. The second part focuses on specific examples from northern Italy (especially Venice), southern Germany and Bohemia, with a specific focus on works belonging to the so-called Danube School. Particular attention is paid to the typology of depictions of Saint Francis. It includes both the transformations of the Stigmatization of St. Francis theme and, for example, the much-discussed Ecstasy of St. Francis (Canticle of the Sun) by Giovanni Bellini. I discuss the works by Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer as well as the Vitae Patrum manuscript from the Czech region (National Library of the Czech Republic). This thesis attempts to answer the question of whether there could have been a connection between the depiction of the theme of St. Francis and the current development of landscape painting in the mentioned artistic circle and at the given period.

## **Keywords**

Saint Francis of Assisi, 15th and 16th century, painting, typology, iconography, landscape, Italy, Germany, Bohemia

**Počet znaků** (včetně mezer): 102 788

## **Poděkování**

Velké poděkování patří mé vedoucí práce paní PhDr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. Děkuji za odborné vedení a podnětné rady k vytvoření této bakalářské práce i během svého vlastního habilitačního řízení.

Dále děkuji svým rodičům za zprostředkování studijní cesty do Itálie a výpomoc při (někdy až fyzicky náročných) návštěvách knihoven.

# OBSAH

<b>I. ÚVOD.....</b>	<b>9</b>
<b>II. PŘEHLED LITERATURY.....</b>	<b>11</b>
<b>III. SVATÝ FRANTIŠEK, JEHO DOBA A PRAMENY K JEHO ŽIVOTĚ...15</b>	
3.1. O životě svatého Františka.....	16
3.2. Zázraky.....	22
3.3. Chvalozpěv stvoření.....	23
<b>IV. TYPOLOGIE ZOBRAZOVÁNÍ SVATÉHO FRANTIŠKA.....26</b>	
4.1. Svatý František mezi světci (legendické příběhy).....	28
4.2. Stigmatizace.....	30
4.2.1. <i>Italské malířství a příklady zobrazení</i> .....	32
4.2.1.1. Giotto a Domenico Ghirlandaio jako možné zdroje.....	34
4.2.1.2. Giovanni Bellini.....	39
4.2.1.3. Tizian.....	42
4.2.2. <i>Podunajská škola a příklady zobrazení</i> .....	45
4.2.2.1. Albrecht Dürer.....	47
4.2.2.2. Životy svatých otců, kteří obývali na poušti – Vitae Patrum.....	48
4.2.2.3. Albrecht Altdorfer.....	50
<b>V. ZÁVĚR.....</b>	<b>52</b>
<b>VI. SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ.....</b>	<b>54</b>
<b>VII. SEZNAM VYOBRAZENÍ.....</b>	<b>61</b>
<b>VIII. OBRAZOVÁ ČÁST.....</b>	<b>65</b>



# I. Úvod

Svatý František z Assisi, ikonická postava katolické církve, věnoval svůj život učení o radikální chudobě, lásce k přírodě a zanechal svůj trvalý otisk v historii.

Tato bakalářská práce s názvem *Zobrazování svatého Františka z Assisi na přelomu 15. a 16. století ve srovnání Itálie a Podunají s přihlédnutím k vývoji krajinomalby* se zabývá analýzou vybraných uměleckých děl z daného období a zároveň zkoumá, jak tato díla reflektují proměny vkusu a historických kontextů. Práce také sleduje vývoj krajinomalby společně s Františkovým spojením s přírodou.

První kapitola se věnuje osobnosti svatého Františka z historického a duchovního hlediska. Je přiblížen kontext doby a místa, jež jej ovlivnily pro budoucí působení. Zmíněna je také umělekohistorická situace dané doby v Itálii. Světcův životopis, v této kapitole, zaujímá větší část, neboť právě jeho život bude primárním zdrojem pro vybraná umělecká díla. Kapitulu uzavírá dílo samotného Františka – Chvalozpěv stvoření, které se pojí k místu San Damiano, kam se během svého života vracel.

Ve druhé kapitole je probírána typologie svatého Františka, konkrétně jeho fyzický popis a atributy, které jsou stěžejní pro jeho zobrazení. Diskutováno je světcovo nejstarší vyobrazení dochované v Sacro Speco v Subiacu, od kterého je dále nahlíženo na pozdější vývoj. Kapitola pojednává o legendických příbězích, kterých je světec zúčastněn a o nejrozšířenějším námětu s ním spojeným – stigmatizací. Jsou uvedeny konkrétní texty životopisů, a probrány jejich odlišnosti, ze kterých umělci vycházeli při tvorbě tohoto námětu.

Následující kapitolou je otevírán vhled do italského malířství 15. a 16. století se zaměřením na výuku umělců, fungování cechů a patronaci. Diskutována jsou nejčastěji zobrazovaná témata zmíněné doby, z čehož František vyjde jako nejzobrazovanější světec po Panně Marii a Kristovi. Jsou zde zahrnuty medailonky malířů Giotto di Bondone (horní kostel sv. Františka v Assisi a kostel Santa Croce ve Florencii) a Domenico Ghirlandaia (kostel Santa Trinità ve Florencii), kteří se věnovali freskové výzdobě s námětem života sv. Františka a nabízí se u nich otázka, zda tito umělci mohou být vnímáni jako nejvýznamnější možné zdroje pro svou dobu a budoucí generace. V medailonku malíře Giovanniho Belliniho je rozebrána problematika určení námětu díla Sv. František v extázi, kde se badatelé názorově rozcházejí. Analyzovány jsou tři hlavní hypotézy, které jsou argumentačně velmi dobře podloženy. Poslední charakteristika v italském umění je věnována Tizianovi, kde jsou rozebrána tři díla

s františkánskou tematikou. Prvním z nich je Madona se světci a členy rodiny Pesarů pro baziliku Santa Maria Gloriosa dei Frari. Dále namaloval deskový obraz Stigmatizace sv. Františka pro kostel San Francesco v Ascoli. Dochovala se také kresba, která není méně komplikovaná než zmíněné dílo Belliniho. Problematiku autorství zapříčinila krajina, jež je mnoha badateli přisuzována různým umělcům.

Závěrečná kapitola se zabývá zobrazeními sv. Františka u umělců okruhu tzv. Podunajské školy, kterou můžeme chápat jako jistý protipól oněch italských kompozic. Nejprve je poskytnuto shrnutí hlavních charakteristik tohoto jevu v záalpském malířství, mezi něž patří důraz na krajinomalbu a poté se věnujeme jednotlivým dílům. Prvním představitelem této části kapitoly je Albrecht Dürer, jenž využil grafickou techniku dřevořezu pro své dílo Sv. František přijímá stigmata, kdy se právě tato stěžejní kompozice stala velkou inspirační předlohou. Další část této kapitoly se věnuje titulní straně rukopisu Životy svatých otců, kteří obývali na poušti. Na této straně se nachází rozsáhlá iluminace Stigmatizace sv. Františka, historiky připisována Mistru Litoměřického graduálu. Na základě předchozího bádání byly zjištěny slohové prvky nejbližze právě Litoměřickému graduálu a výrazná orientace na Podunají. Poslední, neméně důležitá část práce zkoumá význam Albrechta Altdorfera a jeho pojetí Sv. Františka přijímajícího stigmata. Na ikonografickém rozboru je sledován ohlas dřevořezu Albrechta Dürera, avšak nikoli ve smyslu kopírování, ale pouze volné předlohy. Nakonec se pokusíme zodpovědět otázku, do jaké míry mohlo spolupůsobit zobrazování sv. Františka na vývoji krajinomalby v době kolem roku 1500, a to jak v Itálii, tak v Zaalpí.

## II. Přehled literatury

Literatura pojednávající o františkánské tematice je velmi obsáhlá, avšak tato práce se věnuje vícero místům a okruhům umělců, tudíž jsou zapotřebí mnohé informace, jež jsou čerpány z jednotlivých zdrojů. Jelikož se práce věnuje převážně uměleckým dílům nacházejícím se mimo oblast Čech, byla hojně využívána i cizojazyčná literatura.

První kapitola této práce se věnuje svatému Františkovi jako historické osobě, jejíž život je velmi důležitý pro následující kapitoly. Dobovému kontextu, myšlení a celkově postavě světce se věnují *Františkánské spisy I.*,<sup>1</sup> monografie *O svatém Františku aneb zrození ducha novověku*<sup>2</sup> a *Svatý František z Assisi*,<sup>3</sup> jež nám přibližují pohled na světcův život v dobovém vnímání okolní společnosti. Františkánské tematice se také věnovaly diplomové práce *František z Assisi a dějiny františkánského řádu*,<sup>4</sup> *Ikonografie sv. Františka v období 17. a 18. století*<sup>5</sup> a disertační práce paní doktorky Marie Opatrné: *Ohlasy italských cest v dílech "českých" umělců a jejich působení na vývoj raně barokní malby v období let 1611–1650*.<sup>6</sup>

Otázky týkající se Chvalozpěvu stvoření zodpoví *Spisy sv. Františka a sv. Kláry*,<sup>7</sup> ve kterých se autoři zabývají překladem originálu, tudíž přináší autentický text písně. Dodatečné informace jsou čerpány z publikace *František – mistr a učitel modlitby*,<sup>8</sup> kde se autor detailně věnoval analýze písně. Zkoumá jednotlivé verše, rýmy a jejich významy.

V následující kapitole pojednávající o typologii světce je využívána převážně cizojazyčná literatura. Nejstarší malířské zobrazení popisují *Rosa Giorgi*<sup>9</sup> a *Rosalind Beckford Brooke*,<sup>10</sup> jenž se specializují na ikonografii světců a pojednávají o zobrazení i v historickém kontextu. Autorka *Emma Gurney Salter*<sup>11</sup> přináší detailní analýzu františkánských legendických zobrazení, konkrétně v italských kostelích i galeriích, a paralelně popisuje světcův život, z čehož následně vyvozuje Františkův vliv na italské umění. Podrobněji se uměleckohistorické situaci věnovali *John Ruskin*<sup>12</sup> a *John*

---

<sup>1</sup> Pospíšil 2001

<sup>2</sup> Neubauer 2006

<sup>3</sup> Le Goff 2004

<sup>4</sup> Štědrónská 2021

<sup>5</sup> Drdáková 2022

<sup>6</sup> Opatrná 2015

<sup>7</sup> Bonaventura Štivar – Koronthálová 2001

<sup>8</sup> Lehmann 1998

<sup>9</sup> Giorgi 2003

<sup>10</sup> Brooke 2006

<sup>11</sup> Salter 1905

<sup>12</sup> Ruskin 1903–12

*Addington Symonds*,<sup>13</sup> kteří ilustrují Itálii v kontextu pojednávané doby. Legendickými příběhy spojenými s postavou sv. Františka se také zabývala *Rona Goffen*,<sup>14</sup> která zkoumá postavu světce ve vztahu s tzv. Svatým rozhovorem, a pro podporu své myšlenky čerpá z prvního životopisu Tomáše Celana. Jednotlivými zobrazeními svatého Františka se zabývali *George Charles Williamson*<sup>15</sup> *Bernard Berenson*,<sup>16</sup> *Gulio Antonio Averoldo*,<sup>17</sup> *Henry Grattan Guinness*<sup>18</sup> a *Fritz Knapp*.<sup>19</sup> Závěrem kapitoly je studie profesora *Henryho van Ose*,<sup>20</sup> který přirovnává Františka ke druhému Kristu a rozvíjí tematiku mysticismu.

Kapitole italské malířství v době renesance se věnují *Josef Macek*<sup>21</sup> a *Peter Burke*,<sup>22</sup> jež sledují vztahy mezi kulturou a společností tehdejší doby. Zejména Burke ve svém metodologickém díle využívá mnoha historických přístupů a srovnání, které jsou velmi přínosným a cenným materiálem.

Životopisům italských umělců se věnují mnohé publikace. V této práci byly využity knihy, které se věnují vícero umělcům. Důležitými podklady byly *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů, a architektů I.*,<sup>23</sup> *Velcí mistři italského výtvarného umění*<sup>24</sup> a *Dějepis umění*.<sup>25</sup> Životu Giotta se věnovalo mnoho historiků umění. Jedním z nich je Jaroslav Pešina, jež ve své monografii<sup>26</sup> popsal Giottův přínos, jeho význam a vliv pro nadcházející období, a také se postavě věnoval ve studii *Tektonický prostor a architektura u Giotta*,<sup>27</sup> kde na pomocných ilustracích podrobně analyzuje kompozice a světlo jednotlivých děl. Výzdobě kaple Sassetti v kostele Santa Trinità ve Florencii se věnuje publikace *Florence. Město umělců, velmožů, světců a tyranů*.<sup>28</sup>

---

<sup>13</sup> Symonds 1908

<sup>14</sup> Goffen 1979

<sup>15</sup> Williamson 1901

<sup>16</sup> Berenson 1909

<sup>17</sup> Averoldo 1700

<sup>18</sup> Guinness 1901

<sup>19</sup> Knapp 1907

<sup>20</sup> Os 1974

<sup>21</sup> Macek 1965

<sup>22</sup> Burke 1996

<sup>23</sup> Vasari 1976

<sup>24</sup> Capretti 2002

<sup>25</sup> Matějček 1927

<sup>26</sup> Pešina 1949

<sup>27</sup> Pešina 1945

<sup>28</sup> Vlnas 2009

Problematikou určení námětu díla Giovanniho Belliniho se zabývali *Norman Hammond*,<sup>29</sup> *Anthony Janson*,<sup>30</sup> *Richard Turner*<sup>31</sup> a *Millard Meiss*,<sup>32</sup> kteří hojně diskutovali své názory, podložené další literaturou a obhajovali své myšlenky v jednotlivých studiích.

Tizianovi se věnují monografie Hanse Tietze<sup>33</sup> a Cecilie Gibellini,<sup>34</sup> jenž pozorují život umělce i jeho díla z ikonografického a ikonologického hlediska. Historické souvislosti mezi 15. a 16. stoletím jsou hojně rozebrány v práci *Člověk a renesance*,<sup>35</sup> jež také nabízí vhled na postavu Tiziana v jeho vztahu k zakázkám. Neshoda v autorství kresby Stigmatizace sv. Františka se objevila v *Bayonne. Musee Bonnat Les Desiins Italians De La Collection Bonnat*,<sup>36</sup> kde je připsána Giovannimu Bellinimu, avšak proti tomuto názoru se ohradil Adolfo Venturi ve studii *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*<sup>37</sup> a připisuje ji Tizianovi. Bernard Berenson ve své analýze *The drawings of the Florentine painters*,<sup>38</sup> kresbu přisuzuje ale jinému umělci.

Na fenomén podunajské školy se zaměřuje v českém prostředí katalog *Živá spojení – Lucas Cranach a severozápadní Čechy*,<sup>39</sup> jenž popisuje význam tzv. podunajského stylu a ilustruje ho na určitých dílech dané doby. Stejnému tématu se věnují i publikace *Čechy a střední Evropa 1200–1550*<sup>40</sup> a *Malerei der Donauschule*,<sup>41</sup> která se soustředí i na pojetí krajiny na vybraných dílech podunajských umělců.

Osobnosti Albrechta Dürera se zabývá monografie,<sup>42</sup> jež se soustředí na postavu Dürera ve všech jeho obdobích a detailně popisuje jeho inspirace a vlivy na pozdější umělce. Literatura ke konkrétnímu dřevořezu, jež zkoumá tato práce, není rozsáhlá. Byla využita kniha *Sankt Franziskus von Assisi in Kuns und Legende*,<sup>43</sup> kde je souběžně ilustrován světcův příběh v rámci uměleckých děl.

Kapitola věnující se rukopisu *Životy svatých otců*, kteří obývali na poušti převážně čerpá z knihy *Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů rodu Jagellonského*,<sup>44</sup>

---

<sup>29</sup> Hammond 2002

<sup>30</sup> Janson 1994

<sup>31</sup> Turner 1974

<sup>32</sup> Meiss 1963

<sup>33</sup> Tietze 1950

<sup>34</sup> Gibellini 2006

<sup>35</sup> Martindale 1972

<sup>36</sup> Bean 1960

<sup>37</sup> Venturi 1927

<sup>38</sup> Berenson 1938

<sup>39</sup> Ottová – Hamsíková 2019

<sup>40</sup> Chlumská 2014

<sup>41</sup> Stange 1964

<sup>42</sup> Panofsky 1971

<sup>43</sup> Kleinschmidt 1911

<sup>44</sup> Chytil 1896

ze které poté vychází další přínosná literatura. Cenné informace k určení autorství, zejména k titulnímu listu s výjevem Stigmatizace sv. Františka, dodává s *Jaroslavem Pešinou* i *Josef Krása*,<sup>45</sup> a celkově se iluminaci věnují v uměleckohistorickém kontextu. Rukopisem se také zabývají autorky *Emma Urbánková*<sup>46</sup> a *Ema Součková*.<sup>47</sup>

Poslední kapitola o osobnosti Albrechta Altdorfera čerpá ze dvou monografií, jedné české od *Jaroslava Pešiny*<sup>48</sup> a druhé cizojazyčné od *Hanse Tietzeho*.<sup>49</sup> Obě obsahují velmi přínosné informace, proto bylo čerpáno z obou. Tietze se ve své monografii zabýval myšlenkou návaznosti či možné inspirace grafickým zpracováním Stigmatizace sv. Františka Albrechta Dürera a Pešina souběžně sledoval Altdorferův život a jeho umělecké práce.

---

<sup>45</sup> Krása 1985

<sup>46</sup> Urbánková 1957

<sup>47</sup> Součková 2019

<sup>48</sup> Pešina 1942

<sup>49</sup> Tietze 1923

### III. Svatý František, jeho doba a prameny k jeho životě

František z Assisi se narodil ve 12. století, v době velkého rozkvětu Evropy, který však začal již v 11. století. Rozkvět je znát v zemědělství, kde se obdělávají nové půdy, zavádí se místo volského potahu koňský a využívá se nový trojhonný oseední postup. Nové pastviny umožnily také rozvoj chovu dobytka. Od roku 1000 počet obyvatel závratně rostl, v Itálii se dokonce zdvojnásobil. S tím je spjatý i rozvoj urbanizace, dochází k vytvoření sítě měst, jež jsou zaměřena spíše jako centra politická, hospodářská, kulturní (nejsou již vojenskými středisky)<sup>50</sup> a současně s tím roste poptávka po nových pracovních silách z řad venkovské populace. V době jeho narození doznívala i gregoriánská reforma papeže Řehoře VII. (1073–1085), jež zahrnovala například vymanění církve z područí laického feudálního světa, nezávislost moci církevní na moci světské či dosažení větší svobody při volbě biskupů a opatů.<sup>51</sup> Dle Goffa šlo rovněž o snahu o návrat k počátku – *Ecclesia primitivae forma* – a zároveň naplnění opravdového apoštolského života – *Vita vera apostolica*. Spolu s tím, jak si křesťanská společnost – klerikové i laici – uvědomuje své hříchy, dochází k novému procesu christianizace. Proměny se týkaly i řeholních řádů, kterým šlo o návrat k řeholi sv. Benedikta, jenž se řídil jednoduchým schématem „modli se a pracuj“. Vzdělávání také prošlo reformou, kladl se důraz na studium teologie, právnických věd a scholastiky (metoda založená na racionální argumentaci a diskusi).<sup>52</sup>

Biografie a dobová svědectví o svatém Františku z Assisi jsou dostupná, avšak jsou omezena zapojením autorů do událostí, které popisují. Tudiž některé můžeme považovat za nedostatečně objektivní. Zbylá byla zničena na příkaz představeného řádu – sv. Bonaventury.<sup>53</sup> Dochovaly se také zprávy a legendy, jež obsahují mnoho Františkových údajných výroků a činů, avšak tyto materiály jsou často zatíženy prvky mýtů a vyprávějí podobným způsobem jako pověsti. Hlavními zdroji o životě svatého Františka jsou životopisy jeho současníka Tomáše z Celana „*Vita Prima (1229)*“ a později doplněný text vzpomínkami bratrů Rufína, Lva a Angela – „*Vita Secunda (1246/1247)*“. Ve své poslední práci se věnoval i samotným zázrakům světce, a to ve spise „*Kniha o divech (1247–1257)*“. <sup>54</sup> Dalším životopisem je právě sv. Bonaventura, který napsal spisy „*Legenda Maior (1260–1262)*“ a „*Legenda Minor (1260–1262)*“,

<sup>50</sup> Le Goff 2004, s. 19.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 21–22.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 22–25.

<sup>53</sup> Neubauer 2006, s. 68.

<sup>54</sup> Pospíšil 2001, s. 103, 185, 307.

jenž čerpají část textu z životopisu Tomáše z Celana.<sup>55</sup> Máme dochované i neúřední legendy, a to například „*Legenda Perugijského anonyma (1262–1278)*“, která čerpá ze spisů výše zmíněných.<sup>56</sup>

Jedno z nejstarších malířských zobrazení od Bonaventury Berlinghieri [1], provedené po napsání životopisu, je datováno rokem 1235. Můžeme zde mluvit o typologicky stěžejním díle, neboť se stane inspiračním zdrojem. Berlinghieri umístil postavu svatého Františka do ústředí a kolem něho zařadil výjevy s ním spojené (stigmata, kázání ptákům, zázraky uzdravení...). Celá kompozice vyzdvihuje zázračnou činnost světce a odsouvá dramaticčnost na druhou kolej.<sup>57</sup> Ze stejného období (kolem 1236) pochází výzdoba dolního kostela baziliky svatého Františka v Assisi, na které se podílel Giunta Pisano. Později provedl podobnou desku [2] jako Berlinghieri. Ústřední postava je opět František, ovšem zde není stylizovaný, ale více „lidský“. Asketické vlastnosti světce prohlubují zapadlé oči, propadlé tváře a vyzáblý obličej.<sup>58</sup> Po stranách díla jsou také výjevy ze života světce.

Malířství se stalo jakýmsi interpretem nového duchovního proudu, jenž vznikl díky žebravým mnichům, kteří nacházeli inspiraci v probuzeném vnímání přírody. Samotný naturalismus ještě nebyl programem malířství, které směřovalo k hledání pravdy spíše v přírodě a v lidské bytosti než ve vnějším vzhledu. Přesto malířská tvorba přijala nový ideál, jež oživil malířský výraz a dodal formě nové rysy. Světec silně formoval malířství, přičemž umělci vyjadřovali jeho osobnost skrze legendy. To vyvrcholilo hlavně v assiském kostele svatého Františka, kde byly položeny základy uměleckého hnutí, jež triumfovalo nad středověkou svázaností a odmítalo byzantský styl.<sup>59</sup>

### 3.1. O životě svatého Františka

František se narodil kolem roku 1182 jako syn Pietra Bernardone, obchodníka s látkami a matce, rozené Pica, jež měla vznešený původ.<sup>60</sup> Jeho křestní jméno „Giovanni“ (Jan) je symbolicky spojeno s učedníkem Krista. Neubauer také uvádí přezdívku Francouzek neboli František, kterou dostal od svého otce, jelikož jej často doprovázel na obchodních cestách po Francii. Byl obeznámen i s rytířskými romancemi

<sup>55</sup> Pospíšil 2001, s. 359, 461.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 523.

<sup>57</sup> Brown 1961, s. 95–96.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>59</sup> Matějček 1924, s. 96.

<sup>60</sup> Neubauer 2006, s. 76.



a dobrodružstvím, což našlo uplatnění během občanské války v Assisi, kdy se město osvobodilo dobytím papežského hradu. Další výprava proti Perugia roku 1202 pro něj byla zklamáním, jelikož svou nezávislost ztratili. Ovšem i přes tuto skutečnost toužil po slávě, která by mu zajistila uznání a obdiv celého světa, jako je psáno v trubadúrských zpěvech.

Následovalo období, jež se stane klíčovým prvkem tradičního hagiografického schématu, kde světec prochází obrácením od hříšného života k životu svatému. Po návratu trávil svůj čas na různých slavnostech a hodech, což se mohlo považovat za prostopášné chování. Poté se Františkovi naskytla příležitost připojit se k rytířům z Assisi, z čehož byl nadšený<sup>61</sup> a jeho sen o slávě se přiblížil skutečnosti. Nemáme dostatek informací, co přesně se po odjezdu událo, avšak s největší pravděpodobností dostal horečku a vrátil se do Assisi.<sup>62</sup> Neubauer dále uvádí, že se z veselého mladíka stal zamyšlený samotář.

Později odjel do města Foligno, kde prodává své přivezené věci včetně koně. Při návratu domů začíná přemýšlet, co s výnosem udělá, a cítí, že peníze nejsou tak důležité. Přijíždí do Assisi, kde vidí starý kostel, postavený ke cti sv. Damiána, v dezolátním stavu. S velkou úctou oslovuje kněze a sděluje mu své rozhodnutí darovat peníze jemu. Kněz je udiven rychlou proměnou Františka a zpočátku nevěří, co se děje. František však trvá na tom, aby mohl zůstat v kostele, i když kněz odmítá peníze přijmout. Nakonec František peníze odmítá přijmout zpět a hází je do okenního výklenku, protože nepovažuje materiální bohatství za důležité.<sup>63</sup> Oddaný Bohu opustil svou původní životní cestu. Jelikož čelil mnoha pronásledovatelům, skryl se v jeskyni a skrýval se celý měsíc, přičemž se intenzivně modlil a prosil Boha o pomoc. Postil se a svěřoval své starosti Bohu. Nakonec opustil jeskyni a šel do města začít bojovat za svou víru. Lidé, kteří ho znali před tím a viděli jeho změnu ho hrubě kritizovali a považovali ho za blázna a šílence, ale to ho neodradilo od jeho závazku. Když se jeho otec dozvěděl o ponižování svého syna občany, nepřišel ho ochránit, ale tvrdě potrestat. Uvěznil syna v temné místnosti [3],<sup>64</sup> avšak ten zůstal trpělivý a pevný ve svém poslání, i přes urážky, fyzické tresty a pouta neztratil trpělivost. Byl schopen nalézt radost i v okamžicích utrpení a věřil, že tato zkušenost ho přibližuje k Bohu, stejně jako Ježíš Kristus, který prošel velkým utrpením. Po matčině slitování a propuštění se vrátil ke

<sup>61</sup> Neubauer 2006, s. 76.

<sup>62</sup> Sabatier říká, že František měl zjevení, které ho přivedlo zpět; Tamtéž, s. 76.

<sup>63</sup> Pospíšil 2001, s. 110–111.

<sup>64</sup> Chesterton 2017, s. 41.

svému zasvěcenému životu. Po otcově zjištění, že syn neustoupil od svého závazku, rozzlobil se a pokusil se syna vyhnat. František však zůstal odhodlaný a nezalekl se tělesného trestu. Otec pochopil, že nemůže změnit Františkovo rozhodnutí a pokusil se alespoň získat zpět své peníze, které zůstaly v kostele. František se však nepřikláněl k pozemskému bohatství a chtěl peníze využít pro chudé a na opravu kostela. Nakonec zavedl syna k biskupovi, aby se tedy vzdal majetku a vrátil to, co má. František okamžitě a bez váhání projevils svou rozhodnost tím, že se před všemi vysvlékl ze svých šatů.<sup>65</sup> Biskup si uvědomil, že František jedná pod vedením Božího povolání a tato událost nesla hluboký duchovní význam. Po této události začal žít prostým životem, odevzdal všechny své hmotné statky a soustředil se na Boží spravedlnost. Od té doby se snažil nepovažovat sebe za důležitýho, žít skromně a odvrátit svou pozornost od světských zájmů ve prospěch duchovního hledání a vztahu k Bohu.<sup>66</sup>

František začal svou duchovní cestu tím, že opravil starý kostel zasvěcený svatému Damiánovi [4] namísto toho, aby stavěl kostel nový. Před křížem v San Damianu měl vidění, které přikazovalo „*obnovit dům, který, jak vidíš, se rozpadá*“.<sup>67</sup> Historikové zaznamenali rozdíl v interpretaci a naznačují polemický podtext ve Františkově pojetí, který výrazně nesouzní s papežským očekáváním. Následně se z tohoto místa stala základna pro řád chudých panen, kde se svatá Klára z Assisi stala významnou postavou řádu.<sup>68</sup> Po této opravě změnil svůj způsob oblékání a vydal se opravovat další kostel poblíž města Assisi, který byl v havarijním stavu. Svou práci nezanechal nedokončenou a vytrvale pokračoval, dokud opravu nedokončil. Poté se vydal k třetímu kostelu, zvanému Porciunkule, zasvěcen Panně Marii Andělské [5], jež byl také opuštěný a zanedbávaný. Po dokončení opravy tohoto kostela uplynuly tři roky od jeho duchovního obratu. Kostel je také spjatý s tzv. Porciunkulovým zázrakem, kdy se František jednoho dne modlil v kapli a na obranu proti pokušení, jež ho postihlo se bez šatů vrhl do trnitého keře. Z krve, jež ulpěla na keři vykvetly růže. Zjevili se andělé, kteří odvedli Františka k oltáři, kde se mu zjevili Kristus s Pannou Marií a světec je požádal o odpuštění hříchu těm, kteří kapli navštíví.<sup>69</sup>

Během čtení evangelia o poslání apoštolů v tomto kostele, Františka nadchlo poselství chudoby a evangelický způsob života, který Kristus svým učedníkům

<sup>65</sup> Chesterton 2017, s. 42.

<sup>66</sup> Pospíšil 2001, s. 113.

<sup>67</sup> Slovo *Chiesa* v italštině znamená kostel či církev; Neubauer 2006, s. 81.

<sup>68</sup> Pospíšil 2001, s. 115.

<sup>69</sup> Tento legendický zázrak nenacházíme v raných životopisech, ale až v literárním díle Francesca Bartolho z roku 1335; Opatrná 2015, s. 89.

ukazoval. Bylo to pro něho tak inspirativní, že se sám rozhodl žít podle tohoto poselství. Zanechal své hmotné věci, jako obuv, hůl, a zbytečné ozdoby. Jeho hábit byl jednoduchý a hrubý, aby připomínal jeho zbožnost a pokoru.<sup>70</sup> Po duchovním obratu bylo Františkovo kázání velmi přesvědčivé a posluchačů přibývalo. Již na začátku se našli tací, jež začali Františka následovat a vzdali se svého majetku. Tato radikální změna byla inspirací pro další, kteří by se chtěli vydat stejnou cestu. Porciunkule se poté stala místem, kde založil řád Menších bratří.<sup>71</sup>

Po krátké době poslal osm svých následovníků do světa, aby šířili poselství o pokání, míru a odpuštění hříchů.<sup>72</sup> Radil jim, aby zůstali trpěliví, i když budou pronásledováni, a aby pokorně odpovídali na otázky, žehnali těm, kteří je pronásledují, a dokonce děkovali těm, kteří jim ubližují, protože věřili v odměnu v nebeském království. Františkových příznivců stále přibývalo, tak se rozhodl sepsat pravidla, jejichž inspirací byla slova svatého evangelia. K těmto pravidlům připojil pouze několik málo dalších předpisů, nezbytných pro zbožný život a putoval je představit do Říma. V Římě působil assiský biskup Guido, jenž si svatého Františka s jeho bratry velmi vážil.<sup>73</sup> Biskupa zpočátku znejistil Františkův příchod do Říma, neboť nechápal důvod návštěvy. Avšak když pochopil, nakonec se přimlouval a jejich úmysly podporoval. František se též obrátil na biskupa Jana od svatého Pavla, aby mu biskup v dobré víře poskytl několik rad. Představil možnost způsobu života jako mnicha nebo poustevníka, s čímž se František nespokojil. Nakonec, po vytrvalých prosbách, obdržel papež Inocenc III. roku 1210 jejich žádost o reguli a s okamžitou platností ji odsouhlasil, ovšem ve smyslu nezávazného povolení.<sup>74</sup> Stanovil principy nového řádu, když ve svém textu prohlásil: „A mají být menší.“<sup>75</sup> Při vysvětlování této věty vyjádřil přání, aby se bratrstvo nazývalo řád Menších bratří. Aby řeholi potvrdil ještě nástupce Honorius, odebral se na horu se svými společníky a pod vedením Ducha svatého zformuloval řeholi, kterou svěřil vikáři. Ten ji bohužel cestou ztratil, a tak se František na horu vrátil a znovu ji sepsal. Následně obdržel od papeže Honorioa právoplatné potvrzení.<sup>76</sup>

<sup>70</sup> Pospíšil 2001, s. 116–117.

<sup>71</sup> Legenda Maior od sv. Bonaventury:

<https://www.ofm.cz/2010/03/16/legenda-maior-od-sv-bonaventury/> (28.2.2024).

<sup>72</sup> Pospíšil 2001, s. 120.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 121–122.

<sup>74</sup> Povolení ke svému způsobu života, nikoliv právoplatný dokument; Neubauer 2006, s. 80.

<sup>75</sup> Pospíšil 2001, s. 124.

<sup>76</sup> Legenda Maior od sv. Bonaventury:

<https://www.ofm.cz/2010/03/16/legenda-maior-od-sv-bonaventury/> (28.2.2024).

Bratři se podřizovali a vyhledávali málo ceněné povinnosti, kde čelili nespravedlnostem, také projevovali ochotu obětovat se každému bratru bez ohledu na jakékoliv okolnosti. Nedávali žádnou váhu hmotným statkům, a proto se nebáli ztráty. Spokojili se s jednoduchým hábitem a opásávali se provazem.<sup>77</sup> Bratři, kteří to dovedli se věnovali ruční práci, pečovali o nemocné nebo sloužili s pokorným oddáním. Nesnažili se zastávat žádný post, který by později mohl vyvolat nějaké nedorozumění. Naopak se vždy věnovali práci, která byla svatá, poctivá a užitečná, aby sloužili jako vzor pokory a trpělivosti vůči všem, s nimiž přicházeli do styku. V případech, kdy porušili svou střídmost bohatším jídlem nebo pitím či překročili nezbytné hranice pro únavu na cestách, podstupovali mnohodenní tvrdý půst.<sup>78</sup> Snažili se potlačit pokušení těla až do té míry, že se vystavovali tvrdým asketickým podmínkám, včetně svlékání se v krutém mrazu anebo k používání trnů k sebepoškození.

Setrvali nedaleko Assisi v Rivotortu, kde stávala opuštěná stodola, jakési útočiště pro ty, kteří to potřebovali.<sup>79</sup> Příbytek byl tak malý, že se v něm dalo sotva sedět či ležet, avšak nikdy si nestěžovali. František dokonce zapsal jména bratří na trámy, aby se vědělo, kde všichni mohou najít klid pro modlitby či odpočinek.<sup>80</sup> Vyučoval bratry poslušnosti nejen ve smyslu výslovného plnění příkazů, ale také o porozumění jeho myšlenkám a přáním.

František plánoval odjet do Sýrie,<sup>81</sup> aby kázal Saracénům o křesťanské víře, avšak špatné počasí ho dohnalo na pobřeží Dalmácie.<sup>82</sup> Požádal tedy lodníky, jestli s nimi může jet do Ankony, kam měli namířeno. Ti se však zdráhali, jelikož František neměl finanční prostředky, a tak na palubu vstoupil tajně. Znenadání se u lodi zjevil muž s dostatkem potravin a požádal zbožného námořníka, aby spravedlivě spravoval zásoby a v případě nouze se podělil s chudými na lodi.<sup>83</sup> Když poté v bouři námořníkům došly zásoby, zbyly už jen ty určené Františkovi. Potraviny se s Boží pomocí poté rozmnožily a byl dostatek jídla až do vylodění.

Dále František vyrazil se stejným záměrem do Maroka za sultánem Miramolinou.<sup>84</sup> Bohužel cestou do Španělska onemocněl, a tak nemohl svou marockou pouť dokončit.

<sup>77</sup> Pospíšil 2001, s. 125.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>79</sup> Neubauer 2006, s. 82.

<sup>80</sup> Pospíšil 2001, s. 127–128.

<sup>81</sup> Chesterton 2017, s. 71.

<sup>82</sup> Pospíšil 2001, s. 133.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 133.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 133–134.

Po návratu putoval údolím Spoleta až došel do Bevagna, kde zahlédl hejna různých ptáků, která nikam neodlétala. Radostně je pozval, aby naslouchala Božímu slovu a sdělil jim:

*„Moji bratři ptáčci, pilně chvalte svého Stvořitele a vždy ho milujte! Dal vám peří za oděv, křídla pro létání a všechno, co potřebujete. Učinil vás vznešenými mezi svými tvory a poskytl vám přibytěk na čistém vzduchu. Bez vašeho úsilí vás chrání a opatruje.“<sup>85</sup>*

Jeho další cesta směřovala do Alviana. Chtěl zde kázat, avšak vlaštovky rušily shromážděné, a tak se k nim obrátil s prosbou:

*„Moje sestry vlaštovky, už jste si povídaly dost. Nyní je čas nechat promluvit mne. Poslouchejte Boží slovo a buďte tiché, dokud nebude kázání skončeno.“<sup>86</sup>*

A jak pravil, tak se stalo, a lidé pociťovali hlubokou úctu k Františkovi.

Dva roky před odchodem do vyšších sfér obýval poustevnu na místě známém jako Alverna, kde konal svůj čtyřicetidenní půst. Zažil zde výjimečné vidění kolem svátku Povýšení svatého kříže, kdy nad sebou spatřil postavu Serafa se šesti křídly sestupovat z nebe.<sup>87</sup> Ruce i nohy měl rozpjaté a ke kříži přibité, stejně jako křídla, dvě byla rozpjata, dvě roztažena a dvě zahalovala tělo. Pociťoval blaženost, ale zároveň hrůzu z ukřižování. V tomto okamžiku se Františkovi na ruku i nohu začala vtiskávat znamení hřebů, také na pravém boku měl znamení podobné tomu od kopí. Své rány před cizími skrýval, ale bratři Eliáš a Rufin byli jedni z mála, jež je viděli.<sup>88</sup> Legenda maior také zmiňuje moc těchto ran, kdy voda z omytých rukou vyléčila dobytek postižený morem.

Osmnáct let putování do cizích zemí a nedostatek odpočinku se na Františkovo tělu velmi podepsalo. Byl více a více nemocný. Bratři ho často nabádali, aby se svěřil do péče lékařů, ale František tuto možnost odmítal. Když ho postihla závažná oční

<sup>85</sup> Pospíšil 2001, s. 135.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>87</sup> Legenda Maior od sv. Bonaventury:

<https://www.ofm.cz/2010/03/16/legenda-maior-od-sv-bonaventury/> (28.2.2024).

<sup>88</sup> Pospíšil 2001, s. 154.

choroba, bratr Eliáš jej přesvědčil, aby užíval léky. Řídil se textem: „*Pán dává ze země růst lékům a moudrý muž jimi nepohrdá.*“<sup>89</sup> I přes hojné hledání léku se ten správný nenašel, tak odjel do Rieti za odborníkem. Seznámil se s ostijským biskupem Hugem, kterého velmi ctil a se souhlasem papeže Honoria jej ustanovil pánem celého bratrstva.<sup>90</sup> Jeho nemoc však pokročila a místo úlevy se utrpení spíše prohlubovalo. To Františka nezastavilo, vzdal se svých starostí a vyzýval bratry ke službě ještě s větší horlivostí. Sám se chtěl vrátit k pomoci malomocným.<sup>91</sup> Strávil šest měsíců v Sieně léčbou, avšak z očí se choroba rozšířila do celého těla. Z toho důvodu za ním bratr Eliáš přijel a Františkovi se ulevilo natolik, že zvládl další cestu do Celly u Cortony. Bohužel tam se jeho celkový stav zhoršil natolik, že požádal Eliáše, aby ho přemístil zpět do Assisi.<sup>92</sup> Sv. Bonaventura naznačil, že jeho ztráta zraku mohla být spojena se serafinským viděním, jelikož spatřil něco nadpřirozeného.<sup>93</sup> Svolal k sobě své bratry a bratru Eliášovi přede všemi požehnal a poprosil, aby jej odnesli k Panně Marii Andělské (Porciunkula), kde 4. října roku 1226 opustil své tělesné vězení.<sup>94</sup>

### 3.2. Zázraky

Zázraky jsou četnými náměty od počátku starokřesťanské malby. Na výklencích a klenbách Kalixtových katakomb námět zázraky Kristovy pozorujeme již od třetího století.<sup>95</sup> Zázraky svatého Františka sahají od uzdravení chromých, slepých, posedlých, smrtelně nemocných, malomocných po navrácení sluchu hluchým. Již v den úmrtí svatého Františka navštívila dívka s deformací krku světcův hrob, kam opřela svou hlavu. Hlava se po chvíli narovнала a dívka byla uzdravena. Pomohl také chromému chlapci z Narni, jež mohl chodit pouze s berlemi nebo Mikuláši z Foligna, kterému žádné léčení nepomáhalo. Odnegli ho tedy ke hrobu, kde se celou noc modlil, a ráno se vrátil zpět domů bez bolesti i bez hole. Podobných, kteří potřebovali pomoc, se shromažďovalo více, například muž z Fana, dívka z Gubbia, chlapec z Montenero, žena z vesnice Coccorano a jiní. Všichni byli uzdraveni modlitbami u jeho hrobu či pouhým

<sup>89</sup> Pospíšil 2001, s. 156.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>91</sup> Legenda Maior od sv. Bonaventury:

<https://www.ofm.cz/2010/03/16/legenda-maior-od-sv-bonaventury/> (28.2.2024).

<sup>92</sup> Pospíšil 2001, s. 160.

<sup>93</sup> Chesterton 2017, s. 102.

<sup>94</sup> Pospíšil 2001, s. 150.

<sup>95</sup> Stiborová 2011, s. 27.

dotykem.<sup>96</sup> Pět let slepý muž, jenž byl Františkovým přítelem, se často modlíval a vzpomínal na jejich přátelství se při dotyku hrobu rázem uzdravil. Žena Camerina a jiná žena z Gubbia viděly pouze na jedno oko. Oko Cameriny se vyléčilo ve chvíli, když její rodiče přes něj položili šátek s dotykem svatého Františka a složili slib. Podobně se vyléčila i žena z Gubbia. Jiná žena Sibila a muž ze Spella byli také zbaveni slepoty.<sup>97</sup>

Dotyk Františkova hrobu vyléčil i tři roky posedlého muže z Foligna, který vypil démony na své cestě do svatyně svatého archanděla Michaela. Ženě z Narni, jenž přišla o zdravý rozum, se zjevil – pokřížoval a byla zdráva. V Marittimě žila žena s nervovou chorobou. Její chování bylo nekontrolované a jedné noci, když konečně usnula zdravým spánkem, spatřila svatého Františka sedícího na trůnu. Prosila ho o uzdravení, ale odmítl. Žena složila tedy slib, že se nevyhne almužně, tedy pokud bude mít, co dát a bude žádána pro jeho lásku. Tuto smlouvu František přijal, jelikož si připomněl jeho vlastní smlouvu s Bohem, a ženu plně vyléčil znamením kříže.<sup>98</sup> Uzdravil i smrtelně nemocné, jež křičeli jméno František. Pomohl také lidem s uschlou rukou, oteklým tělem, vodnatelností či kýlou.<sup>99</sup> Obrátíme nyní pozornost na malomocné, jelikož právě tito lidé a jejich ošetřování vedlo Františka k životnímu obrácení. Malomocný chlapec, který nemohl ani chodit, slíbil, že bude každý rok nosit svíčku ke hrobu. Když se pomodlil, tak byl uzdraven. Rodiče jiného malomocného se zasvětili Františkovi a ochromení jejich syna zmizelo.<sup>100</sup>

Dotkli jsme se pouze špičky ledovce, neboť množství zázraků spojených se sv. Františkem přesahuje rámec této práce. Ostatně, tyto skutky jsou nejen svědectvím o víře, ale též o hlubokém společenském vlivu, jenž se jeho postavě v Itálii nedá odepřít.

### 3.3. Chvalozpěv stvoření

Jak jsme již ve výše zmíněném životopise uvedli, svatý František se potýkal s řadou nelehkých nemocí. Po rozšíření oční vady se uchýlil na léčení do San Damiana, kde při svém pobytu složil *Píseň zrozenou v žalu* [6]. Možným podnětem k napsání písně byla Františkova promluva s Bohem, kde byl ujištěn božím královstvím, a proto chtěl vzdát dík. S největší pravděpodobností *Chvalozpěv stvoření* (*Laudes creaturarum*) vznikl

<sup>96</sup> Pospíšil 2001, s. 174–175.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>98</sup> Kniha o dívech od Tomáše z Celana:

<https://www.ofm.cz/2010/03/16/kniha-o-divech-od-celana/> (28.2.2024).

<sup>99</sup> Pospíšil 2001, s. 177–179.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 179.

v zimě roku 1224–1225 a obsahuje deset slok v umbrijském nářečí, později však byla píseň přeložena do latiny.<sup>101</sup> Nejstarší opis z roku 1250 se nachází v *Kodexu 338* a je uložen v assiské knihovně.<sup>102</sup> Uvedeme zde jeden z mnoha možných překladů, a to verzi, na které spolupracovali Jiří Bonaventura Štivar a Markéta Koronthályová,<sup>103</sup> jelikož překládali z originálního textu:

1. Nejvyšší, všemohoucí, dobrý Pane,  
tobě patří chvála, sláva, čest a každé dobrořečení.  
Náleží jen tobě, Nejvyšší,  
a žádný člověk není hoden vyslovit tvé jméno.
2. Buď pochválen, můj Pane, spolu se vším svým stvořením,  
především s panem bratrem Sluncem,  
jenž je dnem a skrze něhož nám dáváš světlo.  
A on je krásný a září velikým jasem;  
tvým, Nejvyšší, je obrazem.
3. Buď pochválen, můj Pane, za sestru Lunu a za hvězdy,  
na nebi jsi je stvořil jasné, vzácné a krásné.
4. Buď pochválen, můj Pane, za bratra vítr,  
za vzduch a oblaka, za jasnou oblohu a každé počasí,  
jímž dáváš svým tvorům obživu.
5. Buď pochválen, můj Pane, za sestru vodu,  
která je moc užitečná, pokorná, vzácná a čistá.
6. Buď pochválen, můj Pane, za bratra oheň,  
kterým osvětluješ noc,  
a on je krásný, veselý, silný a mocný.

<sup>101</sup> Lehmann 1998, s. 207–208.

<sup>102</sup> Ulipová 2021, s. 19.

<sup>103</sup> Bonaventura Štivar – Koronthályová 2001, s. 145–156.



7. Buď pochválen, můj Pane, za naši sestru, matku Zemi,  
která nás živí a stará se o nás  
a vydává rozličné plody s pestrými květy a bylinami.
  
8. Buď pochválen, můj Pane, za ty, kdo odpouštějí pro tvou  
lásku  
a snášejí křehkost a trápení.  
Blaze těm, kdo to snášejí pokojně,  
neboť tebou, Nejvyšší, budou korunováni.
  
9. Buď pochválen, můj Pane, za sestru smrt těla,  
které žádný živý člověk jí nemůže uniknout.  
Běda těm, kdo zemrou ve smrtelných hříších;  
blaze těm, které nalezne [ve shodě s] tvou nejsvětější vůlí,  
protože druhá smrt jim neublíží.
  
10. Chvalte mého Pána, dobrořečte mu,  
děkujte mu a služte mu s velkou pokorou.

Bohužel se nám nedochovala melodie, i když na originále je vyznačený prostor pro notový zápis. Otázky týkající se detailního rozboru všech výše uvedených slok zodpovídá ve své knize Leonhard Lehmann.<sup>104</sup> Namítá, že kdo by si nevšiml spojení mezi prvním a posledním veršem, nemůže význam vykládat správně, protože představují počáteční a závěrečná akord, tudíž motto celé písně. František své dílo složil velmi brzy, a stojí tak na počátku rozvoje tohoto typu italské poezie.<sup>105</sup>

Jak sám František o umění přemýšlel nevíme, ale dochovala se zmínka, která tvrdí, že v roce 1213 postavil malou kapli mezi San Gemini a Portarií, kde nechal na antependium oltáře napsat věty v nichž vyzýval všechna stvoření, aby chválila Stvořitele a na přední stranu oltáře nechal namalovat anděly, chlapce, ptáky, stromy...<sup>106</sup> *Chvalo zpěv* ukazuje, jak František viděl ve všem živém bratry a sestry.

<sup>104</sup> *František – Mistr a učitel modlitby*, Lehmann 1998, s. 211.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>106</sup> Thode 1934, s. 114–115 Antependium bylo původně umístěné v La Romita di Cesi v Terni.  
<https://www.medieval.eu/romita-di-cesi-experience-the-true-franciscan-spirituality/> (29.2.2024).

Podle svatého Bonaventury je předlohou *Chvalozpěvu Žalm 148*, jehož věty v podobném znění nechal právě František napsat ve zmíněném kostele.<sup>107</sup>

...2 Chvalte ho, všichni jeho andělé,  
chvalte ho, všechny jeho zástupy.  
3 Chvalte ho, slunce s měsícem,  
chvalte ho, všechny jasné hvězdy.  
4 Chvalte ho, nebesa nebes,  
rovněž vody nad nebesy,  
5 chvalte Hospodinovo jméno!  
Vždyť on přikázal, a bylo to stvořeno...

S jistotou můžeme říct, že tato slova byla pro Františka velkou inspirací, jelikož buď sám nebo společně s bratry je denně zpívali Pánu.<sup>108</sup> Ovšem na rozdíl od *Žalmu 148* je *Chvalozpěv* komplexnější. František rozvíjí jednotlivé charakteristiky stvoření a nesleduje pouze samotné chvály. Dále o *Chvalozpěvu stvoření* budeme mluvit v následující kapitole spojené s Giovanni Bellinim.

## IV. Typologie zobrazování svatého Františka

V nejstarším malířském umění spojeném s Františkem z Assisi lze najít spoustu děl na nichž je zobrazen sám či ve společnosti svatých. Jak si dále ukážeme, jedná se o pravděpodobně nejčastěji zobrazovaného svatého v italském umění.<sup>109</sup> Sv. František bývá oděn do hábitu svého řádu (někdy původní šedý a jindy hnědý) se zašpičatělou kapucí převázaným v pase provazem či šňůrou se třemi uzly, jakožto symboly řeholních slibů čistoty, chudoby a poslušnosti.<sup>110</sup> Nohy mívá bosé, ale po přijmutí stigmat můžeme pozorovat postavu v sandálech. Tonsura, ustanovená papežem Inocencem III. pro všechny bratry, mohla být široká či úzká. Často bývá zobrazen s knihou, jež odkazuje na regule řádu. Jeho lásku ke všemu stvořenému nám zrcadlí zvířata jako beránek či ptáci nebo rostlinstvo, například lilie (častěji zobrazována s jeho následovníky – sv. Klára nebo sv. Antonín z Padovy). Dalšími atributy jsou kříž a lebka jako

<sup>107</sup> Bonaventura Štivar – Koronthálová 2001, s. 148.

<sup>108</sup> Jørgensen 1913, s. 310.

<sup>109</sup> Pinakotéka v Perugii má ve sbírce více než 50 obrazů františkánských světců; Salter 1905, s. 46.

<sup>110</sup> Hall 2008, s. 14.

připomínka lidské smrtelnosti. Ovšem nejcharakterističtější jsou stigmata. Bývají vyobrazena jako rány na rukách, nohách a boku, ale nejčastěji jsou malována jako jizvy nebo paprsky světla, která postupují od Serafa.<sup>111</sup>

Častými scénami ze života sv. Františka jsou: sv. František káže ptákům, sv. František přijímá stigmata, sv. František podpírá lateránskou baziliku a smrt sv. Františka. Nejoblíbenějšími zobrazeními v době Tridentského koncilu se stala: stigmatizace, sv. František v extázi, sv. František adorující krucifix a vidění sv. Františka.<sup>112</sup>

Nejstarší malířské zobrazení svatého Františka [7] je dochované v Sacro Speco v Subiacu.<sup>113</sup> Sacro Speco či Jeskyně sv. Benedikta je skupina kaplí nad a kolem místa, kam se mladý Benedikt uchýlil od světa, a kde přijal své vlastní učeňníky. Freska s výjevem Františka se nachází na pravé straně vchodu. Na levé straně je zobrazena událost vysvěcení kaple Řehořem IX. Oba výjevy jsou pravděpodobně dílem stejného autora a časově se řadí k 19. březnu 1228 až 18. březnu 1229 (ve druhém roce jeho pontifikátu), což je doloženo nápisem.<sup>114</sup> František je stojící, má mladistvou tvář se zamyšleným výrazem a je lehce odhalena tonsura. Oblečen je ve svém typickém řádovém hábitu s uzlíkovým páskem a bosými nohama. U hlavy má nápis FR FRACISCU (bratr František), tudíž ne svatý. Chybí zde stigmata, svatozář i titul „Sanctus“. Ve své levé ruce drží list s nápisem PAX HUIC DOMUI (Pokoj této domácnosti), jedná se o Kristův pozdrav, který naučil své učeňníky, aby jej používali (stejně tak udělal i sv. František). Na pravé straně u jeho nohou klečí postava opata ze Subiaco.<sup>115</sup>

Stav italské malby na počátku 13. století je odrazem tvorby kopírování antických motivů byzantských miniaturistů a mozaikářů. Témata podléhala scénám z Nového a Starého zákona (postava Krista na kříži, Panny Marie a svatých). Tehdejší církev přísně trvala na určitých konvencích – umění se musí držet Bible a jakékoliv odchylky mohou být považovány za kacírství či ztráty přízní mecenášů.<sup>116</sup> Nicméně po polovině století se objevil František z Assisi a byl dle slov Ruskina „*příběh svatého Františka se stal vášnivou tradicí s radostí všude vyprávěnou a malovanou.*“<sup>117</sup> Stal se velmi oblíbeným námětem umělců celé Itálie, jeho zázračný život přinesl do umění nové inspirace a

<sup>111</sup> Andělská postava složená ze Serafa a člověka...jsou zobrazování pouze s hlavami a s jedním či dvěma či třemi páry křídel... Hall 2008, s. 46–47.

<sup>112</sup> Drdákova 2022, s. 42.

<sup>113</sup> Giorgi 2003, s. 130–131.

<sup>114</sup> Salter 1905, s. 30.

<sup>115</sup> Brooke 2006, s. 161–162.

<sup>116</sup> Salter 1905, s. 1–19.

<sup>117</sup> Ruskin 1903–12, s. 305.

mnoho možností originality. Díky svatému Františkovi se do povědomí dostává láska ke všem a všemu stvořenému, což umělce přivádí k objevování zvířat, rostlin a krajin. Symonds konstatuje, že: „*Zrod italského malířství je úzce spjat s italským náboženským životem. Velký impuls tomu dodala výstavba kostela svatého Františka v Assisi a zbožnost, kterou svatý František probudil v celé Itálii...ve čtrnáctém století.*“<sup>118</sup> Není sporu, že svatý František přinesl světlo, do řekněme temné vyčerpané doby. Itálie v období renesance přinesla obvyklé narativní scény ze skutečného nebo legendárního života, naopak ve Španělsku se znázorňovaly modlitební scény.<sup>119</sup> Krátce po smrti začal být silně uctíván a brzy se rozšířily různé legendy, mnohé z nich inspirované biblickými příběhy.

Ovšem v umění nešlo pouze o okolní vliv, ale šlo samozřejmě i o samotný vzhled. Jeden z přímých popisů vzhledu Františka najdeme v díle Tomáše z Celana Vita Prima z roku 1228, jež je jakýmsi spojením morálních a fyzických rysů. František je zde popisován jako laskavý, středně vysoký, hubený muž s výraznými rysy v obličejí. Vlasy měl tmavé, řeč přesvědčivou a hlas čistý až hudební.<sup>120</sup> Tomáš Arcijáhen tvrdí, že když František kázal na svátek Nanebevzetí v roce 1220, jeho oblečení bylo zanedbané, fyzická přítomnost opovržením hodná a tvář nebyla pěkná.<sup>121</sup> Ostatní popisy nejsou nijak výrazné, většina z nich se shodují na slabém těle sužovaném častými nemocemi.

#### **4.1. Svatý František mezi světcí (legendické příběhy)**

Velmi často se sv. František objevuje v přítomnosti ostatních svatých, a stává se tak součástí tzv. Sacra conversazione (Svatý rozhovor). Podle Goffena již lze chápat Cimabueovu fresku zobrazující *Madonu se čtyřmi anděly a svatým Františkem* [8] jako „proto-sacra conversazione“ provedenou mezi lety 1280–1283.<sup>122</sup> Freska se nachází v dolním kostele v Assisi, přesněji v severním transeptu. Svatý František stojí u Božího trůnu a zdůrazňuje svou přímluvnou roli ukazováním ran. Jedná se o světcův typický postoj v tomto typu zobrazení.<sup>123</sup> Jeho stigmata jsou více než jen poznávací atribut svěťce – jsou mocí jako přímluvce věřících.

<sup>118</sup> Symonds 1908, s. 142.

<sup>119</sup> Hall 2008, s. 141.

<sup>120</sup> Salter 1905, s. 20–21.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>122</sup> Goffen 1979, s. 216.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 216.

Dále konstatuje souvislost mezi Františkem a důrazem na stigmatizaci ve františkánské literatuře. Dílo téměř ilustruje slova Tomáše Celana:

„...tvoji synové zatím jsou v bahnitém kalu, uzavřeni v temném vězení a v slzách k tobě volají: »Otče, ukaž Ježíši Kristu, Synu nejvyššího Otce, své svaté rány, odhal znamení kříže na svém boku, na svých nohou i rukou, aby ve svém velikém milosrdenství ukázal Otci své vlastní rány...“<sup>124</sup>

Někdy se zdá, že by Františkova přítomnost v uměleckých dílech neměla zvláštní význam, ovšem jindy je představen jako jeden ze svatých patronů měst, pro něž díla vznikala, nebo například umělci vkládají svůj portrét do vlastních děl.<sup>125</sup> Jedním z možných příkladů je dílo *Klanění Kristu* od Francesca Raiboliniho zvaného Francia z roku 1499.<sup>126</sup> Bohužel toto tvrzení není podloženo textem Vasariho, který by ho jistě zapsal. Rozneslo se spíše tradiční cestou ústní lidové slovesnosti.

Dalším příkladem je zobrazení se svatým Benediktem. Dílo Bernardina di Mariotto dello Stagno (činného v letech 1497–1525)<sup>127</sup> *Trůnicí madona s dítětem se sv. Benediktem a sv. Františkem*.<sup>128</sup> Tímto spojením můžeme vzpomenout na jeho vztahy s benediktiny, od kterých obdržel pozemek s kostelem, který podle Matoušova evangelia opravil<sup>129</sup> nebo na jeho pout' do Subiacu.

Když je spojen se sv. Jeronýmem, je to proto, že oba byli známí svou pokorou a sebeobětováním.<sup>130</sup> Oltářní obraz kostela San Francesco v Brescii, dokončený v roce 1530, zobrazuje *Sv. Markétu mezi sv. Jeronýmem a sv. Františkem z Assisi* [9].<sup>131</sup> Alessandro Bonvicino, zvaný il Moretto umístil postavy do architektury, kde pilastry v rozích podpírají tři oblouky, na kterých je usazen plochý strop. Prostřední oblouk je zaklenut apsidou, zatímco bočními jsou zřejmé průhledy do krajiny. Svatá Markéta stojí uprostřed s drakem u nohou, doprovázena po pravé straně sv. Jeronýmem, jenž pečlivě

<sup>124</sup> Pospíšil 2001, s. 168.

<sup>125</sup> Salter 1905, s. 60–61.

<sup>126</sup> Williamson 1901, s. 49–50.

<sup>127</sup> Berenson 1909, s. 150.

<sup>128</sup> Zmíněné vyobrazení v Catalogo generale dei Beni Culturali:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000016221> (2.3.2024)

<sup>129</sup> „Proto, i když opat a mniši mu darovali kostel dobrovolně, přece jim posílal každoročně košík ryb...“ Pospíšil 2001, s. 613.

<sup>130</sup> Salter 1905, s. 60.

<sup>131</sup> Averoldo 1700, s. 99.

čte knihu a u nohou mu leží lev. Po levé straně je svatý František, který sleduje sv. Markétu. Oděn je do šedého hábitu, přepásaným provazem, kde nevidíme typické uzly. Pravou rukou svírá krucifix a levou si nadzvedává šaty, jež tiskne k tělu, díky čemuž jsou více viditelné bosé nohy. V dalším plánu malby jsou dva andělé opírající se o architekturu. Averoldo definuje jeho malířský styl jako „raffaellovský”.<sup>132</sup>

Na počátku roku 1518 Andrea del Sarto namaloval dílo *Disputace Nejsvětější Trojice* [10] pro mnichy z kostela San Gallo ve Florencii.<sup>133</sup> V prvním plánu jsou zobrazeny klečící postavy, obě z profilu, sv. Šebestiána svírající šíp a sv. Máří Magdaleny s nádobou na mast. Guinness prohlásil, že se jedná o portrét umělcovy ženy, jejíž tvář se v jeho dílech objevuje často.<sup>134</sup> Ve druhém plánu postavy stojí v pravidelném, ale relativně neformálním uspořádání. Ve stínu svatý Augustin diskutuje se svatým Petrem, jenž je naopak výrazně osvětlen. Svatý František je ponořen do sebe a svým gestem stigmatizované ruky vyjadřuje plné přesvědčení. Mladý svatý Vavřinec se zdá být nezúčastněný a hledí před sebe. V posledním plánu je zobrazena Svatá Trojice, jež jim naslouchá. Stíny šedé jsou vnímány jako živé barvy, nikoliv neživými odstíny.<sup>135</sup> Barvy zde sdílí stejnou důležitost jako formální prvky a světlo se do celého díla jemně promítá, aniž by byla forma zanedbaná.

## 4.2. Stigmatizace

Oblíbeným františkánským motivem se od 13. století stala stigmatizace. Ovšem v Itálii ve 14. století a v první polovině 16. století byla interpretována velmi vzácně.<sup>136</sup> Zjevení se událo roku 1224 (svátek Povýšení sv. Kříže) v poustevně na hoře Alverna, kam se přišel věnovat své kontemplaci.<sup>137</sup> Znamení pěti Spasitelových ran přijal v jeskyni, kterou obýval po čtyřicet dní svého půstu. Františkův zážitek spojený se Serafíny během stigmatizace je natolik mimořádný, že jeho obsah a povaha zůstávají nesrozumitelné a existuje jen málo popisů či vizuálních reprezentací tohoto zážitku. Neubauer situaci ilustruje takto: František spával v jeskyni, jež byla obklopena vysokými břázami a vedl k ní dřevěný most, který vedl přes trhlinu či prázdno. Existují

<sup>132</sup> Averoldo 1700, s. 99.

<sup>133</sup> Guinness 1901, s. 22–23.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>135</sup> Knapp 1907, s. 66–70.

<sup>136</sup> V roce 1515 došlo k rozkolu v rámci františkánského řádu kvůli rozdílným názorům na jeho směřování a interpretaci pravidel. Tato situace vedla k vnitřnímu sporu a oddělení františkánů na různé proudy; Friedlander 1990, s. 73.

<sup>137</sup> Pospíšil 2001, s. 153.

odlišné verze části příběhu, a to v legendě Maior (svatý Bonaventura) a v textu Tomáše z Celana.

Svatý Bonaventura píše:

*„...Tu měl od Boha vidění: viděl nad sebou muže v podobě Serafa se šesti křídly, který visel na kříži s rozpjatýma rukama a nohama u sebe. Dvě křídla měl zdvižena nad hlavu, dvě byla rozpjata k letu, dvě zahalovala tělo. Když blažený služebník Nejvyššího spatřil zjevení, byl pln údivu, ale nemohl si vysvětlit, co by mělo toto zjevení znamenat. Pronikla ho veliká blaženost a zmocnila se ho ještě větší radost, když zpozoroval milostiplný pohled Serafa, který byl nepopsatelně krásný...“<sup>138</sup>*

Tomáš z Celana píše:

*„...Tu uzřel přilétat Serafa na kříži, který měl šest křídel a rukama i nohama byl přibit na kříž. Dvě křídla zvedal nad hlavu, dvě byla rozpjata k letu a dvě zahalovala tělo. Když to světec viděl, podivil se. Nevěděl, co by toto vidění mělo znamenat. A tu ho zalily sladkost i bolest. Hlubokou radostí ho naplňovalo, že na něho Seraf tak mile hleděl; ale jeho přibití na kříž ho naplňovalo bolestí. Zmocnil se ho neklid, co by mělo toto Boží zjevení znamenat, a v obavách hloubal nad tím, jaký má smysl...“<sup>139</sup>*

Obě verze zmiňují Serafa, ale zatímco podle Tomáše z Celana se zjevuje Seraf na kříži, tak u svatého Bonaventury je zmíněn v podobě Serafa sám Kristus.<sup>140</sup> František zažil velmi sugestivní okamžik. Když se zamýšlel nad svými myšlenkami, náhle se na jeho těle objevila znamení. Znamení byla značně paralelní k obrazu postavy, jež visela nad ním. Tato působivá analogie zanechala dojem, jako by rány byly provrtány něčím, co připomínalo symboliku hřebů. Z rány na pravém boku, jež se podobala probodnutí

<sup>138</sup> Po prožití vnitřní zkušenosti a hlubokého průniku do tajemství stigmatizace již Bonaventura nezmiňuje pouze dosažení cíle, ale spíše zdůrazňuje samotnou cestu, která však nemusí být pouze směrem nahoru. Tento nový pohled se odráží v části Itineraria, kde se explicitně hovoří o stigmatizaci Františka a o ukřižování Ježíše Krista; Pospíšil 2001, s. 153–154.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 311.

<sup>140</sup> Pospíšil 1997, s. 55.

kopím vytékala krev. Ke konci 13. století se ustálilo zobrazení Krista na kříži, od něhož sestupovaly paprsky ke svatému Františkovi.

Profesor Henk van Os ve své studii, jež se zabývá tématy mysticismu a analýzy Františka jako druhého Krista, zmiňuje důležité poznatky. Dle něj jsou již samotné činy sv. Františka důvodem, proč ho lze považovat za druhého Krista. Vedl malou skupinu následovníků Umbrií a Toskánskem a prožíval ideál chudoby. Bezpochyby se jednalo o realistické imitatio Christi. Samotná stigmatizace zaujala zvláštní roli v kánonu zázraků sv. Františka, a jedná se tak o jakýsi středobod pro všechny legendy okolo světce.<sup>141</sup>

#### 4.2.1. Italské malířství a příklady zobrazení

Itálie 15. a 16. století byla ve znamení změn a pokroku mnoha novinek, od olejomalby, grafických měděných desek, objevu pravidel lineární perspektivy, až po první tištěné knihy. Nezměnila se jen témata, jež byla dosud zobrazována, nýbrž také způsob, jakým umělci pracovali. Namísto tradičních námětů začali zkoumat nové otázky i poznatky a více se soustředili na vyjádření svých emocí a zkušeností. Malířství se začalo zaměřovat na konkrétní aspekty lidského života jako jsou portréty, krajiny a žánrové scény. Malíři byli ovlivněni renesančním realismem, který odmítal transcendentalismus gotického umění a podpořil individualitu umělců.<sup>142</sup> Pomalu začaly mizet jisté rozdíly, jež vládly jednotlivým italským oblastem. Některé ovšem méně než jiné, stále přetrvávalo, řekněme pravidlo „benátská malba, toskánská forma (disegno)“.<sup>143</sup> Nové přístupy k malbě, byly ovlivněny jak studiem perspektivy, tak novým přemýšlením o používání samotné barvy.

Malířská výuka byla dlouhá a není tedy divu, že se učit začínali velmi mladí, neboť například pravidla cechu v Benátkách stanovovala minimální dobu pěti let učení a další dva roky strávili jako tovaryši. Poté mohli předložit své výsledné dílo a stát se mistrem s možností vlastní dílny. Nabízí se zde zodpovědět i otázku týkající se plateb – řešení byla různá, někdy rodiny platily mistrovi za stravu, ubytování a samozřejmě výuku, jindy platil mistr učedníkovi. Jelikož se v další kapitole budeme věnovat určitým umělcům, uvedeme příklady na nich: „*Michelangelova smlouva s Ghirlandaiovou dílnou stanovila, že má dostávat 5 florintů v prvním roce, 8 ve druhém a 10 ve třetím.*“<sup>144</sup> Záleželo tedy hlavně na domluvě či tradici. V tomto vzdělávání bylo

<sup>141</sup> Os 1974, s. 115.

<sup>142</sup> Macek 1965, s. 357.

<sup>143</sup> „i když všechny tyto inovace dospěly do Itálie z Německa nebo Nizozemí“; Burke 1996, s. 23.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 58–61.



důležitým prvkem reprodukování sbírky kreseb dílny, aby byla výsledná díla stylově stejná a byl zachován dílenský charakter. V dílnách nebyl pouze mistr a učedníci, ale také pomocníci, kteří pomáhali s prací z důvodu mnoha zakázek. Pro Giovanniho Belliniho pracovalo pomocníků šestnáct, a jak Burke uvádí, zvládl by jich zaměstnat i více. Signatura dílnou byla brána jako znak „úrovně“ dané dílny. Kromě dílen se zakládaly cechy, jež se soustředily vícero činností dohromady (malířství, sochařství, kamenictví...), například v Miláně byla většina cechů pod patronací svatého Lukáše. Členové cechu se poté starali o finance, které užívali dle potřeby. Někdy obdarovali nemocné nebo podpořili chudší členy a jindy odkupovali díla, a ta prodávali. Některé cechy peníze i půjčovaly. Pravidla byla v různých městech jiná, například v Padově se uplatňovalo ochranné opatření, kdy členům bylo zakázáno udělovat nebo prodávat cokoli, co náleželo k jejich řemeslu nečlenům a vyžadovali, aby se cizí díla neimportovala za účelem prodeje v Padově.<sup>145</sup> Podobně to bylo nejspíše i v Benátkách, jelikož Albrecht Dürer při své návštěvě města roku 1506 poznamenal: „*Třikrát mě předvolali před úředníky a musel jsem jejich cechu zaplatit čtyři florinty.*“<sup>146</sup> Ovšem napsal také: *Tady jsem pánem, doma příživníkem,*<sup>147</sup> což nám dokládá, jakými důležitými prvky byly umělecký status a uznání pro samotné umělce.

Důležitá je i již zmíněná patronace, kterou můžeme obecně rozdělit na církevní a světskou, veřejnou a soukromou, detailněji mezi bratrstvy nebo mohl být patronem přímo stát. Vztahy mezi patrony a umělci často záležely na stycích a přátelství, jindy se však jednalo přes prostředníky, kteří sloužili jako „rádci“. Umělci si také zajišťovali objednávky účastí na formálních soutěžích.<sup>148</sup> Došlo rovněž k velkému rozkvětu obchodu s uměleckými díly, který se vyvíjel souběžně s rozvojem tržního systému. Zájemci si mohli v 15. století již kupovat zhotovená díla, nejen s námětem Madony, Ukřižování atd. a systém nákupu díla bez zakázky začal být všednější. Ovšem i v polovině 16. století osobní patronace vítězila.<sup>149</sup>

Z ikonografického hlediska vychází, že nejčetnější skupinu zobrazovaného náboženského tématu tvoří Panna Marie a poté až Kristus. Následuje skupina svatých, kde svatý František obsadil třetí místo a svatý Bernardin Sienský místo deváté.<sup>150</sup> Již

<sup>145</sup> Burke 1996, s. 62, 72–78.

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>147</sup> Napsal dopis svému příteli Willibaldu Pickheimerovi do rodného Norimberku; Tamtéž, s. 78.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 101–115,

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 132–133, 135.

<sup>150</sup> Údaje jsou čerpány z katalogu datovaných italských maleb od roku 1420 do roku 1539; Tamtéž, s. 179–180.

bylo také běžnější malovat podobizny urozených a výjevy z antické mytologie. I o krajině se začalo uvažovat, jako o samostatném námětu. Sami někteří objednatelé o ni měli zájem a ve svých dopisech přidávali, zatím ještě kromě hlavního námětu i instrukce, jakou krajinu by si představovali.<sup>151</sup> Můžeme tedy s jistotou konstatovat, že rozkvět krajinomalby je v tomto období velmi zjevný a postupný proces se dále rozvíjel až do úplné samostatnosti.

#### **4.2.1.1. Giotto a Domenico Ghirlandaio jako možné zdroje**

Období renesance přináší nový žánr – krajinomalbu, jejíž začátek je vázán na krajinné pozadí, kterým malíři zpočátku popisovali jimi viděná a známá místa. K vývoji krajinomalby neodmyslitelně patří perspektiva. V italském malířství se hojně využívala matematika, pomocí které se linky sbíhaly do jednoho bodu a tím byla vytvořena iluze prostoru. Novátorem byl Giotto di Bondone, kterého označujeme v této práci jako možný zdroj nebo jakýsi prototyp výjevů o svatém Františkovi. Ten začal sjednocovat prostor ve svých dílech právě pomocí perspektivy, avšak ještě v začátcích.<sup>152</sup> Později začal růst zájem o zasazení postav do určitého přírodního terénu, kde byla perspektiva velkým přínosem. K realistickému pojetí krajinomalby přispěl v 60. letech 15. století Alesso Baldovinetti, který krajinu posunul už do druhého plánu malby.<sup>153</sup>

Domenico Ghirlandaio ve svých dílech využíval lineární perspektivu, avšak vztah mezi krajinomalbou a lineární perspektivou je problematický. Jelikož lineární perspektiva je definována linkami, které se sbíhají do jednoho bodu, krajina se překrývá a není pravidelná.<sup>154</sup> V zobrazení František přijímá stigmata z kaple Sassetti ve Florencii se s krajinným pozadím vypořádal jako s panoramatickým výhledem a samotnou scénu s Františkem umístil do popředí.

Počátky Giotta di Bondone (1266–1337) jsou spojeny s tradiční anekdotou, která se zmiňuje o chlapci, jenž pásal dobytek a u toho maloval na kámen. Chlapce objevil malíř Cimabue a vzal ho do učení. I když je tato historka vymyšlená, historici považují žakovský vztah Giotta a Cimabueho za více než pravděpodobný. K roku 1298 je

<sup>151</sup> Například v 80. letech 15. století Giovanni Tornabuoni žádal Domenica Ghirlandaia, aby se na výjevu ze života Panny Marie objevily města, hory, pahorky, nížiny a skály; Tamtéž, s. 184.

<sup>152</sup> Sedlár 1993, s. 168–170.

<sup>153</sup> Freska Narození Krista, 1460, v kostele S. Annunziata ve Florencii, 390 x 488 cm; Sedlár 1993, s. 173.

<sup>154</sup> Turner 1974, s. 6.

doložen jeho pobyt v Římě a následně pobyt ve Florencii, odkud často vycestovával dále, například do Neapole, kde byl králem Robertem jmenován jako „pictor familiaris.“<sup>155</sup> Jelikož je práce zúžena na téma svatého Františka a krajinomalbu, budeme se dále věnovat jim. Giottovo pojetí přírody se vymykalo konvenčnímu přístupu zobrazení a přinesl nový model. Jeho zobrazování nebylo pouhým odrazem vnější reality, ale spíše vyjádřením hlubších emocí a symboliky. Jeho dílo nezůstávalo u věrného zachycování skutečnosti, ale stávalo se složitější syntézou, jež otevírala novou perspektivu vnímání, nejen krajiny, ale díla jako celek.<sup>156</sup>

První cyklus o svatém Františkovi, kterému se budeme v této kapitole věnovat, se nachází v horním kostele v Assisi [11]. Datuje se mezi lety 1290–1295 a obsahuje 28 scén [12]. Výjevy jsou umístěny v hlavní lodi pod okny, doplněné výjevy ze Starého a Nového zákona, které paralelně prezentují životy Františka a Krista s dalšími biblickými postavami. Dle slov Vasariho „*na tomto díle lze totiž opravdu vidět velikou rozmanitost nejen v pohybech a postojích jednotlivých figur, ale také v kompozici všech výjevů, nemluvě o překrásné podívané na různé tehdejší kroje a řadu dobře odpozorovaných a napodobených věcí z přírody.*“<sup>157</sup> Inspirace pro tyto scény i nápisy, dnes skoro nečitelné, byla Legenda Maior od svatého Bonaventury. Assiské dílo bylo velkou inspirací pro další cyklus, kterému se budeme následně věnovat. Giotto navázal s františkány velmi dobré vztahy a dále pro ně pracoval v kostelech v Rimini (Tempio Malatestiano), Padově (Bazilika svatého Antonína) nebo v Santa Croce ve Florencii.<sup>158</sup>

Cyklus života svatého Františka z kostela Santa Croce ve Florencii, přesněji v kapli Bardi, v roce 1325 provedl Giotto na objednání Ridolfa de' Bardi. O patnáct let později se jeho dílna zaměřila na vstupní arkády, kde zobrazila *Sv. Františka přijímajícího stigmata*. Oltář zdobí desková malba ze 13. století s ústřední postavou Františka a epizodami ze světcova života.<sup>159</sup>

Severní stěna [13] kaple je rozdělena třemi výjevy pod sebou a stejně je koncipována stěna jižní [14]. Horní výjev na severní zdi zobrazuje dílo *Sv. František odvrhuje světské statky*, kde Giotto zachytil assiského biskupa, jak zahaluje Františka svým pláštěm po odložení šatů. Kompozici rozdělil na assiské občany, včetně Františkova otce, jenž drží jeho šaty, a skupinu kněží. Tato freska nám dává nahlédnout i na

<sup>155</sup> Pešina 1949, s. 9–10.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>157</sup> Vasari 1976, s. 128.

<sup>158</sup> Capretti 2002, s. 28–29.

<sup>159</sup> Po povodni v roce 1966, byla zjištěna nová informace, že kostel byl zbudován na starších základech malého kostela postaveného řeholníky po Františkově smrti; Hladík 2009, s. 369.

vnějšek architektury, jako jediná z celého cyklu. Ostatní výjevy pozorujeme skrze průřezové schéma.<sup>160</sup> Kompozice se podobá té z horního kostela v Assisi. Jsou zde také dvě skupiny postav, přičemž Františkův otec drží jeho šaty a sám je zadržován postavou za ním. Františka mezitím zahaluje biskup.<sup>161</sup>

Horní výjev z jižní stěny zobrazuje fresku *Papež potvrzuje františkánskou řeholi*. Na trůně, umístěném v papežské komnatě s kazetovým stropem uzavřený trojbokým štítem, sedí papež, který předává listinu klečícímu Františkovi a jeho bratrům. Na krajích symetrické architektury stojí čtyři vousatí muži, kteří všemu přihlížejí. Jistou kompoziční inspiraci můžeme vidět později u Ghirlandaia v jeho díle pro kapli Sassetti.

Prostřední výjev jižní stěny zpodobňuje událost *Zkouška ohněm před sultánem egyptským*, jež se odehrává během křížové výpravy. Důvodem návštěvy bylo sultánovo obrácení na křesťanskou víru. Chtěl jej přesvědčit ke konverzi tím, že vstoupí do ohně i s jeho imámy a vyjdou zdraví. Tato nabídka byla odmítnuta a bylo odmítnuto i řešení, že do ohně vstoupí František sám.<sup>162</sup> František stojí u ohně a hledí na frontálně zobrazeného trůnícího sultána, který scénu rozděluje na dvě části. Vedle sultána stojí skupina imámů, kteří jsou zděšeni z Františkova návrhu.

Na prostřední severní fresce *František se zjevuje mnichům konventu v Arles* jsou zobrazení bratři zády k divákovi, připraveni na kázání svatého Antonína, který je zachycen, jak právě přichází. V této osově symetrické kompozici se František vznáší před bratry, kteří jsou si vědomi jeho přítomnosti, neboť k němu směřují jejich pohledy.

Severní dolní výjev, značně poškozený, zobrazuje *Smrt sv. Františka*. Světec je uložen na lůžku v klášterním dvoře, za nimž se rozpíná táhlá zeď, která je po stranách zakončena východy, jež nikam nevedou.<sup>163</sup> Obklopují jej jeho bratři plni viditelných emocí. Jiní u něj klečí a líbají světce ruce a nohy, což je motiv, který můžeme vidět také u Ghirlandaia ve stejné scéně. V popředí klečí i svatý Jeroným a vtiskává svou ruku na Františkovu ránu v boku. Bratr u hlavy světce pohlíží nahoru, kde andělé odnáší duši světce k nebi.<sup>164</sup>

Poslední freska *Zjevení bratru Augustinovi a biskupu Guidovi z Assisi* se zachovala velmi poškozená. Průřezové schéma ukazuje shromážděné bratry kolem postele bratra Augustina, zatímco na levé straně biskup z Assisi, jež si přikládá ruku k uchu, usíná.

<sup>160</sup> Pešina 1945, s. 25-27.

<sup>161</sup> Long 1992, s. 92-93.

<sup>162</sup> Drdáková 2022, s. 84.

<sup>163</sup> Pešina 1945, s. 27.

<sup>164</sup> Long 1992, s. 102, 106-108.

Jeden ze dvou služebníků se dívá vzhůru, kde pravděpodobně byl vyobrazen svatý František.<sup>165</sup>

Postavy v tomto cyklu jsou méně robustní, barevnost je světlejší a jemnější než na freskách z Assisi. Giotto zajisté myslel na diváka, který bude jeho výsledné dílo pozorovat, což vyplývá z průřezové metody, kdy se samotný divák ocitá v průběhu děje. Přemýšlel i o světle, z jaké strany bude dopadat, a jak to ovlivní výsledné barvy. Převažuje zde osově řešená kompozice děl, na rozdíl od jeho prací v Areně, kde není jediný takový případ. Pešina také konstatuje, že takto velké malované plochy, použité pro pozadí, využil poprvé a jedná se o rozlišující znak od jeho tvorby v Padově.<sup>166</sup>

Dalším významným malířem, který se také podílel na malířském cyklu o životě sv. Františka je Domenci di Tommaso Bigordi del Ghirladaio (1449–1494). Vyučil se na popud svého otce ve zlatnické dílně Alessia Baldovinettiho a byl ovlivněn díly Massacia a Filippa Lippiho. Na své umělecké cestě spolupracoval se svými mladšími bratry Benedetem a Davideem, k nimž se později, roku 1484, přidal Michelangelo, ale po zhruba třech letech odešel. Ghirladaio byl schopen zachytit naturalistickou podobu člověka, často doplněnou o gesta a výrazy, které vyjadřovaly dané emoce.<sup>167</sup>

Ghirladaio mezi lety 1483–1486 pracoval na výmalbě kaple Sassetti pro kostel Santa Trinità ve Florencii na objednání Francesca Sassettiho. Vchod do kaple zdobí výjev *Císař Augustus se Sibylou Tiburtinskou* a klenbu poté samotné *Sibyly*. Jednotlivé výjevy jsou malovány ve dvou pásech pod sebou a horní pás začíná dílem *Svatý František se zříná světských statků* [15]. František je zobrazen klečící a vzdávající se šatů před svým otcem v přítomnosti vikáře a přijímá šaty nové i s provazem k nim.<sup>168</sup> Ve druhém plánu atmosféru dokreslují hradby a krajina s vodní plochou, hojně obsazená dalšími postavami.

Následuje výjev *Potvrzení řádových pravidel* [16], jež se odehrává na Piazza della Signoria ve Florencii, namísto Říma, kde se událost skutečně odehrála. V prvním plánu do děje doslova vstupují malířovi současníci a humanista Agnolo Poliziano, který přivádí Lorenzovy tři syny. Samotný Lorenzo Medici je zobrazen na pravé straně z profilu a po jeho levici stojí Francesco Sassetti. Ve druhém plánu je na pravé straně zobrazen papež sedící na trůnu. Jednou rukou žehná a druhou předává potvrzenou řeholi

<sup>165</sup> Long 1992, s. 108–109.

<sup>166</sup> Pešina 1945, s. 97, 111.

<sup>167</sup> Matějček 1927, s. 191–192.

<sup>168</sup> Vasari 1976, s. 396, dílo je nejspíše prací Domenicova bratra Davideho; Vlnas 2009, s. 169.

Františkovi, za kterým se modlí zástup bratří. Třetí plán nám umožňuje nahlédnout na Logii dei Lanzi a Palazzo Vecchio.<sup>169</sup>

V díle *Zkouška ohněm před sultánem* [17] František se svými bratry i imámy obklopují hořící oheň.<sup>170</sup> Kontrast zde vytváří postava zády otočená, ukazující na oheň a sultán Al-Malik, frontálně sedící na trůnu.

Dolní pás na levé straně zobrazuje fresku *František přijímá stigmata* [18]. František je zachycen, vedle jiného františkána, klečící s otevřenou náručí směrem k nebi, kde se zjevuje Seraf v podobě ukřižovaného Krista, jak jej popsal sv. Bonavetura. Celým dílem se rozpíná naturalistická krajina s panoramatem Alverny.<sup>171</sup>

Jak jsme již zmínili v předešlé kapitole, svatý František je hojně spjatý se zázraky. Dolní fresku *Svatý František křísí mrtvého chlapce* [19] umístil na Piazza S. Trinità, kam umístil i zmíněný kostel. Ústřední scénu tvoří zázračné oživení malého chlapce, který vypadl z okna a byl vzkříšen. Okolo nosítek jsou zobrazeni současníci malíře, včetně Sassettiho pěti dcer, a dokonce i malíř sám se svým spolupracovníkem Sebastianem Mainardim.<sup>172</sup> Samotný výjev rámuje architektura paláce Spiniů, kde Ghirlandaio zachytil právě padajícího chlapce z okna. Jelikož se jedná již o posmrtný Františkův zázrak, zjevuje se zde na nebi. Jeho polopostava je oděna v typickém františkánském hábitu se svatozáří a gestem žehná směrem ke chlapci. Vasari konstatuje, že Ghirlandaio velice věrně namaloval i ostatní postavy, jako jsou například řeholníci, kteří vychází z kostela, aby chlapce pochovali nebo i další postavy, které spolu komunikují či spěchají padajícímu chlapci na pomoc.<sup>173</sup>

Výjevy spojené se životem světce zakončuje freska *Pohřeb sv. Františka* [20], kdy Ghirlandaio všechny postavy umístil do architektury a těsné blízkosti světce. Jeho bratři mu dokonce líbají ruce a nohy, a u některých postav můžeme zřetelně pozorovat pláč. Na pravé straně poté stojí biskup s brýlemi a knihou evangelií, ze které čte na přání Františka evangelium svatého Jana.<sup>174</sup>

<sup>169</sup> Vlnas 2009, s. 168–169.

<sup>170</sup> Drdáková 2022, s. 84.

<sup>171</sup> Vlnas 2009, s. 169.

<sup>172</sup> Dle slov Vasariho, sám se své sbírce kreseb vlastnil Ghirlandaiovu studii perspektivního pohledu na most Nejsvětější Trojice před přestavbou. Dílo však nikdy nebylo nalezeno; Tamtéž, s. 169.

<sup>173</sup> Vasari 1976, s. 396.

<sup>174</sup> Pospíšil 2001, s. 429.

Cyklus je doplněn deskovým obrazem *Narození páně* s detailně propracovanou krajinou a přijíždějícím královským průvodem.<sup>175</sup> Najdeme zde i malířův autoportrét, a to jako jednoho z pastevců ukazujícího na narozeného Krista.<sup>176</sup>

Giotto i Domenico Ghirlandaio provedli cykly se stejným námětem, avšak se skoro 160letým rozdílem. Při bližším srovnání fresek *Potvrzení františkánské řehole* od obou malířů si lze jednoduše všimnout, jak moc se změnilo vnímání církevního života od doby Giotta. Ghirlandaiova scéna nemusí být na první pohled dobře rozpoznatelná. Divák, ne tak vzdělaný v církevních dějinách, by scénu mohl považovat za například slavnost na náměstí, které předsedá papež. Dalším rozdílem jsou známé postavy u Ghirlandaia. Zobrazil objednavatele Francesca Sassettiho a rodinu Medici, na rozdíl od Giotta, který se soustředil na „jednoduchost“ a dodržení legendy.<sup>177</sup> Srovnání nám poskytuje vhled obou umělců do dané doby, ve které tvořili, a na rozdílné podmínky a vnímání církevních námětů. Zatímco Giotto věrně „ilustroval“ text, Ghirlandaio reflektoval bohatší prostředí, kde se odrážela světská moc a společenský život.

#### 4.2.1.2. Giovanni Bellini

Giovanni Bellini (1433–1516), narozen v Benátkách, se vyučil (stejně jako jeho bratr Gentile) v ateliéru svého otce Jacopa Belliniho. Po počáteční tvorbě, která byla ovlivněna, jeho švagrem, malířem Andrea Mantegnou, vyvinul v průběhu 60. let vlastní charakteristický rukopis, založený na teplých jemných barvách.<sup>178</sup> Na konci 50. let má svůj vlastní ateliér, kde mu pomocníci pomáhají splnit velkou poptávku po jeho dílech, mezi nimiž jsou například Giorgione nebo Tizian. V 70. letech, po smrti otce, spolupracoval se svým bratrem Gentilem, a na počátku 80. let byl jmenován oficiálním malířem republiky, což mu přispělo k větší volnosti, neboť byl zbaven závislosti na cechu, a tudíž i poplatků.<sup>179</sup> Mezi lety 1496–1505 provedl sérii zakázek pro Gonzagův dvůr, spolupracoval na výzdobě studovny Isabelly.<sup>180</sup> Zpočátku se věnoval spíše náboženským tématům, ovšem průběhu života maloval i historické výjevy například výjevy z Benátských dějin nebo alegorické a mytologické náměty. Své poslední dílo

<sup>175</sup> Deskový obraz *Narození páně* reaguje na dílo *Oltář Portinari* (1470) od nizozemského umělce Huga van der Goese. *Oltář* objednal Tommaso Portinari pro kostel Santa Maria Nuova ve Florencii a přináší nám zřejmou ukázkou nizozemské krajinomalby v Itálii; Crum 1998, s. 6–7

<sup>176</sup> Vlnas 2009, s. 169.

<sup>177</sup> Warburg 1999, s. 187–189.

<sup>178</sup> Capretti 2002, s. 194.

<sup>179</sup> Hrdličková 2009, s. 1–2.

<sup>180</sup> Capretti 2002, s. 194.

*Hostina Bohů*, na objednávku Alfonse d'Este, nedokončuje a přenechává svému žákovi Tizianovi.<sup>181</sup>

Belliniho pojetí díla *Svatý František v extázi* [21] sebou nese komplikace v určení námětu daného díla. Světec je zobrazen v pouštní krajině, před jeskyní nebo celou, s rozpjatýma rukama. Jeho pohled je upřen vzhůru, odkud vychází světlo, které osvětluje popředí. Ve druhém plánu nad nízkým svahem je volavka a nad ní osel. U protékající řeky pase stádo pastýř, a za ním se vyskytuje opevněné město. Dílo bylo pravděpodobně namalováno pro Zuana Giacoma Michela, tajemníka Rady deseti v Benátkách.<sup>182</sup>

Existují tři hlavní hypotézy, které ve své práci shrnul Anthony Janson: Millard Meisse tvrdí, že obraz znázorňuje stigmatizaci, Richard Turner se přiklání k názoru, že sv. František hledí k nebi a zpívá Chvalozpěv stvoření, a John Fleming vidí světce jako anděla šesté pečetě nebo obecněji v poušti.<sup>183</sup> Správnému určení nenapomáhá ani fakt, že takové zobrazení Františka je ojedinělé, a žádný z jiných umělců nezobrazil světce stejným způsobem.

Při bližším zkoumání krajiny, Janson srovnal Belliniho obraz s dřevořezem Albrechta Dürera *Anděl ukazující sv. Janovi Nový Jeruzalém* [22] ze série Apokalypsa a zjistil, že se nejedná pouze o obyčejné město, nýbrž o Nebeský Jeruzalém. Tuto interpretaci podpořilo Dürerovo renesanční město, podobné Norimberku, kde stejně jako u Belliniho je vstup zamezen mostem,<sup>184</sup> kde postava archanděla Michaela právě střeží bránu Nebeského Jeruzaléma. Souvislost těchto děl je podpořena i časově, jelikož Apokalypsa je datována rokem 1498, několik let po první Dürerově návštěvě Benátek, jen pár let poté, co Bellini svůj obraz dokončil. Nabízí se zde tedy možnost, že Dürer dílo znal a jeho symboliku pochopil.<sup>185</sup>

Domenico Ghirlandaio se ve své fresce *František přijímá stigmata* z kostela Santa Trinità od popisu Zjevení sv. Jana odchýlil, neboť přidal kostel a baziliku. Tím se stal jeden z prvních, kdo tyto kostely do svých děl začlenil, jelikož po roce 1500 se to stalo běžným motivem pro zobrazení Nebeského Jeruzaléma.<sup>186</sup>

<sup>181</sup> Hrdličková 2009, s. 2–3.

<sup>182</sup> Hammond 2002, s. 24.

<sup>183</sup> Janson 1994, s. 41.

<sup>184</sup> Pravděpodobně se jedná o odkaz na žalm 46:5; Janson 1994, s. 43.

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 44–45.



V interpretaci jeskyně, před kterou stojí postava Františka, může být jistá analogie jeskyně Kristovy, v níž byl tři dny pohřben před vzkříšením a světcovo zřeknutí se světského života. Janson také konstatuje, že stejně jako na obraze, Assisi leží u paty hory zakončené velkým hradem, i umístění řeky, nejspíše Tescio, přibližně místu odpovídá. Poblíž Assisi stojí San Damiano, kde František napsal Chvalozpěv stvoření.<sup>187</sup> Turnerovo přisouzení námětu zpěvu Chvalozpěvu formulovat takto: „*František stojí s pevně zakotvenýma nohama, hlavou vztyčenou a hrudí vyklenutou dopředu. Jeho ústa jsou otevřena a ruce volně visí, dlaně jsou sevřené v tichém vyjádření.*“<sup>188</sup> Dále konstatuje, že toto je postoj zpěváka, jehož plíce se rozšířily v momentu zpěvu. Nevidí ovšem podobnost pouze v postavě světce, ale i v krajině, která oslavuje od nejmenší trávy a květin či slunce až po smrt, která je symbolizována lebkou na ambonu jeskyně.<sup>189</sup> Meiss se proti tomuto argumentu ohradil, neboť kdyby námětem byl Chvalozpěv, světec by byl zřejmě zobrazen před San Damianem, jelikož to tak praví legenda. Použil také argument, že neexistuje žádné takové zobrazení, avšak toto tvrzení není dostatečně přesvědčivé, jelikož sám uznává, že za provazem má zasunutý list papíru, který by mohl obsahovat Chvalozpěv. Od Giottovy freskové výzdoby v kapli Bardi, což můžeme považovat za prototyp budoucích výjevů stigmatizace, jsme již v této práci ukázali, že tento obraz se od tradičních stigmatizací odchyluje.<sup>190</sup> Jeho další argument postavil na teorii, že deska byla zkrácena, a v tom místě mohl být vyobrazen Seraf. K tomu se vyjádřil Giles Robertson, podle kterého by na chybějící části mohl být Seraf, ale také slunce, jež by více potvrdzovalo námět Chvalozpěvu.<sup>191</sup>

Flemingovu tvrzení o anděli šesté pečetě může přispět, jak jsme zmínili výše, apokalyptické prostředí. Ještě se přiklání k námětu „v poušti“. Dovídá ho k tomu osel, ve kterém vidí středověký symbol pouště.<sup>192</sup> Janson závěrem konstatuje, že vize přírody, která charakterizuje zralé Belliniho dílo, nebyla změněna alegorickými a mytologickými tématy, a že krajina pro něj zůstávala prostředkem náboženského cítění.<sup>193</sup> Námět „v extázi“ je vhodný, jak pro stigmatizaci, tak i pro zpěv Chvalozpěvu stvoření.<sup>194</sup> Je patrné, že interpretace obrazu *Svatý František v extázi* přináší mnohé

<sup>187</sup> Janson 1994, s. 50.

<sup>188</sup> Turner, 1974 s. 63.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>190</sup> Meiss 1963, s. 19.

<sup>191</sup> Hammond 2002, s. 24.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>193</sup> Janson 1994, s. 52.

<sup>194</sup> Hammond 2002, s. 24.

výzvy při určování přesného námětu a vyvolala nemalé diskuze, avšak nutno dodat, že Giovanni Bellini se neomezoval na tradiční zobrazování, ale do svého díla vložil svůj inovátorský pohled.

Zatím byly postavy a krajina perspektivně vnímány odděleně. Giovanni Bellini zobrazil postavy v krajině z jednoho pozorovacího bodu a zároveň pomocí odstínů a celkové barevnosti cílil k rovnocennosti obojího.<sup>195</sup> Zaměřoval se na detaily travin, kamenů a květin. Jeho pojetí svatého Františka v extázi, jak jsme zmínili v předešlé kapitole, je velmi netradiční. Můžeme se domnívat, že jedním z důvodů mohla být neznalost této tradice, jelikož kult sv. Františka byl rozvinutější ve střední Itálii než v Benátkách.<sup>196</sup> Belliniho krajina je mnohem detailněji propracována než u předešlých zobrazení, která se soustředila spíše na vyjádření oné události, jak je psáno v textech a zahrnovala spíše schématické zobrazení terénu. Bellini využil i atmosférickou perspektivu prostřednictvím olejomalby, která mu umožnila dosáhnout mnoha odstínů, a tím vytvořit iluze světla a stínu na povrchu vody, skal, stromů a celkového terénu.<sup>197</sup> V předešlých Belliniho krajinách je patrný vliv severu, avšak v tomto díle se promítá hluboký symbolický význam naturalistických detailů, který se objevoval v nizozemské malbě 15. století.<sup>198</sup>

Vyskytuje se zde vliv pozdní gotiky, jelikož postava v popředí výrazně vystupuje a členění plánu je hodně rigidní. Bellini nám díky kompozici ve třech plánech naprosto jasně sděluje, čemu se máme věnovat – nejprve plánu s Františkem, dále plánu s oslem, který může fungovat jako kompoziční prvek ne jako sdělovací prostředek, ale také se můžeme přiklonit k symbolickému odkazu na poušť. Fascinující je detailní provedení flóry v prvním plánu, jednotlivé druhy rostlin jsou identifikovatelné. I bez figury světce by dílo obstálo jako samostatná krajinomalba. Přestože malířského vrcholu dosahuje až po přelomu století, na tomto díle je zřejmý jak technický, tak kompoziční růst.

#### **4.2.1.3. Tizian**

Tiziano Vecellio (1489/1490–1576), narozen na území Benátské republiky v Pieve di Cadore, nastoupil do učení k mozaikáři Sebastianu Zuccatovi ve věku pouhých devíti let. Dále se stal žákem Gentileho Belliniho a později Giovanniho Belliniho a následně

<sup>195</sup> Sedlár 1993, s. 175.

<sup>196</sup> Jewitt 2014, s. 36.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>198</sup> Aikema – Brown 1999, s. 183.

pracoval s Giorgionem. Tito umělci velmi ovlivnili jeho rané období.<sup>199</sup> Svými dobrými diplomatickými vztahy si zajistil zakázky u předních italských dvorů ve Ferrare, Mantově a Urbinu. Dále odjel do Říma, kde mu roku 1546 bylo uděleno občanství.<sup>200</sup> Již od mladého věku byl skvělým portrétistou, což se odrazilo například v jeho podobizně pro císaře Karla V., jenž ho také jmenoval falckrabětem, a později pracoval i pro jeho syna Filipa II.<sup>201</sup> Tizianovo malířství se v průběhu čtyřicátých let proměnilo z klidných scén na dramatictější a složitější kompozice, ovšem s tlumeným koloritem. V pozdním období tíhne spíše k mytologickým tématům, avšak jeho práce s barvou byla více pastózní a tahy štětcem byly rozpoznatelné.<sup>202</sup>

Mezi lety 1518/19–1526, jak dokládají platby, pracoval pro rodinu Pesaro v benátské bazilice Santa Maria Gloriosa dei Frari.<sup>203</sup> Oltářní obraz *Madona se světci a členy rodiny Pesarů (Madona Pesaro)* [23] zaujal jakousi novou verzi schématu tzv. Sacra Conversazione. Namísto tradičního frontálního zobrazení Madony a skupiny světců, Tizian posunul pohled do šikmé polohy. Odstranil krajinu ve prospěch architektury, kdy hlavní záběr zaujímají proporční sloupy, které vytvořily iluzivní průhled. Propojení světců a rodiny Pesarů vytváří klidnou atmosféru, kde převažují jemné a čisté barvy.<sup>204</sup> Samotný Jacopo Pesaro je zobrazen na levé straně, který je představován sv. Petrem Panně Marii. Na téže straně je i voják, držící prapor s erbem Pesaro a Borgiů. Na pravé straně Tizian zobrazil podobizny Jacopových bratrů – Francesca, Antonia, Giovanniho, Fantina a syna Leonarda. Za rodinnými příslušníky jsou světci sv. František a sv. Antonín z Padovy. Malý Ježíšek je obrácen k Františkovi a pozoruje jeho stigmata na dlaních.<sup>205</sup>

Guerrino Lovato ve svém ikonografickém bádání zachytil zajímavou myšlenku. V postavě vedle sv. Františka nevidí Antonína z Padovy, nýbrž bratra Lea, světcova společníka na Alverně. Svou teorii podpořil odkazem na Celana. Postava je zobrazena jako tichý svědek, který přerušuje své čtení a ukazuje prstem na místo mezi stránkami,

<sup>199</sup> Vorlová 2011, s. 9.

<sup>200</sup> Pobýval ve Ferrare u Alfonsa I. d'Este roku 1519, v Mantově u Federika II. Gonzagy roku 1523 a v letech 1527–28 a od roku 1532 v Urbinu; Capretti 2002, s. 264.

<sup>201</sup> Martindale 1971, s. 172.

<sup>202</sup> Vorlová 2011, s. 9–10.

<sup>203</sup> Oltářní obraz byl odhalen 8. října 1526. Tietze 1950, s. 20.

<sup>204</sup> Tietze 1950, s. 20–21.

<sup>205</sup> Gibellini 2006, s. 84.

aby si zakryl tvář před silným serafinským světlem (zde je zastíněn postavou sv. Františka).<sup>206</sup>

Deskový obraz s námětem *Stigmatizace sv. Františka* [24], signovaný Titianus Vecellius Cadur, namaloval Tizian pro kostel San Francesco v Ascoli. Původně byl umístěn na oltáři kaple Desideria Guideneho. Doba vzniku díla je předpokládána souběžně s vysvěcením kaple roku 1561.<sup>207</sup> V prvním plánu malby je zobrazen klečící donátor kaple na schodech, v aktu uctívání postavy sv. Františka při přijímání stigmat. Vedle sebe má knihy, jež odkazují na jeho literární činnost. V plánu druhém světec přijímá svaté rány v podobě paprsků od samotného zmrtevýchvstalého Krista, čímž se vymkl tradičnímu zobrazování Serafa v podobě ukřižovaného Krista. Za světce sedí bratr Leo. Pozadí je vyobrazeno až „impresionistickou“ technikou, až na detailní horskou krajinu, která může připomínat hory v Bellunu (oblast v Benátsku), které Tizian jistě znal. Jelikož obraz vznikl v Tizianově vysokém věku, je zřetelný typický uvolněný rukopis jeho pozdního období.<sup>208</sup>

Na obraze sledujeme zajímavý střet malířových zkušeností jednotlivých období, během kterých tvořil. Donátor v popředí i samotný František sklouzávají k nepříliš dynamickému provedení pomocí „divadelní scény“. Naopak bratr Leo je namalován mistrně, kde se odráží Tizianovo celoživotní studium figur.

Dochovala se také kresba s námětem *Stigmatizace sv. Františka*<sup>209</sup>, která byla do první poloviny 20. století hojně diskutována historiky umění. Jejich neshodu v autorství díla zapříčinila krajina. Kresba je zapsána v Bonnatově inventáři pod autorstvím Giovanni Belliniho, ale Adolfo Venturi jej připsal Tizianovi. Důvodem pro něj byla právě krajina, která působí benátskou atmosférou „...spíše než klidné lyrické dílo vize Giovanniho Belliniho, odráží vášně, ohnivost a lásku ke kontrastům, jež je vlastní Tizianovi.“<sup>210</sup> Proti autorství Belliniho se také ohradil roku 1938 Bernard Berenson, a připisuje ji florentskému umělci Pieru di Cosimu. Svou myšlenku obhájil srovnáním krajiny zmíněné kresby, dílem ze sbírky Roberta Lehmana a malbou z Uffizi.<sup>211</sup> Maria Fossi podpořila připsání krajiny z Uffizi Pierovi, ale kresba z kolekce Lehmana byla

<sup>206</sup> Guerrino Lovato, *La Pala dei Pesaro di Tiziano: un santo di più e uno di meno* 2018: <https://wp.me/pHcgi-Ct> (4.3.2024)

<sup>207</sup> Tietze 1950, s. 365.

<sup>208</sup> Stefano Papetti, *Museo Civici Ascoli Piceno* 2015: [https://youtu.be/\\_4s7Uih5EPM?si=woOMaTIFmRIVmDhK](https://youtu.be/_4s7Uih5EPM?si=woOMaTIFmRIVmDhK) (4.3.2024)

<sup>209</sup> Reprodukce na straně 108; Bean 1960.

<sup>210</sup> Venturi 1927, s. 284.

<sup>211</sup> Berenson 1938, s. 258.

vystavena v Paříži roku 1917 pod autorstvím, možná opatrnějším, benátskému mistru z období 1500.<sup>212</sup>

Nutno dodat fakt, že i když nemůžeme s jistotou říct, kdo z výše uvedených dílo vytvořil, není pochyb o jeho umělecké kvalitě. Zajímavé myšlenky vyjádřil John Ruskin při srovnání Giotta a Tiziana. Jeho úvahy se opíraly o barevnost, z čehož vychází, že kdyby se Giotto narodil o dvě století později, připomínal by Tiziana více než kohokoliv z florentské školy. Svůj názor ilustruje na přístupu malby draperie, jelikož v Giottově době umělci využívali hodně detailních záhybů na draperiích, Giotto tento přístup změnil a spojil tyto záhyby do širších barevných hmot, což někdy dávalo jeho kompozicím podobnost s Tizianovými díly.<sup>213</sup>

#### 4.2.2. Podunajská škola a příklady zobrazení

Nejprve je třeba uvést pojem Podunajská škola. Termín „Donauschule“ poprvé užili v 19. století Hermann Voss a Theodor von Frimmel. Samotné pojmy „škola“ nebo „styl“, však nemůžeme chápat ve smyslu tradiční umělecké školy, ale jako specifický jev vyznačovaný sdílenými výrazovými prostředky umělců různého vzdělávání, ohraničený časově, místně a formálně.<sup>214</sup> Tento „styl“, trvající kolem 1490–1540, měl svá centra v Řeznu, Pasově a Rakousku, respektive v místech podél Dunaje až po Bratislavu. V Řeznu dominoval Altdorfer, v Pasově stáli menší mistři v opozici vůči větším umělcům, jako byl Wolf Huber a Horní a Dolní Rakousko mělo také svůj vlastní charakter. Nejčastěji jsou s podunajským stylem spojováni malíři, kteří sdíleli zaujetí ke krajině a spojovali postavu člověka s přírodou, avšak vyskytly se i výjimky, kteří tuto spojitost necítili.<sup>215</sup>

Důležitým přínosem Podunajské školy bylo charakteristické začlenění krajiny do obrazového prostoru, často doplněné architekturou, jinak řešené světlo a výrazná stylizace draperie, která se stala velmi dekorativní až ornamentální.<sup>216</sup> Malíři překračovali kreslením pravidla racionálního naturalismu, neboť byli stejně nadaní jak v kresbě, tak v malbě. Vymýšleli až pohádkové scény, nepravděpodobné věci a podivné

<sup>212</sup> Bean 1960, s. 108.

<sup>213</sup> Ruskin 1854, s. 22, 33.

<sup>214</sup> „Historická a společenská podmíněnost jeho vzniku je spojován s humanistickým prostředím vídeňské univerzity na počátku 16. století a s podunajskými kláštéry – především augustiniánskými v Klosterneuburgu a Sankt Florianu, benediktinském v Melku nebo cisterciáckém ve Zwettlu“; Ottová – Nespěšná Hamsíková 2019, s. 97, 100.

<sup>215</sup> Stange 1964, s. 127.

<sup>216</sup> Chlumská 2014, s. 128.

formy jako doposud nikde jinde než v Evropě.<sup>217</sup> Spojovali protichůdné tendence a tím docílili velké rozmanitosti. Vyhýbali se hranatým prvkům a formu zaoblovali.<sup>218</sup> Krajina, která je pro Podunajskou školu klíčová, jak bylo zvykem poskytovala pozadí pro figurální kompozice. Avšak v Podunají tvořila samostatné téma.<sup>219</sup> Inspiracím jim bylo dobře známé domácí prostředí, ale vycestování do Itálie bylo pro umělce také důležité, jak ukázal své následující generaci Michael Pacher. Poznání umění Belliniů, Pollaiuola, a Mantegni poskytovalo nové poznatky pro další rozvoj<sup>220</sup> a ti, kteří necestovali, s největší pravděpodobností znali italské lepty a tisky. Důležitým faktorem byl vztah Benátek s uměleckými centry severně od Alp. Šíření umění mezi těmito oblastmi značně posílilo nový zájem malířů o využití krajiny v náboženském umění. V průběhu 15. století se Benátky staly významným evropským centrem tisku a díla podunajské školy Albrechta Dürera, Lucase Cranacha a Albrechta Altdorfera se stala snadněji dostupnými. Ačkoliv Altdorfer, na rozdíl od Dürera, do Benátek nikdy necestoval, jeho tisky pravděpodobně ano, ale jeho díla nebyla známá jako Dürerova. Tento import vyvolal velký zájem o krajinu od poslední čtvrtiny 15. století. Tisky byl inspirován například Tizian.<sup>221</sup> Ten v polovině 15. století odcestoval do Augšpurku, kde na něj přímo působil vliv severu, a v Benátkách ve své dílně zaměstnával řadu německých a nizozemských malířů.<sup>222</sup>

Rozdílem italské krajinomalby od té Podunajské spočíval v jejím samotném chápání. Italští malíři přejímali krajinu od Giotta, Masaccia a Piera della Francesca, kteří ji formovali tektonicky. I když mohli malíři chápat krajinu individuálně, tak i v 16. století zůstala krajina něčím vybudovaným. Přesto například u Giorgioneho a Altdorfera lze najít spojení mezi postavami a krajinami. Postavy ustupují, a naopak se do popředí dostává samotná krajina a idylická atmosféra.<sup>223</sup>

Do Koruny království českého postupoval podunajský styl nepravidelně a pomaleji a klíčovou úlohu hrála tzv. Zlatá stezka, která vedla přes Prachatice, Šumavu, Volary do Pasova. Tomu přispělo uvolnění mezinárodního obchodu v roce 1495.<sup>224</sup>

<sup>217</sup> Stange 1964, s. 19.

<sup>218</sup> Omezují výrazné linie a tváře postav vypadají jak vymodelované z vosku; Tamtéž, s. 19.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>221</sup> Jewitt 2014, s. 22–24.

<sup>222</sup> Aikema – Brown 1999, s. 25.

<sup>223</sup> Výjimkou jsou náboženská témata; Stange 1964, s. 127–128.

<sup>224</sup> Chlumská 2014, s. 128.

#### 4.2.2.1. Albrecht Dürer

Albrecht Dürer (1471–1528), narozen v Norimberku, se vyučil v dílně svého otce zlatnickému řemeslu<sup>225</sup> a následně přešel do učení Wolgemutovy dílny v Horním Porýní, kde se naučil všechna odvětví jeho umění. Zaměřoval se i na krajiny malované akvarelem a vodovými barvami, a taktéž poznal dřevoryty pro ilustrované knihy. Po dokončení učňovství roku 1490 odchází do Colmaru, aby pracoval pod vedením Schongauera.<sup>226</sup> Dále cestoval do jednoho z předních center evropského knihtisku – Basileje, kde navázal kontakt s velkými nakladateli. Roku 1493 odešel do Štrasburku a o rok později oženil se s Agnes Frey, podle rodiči naplánované dohody. Navázal přátelství s humanistou Wilibaldem Pirckheimerem, jež Dürera obohacoval o témata pro tisky, a naopak Dürer mu poskytoval ilustrace ke spisům. Svou první cestu do Itálie podnikl roku 1494. Navštívil Benátky a pravděpodobně města Padova, Mantova a Cremona. Možným důvodem příjezdu do Itálie mohla být morová epidemie v Norimberku, avšak přitažlivější je Panofského tvrzení o setkání s Pirckheimerem, který tam studoval a obdivování znovu oživené klasické antiky. Po návratu vytvořil mezi lety 1495 a 1500 sám více než 60 leptů a dřevořezů, které mu přinesly okamžitou mezinárodní slávu.<sup>227</sup> Roku 1505 se Dürer vydal na druhou cestu do Itálie. Zpět do Norimberku přijel roku 1507 a krátce na to se zabývá psaním traktátu o umění, jehož postupným zpracováním se zabývá až do konce života. V roce 1512 byl zaměstnán císařem Maxmiliánem I. a dostával pravidelnou rentu.<sup>228</sup> Na svou poslední velkou cestu se vydal roku 1520, neboť Karel V., nástupce Maxmiliána I., odjel do Nizozemí a do Cách, kde se s ním mohl snáze setkat, aby zajistil pokračování pravidelné renty. V závěru svého života stále pracoval a věnoval se psaní knih o geometrii, opevnění a teorii lidských proporcí.<sup>229</sup>

Dürerův dřevořez *Svatý František přijímá stigmata* [25], je datován kolem roku 1503 a vytvořen před jeho druhou italskou cestou. Dürer užil konzervativního přístupu k tomuto votivnímu dílu, a tak ilustroval oficiální text.<sup>230</sup> U stromu poklekává bosá

<sup>225</sup> Vyučení ve zlatnickém řemesle bylo pro Dürerův vývoj velmi důležitým přínosem, neboť poznal rytecké nástroje a brusku ještě v mladém věku; Panofsky 1971, s. 4.

<sup>226</sup> Z doložitelných účtů je zřejmé, že Dürer přijel až po Schongauerově smrti. Do Kolmaru dorazil v roce 1492 a Martin Schongauer zemřel roku 1491; Tamtéž, s. 5.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 6–8.

<sup>228</sup> Panofsky 1971, s. 9.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>230</sup> Minott 1971, s. 26.

postava světce, dívající se vzhůru. Vedle něj spí bratr Leo, v nepohodlné pozici opřený o knihu, jenž se tohoto aktu neúčastní. František má ruce rozpjaté a spojené paprsky s Ukřižovaným v levé horní části. Paprsky vychází z Kristových ran a jsou přenášeny na světce – rány z Kristových rukou vedou k rukám Františka, rány z nohou na nohy světce a stejně tak u rány z boku. Výraz ve tváři světce je velmi bolestný. Scénu vyplňuje hornatá lesní krajina, kde je částečně vidět kaple s gotickými okny a městský dům.<sup>231</sup> Dürer využívá techniku, která mu neumožňuje přílišné zaměření na detail. Místo toho má dílo jasně symbolickou hodnotu a udává směr dalším umělcům a stává se tak inspirací pro další umělce. Pozorujeme umělcovy oblíbené trsy trávy v prvním plánu, dále se ale příroda stává divokou a nepřiliš konkrétní.

Dílo je signované vedle postavy světce a na dolním okraji je latinský nápis: VVLNERA QVAE PROPTER CHRISTVM FRANCISCE TVLISTI ILLA ROGO NOSTRIS SINT MEDICINA MALIS, v překladu: Ó Františku, rány, které neseš z Kristovy vůle, volám, aby mohly být lékem na naše hříchy.<sup>232</sup> Nápis jednoznačně přirovnává Františkovy rány k léku proti zlu a patrně odkazuje na zázraky, které již za svého života a také po něm vykonal. Tato tematika zázraků uzdravení je probrána v kapitole výše věnované samotným zázrakům. Nabízí se tedy otázka, zda by se mohlo jednat o devoční grafiku. Ačkoliv byly v pozdním 15. století v Norimberku oblíbenými motivy malý Ježíšek a Arma Christi, vynález knihtisku a uplatnění jiných druhů tiskařských technik pomohly i k šíření kultu světců.<sup>233</sup> Nápis na dřevořezu vyzdvihuje stigmata světce jako zdroj spásy člověka a zároveň opomíjí historický význam pro křesťanskou zbožnost. Také naznačuje ono prožívání utrpení Krista k podobnosti s ním jako Spasitelem, což si uvědomovali jeho současníci i následovníci.<sup>234</sup> List se svatým Františkem tak mohl sloužit jako prostředek k následování Krista skrze zobrazenou stigmatizaci světce.

#### **4.2.2.2. Životy svatých otců, kteří obývali na poušti – Vitae Patrum**

Kodex *Životy svatých otců, kteří obývali na poušti* (latinsky *Vitae Patrum*), ceněný z hlediska jazykového, tak i obsahového, byl roku 1516 přeložen do českého jazyka významným humanistou Řehořem Hrubým z Jelení na popud Ladislava ze Šternberka –

<sup>231</sup> Kleinschmidt 1911, s. 99.

<sup>232</sup> Z německého překladu: „O Franziskus, die Wunden, die du um Christi willen trägst, rufe ich, damit sie ein Heilmittel für unsere Sünden sein mögen“; Wilckens 1971, s. 183.

<sup>233</sup> Royt 1995, s. 3.

<sup>234</sup> Royt 1995, s. 3.



kancléře Českého království.<sup>235</sup> Původně byl umístěn v pražském klášteře u Panny Marie Sněžné<sup>236</sup>, ale nyní se nachází v pražské universitní knihovně. Toto předání rukopisu proběhlo během rušení klášterů za vlády Josefa II. a rozhodovalo, jestli jej umístit do Vídně nebo má zůstat v Praze. Následně bylo rozhodnutí o rušení kláštera zrušeno a rukopis stále zůstal v držení pražské knihovny. Tento typ četby byl oblíben mezi mnichy, kteří dodržovali pravidla sv. Benedikta a sv. Františka.<sup>237</sup>

Titulní list tohoto rukopisu zobrazující *Stigmatizaci svatého Františka* [26] je připisán anonymnímu umělci, dle Chytila, stoupenci Mistra Lobkovického kancionálu. Konstatuje také stopy vlivu italského a německého, avšak vyzdvihuje pražské prostředí, které se těmito prvky adaptovalo.<sup>238</sup> Krása a Pešina připisují titulní iluminaci Mistru Litoměřického graduálu, jenž pracoval v Praze. Nejpravděpodobněji se jedná o dílo umělcova pozdního období, jež svým dramatickým provedením, blízkým dílům z Norimberku v 15. století, získal uznání.<sup>239</sup>

Kompozice je pomyslně rozdělena vysokým stromem, a rozděluje tak iluminaci na dvě poloviny. V rozložení postav můžeme vidět jistou podobnost Dürerova dřevořezu se sv. Františkem, nicméně v rukopise se malíř zaměřil na větší expresivitu, nejedná se o kopírování, pouze o volné přenesení.<sup>240</sup> Klečící postava světce v předklonu hledí na postavu Ukřižovaného a oba propojují zlaté paprsky. Malíř detailně ilustruje odrazy z Kristových ran paprsky na různých prvcích přírody, jakou jsou stromy, architektura a skály. Vedle světce, u stromu, je vyobrazen spící či meditující bratr Leo. Krajina v odstínech modré a zelené představuje utopický Ráj v rámci protoromantického pojetí podunajské školy. Světec je obklopen dravou, ale zároveň i plachou zvěří a prožívají tuto chvíli ve vzájemné symbióze.<sup>241</sup> V pozadí se otevírají hluboké perspektivní průhledy na gotický chrám. Donátor Ladislav ze Šternberka je zobrazen na ornamentálně zdobeném okraji iluminace, klečící a dívající se na sv. Františka. V pojetí Mistra Litoměřického graduálu se jedná o jeden z našich nejstarších portrétů.<sup>242</sup>

<sup>235</sup> Urbánková 1957, s. 22–23.

<sup>236</sup> Do Kláštera se kodex dostal prostřednictvím bechyňských františkánů; Chytil 1896, s. 48.

<sup>237</sup> Baum 1868, s. 339–340.

<sup>238</sup> Podobnosti s Mistrem Lobkovického kancionálu vidí Chytil v barevnosti a ornamentálních tvarech; Chytil 1896, s. 48.

<sup>239</sup> Umělec na této zakázce pro bechyňského patrona pracoval nedlouho po reprezentativních obrazech husitské ikonografie. „I překladatel spisu byl však utrakvista a lze snad předpokládat, že v neortodoxním pojetí některých jedinců, vychovaných už k náboženské snášenlivosti, nebyla Františkova reforma církevního života považována za něco protikladného tomu, co zastával před stoletím v Čechách Hus“ Krása 1985, s. 448.

<sup>240</sup> Součková 2019, s. 183.

<sup>241</sup> Krása 1985, s. 448.

<sup>242</sup> Urbánková 1957, s. 22–23.

Ladislavova tvář je plná a kulatá a jeho postava je oděna červenými šaty se zlatě prošivaným brokátovým pláštěm s dlouhými rukávy. Na opačné straně má zobrazený znak, také mimo rámec díla, a nad štítem ve znaku se nachází páska s nápisem LADSLAW Z. STERBERKA.<sup>243</sup> Chytil vidí podobnost v díle Albrechta Altdorfera, ve světelnosti a ve způsobu zobrazení krajiny.<sup>244</sup> Krása konstatuje, že lépe než z ilustraci, ale díky ornamentice je kodex dílem velmi významného pražského iluminátora. Potvrzením je pro něj syntéza hybného nepravidelného akantu s renesančním osovým, symetrickým řešením bordur, jež u nás byla dosud ojedinělá.<sup>245</sup>

Anonymní umělec využívá gotického schématu barev (červená vepředu, zelená uprostřed a modrá vzadu), který mu pomáhá vytvořit jednotlivé plány. Zajímavé je, že umělec nevyužívá tradičního zobrazení paprsků jako přímých linek, ale využívá skoro až organický tvar „provazu“, který divákovi může evokovat vodící šňůrky. Detailní provedení krajiny je typické pro dobu malířova působení, nicméně do pražského prostředí malíř přináší inovativní vliv Podunají. Fauna v okolí stromu, který je důležitou součástí kanonického zobrazení světce, může poukazovat skutky z jeho života, a to zejména na Kázání ptákům, kterému se práce věnuje v kapitole O životě svatého Františka.

#### 4.2.2.3. Albrecht Altdorfer

Albrecht Altdorfer (1480–1538), narozen v Řeznu, jako syn malíře Ulricha Altdorfera. Věnoval se stavitelství, malířství i grafice. Z roku 1506 jsou dochovány jeho první mědiryty a o rok později malby. Kolem roku 1511 se vydal na cestu Podunajím, kde poznal umění Cranacha a Pachera, jenž ho ovlivnili v barevnosti a v užití perspektivních zkratk. V rozmezí let 1521–25 se věnoval grafické produkci. V závěru života se věnoval znovu malířství a pracuje pro objednavatele Viléma IV., ale z poslední fáze se dochovalo pouze málo děl.<sup>246</sup>

Altdorferovo umění se zaměřuje na drobné formáty, intimní a často idylické vyobrazení svatých událostí. Jeho dílo představuje velmi osobitý a odlišný příspěvek k německé renesanci podunajské školy. Byl průkopníkem krajinomalby, která v jeho dílech často převyšovala nad samotným námětem. Pešina konstatuje „*Altdorferův význam v německém a tedy i v evropském malířství je vskutku výjimečný. Cranacha*

<sup>243</sup> Baum 1868, s. 342.

<sup>244</sup> Chytil 1896, s. 48.

<sup>245</sup> Krása 1985, s. 448.

<sup>246</sup> Pešina 1942, nestr.

*předstihuje svou neúnavnou a stále svěží invencí, nad Dürera vyniká poetisací přírody, která se mu nejeví jako objektivní skutečnost předem daná, nýbrž jako stále proměnná čarovná vidina a dějiště zázraků.* <sup>247</sup>

Aldorferovo zobrazení *Františka přijímajícího stigmata* [27] je datováno k roku 1507. Společně s vyobrazením svatého Jeronýma tvoří součást diptychu. Tietze se také opírá o myšlenku závislosti postavy Františka a pojetí světce Albrechta Dürera.<sup>248</sup> Světec se zdá být méně dominantní v kontrastu dílka jako celku. Altdorfer se více věnoval samotné rozmanité krajině než jedinečnosti individuální formy postavy.<sup>249</sup> Což může vysvětlit otázku inspirace Dürerovým dřevořezem.

Na malbě je světec vyobrazen v pokleku s rozpaženýma rukama, také u stromu, hledící na Ukřižovaného ve formě Serafa. Propojují je paprsky, jež vedou, jako u Dürera, z Kristových ran na Františka. Provedení draperie se od Dürera liší, ale tvar hlavy a výraz se velmi shodují. Chybí zde bratr Leo, a světec prožívá tento akt o samotě. Světce obklopují různé druhy trávy a květin. Za světcem pozorujeme jakousi ruinu, u které si můžeme klást otázku, zda se jedná čistě o umělcovu fantazii či vzpomínku na prostředí, které je mu známo. Technika ale malíři poskytuje mnohem větší prostor pro detail i v dalších plánech: první i druhý plán je vyveden s intenzivním zájmem o přesnost s postupným přechodem do třetího plánu, který obrazu dodává hloubku a zároveň jistý stupeň mystičnosti.

Závěrem můžeme konstatovat, že na rozdíl od Giovanniho Belliniho, se Altdorfer i Dürer drželi tradičního typu zobrazení světce. Výrazné podobnosti s Dürerovým pojetím postavy Františka naznačují zřejmou inspiraci, zatímco samotné pojetí krajiny nás přibližuje k vyjádření individuality umělce, ovlivněného, již zmíněným podunajským stylem.

<sup>247</sup> Pešina 1942, nestr.

<sup>248</sup> Tietze 1923, s. 24.

<sup>249</sup> Důkazem stále většího pronikání do krajiny je dílo Svatý Jiří v lese (Mnichov) z roku 1510; Stange 1964, s. 22.

## V. Závěr

Cílem bakalářské práce *Zobrazování svatého Františka z Assisi na přelomu 15. a 16. století ve srovnání Itálie a Podunají s přihlédnutím k vývoji krajinomalby* bylo proniknout do františkánské ikonografie, zejména do námětu Stigmatizace a pokusit se zodpovědět otázku, zda mohla existovat přímá souvislost mezi zobrazením svatého Františka s vývojem krajinomalby ve vymezeném časovém úseku. Ačkoliv literatura týkající se františkánské tematiky je hojně probádána, tak vybraným dílům této práce s několika výjimkami taková pozornost věnována nebyla.

V prostředí mezi Itálií a Podunajím na přelomu 15. a 16. století vznikají fascinující díla spojená nejen tematicky, ale i kompozičně. Vzájemná inspirace autorů (ve formě volné předlohy, ne kopírování) je nejen zřejmá, ale i velice zajímavá kvůli limitujícím podmínkám doby. Přes stále ještě přetrvávající rigiditu kanonického zobrazování světců způsobená vlivem gotiky. Umělci vykazují ojedinělý přístup a každý přináší do svého pojetí zobrazování unikátní prvky. I přes stále dodržování tradic vytváří prostor pro individuální vyjádření umělců, který se dále zvyšuje v následujících letech. Je zajímavé sledovat, jak se malíři vypořádávají s konzervativním zadáním zakázky a zároveň s touhou vymanit se z onoho gotického kánonu. Talent a zkušenosti tehdejších mistrů nám přibližují rozmanitou krajinu tehdejší doby a ilustrují nám rozdílné, a přesto obdobné přístupy malířských škol. Samotná figura světce zůstává v průběhu let tradiční a ilustruje jeho dramatický život. Příroda kolem ale prochází pomalou, ale jistou změnou, která při srovnání vyvolává anticipaci velké změny v malířských rukopisech, která přijde ve vrcholné renesanci.

Giotto umožnil další generaci malířů nesoustředit se tolik na umístění narativu do kompozice. Další generace se tedy může plně soustředit na řešení mnohých detailů v plánech a na barevná schémata. Domenico Ghirlandaio nám představuje fantaskní krajinu, která je pouze ještě jakousi kulisou, avšak nesmíme opomenout velkou míru realismu vzhledem k zobrazeným současníkům a samotnému městu. Pod rukou Giovanniho Belliniho krajina ožívá, k čemuž využil i atmosférickou perspektivu prostřednictvím olejomalby, která mu umožnila dosáhnout mnoha odstínů, a tím vytvořit iluze světla a stínu na povrchu vody, skal, stromů a celkového terénu. U Tiziana se odráží umělcova pozdní fáze, což má za následek uvolněné a skoro až strohé vyjádření krajiny.

Albrecht Dürer pomocí svého dřevorezu byl schopen představit svou vizi i v zahraničí a jeho dílo se stává inspiračním zdrojem pro mnoho jeho současníků. Mistr Litoměřického graduálu představuje pražskému publiku inovativní řešení prostoru pomocí teplých a studených barev. Altdorfer si z Dürerova dřevorezu přejímá kompozici, avšak samotná krajina už dýchá vlastním životem. Můžeme také konstatovat, že tito podunajští umělci se přiklání k typu devočního zobrazení sv. Františka jako „léčitele“ či léku proti hříchům.

Při srovnání vybraných Stigmatizací, jak z Itálie, tak z Podunají můžeme konstatovat, že velkou roli hrála právě tradice. Svatý František zůstává neměnnou postavou přijímající stigmata skrze Krista či Serafa, ale jak již jsme naznačili, vývoj krajinomalby v tomto období takto jednoznačný není. Vybraný okruh umělců v této práci ilustruje až autonomní zájem o zobrazení vlastní krajiny. Avšak nabízí se zde také otázka, jestli tento zájem nebyl, řekněme nucený, neboť námět Stigmatizace je událost odehrávající se v přírodě, tudíž tento námět si zasazení do krajiny přímo vyžaduje a každý umělec se snaží o kreativitu či o přínos vlastního rukopisu. Odpověď tedy na otázku, zda mohla existovat přímá souvislost mezi zobrazením svatého Františka s vývojem krajinomalby ve vymezeném úseku na přelomu 15. a 16. století, není jednoznačná, ale s ohledem na vybraná díla v této práci můžeme tvrdit, že se spíše jednalo o autonomní vyjádření umělců, kteří však byli ovlivněni trendy ve své době a postupná proměna krajiny pozvolna představuje tvůrce díla jako individuální a samostatné umělecké osobnosti s vlastním unikátním přínosem.

## VI. Seznam literatury a pramenů

### Prameny

Životy Svatých Otců, kteří obývali na poušti, Praha, NK ČR, inv. č. XVII. A.2, 1516

### Literatura

AIKEMA–BROWN 1999

Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, *Renaissance Venice and the north: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, London: Thames & Hudson 1999, cit. dle: <https://archive.org/details/renaissancevenic0000rena/mode/2up>

AVEROLDO 1700

Gulio Antonio Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia: G. M. Rizzardi, 1700, cit dle: <https://archive.org/details/lesceltepittured00aver/mode/2up>

BAUM 1868

Antonín Baum, Život svatých otců, kteří obývali na poušti. Rukopis universitní bibliotéky Pražské. In: *Památky archeologické a místopisné*. Volume 7. Praha: Nákladem archeologického sboru Musea království Českého 1868.

BEAN 1960

Jacob Bean, *Bayonne. Musee Bonnat Les Desiins Italiens De La Collection Bonnat*, Paris Editions Des Musees Nationaux Palais Du Louve 1960, cit dle: [https://archive.org/details/bayonnemuseebonn0000jaco\\_v8a0/mode/1up](https://archive.org/details/bayonnemuseebonn0000jaco_v8a0/mode/1up)

BERENSON 1909

Bernard Berenson, *The central Italian painters of the renaissance*, New York [etc.] G.P. Putnam's Sons 1909.

BERENSON 1938

Bernard Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, volume 2, New York: Greenwood Press 1938.

BONAVENTURA ŠTIVAR – KORONTHÁLIOVÁ 2001

Jiří Bonaventura Štivar Markéta Koronthálová, *Spisy sv. Františka a sv. Kláry*, Velehrad: Ottobre 12, 2001.

BROWN 1961

Sister Mary Anthony Brown, Early Portraiture of saint Francis, *Franciscan Studies*, 21, no. 1/2, 1961, s. 94–97, cit dle: <http://www.jstor.org/stable/41974659>

BROOKE 2006

Rosalind Beckford Brooke, *The image of St Francis: responses to saint-hood in the thirteenth century*, Cambridge University Press: 2006, cit dle: <https://archive.org/details/imageofstfrancis0000broo/mode/1up>

BURKE 1996

Peter Burke, *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*, Praha: Mladá fronta 1996.

CAPRETTI 2002

Elena Capretti, *Velcí mistři italského výtvarného umění*, Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o. 2002.

CRUM 1998

Roger. J. Crum, Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the “Failure” of the Portinari Altarpiece. *Art Journal*, 57, s. 5–13, cit. dle: <https://doi.org/10.2307/777987>

DRDÁKOVÁ 2022

Kateřina Drdáková, *Ikonomie sv. Františka v období 17. a 18. století*, diplomová práce, Karlova univerzita, Praha 2022, cit dle: [120423329.pdf \(cuni.cz\)](https://cuni.cz/120423329.pdf)

FRIEDLAENDER 1990

Walter Friedlaender, *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*, New York: Columbia University Press, 1990, cit. dle: <https://archive.org/details/mannerismantiman00frie>

GIBELLINI 2006

Cecilia Gibellini, *Titian*, New York, Rizzoli 2006.

GIORGI 2003

Rosa Giorgi, *Saints in art*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2003, cit dle: <https://archive.org/details/saintsinart0000gior/page/n4/mode/1up>

GOFFEN 1979

Rona Goffen, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, *The art Bulletin* 61, č. 2, 1979.

GUINNESS 1901

Henry Grattan Guinness, *Andrea del Sarto*, London: G. Bell & Sons 1901, cit dle: [https://archive.org/details/andreadelsarto00guin\\_0/mode/1up](https://archive.org/details/andreadelsarto00guin_0/mode/1up)

HALL 2008

James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha: Paseka 2008.

HAMMOND 2002

Norman Hammond, Bellini's Ass: A Note on the Frick St Francis, *The Burlington Magazine*, vol. 144, no. 1186, 2002, s. 24–26, cit. dle: <http://www.jstor.org/stable/889422>

HRDLIČKOVÁ 2009

Markéta Hrdličková, *Giovanni Bellini. Malíř rané benátské renesance a jeho nejvýznamnější díla. Vliv Belliniho na Dürera za jeho pobytu v Benátkách. Typ Svaté konverzace jako typický námět benátské malby*, Exkurze Katedry pomocných věd historických a archivního studia Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze do Benátska, Karlova Univerzita 2009, cit. dle: <http://pvh.ff.cuni.cz/exkurze09/referaty.html>

CHADRABA 1963

Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis 1963.

CHESTERTON 2017

Gilbert Keith Chesterton, *Svatý František z Assisi*, Praha: Karmelitánské nakladatelství 2017.

CHLUMSKÁ 2014

Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Praha: Národní galerie 2014.

CHYTILOV 1896

Karel Chytil, *Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů rodu Jagellonského*, Praha: nákladem vlastním 1896.

JANSON 1994

Anthony F. Janson, The Meaning of the Landscape in Bellini's 'St. Francis in Ecstasy.' *Artibus et Historiae*, vol. 15, no. 30, 1994, s. 41–54, cit. dle: <https://doi.org/10.2307/1483472>

JEWITT 2014

James Reynolds Jewitt, *The evolution of landscape in venetian paintings: 1475–1525*, dissertation, Kenneth P. Dietrich school of arts and sciences, University of Pittsburgh, cit dle: [https://d-scholarship.pitt.edu/21257/1/JEWITT\\_FINAL\\_ETD\\_BOOKMARKS.pdf](https://d-scholarship.pitt.edu/21257/1/JEWITT_FINAL_ETD_BOOKMARKS.pdf)

JÖRGENSEN 1913

Johannes Jörgensen, *Saint Francis of Assisi, a biography*, New York: Longmans, Green, and Co 1913.

KENNEDY 2008

Ian G. Kennedy, *Tizian*, Köln: Taschen 2008.

KLEINSCHMIDT 1911

Beda Kleinschmidt, *Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende*, M[ünchen] Gladbach: B. Kühlen 1911, cit dle: <https://archive.org/details/sanktfranziskusv00kleiuoft/mode/2up>

KNAPP 1907

Fritz Knapp, *Andrea del Sarto*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1907, cit dle: <https://archive.org/details/andreadelsarto00knapp/mode/2up>

KRÁSA 1985

Jaromír Homolka, Josef Petráň, Josef Krása, Jaroslav Pešina, Václav Mencl, *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha: Odeon 1985.

LE GOFF 2004

Jacques Le Goff, *Svatý František z Assisi*, Praha: Vyšehrad 2004.



LEHMANN 1998

Leonhard Lehmann, *František – mistr a učitel modlitby*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1998.

LONG 1992

Jane C. Long, The program of Giotto's saint Francis cycle at Santa Croce in Florence, *Franciscan Studies*, 52, s. 85–133, 1992, cit. dle: <http://www.jstor.org/stable/41975406>

MACEK 1965

Josef Macek, *Italská renesance*, Praha: Československá akademie věd 1965.

MARTINDALE 1972

Andrew Martindale, *Člověk a renesance*, Praha: Artia 1972

MATĚJČEK 1924

Antonín Matějček, *Dějepis umění. Díl druhý. Umění středního věku*. Praha: Jan Štenc 1924.

MATĚJČEK 1927

Antonín Matějček, *Dějepis umění. Díl třetí. Umění nového věku I*. Praha: Jan Štenc 1927.

MEISS 1963

Millard Meiss, Giovanni Bellini's St. Francis, *Saggi e Memorie Di Storia Dell'arte*, 3, 1963. s. 9–146, cit. dle: <http://www.jstor.org/stable/43139926>

MINOTT 1971

Charles Ilsley Minott, *Albrecht Dürer: The Early Graphic Works. Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. 30, no. 2, 1971, s. 7–27, cit. dle: <https://doi.org/10.2307/3774467>

NEUBAUER 2006

Zdeněk Neubauer, *O svatém Františku aneb zrození ducha novověku*, Praha: Malvern 2006.

OS 1974

Henry W van Os: St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7, no. 3, s. 115–132, 1974, cit dle: <https://www.jstor.org/stable/3780297>

OPATRŇÁ 2015

Marie Opatrná, *Ohlasy italských cest v dílech "českých" umělců a jejich působení na vývoj raně barokní malby v období let 1611–1650*, disertační práce, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy 2015, cit dle: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/79719/140045386.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

OTTOVÁ – NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2019

Olga Kotková, Michaela Ottová, Magdalena Nespěšná Hamsíková, *Živá spojení – Lucas Cranach a severozápadní Čechy*, Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích ve spolupráci s Katolickou teologickou fakultou Univerzity Karlovy 2019.

PANOFSKY 1971

Erwin Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, New Jersey: Princeton University Press 1971.

PEŠINA 1942

Jaroslav Pešina, František Muzika (ed.), *Albrecht Altdorfer*, Praha: S.V.U. Mánes – Melantrich 1942.

PEŠINA 1945

Jaroslav Pešina, *Tektonický prostor a architektura u Giotta*, Praha: Česká akademie věd a umění 1945.

PEŠINA 1949

Jaroslav Pešina, František Muzika (ed.) *Giotta*, Praha: SVU Mánes a Svoboda – Edice PRAMENY – svazek 64, 1949.

POSPÍŠIL 2001

Ctirad Václav Pospíšil, *Františkánské prameny I.*, Olomouc: Maticе cyrilometodějská, 2001, cit dle: <https://frantiskanstvi.cz/FP%20I.pdf>

POSPÍŠIL 1997

Ctirad Václav Pospíšil, Bonaventura z Bagnoregia a jeho Putování do Boha, in: *Sv. Bonaventura, Putování mysli do Boha*, úvodní studie, překlad, poznámky Ctirad V. Pospíšil, třetí vydání, Praha: Krystal 1997.

ROYT 1995

Jan Royt, *Drobná devoční grafika*, Rakovník: Rabasova galerie 1995.

RUSKIN 1854

John Ruskin, *Giotta and his works in Padua*, London: printed by Levey, Robson, and Franklyn, Great New Street and Fetter Lane 1854.

RUSKIN 1903–12

John Ruskin, *The works of John Ruskin*, volume 23, London: G. Allen: New York, Longmans, Green, and co. 1903–12.

SALTER 1905

Emma Gurney Salter, *Franciscan legends in Italian art: pictures in Italian churches and galleries*, London: J.M. Dent 1905.

SEDLÁŘ 1993

Jaroslav Sedlář, *Krajinomalba jako projev hledání domova: přirozený názor na svět v italském renesančním malířství*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, s. 163–177, 1993, cit dle: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110520>

SOUČKOVÁ 2019

Ema Součková, *Výzdoba hudebních rukopisů Jana Táborského z Klokotské Hory*, Praha: Academia 2019.

STANGE 1964

Alfred Stange, *Malerei der Donauschule*, München: F. Bruckmann 1964.

STIBOROVÁ 2011

Lenka Stiborová, *Počátky křesťanského malířství*, bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích 2011, cit dle: [https://theses.cz/id/b9zfp9/Bakalsk\\_prce.pdf](https://theses.cz/id/b9zfp9/Bakalsk_prce.pdf)

SYMONDS 1908

John Addington Symonds, *Renaissance in Italy: the fine arts*, London: J. Murray 1908, cit dle: <https://archive.org/details/renaissanceinitaly00symouoft/page/143/mode/1up?q=apennines>

ŠTĚDRONSKÁ 2021

Ivana Štědrónská, *František z Assisi a dějiny františkánského řádu*, diplomová práce, Západočeská univerzita, Plzeň 2021, cit. dle: <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/11025/43865/1/DPF%20sv.%20Frantisek%20finalni%20verze.pdf>

THODE 1934

Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Wien: Phaidon-Verlag 1934.

TIETZE 1923

Hans Tietze, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig: Insel-Verlag 1923, cit. dle: <https://archive.org/details/albrechtaltdorfe00tietuoft/mode/2up>

TIETZE 1950

Hans Tietze, *Titian: the paintings and drawings*, London: Phaidon Press 1950, cit. dle: <https://archive.org/details/titianpaintingsd00tietrich>

TURNER 1974

Richard Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, New Jersey: Princeton University Press, 1974, cit. dle: [The vision of landscape in Renaissance Italy : Turner, Richard, 1932- : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://www.archive.org/details/The_vision_of_landscape_in_Renaissance_Italy_Turner_Richard_1932-_/Free_Download,_Borrow,_and_Streaming_Internet_Archive)

ULIPOVÁ 2021

Magdalena Ulipová, *Chvalozpěv stvoření sv. Františka z Assisi*, bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2021, cit. dle: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/126716/130305850.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

URBÁNKOVÁ 1957

Emma Urbánková, *Rukopisy a vzácné tisky pražské Univerzitní knihovny*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957.

VASARI 1976

Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů, a architektů I.*, Praha: Odeon 1976.

VENTURI 1927

Adolfo Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano: Hoepli 1927.

VLNAS 2009

Vít Vlnas, Petr Příbyl, Tomáš Hladík, *Florencie. Město umělců, velmožů, světců a tyranů*, Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny 2009.

VORLOVÁ 2011

Magdalena Vorlová, *Tizian, antická mytologie a Ovidius*, diplomová práce, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2011, cit. dle: [https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48771/DPTX\\_2010\\_2\\_0\\_126778\\_0\\_112928.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48771/DPTX_2010_2_0_126778_0_112928.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

WARBURG 1999

Aby Warburg, The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie, in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles: Getty Research Institute 1999.

WILCKENS 1971

Leonide von Wilckens, *Albrecht Dürer: 1471–1971*, München: Prestel 1971.

WILLIAMSON 1901

George Charles Williamson, *Francesco Raibolini called Francia*, London: G. Bell & Sons, 1901, cit dle: <https://archive.org/details/francescoraibol01willgoog/mode/2up>

## Internetové zdroje

Guerrino Lovato La Pala dei Pesaro di Tiziano: un santo di più e uno di meno, in: Enigmi d'Arte [online], 2018 <https://wp.me/pHcgi-Ct>

Stefano Papetti, Museo Civici Ascoli Piceno, in: youtube [online], 2015; [https://youtu.be/\\_4s7Uih5EPM?si=woOMaTIFmRIVmDhK](https://youtu.be/_4s7Uih5EPM?si=woOMaTIFmRIVmDhK)

Svatý Bonaventura, Legenda Maior, in: OFM [online], 2010; <https://www.ofm.cz/2010/03/16/legenda-maior-od-sv-bonaventury/>

Tommaso da Celano, Kniha o divech, in: OFM [online], 2010; <https://www.ofm.cz/2010/03/16/kniha-o-divech-od-celana/>

Romita di Cesi – Experience the true Franciscan Spirituality, in: Medieval Histories [online], 2015; <https://www.medieval.eu/romita-di-cesi-experience-the-true-franciscan-spirituality/>

## VII. Seznam vyobrazení

1. Bonaventura Berlinghieri – Svatý František z Assisi, 1235, tempera na dřevě, Chiesa di San Francesco, Pescia.....65

Reprodukce z: <https://www.wga.hu/html/b/berlingh/stfranci.html>

2. Giunta Pisano – Sv. František s průvodními výjevy z jeho života, 1250–1255, Museo di San Matteo, Pisa.....66

Reprodukce z:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Giunta\\_Pisano.\\_St.\\_Francisc\\_and\\_six\\_stories\\_from\\_his\\_life.\\_Ca.\\_1250-60.\\_Museo\\_San\\_Matteo%2C\\_Pisa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Giunta_Pisano._St._Francisc_and_six_stories_from_his_life._Ca._1250-60._Museo_San_Matteo%2C_Pisa.jpg)

3. Chiesa Nuova, Assisi – Místnost, kde byl sv. František vězněn, fotografie.....67

Reprodukce z: archiv autorky

4. San Damiano, Assisi – Místo vidění sv. Františka, fotografie.....68

Reprodukce z: archiv autorky

5. Basilica di Santa Maria degli Angeli, Assisi – uvnitř Porciunkule, fotografie.....69

Reprodukce z: archiv autorky

6. San Damiano, Assisi – Chvalozpěv stvoření, fotografie.....70

Reprodukce z: archiv autorky

7. Anonym – Svatý František z Assisi, 1224–1228, freska, Capella di San Gregorio, Subiaco.....71

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mural/13c/12italia.html](https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mural/13c/12italia.html)

8. Cimabue – Madona se čtyřmi anděly a svatým Františkem, 1280–1283, Chiesa Inferiore, Basilica di San Francesco, Assisi.....72

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonn\\_1.html](https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonn_1.html)

9. Alessandro Bonvicino zv. Il Moretto – Sv. Markétu mezi sv. Jeronýmem a sv. Františkem z Assisi, 1530, Chiesa di San Francesco, Brescia..... 73

Reprodukce z:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Santa\\_Margherita\\_d%27Antiochia\\_tra\\_i\\_santi\\_Girolamo\\_e\\_san\\_Francesco\\_d%27Assisi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Santa_Margherita_d%27Antiochia_tra_i_santi_Girolamo_e_san_Francesco_d%27Assisi.jpg)

10. Andrea del Sarto – Disputace Nejsvětější Trojice, 1517–1518, olej na dřevě, Palazzo Pitti, Firenze..... 74

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html\\_m/a/andrea/sarto/2/trinity.html](https://www.wga.hu/html_m/a/andrea/sarto/2/trinity.html)

11. Chiesa Superiore – Basilica di San Francesco, Assisi, fotografie.....75

Reprodukce z: archiv autorky

12. Giotto di Bondone – Cyklus výjevů ze života sv. Františka, 1290–1295, Chiesa Superiore, Basilica di San Francesco, Assisi.....76

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/giotto/assisi/upper/00view.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/assisi/upper/00view.html)

13. Giotto di Bondone – Sv. František odvrhuje světské statky, Sv. František se zjevuje mnichům v konventu, Smrt sv. Františka, severní stěna, 1325, fresky, Capella Bardi, Basilica di Santa Croce, Firenze.....77

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/giotto/s\\_croce/2bardi/franc1.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/s_croce/2bardi/franc1.html)

14. Giotto di Bondone – Papež potvrzuje františkánskou řeholi, Zkouška ohněm před sultánem egyptským, Zjevení bratru Augustinovi a biskupu Guidovi z Assisi, 1325, fresky, Capella Bardi, Basilica di Santa Croce, Firenze.....78

Reprodukce z: [https://www.wga.hu/html\\_m/g/giotto/s\\_croce/2bardi/franc2.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/s_croce/2bardi/franc2.html)

15. Domenico Ghirlandaio (Davide Ghirlandaio?) – Sv. František se zříká světských statků, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.....79

Reprodukce z:

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/1renunc.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/1renunc.html)

16. Domenico Ghirlandaio – Potvrzení řádových pravidel, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze..... 80

Reprodukce z:

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/5confir.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/5confir.html)

17. Domenico Ghirlandaio – Zkouška ohněm před sultánem, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.....81

Reprodukce z:

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/3testfi.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/3testfi.html)

18. Domenico Ghirlandaio – František přijímá stigmata, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.....82

Reprodukce z:

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/2stigma.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/2stigma.html)

19. Domenico Ghirlandaio – Svatý František křísí mrtvého chlapce, 1483–1486, freska, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.....83

Reprodukce z:

<https://www.wga.hu/html/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/6resurr.html>

20. Domenico Ghirlandaio – Pohřeb sv. Františka, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.....84

Reprodukce z:

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/4obsequ.html](https://www.wga.hu/html_m/g/ghirland/domenico/5sassett/frescoes/4obsequ.html)

21. Giovanni Bellini – Svatý František v extázi, 1480–1485, olej na desce, Frick Collection, New York.....85

Reprodukce z:

[https://en.wikipedia.org/wiki/St.\\_Francis\\_in\\_Ecstasy\\_\(Bellini\)#/media/](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Francis_in_Ecstasy_(Bellini)#/media/)

File:Giovanni\_Bellini\_-\_Saint\_Francis\_in\_the\_Desert\_-\_Google\_Art\_Project.jpg

22. Albrecht Dürer – Apokalypsa, Anděl ukazující sv. Janovi Nový Jeruzalém, (vlastní náklad 1498) 1511, dřevorez, Národní galerie, Praha.....86

Reprodukce z: Wilckens 1971

23. Tiziano Vecellio – Madona se světci a členy rodiny Pesarů (Madona Pesaro), 1518/19–1526, olej na plátně, Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.....87

Reprodukce z: Kennedy 2008

24. Tiziano Vecellio – Stigmatizace sv. Františka, 1561, olej na plátně, Pinacoteca civica, Ascoli Piceno..... .88

Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano\\_-\\_San\\_Francesco\\_che\\_riceve\\_le\\_stigmate.jpg#/media/File:Tiziano\\_-\\_San\\_Francesco\\_che\\_riceve\\_le\\_stigmate.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_San_Francesco_che_riceve_le_stigmate.jpg#/media/File:Tiziano_-_San_Francesco_che_riceve_le_stigmate.jpg)

25. Albrecht Dürer – Svatý František přijímá stigmata, 1503–1505, dřevořez, Städel Museum, Grapische Sammlung, Frankfurt am Main..... .89

Reprodukce z: Wilckens 1971

26. Mistr Litoměřického graduálu – Stigmatizace svatého Františka, Životy Svatých Otců, kteří obývali na poušti, 1516, pergamen, fol. 2v, inv.č. XVII. A.2, 1516, NK, Praha..... .90

Reprodukce z:

[https://udu.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/166/2022/05/01\\_Renesancni-malirstvi-v-Cechach.pdf](https://udu.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/166/2022/05/01_Renesancni-malirstvi-v-Cechach.pdf)

27. Albrecht Altdorfer – Svatý František přijímá stigmata a Kající svatý Jeroným, 1507, olej na dřevě, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin..... .91

Reprodukce z: <https://www.wga.hu/html/a/altdorfe/2/00diptic.html>



## VIII. Obrazová část

1. Bonaventura Berlinghieri – Svatý František z Assisi, 1235, tempera na dřevě, Chiesa di San Francesco, Pescia





2. Giunta Pisano – Sv. František s průvodními výjevy z jeho života, 1250–1255, Museo di San Matteo, Pisa



3. Chiesa Nuova, Assisi – Místnost, kde byl sv. František vězněn, fotografie





4. San Damiano, Assisi – Místo vidění sv. Františka, fotografie



5. Basilica di Santa Maria degli Angeli, Assisi – uvnitř Porciunkule, fotografie





## 6. San Damiano, Assisi – Chvalozpěv stvoření, fotografie



7. Anonym – Svatý František z Assisi, 1224–1228, freska, Capella di San Gregorio, Subiaco





8. Cimabue – Madona se čtyřmi anděly a svatým Františkem, 1280–1283, Chiesa Inferiore, Basilica di San Francesco, Assisi





9. Alessandro Bonvicino zv. Il Moretto – Sv. Markétu mezi sv. Jeronýmem a sv. Františkem z Assisi, 1530, Chiesa di San Francesco, Brescia



10. Andrea del Sarto – Disputace Nejsvětější Trojice, 1517–1518, olej na dřevě, Palazzo Pitti, Firenze





11. Chiesa Superiore – Basilica di San Francesco, Assisi, fotografie



12. Giotto di Bondone – Cyklus výjevů ze života sv. Františka, 1290–1295, Chiesa Superiore, Basilica di San Francesco, Assisi





13. Giotto di Bondone – Sv. František odvrhuje světské statky, Sv. František se zjevuje mnichům v konventu, Smrt sv. Františka, severní stěna, 1325, fresky, Capella Bardi, Basilica di Santa Croce, Firenze





14. Giotto di Bondone – Papež potvrzuje františkánskou řeholi, Zkouška ohněm před sultánem egyptským, Zjevení bratru Augustinovi a biskupu Guidovi z Assisi, 1325, fresky, Capella Bardí, Basilica di Santa Croce, Firenze



15. Domenico Ghirlandaio (Davide Ghirlandaio?) – Sv. František se zříká světských statků, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze





16. Domenico Ghirlandaio – Potvrzení řádových pravidel, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze





17. Domenico Ghirlandaio – Zkouška ohněm před sultánem, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze



18. Domenico Ghirlandaio – František přijímá stigmata, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze





19. Domenico Ghirlandaio – Svatý František křísí mrtvého chlapce, 1483–1486, freska, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze



20. Domenico Ghirlandaio – Pohřeb sv. Františka, 1483–1486, freska, Capella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze





21. Giovanni Bellini – Svatý František v extázi, 1480–1485, olej na desce, Frick Collection, New York



22. Albrecht Dürer – Apokalypsa, Anděl ukazující sv. Janovi Nový Jeruzalém, (vlastní náklad 1498) 1511, dřevorez, Národní galerie, Praha





23. Tiziano Vecellio – Madona se světci a členy rodiny Pesarů (Madona Pesaro), 1518/19–1526, olej na plátně, Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia



24. Tiziano Vecellio – Stigmatizace sv. Františka, 1561, olej na plátně, Pinacoteca civica, Ascoli Piceno





25. Albrecht Dürer – Svatý František přijímá stigmata, 1503–1505, dřevořez, Städel Museum, Grapische Sammlung, Frankfurt am Main



26. Mistr Litoměřického graduálu – Stigmatizace svatého Františka, Životy Svatých Otců, kteří obývali na poušti, 1516, pergamen, fol. 2v, inv.č. XVII. A.2, 1516, NK, Praha





27. Albrecht Altdorfer – Svatý František přijímá stigmata a Kající svatý Jeroným, 1507, olej na dřevě, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin

