

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Mgr. Ing. Marie Opatrná

**Ohlasy italských cest v dílech "českých" umělců
a jejich působení na vývoj raně barokní malby
v období let 1611–1650**

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2015

Prohlašuji, že jsem doktorskou disertační práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury jsem uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila. Zároveň prohlašuji, že jsem práci s tímto názvem nepředložila k obhajobě za účelem získání titulu na jiné univerzitě.

Marie Opatrná

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi věnovali svůj čas a umožnili přístup k níže zmiňovaným uměleckým dílům. Jelikož byla práce dokončována v zahraničí, děkuji také svým kolegům Magdaléně Nové, Janu Salavovi, Anně Korseskové, Kláře Soukupové a Alici Nedbalové, kteří mi umožnili přístup k některé české literatuře, která pro mne nebyla dostupná.

Můj dík patří i Fondazione Zeri v Bologni a jejím zaměstnancům. Díky knihovnímu fondu nadace a přívětivému badatelskému prostředí tak zde mohla tato práce vzniknout. Stejně tak děkuji prof. Marinelle Pigozzi, která mi umožnila studium na Università di Bologna a k tématu mi přispěla četnými radami.

Děkuji taktéž svému školiteli doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D, který mne vedl nejen při přípravě této práce a přispíval četnými radami a postřehy, ale který od počátku též vedl celé mé odborné studium dějin umění.

Mé díky patří samozřejmě i mým rodičům a nejbližší rodině, kteří mne při tvorbě této práce i v celém studiu vždy podporovali.

Obsah

1. Úvod	6
1.1. Specifikace tématu	6
1.2. Cíle práce	8
1.3. Metodologické řešení	10
2. Zahraniční odborná literatura definující druhou polovinu cinquecenta	15
2.1. Počátek zájmu o úpadková období	16
2.2. První snahy o rozčlenění cinquecenta	17
2.3. Počátek specializace v tématu malby cinquecenta	20
2.4. <i>Arte senza tempo</i> Federica Zeriho	22
2.5. Akcentace seicenta a funkce církve	24
2.6. Walter Friedlaender – <i>anti-manýrismus</i> a hledání pojmů	25
2.7. Celoživotní téma Paola Prodiho – pohled historika	28
2.8. Specificky zaměřené texty konce 20. století	31
2.9. Literatura k umělecké reformě rodiny Carracci	35
2.10. Shrnutí – charakter malby období "controriformy"	38
3. Reflexe českého umění konce 16. a první poloviny 17. století českou odbornou literaturou	40
3.1. Období konce 19. století a první poloviny 20. století	41
3.2. Odborná literatura druhé poloviny 20. století	52
3.3. Současný stav	60
3.4. Zhodnocení	61
3.5. <i>Controriforma</i> a <i>Protireformace</i> v kontextu umění	63
4. Příklady českých ohlasů italské "controriformní" malby	65
4.1. Ukřížování pocházející z pražské katedrály	66
4.2. Zobrazení Panny Marie	73
4.2.1. Korunovace Panny Marie	73
4.2.2. Nanebevzetí Panny Marie se všemi svatými	78
4.3. Zobrazení sv. Františka	84
4.3.1. Stigmatizace sv. Františka	84

4.3.2.	Porciunkulový zázrak	89
4.3.3.	Prostoupení témat	93
4.4.	Kristus s anděly z pražské katedrály	98
4.5.	Navštívení Panny Marie.....	107
4.6.	Proměnění Krista na hoře Tábor	113
4.6.1.	Proměnění Páně od Nejsvětějšího Salvátora.....	113
4.6.2.	Proměnění Páně z Černínského paláce	115
4.7.	Světcí.....	116
5.	Závěr.....	122
5.1.	Vymezení "controriformního" slohu v českém prostředí	123
5.2.	Časové vymezení směru.....	128
5.3.	Shrnutí	130

Přílohy

Obrazová příloha.....	133
Seznam vyobrazení	160
Literatura a použité prameny	170

1. Úvod

1.1. Specifikace tématu

Tato práce s názvem *Ohlasy italských cest v dílech "českých" umělců a jejich působení na vývoj raně barokní malby v období let 1611–1650* je zaměřena na české sakrální malířství první poloviny 17. století a jeho italské vlivy. Jako první otázku je třeba si tedy položit, zda tyto vlivy skutečně existovaly. O odpovědi není třeba pochybovat. Existence těchto vlivů je obecně uznávána a má dlouhou tradici. Již například Gottfriedu Dlabaczovi, působícímu na konci 18. a počátku 19. století, byly známy mnohé studijní cesty umělců do Itálie. Již Julius M. Schottky si byl roku 1832 vědom převzetí Barocciho kompozice z římského chrámu Chiesa Nuova pro Heringovo dílo Navštívení Panny Marie. Těchto příkladů by se v českém prostředí dalo nalézt mnoho dalších.

Primárním cílem práce není ztotožnění všech umělců působících v tomto zkoumaném časovém úseku s dnes známými a zachovanými díly (konkrétně závěsnými obrazy) a vymezení prvků italské malby v jejich tvorbě. To současný stav poznání této části českého uměleckého prostředí, která je velmi složitou a spletitou otázkou s mnoha proměnnými, zatím stále neumožňuje. Skutečné poznání všech zachovaných děl a pochopení umělecké tvorby v této době působících umělců je bohatou a rozvětvenou problematikou, která musí být řešena nejen současnými historiky umění, ale i následujícími generacemi. Hlavní myšlenkou práce je vytvoření nového náhledu na umělecké prostředí této doby a vytvoření nové struktury, která by umožnila docenění a pochopení všech zachovaných uměleckých projevů. Tudiž vypracování takového schématu, jež by dovolilo ocenit nejen hlavní díla, která tvoří milníky a orientační body současného pohledu na dějiny českého malířství této doby, ale i obrazy dosud ne zcela doceněné, přehlížené či již reflektované, avšak z dnešního pohledu nezařaditelné a vybočující z daného schématu. Díky silné akcentaci určitých obrazů – milníků totiž může docházet k zjednodušení a zkreslení náhledu na vývoj české malby především první poloviny 17. století.

Nový pohled bude hledán na základě komparace jak s italskými uměleckými díly, tak s italskou odbornou literaturou a jejím pohledem na danou problematiku. Základní premisou práce je zpracování tématu primárně z pohledu italského prostředí a hledání jeho jednotlivých ozvuků v českém umění. Jedná se tedy o opačný princip, než který byl doposud používán. Tímto tradičním přístupem mám na mysli snahu o ucelené zpracování českého prostředí a vytvoření struktury českého umění. A na základě tohoto celku a uvnitř této struktury je pak přístupováno k hledání ohlasů jiných uměleckých prostředí v českém umění, a to jak vlivů italských, tak i německých či nizozemských.

K podobnému přístupu vycházejícímu z evropského zorného úhlu, jako je zvolen pro tuto práci, v českém prostředí vyzýval pouze historik Václav Černý, a to v rámci pochopení českého baroka. Na jeho fenomén se snažil nahlížet z evropského pohledu, české prostředí konfrontovat se světovým názorem a evropské a české baroko tak vložit do vzájemného kontextu.¹

Níže vypracovaný postoj k českému umění, který jde částečně proti dosavadní tradici, ale zároveň z ní také vychází, je natolik odlišným přístupem, že jej nelze vyčerpávajícím způsobem rozpracovat v předložených stránkách. Jedná se o první příspěvek v této snaze o novou syntézu. Ta musí být nadále více propracována a prohloubena, téma musí být rozvíjeno i v budoucnu. Nejen text níže, ale i další odborné stati potvrzují, že oblast malířství 17. století skýtá ještě mnoho materiálu pro badatelkou činnost. Stejně tak je potřebné nadále reflektovat nejen nejnovější, ale i starší zahraniční literaturu vztahující se k tématu. Nový přístup nechce starou tradici v žádném případě popřít. Jak bylo řečeno, mimo jiné z ní také vychází. České umění první poloviny 17. století je velmi rozmanitým tématem, stejně jako umění cinquecenta, se kterým je zde komparováno. Proto si dle mého názoru toto bohaté téma zaslouží i rozmanité přístupy, pohledy z více stran a rozdílné nazírání. A to stejně jako je rozmanitě zpracovááno od 20. let 20. století i umění cinquecenta. Pouze pomocí rozdílných pohledů a jejich vzájemnou spoluprací lze pokročit v tomto velmi obtížném tématu české malby.

Z výše uvedených důvodů o prozatím stále nedostatečně osvětlené situaci uměleckého prostředí 17. století, a tedy časté nemožnosti přiřadit ke konkrétním dílům konkrétní umělce a autory, nelze jasně určit, která díla vznikla na základě osobní cesty autora do Itálie a osobní autopsie a kdy byly italské vlivy pouze zprostředkovány staršími nebo zkušenějšími mistry. Proto bude na problematiku ohlasů italských cest v českém uměleckém prostředí nahlíženo souhrnně jako na výsledek cest konkrétních jednotlivých umělců i jako na ohlas přenesený, kdy byly italské vlivy zprostředkovány prostřednictvím dalšího umělce či umělců.

Pojem "český umělec" je v práci vnímán jako umělec tvořící na dnešním českém území. Práce si neklade za cíl určit národnostní otázku umění a umělců působících v českém prostředí tak, jak to bylo řešeno odbornou literaturou v průběhu 20. století. V kontextu této práce se jedná o souhrnné nazírání na danou uměleckou oblast vymezenou konkrétní lokalitou. Často je použito adjektiva "český", ať v kontextu jednotlivých umělců či uměleckých děl, vyjádřením vymezení a odlišení se od druhé umělecké oblasti práce, a to italské.

¹ ČERNÝ 1996, 265. Tento názor však prostupuje celé jeho dílo. Jeho další myšlenky budou rozebrány v části 3.2.

Název práce odkazuje k pojmu "raně barokní malba". Toto označení a tento termín vychází z tradice českého odborného prostředí. Postoj badatelů k tomuto termínu v českém prostředí bude v práci podrobněji rozebrán. Porovnání se zahraniční literaturou pak ukáže, že nejen samotné umění první poloviny 17. století (v kontextu italské malby umění druhé poloviny 16. století) je těžko uchopitelné, ale že tyto nesnáze taktéž zapříčiňují obtížnost terminologického popsání umění dané doby.

Časové vymezení práce vychází z konce vlády Rudolfa II., a tedy ukončení působení Rudolfových umělců ve dvorském prostředí. Pro řešení otázky plynulosti vývoje české malby 17. století však bude pojednáno i o dílech starších, aby tak došlo k propojení dosud samostatně zpracovávaných tematických oblastí. Konečný mezník časového výseku práce je vytvořen uměle. Je symbolem pro období, kdy se v Čechách již zcela asimiloval Škrétův umělecký projev, který silně ovlivňoval místní umělecké prostředí, byl reflektován jeho současníky a byla zklidněna i politická situace.

1.2. Cíle práce

Pokud přijmeme premisu existence italských vlivů, nutně se musíme ptát, jak konkrétně se tyto vlivy projevovaly? Jak široce měly dopad na české umělecké prostředí vymezeného časového období? Lze v jednotlivých projevech těchto vlivů nalézt obecné tendence nebo se pouze jednalo o jednotlivé střípky, o záblesky, které došly zcela uplatnění až v plném rozpuku české barokní malby druhé poloviny 17. století? Aby mohly být tyto otázky o českém uměleckém prostředí zodpovězeny, je třeba se zaměřit na prostředí těchto vlivů, tedy na italské umělecké prostředí. A to logicky především na období předcházející, především na 2. polovinu 16. století a počátek 17. století.² Pouze na základě znalosti italského prostředí je možné hledat konkrétní vlivy, které se promítly do české umělecké produkce.

Italská malba cinquecenta je velmi bohatou kapitolou dějin umění. Poklidná tvorba vrcholných renesančních mistrů, například Raffaella di Sanzio či Andrea del Sarto, vykryštovala do vzniku a plného propuknutí fázi manýrismu. Toto rozbouření však došlo i uklidnění, ne všude a časově totožně, ale nepopíratelně. A to v sakrálních malbách umělců, kteří svou tvorbou ohlašovali příchod baroka. Tento řetězec je velmi zjednodušený. Při pohledu na malířskou tvorbu italského cinquecenta lze bezesporu vidět vývojovou linii. Ale zároveň jasně vystupuje pocit změti. Cinquecento je naplněno svébytnými osobnostmi, které jsou špatně uchopitelné a zařaditelné. Zároveň se jednotlivé umělecké proudy prolínají a překrývají.

² A to vzhledem k podstatě přenosu uměleckých principů, idejí, k dobové rychlosti šíření informací ad.

Toto období italského malířství, zaměříme se nyní především na druhou polovinu 16. století, má vyjma velkých osobností i svá výrazná specifika a výrazné události. V českém odborném prostředí jsou nejvíce opakovanými fakty konání Tridentského koncilu a jeho XXV. zasedání, na jehož konci byl přijat dekret *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*. Dále pak jeho následné zohledňování v dalších církevních traktátech. Významnost této události je nesporná. Je však třeba zohlednit i další aspekty umění této doby a věnovat se především jednotlivým malířským proudům a směrům.

Výše popsaná roztržitost cinquecenta je ještě umocněna a prohloubena v posledních desetiletích, a to především v sakrálních malbách. Dříve byl význam této periody pro vývoj umělecké tvorby značně podceňován, jak novověkými kritiky (např. G. P. Bellorim), tak později i uměnovědci. G. A. Bailey dokonce tuto periodu označil za nejvíce neoblíbené období italské malby.³ Jak však ukazuje činnost mnoha badatelů zhruba posledních šedesáti let, toto období dnes dochází již plného uznání. Již jej nelze považovat za éru renesančního umění. Svého vývoje zde doznalo umění manýrismu, konkrétněji a přesněji je vhodné použít termín umění *seconda maniera*, pozdního manýrismu či druhé fáze manýrismu. V důsledku rozvoje tohoto směru však vznikají také umělecké proudy, které se oproti předešlému vymezují. Začíná být rozvíjena malba náboženských motivů, slovy Federica Zerimho *Arte Sacra*. Římské umění je silně ovlivněno papežským dvorem. Florentské prostředí si buduje vlastní sféru reformního umění díky umělcům, jako byl Santi di Tito, Jacopo da Empoli, Alessandro Allori a další. Velcí benátské mistři jako Tizian, Veronese, Tintoretto se dostávají do pozdního období své tvorby. A i oni jsou ovlivněni veškerými uměleckými a kulturními změnami tohoto období. V neposlední řadě se v Bologni začíná rodit zcela nový přístup k zobrazování světa, k zohledňování zbožnosti lidu i k naturalistickému zobrazování, a to díky tvorbě rodiny Carracci.

Toto je pouze velmi zkráceně nastíněná situace italského malířství druhé poloviny 16. století. Období, které vykazovalo mnoho směrů, obsahovalo mnoho uměleckých center, stálo na mnoha společenských a kulturních principech. Období, jehož umění bylo pro svou spletitost a nevyhraněnost Federicem Zerim nazváno *Arte senza tempo*. A právě prostřednictvím poznání tohoto období a těchto směrů budou hledány vlivy, které přispěly k rozvoji české malby 17. století.

Řešení výše předložených otázek o české malbě s sebou přináší problematiku plynulosti vývoje české umělecké produkce první poloviny 17. století. Toto období je tradičně děleno na tři základní obsahové celky – na dvorské umění a v něm působící manýristické

³ BAILEY 2009, 3–4.

rudolfínské mistry, na měšťanskou kulturu dozívající pozdní renesance a v pozdní fázi vymezeného časového horizontu na výskytu a počátky raného baroka. Na základě řešení vytyčených cílů, tedy nastínění specifických směrů sakrální malby pozdního cinquecenta, vytyčení jejich hlavních charakteristik, nalezení v nich obsažených prvků, které ovlivnily české umělecké prostředí, a jejich doložení na konkrétních příkladech a výskytech v českém prostředí, bude hledána i odpověď na tuto ve 20. století se neustále opakující otázku o plynulosti a návaznosti uměleckého vývoje v první polovině 17. století.

1.3. Metodologické řešení

Téma bude zpracováváno na základě tří základních okruhů. Prvním z nich je vhléd do obsahu a vývoje odborných názorů na italské umění pozdního cinquecenta a jeho rozličných směrů a uměleckých proudů. Tomuto tématu, tedy proudu malby nacházející se mezi vrcholnou renesancí a raným barokem, začala být věnována pozornost zhruba od 20. až 30. let 20. století. Dříve nelze toto téma v odborné literatuře nalézt mimo jiné z důvodu, že teprve docházelo k vymezení samotných hlavních uměleckých stylů renesance a baroka a jejich oddělení. Vývojová změň samotného umění cinquecenta však není bez důsledku. Sama se odráží i v dílech odborníků 20. století. Umělecká tvorba, která řešila totožné umělecké otázky, ale pokaždé jinými prostředky a způsoby, je nyní zpracovávána a hodnocena na základě totožných východisek, ale opět různými přístupy a postupy.

Odbornou literaturu vztahující se k tomuto tématu lze z pohledu české uměnovědy rozdělit na dvě základní skupiny. První je literatura vzniklá především v italském odborném prostředí a pojednávající výhradně o italském umění a jeho projevech. Tato literatura v českém prostředí doposud nebyla zcela reflektována. Druhou skupinou je literatura vzniklá v Záalpi, především v Německu. Ta je v českém prostředí vnímána a zpracovávána velmi silně.⁴ Tyto dvě skupiny se od sebe liší především svým přístupem. Italská odborná literatura z převážné většiny staví své teze na konkrétních uměleckých projevech, na formální stránce uměleckých děl, na vývoji ikonografických témat, na formování nových idejí a uměleckých postojů, na tvorbě a rukopisech konkrétních umělců ad. Záalpské prostředí také pojímá výše přednesené problematiky. Nadto se však často musí vyrovnat s procesem jejich přenosu do svého domácího prostředí (ať z italského nebo jiného původního prostředí), mnohdy menší kvalitou děl a velmi často s kusými historickými informacemi o konkrétních umělcích i dílech. Více tato oblast odborné literatury do zkoumaných problematik také zapojuje kulturní a obecné dějiny.

⁴ Ať se jedná o základní literaturu, která stojí na počátku vývoje tohoto odborného zájmu (např. JEDIN 1946), či o nejčerstvější studie (např. HECHT 2012).

První část práce bude vycházet především z italského prostředí odborné literatury, a to z několika důvodů. Jak bylo řečeno v předešlé části textu, tato skupina literatury v českém prostředí zatím nebyla dostatečně reflektována. Výše bylo předloženo, že pro rozeznání a pochopení italských vlivů je třeba velmi dobře poznat italské umělecké prostředí. K tomu je italská odborná literatura a s ní spojené publikace nevyhnutelnou nutností. V neposlední řadě, italský a záalpský odborný přístup je natolik rozdílný, že směšování zdrojů by vedlo k matoucím a nejasným závěrům. Porovnání těchto dvou oblastí a metodologických přístupů je však zajímavou a důležitou otázkou, kterou je nutné zpracovat v rámci budoucího výzkumu a dalšího rozpracování tématu.

Druhou oblastí práce je rozbor odborného prostředí českého, tedy odborné literatury 20. století, která o českém malířství první poloviny 17. století pojednávala. Pozornost bude věnována především syntetizujícím pracím, které se snažily pojmout celkový vývoj umění. Dále pak třem hlavním tematickým oblastem, na které se odborný zájem rozdělil – rudolfínské umění, měšťanská kultura pozdní renesance a počátek baroka, jeho raná fáze. Analogicky italskému prostředí, které řeší především období posledních desetiletí cinquecenta, tedy přelomové období a dobu přeměny, je takto nazíráno i na českou odbornou literaturu. Italské prostředí však dokáže vzhledem k bohatosti své umělecké produkce zřetelněji rozfázovat jednotlivé části vývoje umění nebo je alespoň výrazně vymezit na pozdní manýrismus, "controriformní" malbu,⁵ rané baroko. To však v českém prostředí není možné. Jednak vzhledem k přenosu italských idejí, českému specifickému uměleckému i historickému vývoji i díky prolínání všech těchto směrů ve velmi krátkém časovém úseku. Do české odborné literatury tedy mnohem více zasahují otázky raného baroka – které umění již můžeme označit za barokní, co tvoří podstatu barokního slohu, co je ještě naopak ohlasem pozdního manýrismu, jak pohlížet na rozdílné projevy barokního umění 17. a 18. století? Předložená práce vědomě řeší pouze přelomové období, ač je v reflexi české literatury otázka počátku baroka nevyhnutelná a není možné ji zcela přehlížet. Téma podstaty barokního slohu a jeho přesný počátek je samostatnou kapitolou, která by v následujícím výzkumu tématu také měla být zpracována. Tato práce ji však nemá možnost pojmout, jelikož zahraniční literatura k tomuto tématu tvoří další ucelený rozsáhlý blok. Z pohledu uměleckých center se tato práce věnuje uměleckým oblastem, které pro italské umění posledních desetiletí cinquecenta byly významné, tedy Bologni, Florencii, částečně Římu a časově umění konce cinquecenta. Otázku již "čistě" barokního umění je však třeba vztáhnout mimo jiné především na Řím a první desetiletí seicenta.

⁵ Pojem "controriformní" malba či malba období "controriformy" bude v textu používán jako český ekvivalent italského pojmu *pittura della controriforma*. Vývoj názorů nejen na tento italský pojem pojednává 2. kapitola. Důvody, proč termín není přeložen do českého pojmu *umění protireformace* a popsání rozdílů těchto dvou zdánlivě stejných termínů je uvedeno v podkapitole 3.5.

Výše dva zkoumané celky odborných pohledů, "italský" a český, umožní celkový náhled na vývoj umění a vzájemné porovnání těchto stanovisek. Jasně zde pak vystoupí nepoměr mezi strukturou italskou a českou. Zahraniční odborný pohled na vývoj cinquecenta se v průběhu posledních šedesáti let znatelně rozvinul a stále se posouvá dále. Kromě již dříve vymezeného stylu renesance a baroka, byla přiznána existence nejen manýrismu a jeho částem, ale také určitému anti-manýristickému směru.⁶ České prostředí zatím stále vytrvává pouze u směrů renesance, internacionálního či rudolfínského manýrismu a baroka. Vystává tedy otázka, zda by k přijetí určitého anti-manýristického směru nemělo dojít i v českém odborném prostředí. A to ať bude nazýván pojmem Waltera Friedlaendera *anti-manýrismus*, či *umění controriformy*, *reformní umění*, *protobarokní umění* apod. Je třeba si položit otázku, zda by nemělo být přelomové období, jak je tomu učiněno v italském prostředí, podrobněji a jasněji vymezeno i v českém prostředí. W. Friedlaender na základě myšlenky, že každá epocha připravuje epochu další,⁷ rozšířil tradiční vývojové schéma umění. Strukturu *renesance* – *manýrismus* – *baroko* přetvořil na *manýrismus (první fáze manýrismu)* – *antiklasický styl (druhá fáze manýrismu)* – *anti-manýrismus* – *baroko*. Nemělo by být tedy toto rozvinutí reflektováno i v českém prostředí? Pokud se snažil W. Friedlaender toto období pochopit prostřednictvím podchycení specifických proudů a směrů této doby, nemělo by k tomu dojít i zde? Při odpovídání na tyto otázky je samozřejmě zcela nutné zohlednit specifičnost českého uměleckého prostředí a vzájemné proplétání jednotlivých uměleckých proudů v první polovině 17. století. Pokud však tyto otázky doplníme ještě o Friedlaenderovu myšlenku o metodě *sui generis*, dle které je třeba umění hodnotit podle jeho zdrojů, nikoliv dle jeho následného vývoje v seicentu,⁸ může to otevřít zcela novou, obrácenou perspektivu. Tím je myšlen právě již zmiňovaný obrat od hledání předloh pro české malby zasazené do již vytvořeného schématu vývoje českého malířství ke sledování vývoje malby cinquecenta a jeho odrazů v českém prostředí.

S řešením této otázky je spojena problematika odborné terminologie. V obou dvou uměnovědných oblastech, ale především v českém prostředí, je silná tradice odborných termínů – *renesance*, *manýrismus*, *rudolfínský manýrismus*, *protireformace*, *baroko* apod. Tyto termíny mají svá specifika v jednotlivých uměleckých oblastech a tedy i v jednotlivých jazycích. Při konfrontaci starší a současné literatury a zahraniční a české literatury tedy dochází často ke kolizi významů jednotlivých termínů. České termíny tedy budou v reflexi jednotlivých textů ponechány tak, jak byly uváděny v původním zdroji

⁶ např. FRIEDLAENDER 1969.

⁷ FRIEDLAENDER 1969, XIII.

⁸ FRIEDLAENDER 1969, XVIII.

a vzhledem k současnému úzu jejich použití. Dva nejproblematictější pojmy jsou samostatně pojednány v podkapitole 3.5.

Odpověď na otázku, zda a jak rozšířit tradiční schéma českého vývoje umění, pak bude hledána na konkrétních příkladech děl italských a českých. Tyto příklady budou tvořit třetí část práce. Z anti-manýristického proudu či jinak řečeno "controriformní" malby budou vybrána typická ikonografická témata, která byla těmito směry a v této době řešena a rozvíjena. Vývoj těchto témat bude poté konfrontován s díly zachovanými a známými v českém prostředí. Díla tedy budou podrobena především formálně-stylistické analýze s důrazem na původnost ikonografie a kompozičních prvků. Na příkladech tak bude studováno, z jakého prostředí v Čechách použité kompoziční formule a ikonografické motivy pochází, zda je lze určit jako výsledky italských vlivů a zda naplňují charakteristiky hledaného "controriformního" stylu. A zda tedy lze v českém uměleckém prostředí o výskytu umírněného malířského směru sakrálních maleb stojících v opozici k manýristickým malbám hovořit a pozměnit tak současnou strukturu nazírání na dějiny českého malířství.

Vybraná díla budou pouze ukázkovým vzorkem z celého zachovaného uměleckého dědictví. Zpracování dalších maleb je ponecháno pro řešení tématu v budoucnu. Malby pro tuto část práce budou vybrány z uměleckého prostředí Prahy, jelikož zde lze očekávat nejkvalitnější a nejprogresivnější uměleckou produkci, a to vzhledem k existenci dvorského okruhu malířů a podstatě lokality hlavního města, která skýtala vhodné prostředí pro mnohé zámožné objednavatele umění. Neboť také existence objednavatelů, ať ze šlechtické vrstvy či církevních sfér, je jedním ze základních predispozic pro rozvoj umění. Byla vybrána výhradně sakrální díla, jelikož jsou nositeli hledaného umírněného proudu v italské malbě. Důraz je kladen na závěsnou malbu vzhledem k českému uměleckému prostředí, ve kterém se nástěnné malířství začalo plnohodnotně rozvíjet až na sklonku 17. století.

K porovnání kompozičních formulí a ikonografických prvků bylo přistoupeno jako k pomocnému a podpůrnému prostředku uchopení a pochopení české umělecké produkce z důvodů již zmiňovaných, tedy stále rozsáhlých otázek a bílých míst v rámci českého uměleckého prostředí první poloviny 17. století.⁹ A to jak v oblasti záznamů o jednotlivých umělcích a jejich pobytu a zakázkách v Praze,¹⁰ tak i ve sféře zachovaných děl, kterých je

⁹ Jako jednoho z mnohých, kteří stáli u zrodu tohoto přístupu k uměleckým dílům, lze jmenovat Rogera de Piles (1635–1709) a jeho dílo *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708). Na přelomu 19. a 20. století se o rozvoj formální analýzy zasloužil například Roger Fry (1866–1934), který ji však aplikoval na moderní umění. MUNSTERBERG 2009, dostupné online: writingaboutart.org, vyhledáno 16.3.2015.

¹⁰ A to i navzdory mnoha archivním a soupisovým pracím na toto téma. Např. nejnovější a neucelenější přehled malířů činných v pražském uměleckém prostředí v této době viz ŠRONĚK 1997a.

v pražských interiérech vcelku mnoho, ale jsou těžko přiřazována k tvorbě malířů působících v této době v Praze. Tento metodologický přístup nebyl v českém odborném prostředí ještě naplno použit a skýtá tak možnost výše avizovaného rozdílného pohledu na toto téma, které je již odborníky určitou dobu tradičně zpracovááno.

Záměrem této části je tedy sledovat více formální stránku uměleckých děl, její vývoj a porovnání s italskou uměleckou produkcí. Nebude tudíž toliko sledován vývoj historický a kulturně společenský, jak je v českém odborném prostředí tradiční.

2. Zahraniční odborná literatura definující druhou polovinu cinquecenta

Před konkrétním řešením otázky italských vlivů na české malířství první poloviny 17. století je třeba se věnovat několika základním pojmům, které se vymezeného období týkají a jsou v uměnovědném odborném prostředí běžně používány, a to jak ve sféře italské, tak i české. Tyto pojmy je třeba osvětlit proto, aby nedocházelo k jejich směšování a zaměňování. Dále aby byla u obou zmíněných uměleckých prostředí jasně vymezena geografická specifika, jež se odrážejí i ve významech těchto termínů. Jejich definování a jasná specifikace je zcela zásadní pro poznání italského uměleckého prostředí a pro rozpoznání kých vlivů na prostředí české.

Jedná se o běžně užívané pojmy, které byly nastíněny již v úvodu – reformní umění, protireformační umění, potridentské umění, anti-manýrismus, umění "controriformy", tridentský styl. Tyto a další termíny jsou zásadní pro sledování vývoje italského malířství cinquecenta a počátku seicenta a následně pak tedy také pro vývoj české malby 17. století. Tato kapitola má za cíl pojednat o těchto pojmech na základě jejich vnímání v průběhu 20. a 21. století hlavními osobnostmi uměnovědy, které své texty věnovaly italskému umění cinquecenta. Cílem kapitoly není podat vyčerpávající přehled o literatuře k tomuto tématu,¹ avšak pouze nastínit vymezení jednotlivých oblastí zájmu badatelů, použití a obsah daných pojmů a termínů a vzhled do situace umění druhé poloviny cinquecenta a počátku století následujícího. A to na základě příkladů zásadních a významných odborných textů.

2.1. Počátek zájmu o úpadková období

Jak bylo řečeno výše, toto období nelze považovat za éru výlučně renesančního umění. Nelze ji však ani zcela jednoznačně a bez výhrad připojit k baroknímu období. Sledovaný časový výsek tedy již částečně postrádá velké renesanční mistry a jejich díla. Zároveň však nevytváří, alespoň na svém počátku, velké mistry nové, kteří by patřili k nové, barokní éře. Určitým pohledem by se dalo nahlížet na tuto éru jako na období "úpadku renesančního umění" či "zániku renesančního umění". Proto také bylo počátkem období vymezuje sledovanou literaturu cíleně zvoleno až 20. století. V 19. století teprve docházelo k ustanovování současné struktury běhu dějin umění.² Přelomovým, méně výrazným obdobím začala být pozornost věnována až později, v průběhu 20. století.

¹ V českém odborném prostředí ke komplexnímu zhodnocení literatury zabývají se italskou malbou 16. století a spojenou problematikou (terminologie, význam Tridentského koncilu a následných dekretů, četnost uměleckých směrů ad.) zatím nedošlo. O vlivu Tridentského koncilu na obrazy v českém prostředí např. ROYT 1999, 10–18.

² Srov. WÖLFFLIN 1888. Zde byly tyto dva pojmy a umělecké směry, *renesance* a *baroko*, teprve vymežovány a především byly prozatím pojímány dohromady.

Jedním z prvních badatelů, kteří svou pozornost zaměřili na tuto "úpadková", okrajová období, byl **Alois Riegl**, a to nejprve ve svém spisu *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* z roku 1901³ a později v sebraném souboru přednášek z let 1901–1902 *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*.⁴ Riegl zde pojímá termín *Counter reformation*, v originálním textu *Gegenreformationszeit*, pouze historicky. Zahrnuje do něj jak tvorbu italských manýristů druhé poloviny 16. století, působení Carracciů v Bologni, tak umění počátku 17. století, tedy následníky Carracciů jako byl například Guido Reni či Domenicchino. Tento Rieglův přístup vystihuje počátek zájmu o toto období. Při hledání charakteristických prvků a vymezování tohoto období samozřejmě nebylo umění rozlišováno tak, jak k tomu docházelo později, na proud manýrismu a "controriformní" malby. Tyto jednotlivé umělecké projevy byly zkoumány společně. Rieglův celkový přístup a strukturování umělecké tvorby a vývoje jsou však stále ještě velmi odlišné od dnešního pojetí a nelze je tedy srovnávat.

2.2. První snahy o rozčlenění cinquecenta

Dalším významným badatelem, který se cíleně zaměřil ne na hlavní období uměleckého slohu, ale "pouze" na jeho okrajovou část, byl **Hermann Voss**. Ten roku 1920 vydal spis *Die Malerie der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Pro obsah své stati si vybral období zhruba mezi smrtí Raffaella Sanzia a působením Carracciů v Římě (tedy cca 1520–1600) a uměleckou tvorbu Říma a Florencie, jak napovídá název spisu. Z pohledu dnešní odborné literatury nahlížel na problematiku umění období cinquecenta mnohem zjednodušeněji. Malířské oblasti Říma a centrální Itálie a Florencie rozdělil na dvě základní časová období. Zde již lze tušit pozdější myšlenku Waltera Friedlaendera o dvou časových obdobích manýrismu, ač je zde toto dělení naznačeno pouze rozdělením kapitol. Pro sledované téma této kapitoly je důležité především druhé, pozdější Vossovo období.⁵ V něm autor jasně odděluje obě umělecká centra a pojednává jejich průběh zcela nezávisle. Za hlavní představitele římské malby považuje Federica a Taddea Zuccarie. Jejich umění však i dle popisu jasně staví do role manýristické tvorby. Přelom vidí těsně před rokem 1600 s příchodem Carracciů a Caravaggia do Říma. Dle jeho podání to byl jasný zlom, který charakterizuje Caravaggiovským naturalismem a klasicizujícím stylem Carracciů.⁶ A tento přelom je pro něj již začátkem čistého baroka. Než pouhou zmínkou se však

³ RIEGL 1901.

⁴ RIEGL 1908. Jedno z posledních kritických vydání v anglickém jazyce, ze kterého bylo v této práci vycházeno, bylo vydáno roku 2010. RIEGL 2010.

⁵ První období v Římě zaměřuje na pokračovatele Michelangela a Raffaella (Giulia Romana, Sebastiana del Piombo, Marcella Venustiho ad.), ve Florencii na Jacopa da Pontormo, Rossa Fiorentina, Agnelo Bronzina. Neopomíjí ani umělce, kteří zasáhli do obou uměleckých oblastí, například Giorgia Vasariho. Voss 1994.

⁶ Voss 1994, 14.

tomuto tématu dále nevěnuje.⁷ V rámci římského umění probírá taktéž tvorbu Federica Barocciho, jehož výjimečnosti a především odlišnosti od ostatní soudobé umělecké produkce si je vědom, a hodnotí ji jako velmi kvalitní. Vyzdvihuje především větší zduchovnění jeho děl, jejich větší spiritualizaci, dále pak odlišnou barevnost, uvolnění, klidné rytmozování a zjednodušení jeho obrazových kompozicí. I přesto je z Vossova pohledu, vzhledem ke spletné kompozici, ještě mnoha obrazovým plánům, diagonálním pohledům ad., Barocci stále manýrista.⁸

Mnohem důkladněji se Hermann Voss věnuje průběhu druhé části florentského manýrismu. Zde zmiňuje především Domenica Passignana a Jacopa Ligozziho. Pro jejich teplejší barvy, niternější témata, lineární kompozice a odkaz na benátské umění je označuje za muže přelomového období, za umělce, kteří uzavírali období renesance a dotýkali se budoucího umění baroka.⁹ A právě proto je ve svém textu přirovnává k Ludovicu Carraccimu v Bologni.¹⁰ Ve florentském prostředí konce cinquecenta se dále zaměřuje na Santi di Tita [2, 10]. Detailně charakterizuje jeho tvorbu jako jasně a jednoduše figurativní. V reakci na manýristické přeplněné kompozice své obrazy očistil v prvním plánu a umírnil pohyby postav, které sestavil do klidnější kompozice. Látkám propůjčil větší jemnost a lehkost, nejen zvolenými teplejšími barvami, ale i měkčími sklady a řasením. Svá díla stavěl na větším naturalismu. Voss si všímá i pravidelného opakování vzorů a figur Santi di Tita, která vnímá jako jakési vlastní "plagiátorství".¹¹ Rozvinutí těchto Titových nových tendencí vidí Voss v díle Gregoria Paganiho, které však hodnotí spíše jako imitaci mistra než posun umělecké tvorby novým směrem. Rozvinutí zcela nového směru Paganimu tedy Voss nepřiznává. Za zakladatele nového slohu seicenta, toho, kdo položil pravé základy barokní malby v Toskáně, označuje až Cigoliho [51]. Tvorbě tohoto malíře se Voss přímo ve svém textu nevěnuje. Jeho jméno se však v průběhu celého textu vine jako červená nit, na kterou je stále odkazováno.¹² K Cigolimu vzhlíží jako k výsledku sledovaného období, ze kterého vychází období další, tedy baroko.

Voss popisuje ve svém textu období pozdní renesance. Je si však vědom, že v "pozdní fázi této pozdní fáze" se vyskytuje již mnoho prvků předpovídajících a ohlašujících barokní umění – v díle Barocciho, již v díle benátským mistrů jako byl Tizian a dalších. Tyto prvky však vysvětluje jen jako konec malířského projevu těchto velikánů, jako završení určitého lokálního vývoje. Skutečný projev baroka se všemi jeho charakteristickými prvky klade

⁷ Roku 1924 vydává spis *La pittura del Barocco a Roma*, který na toto téma navazuje.

⁸ Voss 1994, 275–277.

⁹ Voss 1994, 252–254.

¹⁰ Voss 1994, 258.

¹¹ Voss 1994, 240–242.

¹² Voss 1994, 249, 251, 254 sqq.

až na počátek 17. století, kdy v uměleckém projevu baroka dojde ke stmelení všech těchto ojediněle se vyskytujících elementů.¹³

Do konce římského cinquecenta a konce manýrismu¹⁴ Voss zasazuje díla Zuccariů, jejich následovníků a Barocciho. Ti jsou vystřídáni až barokním uměním Caravaggia a Carracciů. V této konstrukci je výše zmíněné zjednodušení, se kterým Voss toto téma pojednává.¹⁵ Rodinu Carracciů zmiňuje pouze okrajově, Agostina a Annibaleho v rámci jejich římské, pro Vosse tedy barokní, tvorby. Na Ludovica Carracciho odkazuje pouze v porovnání s Passignanem a Ligozzim. Vypouští význam bolognské carracciovské školy pro rozvoj barokního slohu. Výskytu prvků, které Carracciové barokní malbě přinesli, si je však vědom – vlivu Correggia, Barocciho, benátské barevnosti. Voss při popisu nejen Titova díla užíval charakteristiky jako větší příklon k naturalismu, jednodušší kompozice, zklidnění obrazového prostoru. Lze tedy říci, že vlastnosti umělecké tvorby konce cinquecenta, na které později ve svých textech upozorňoval například Alberto Graziani, Federico Zeri či Walter Friedlaender a které jsou uznávány i současnou odbornou literaturou, již určitým způsobem viděl i Hermann Voss a byl si jich vědom. Ve svém textu *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* je však pouze naznačil. A svůj druhý text *La pittura del Barocco a Roma*, který časově na první spis navazuje, započal až od umění Carracciů a Caravaggia v Římě. Zmiňované charakteristiky, jejich význam pro následný vývoj a například také umění Cigoliho zde tedy přeskočil.

Druhým zástupcem, který silně ovlivnil pozdější nazírání na umění cinquecenta, byl **Max Dvořák**. Ten se ve svých přednáškách v letech 1918–1921 věnoval dějinám italské renesance. Jeho záměrem bylo podat vývojový přehled do smrti Michelangela. Téma však nakonec rozšířil i na jeho pokračovatele a vznik barokního umění.¹⁶ Max Dvořák přechodné období mezi renesancí a barokem definuje jako manýrismus. Časově jej vymezuje koncem tvorby Michelangela a začátkem působení Berniniho. Pro Dvořáka toto období postrádá velkých mistrů a velkých děl. A jako nosné umělecké odvětví vidí především stavitelství.¹⁷ I přesto se však věnuje také vývoji malířských děl a významu manýrismu a posledních desetiletí cinquecenta pro barokní umění. Text dělí na základní oblasti, které uměním cinquecenta hýbaly a které byly podkladem jak pro manýrismus, tak pro baroko. První skupinu vidí v dílech Raffaellovy školy, tedy v tvorbě Perina del Vaga,

¹³ VOSS 1994, 14–15.

¹⁴ Pro toto období také používá termín *controriforma*. Vnímá jej však stejně jako Walter Friedlaender, tedy jako pojem historický, který vyjadřuje určité historické období. Právě do něj pak zasahují uměleckou tvorbu manýristé. Např. VOSS 1994, 277.

¹⁵ Zjednodušení je myšleno z pohledu pozdější a současné odborné literatury, která odlišuje umění manýrismu, silnou individualitu Barocciho, mnohopólnost tvorby Zuccariů ad.

¹⁶ Publikováno v *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance II.*, Mnichov 1928, v českém překladu DVOŘÁK 1946, 313, pozn. str. 5.

¹⁷ Je zajímavé, že zmiňuje z jeho pohledu nový text Vosse (viz výše), který však hodnotí jako záslužný materiál, avšak postrádající vyšších hledisek. DVOŘÁK 1946, 229.

Giulia Romana, Giovanniho da Udine a Polidora da Caravaggio. Pro text této práce je důležité, že si byl Dvořák v rámci tohoto období a této oblasti vědom rozvoje nejen nástěnných maleb a světského malířství, ale také nového pojetí náboženské malby.¹⁸ Druhou významnou skupinu Dvořák spatřoval v pozdní Michelangelově tvorbě a umění jeho napodobitelů, Daniela da Volterry a Battisty Franca.¹⁹ Zmiňuje také florentské malíře Andrea del Sarto, Rossa Fiorentina, Pontorma a Agnola Bronzina. Ač jejich umění hodnotí kladně, jejich význam pro vývoj barokního umění zcela popírá.²⁰ Do předposlední skupiny zahrnuje Correggiovi následovníky, Parmigianina a Federica Barocciho. Ti jsou pro něj zástupci nejsilnějšího přechodu a ohlasu nového barokního slohu.²¹ Poslední samostatnou kapitolu věnuje Max Dvořák El Grecovi a manýrismu a jeho předzvěsti baroka.²² Zde podrobněji rozebírá svůj pohled na manýrismus, jeho spojitost s uměním Michelangelovým a Tintoretovým.

Max Dvořák svými myšlenkami silně ovlivnil vnímání manýrismu a upozornil na význam posledních desetiletí cinquecenta pro rozvoj barokního umění. Jeho myšlenky o jednotlivých uměleckých dílech jsou stále platné a aktuální. Na poli celkové systematizace vývoje dějin umění je však třeba podotknout, že jeho pohled, stejně jako u výše zmiňovaného Hermanna Vosse, již patří do překonané struktury. Do svého popisu dějin italského umění a předpokladů barokního umění nezahrnuje například bolognskou školu. Florentské prostředí redukuje pouze na manýristický směr, reformní malíře zcela opomíjí. Tento jeho pohled je však samozřejmě výsledkem stavu poznání doby, ve které se utvářel.

2.3. Počátek specializace v tématu malby cinquecenta

Dalším stěžejním textem je rozpracování diplomové práce **Alberta Grazianiho** *Bartolomeo Cesi*, které bylo otištěno v časopise *Critica d'Arte* roku 1939.²³ Autor však díky předčasné smrti své myšlenky nestihl již více rozvést. Jeho text byl podruhé vydán Francescem Abbatem roku 1988 s kritickým komentářem.²⁴ Graziani ve své studii na jednotlivých malbách,²⁵ často jím nově připsaných, popisuje umělecký vývoj bolognského malíře Bartolomea Cesiho. Ukazuje, z jakého prostředí tento malíř vyrůstal (zmiňuje jeho učitele Nosadellu), na jakých styčných bodech tehdejší bolognské malířství

¹⁸ DVOŘÁK 1946, 231, 238–239.

¹⁹ DVOŘÁK 1946, 241–255.

²⁰ DVOŘÁK 1946, 259.

²¹ DVOŘÁK 1946, 270 sqq.

²² DVOŘÁK 1946, 289–305.

²³ GRAZIANI 1939.

²⁴ ABBATE 1988.

²⁵ Právě konkrétnost příkladů oceňuje Francesco Abbate. Hodnotí jej jako přínos Alberta Grazianiho, který tak přetransformoval obecné úvahy o "controriformě" do skutečných příkladů. ABBATE 1988, 10.

stálo (dílo Pellegrina Tibaldiho a jeho transfer Michelangelova díla do Bologne, tvorba Niccola dell'Abbate) a tehdejší místní uměleckou produkci (příklady díla Lorenza Sabatiniho a Orazia Samacchiniho). A právě aspekty, ze kterých Cesi vyrostl a které vymezily jeho styl, Graziani označuje jako vlivy, které obecně ovlivňovaly vývoj bolognského umění "controriformy".²⁶ A analogicky, na jednotlivých příkladech uměleckých děl Bartolomea Cesiho, pomocí jejich posouzení a popisu, Graziani vysvětluje a charakterizuje principy malířství bolognského umění "controriformy". Graziani si však byl vědom, že nelze celé Cesiho dílo charakterizovat uniformně, pouze jako projev vlivu "controriformy". Pro své příklady v textu si tedy díla z celé škály malířovy tvorby pečlivě vybíral. Záměr Grazianiho textu není pouze popis a charakteristika Cesiho tvorby, ale popis a charakteristika malířství "controriformy" v rámci bolognské malířské školy.

Například v malbě sv. Benedikta naslouchajícího nebeské harmonii²⁷ **[1]**, kterou přirovnává k dílu dalšího umělce tohoto rozpolceného období, k malbě Lazara Santi di Tita ve florentském chrámu S. Maria della Novella²⁸ **[2]**, vidí únik z okov tradičních a zkosnatělých pravidel malby, z jakéhosi tehdejšího akademismu. Pozoruje zde čistotu Cesiho cítění a procítění tématu, která se zdá být náhodná a intuitivní, ale Cesim je předem dobře promyšlená a kultivovaně pojatá.²⁹

V rámci bolognského prostředí vidí Graziani Cesiho jako jediného "controriformního" malíře. Projevy takovýchto obdobných snah pak pozoruje na několika dalších místech Itálie. Je si však vědom, že tyto tendence nepřišly z čistého nebe a že byly mimo jiné reakcí na kvetoucí italský humanismus. Jako zdroje umění "controriformy" označuje v Bologni některá díla Ercola Procacciniho³⁰ **[5]** a Bartolomea Passerottiho (především jeho Představení v chrámu pro místní oratorium S. Maria dei Guarini³¹), v Lombardii pak Lorenza Lottu a v Římě Pellegrina Tibaldiho, Polidora da Caravaggio či Girolama Muzianiho.³²

Základní prvky Cesiho "controriformní" tvorby jsou pro něj mírnost pojetí malby, zájem o čistotu skutečnosti, ale zároveň i dogmatická přísnost formálních schémat. A to vše stmeleno do živé, srdečné a upřímné interpretace reálného a pravdivého světa.³³

²⁶ GRAZIANI 1988, 49.

²⁷ Bartolomeo Cesi, San Benedetto da Norcia naslouchá nebeské harmonii, 1585–1595, kostel S. Procolo, Bologna. FONDAZIONE ZERI.

²⁸ Santi di Tito, Vzkříšení Lazara, 1576, kostel Santa Maria Novella, Florencie.

²⁹ GRAZIANI 1988, 55.

³⁰ Ercole Procaccini, Madona se světcí, 1570–1580, kostel S. Giovanni in Monte.

³¹ Bartolomeo Passerotti, Představení v chrámu, 1550–1592, Oratorio di S. Maria dei Guarini, Bologna. FONDAZIONE ZERI.

³² GRAZIANI 1988, 58.

³³ GRAZIANI 1988, 61.

Výrazná odlišnost Cesiho tvorby vůči jeho bolognským současníkům, ať malířům období pozdního manýrismu [4] nebo mladým Carracciům [12–14], je i nyní více než zřejmá. Jak píše Graziani, Cesi ve své tvorbě skloubil florentský a římský vliv. Z Florencie, především z díla Bernardina Poccettiho, přebíral prostou a soustředěnou náklonnost k čistotě skutečnosti a jejímu podání. V římském umění následoval určitou přísnost výjevů i jejich formy a dogmaticnost schémat maleb. To vše pak skloubil do sobě vlastní, živé a procítěné interpretace reálné skutečnosti.³⁴ [3] Tento Cesiho přístup však v textu není nahlížen jako vynucený zvenčí, jako reakce na určité požadavky kladené na umění, ale jako plynulý vývoj uměleckých tendencí.³⁵ Ač to autor sám přímo nezmiňuje, možná díky ranosti jeho textu, současnému čtenáři se musí při této Grazianiovo myšlence asociovat tolikráté probírané otázky vlivu pokoncilních traktátů, Paleottiho a dalších, na umělecká díla.

2.4. *Arte senza tempo* Federica Zeriho

Necelých dvacet let po Grazianiovo textu na jeho úvahy navázal **Federico Zeri**. Princip stavby textu je u obou badatelů totožný. Autoři na základě popisu díla jednoho umělce vysvětlují širší fenomén historie umění, s ohledem na jedno zvolené umělecké centrum. Zeri se však nezaměřil na dílo Bartolomea Cesiho, ale na římského Scipiona Pulzoneho. Jak upozornil Francesco Abbate, oba autoři docházejí k podobným závěrům, avšak prostřednictvím jiných příkladů, aspektů a hledisek.³⁶ Zeri se ve svém textu *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*³⁷ věnuje také definování umění "controriformy". V rámci malby náboženských motivů v tomto období, které označuje *Arte Sacra*, pozoruje vznik takzvaného *Arte senza tempo*. Jeho čistou formu přisuzuje především Pulzonemu, částečně pak Giuseppe Valerianovi. Ti však zůstali bez přímých následovníků. Jimi navržený kodex tohoto "umění bez času" pak byl později v baroku dále využíván, jejich kompozice kopírovány a dále modifikovány. O čisté *Arte senza tempo* se však z pohledu Zeriho již nejedná.

V rámci umění "controriformy" se autor věnuje především Pulzoneho tvorbě, to znamená období 70.–90. let 16. století. Opět se tu nabízí otázka vlivu tridentského koncilu a pokoncilních dekretů o umění. Tento vliv však Zeri jednoznačně odmítá. *Arte sacra* je pro něj výsledkem dlouhého procesu zdůrazňování pietních a devočních motivů a hledání správného vyjádření náboženských obrazů, které se odvíjí již od přelomu 15. a 16. století.³⁸

³⁴ GRAZIANI 1988, 61.

³⁵ GRAZIANI 1988, 68.

³⁶ Abbate 1988, 11.

³⁷ ZERI 1957.

³⁸ ZERI 1957, 32.

Jako doklady tohoto hledání vidí například ve Florencii v díle Fra Angelica či v Římě v Sebastianovi del Piombo. Své pozorování vývoje tohoto problému však dokládá v rámci celého 16. století až k tvorbě Pulzoneho. Odmítá i vliv tridentského koncilu na rozdílné vývoje jednotlivých uměleckých směrů, které se z *Arte Sacra* později vyvinou.³⁹ Ty dle něj nejsou způsobeny koncilními podněty, ale lokálními situacemi jednotlivých uměleckých oblastí a států.⁴⁰

Jako přímé předstupně nebo současníky Pulzoneho *Arte sacra* uvádí například florentského Santi di Tita či Federica Zuccariho, díky jeho malbě Mrtvého Krista.⁴¹ [73] Tyto umělce, jejichž tvorba byla mravně kajičná, silně devoční a někdy až mystická, staví do protikladu k dílům, která ač s námětem náboženským, vyjadřovala bezbožnou rozkoš, zobrazovala těla čekající toužebně na dotek diváka apod. Mezi toto *Ars Amandi* řadí umělce Cornelia Cornelijse, Hanse von Aachena, Gioacchina Wtewaela a Bartholomea Sprangera. Avšak Sprangera v zápětí uvádí i mezi malíři *Arte Sacra*, a to díky jeho kopii Posledního soudu dle Fra Angelica, kterou vyhotovil pro papeže Pia V.⁴² Důvod této zakázky vidí v papežově zájmu o "*mýtus naivní devočnosti starých mistrů a jejich čistotu sentimentu*".⁴³ Tedy pro ty prvky, na kterých staví *Arte sacra* a Pulzoneho *Arte senza tempo*.

Jak však Zeri toto umění bez času či jinak řečeno nadčasové umění definuje? Umění, ve kterém se zastavil čas, je velmi přirozené a přesto strnulé, nehybné, odpojené od času, ale přesto přítomné. Je jemné a chladné, ale také iluzionisticky podané, bez osobního malířského výrazu, kterého se autor musel vědomě zřeknout. Často nejen bez času, ale také bez jasně vymezeného místa. Dalšími prvky je nahodilé a neuvážené "vyplenění" starší i současné malby. Formální provedení malby je naprosto bezchybné. Dokonalost provedení však nedává na odiv, využití každého prvku vypadá pouze nahodile a bez funkce. To je však pouhým zdáním, díla jsou vystavěna silně utilitaristicky a se záměrem morálního poučení. Mají přitahovat a vzbuzovat touhu ke vstupu do jiného, devočního světa. Pozitivní prvky jsou zobrazeny krásně, například děti jsou dokonalé a symetrické, negativní prvky naopak ošklivostí – pokřivenou fyziologií postav, tělesnou deformací, křivými výrazy tváře.⁴⁴ Toto umění, označené za téměř "neobyzantní", pak bylo pro svou univerzálnost a přístupnost hojně rozmnožováno, kopírováno a často dále využíváno. V Zeriho pohledu však už tato díla nebyla čistým Pulzoneho "uměním

³⁹ ZERI 1957, 35–44.

⁴⁰ ZERI 1957, 33.

⁴¹ Federico Zuccari, Mrtvý Kristus se symboly umučení, 1567, inv. č. 398, Galleria Borghese, Řím. Varianty v Galleria Nazionale delle Marche v Urbinu a v soukromé sbírce v Torre Canavese. FONDAZIONE ZERI.

⁴² Nejnovější literaturou toto dílo není nahlíženo jako kopie, ale jako volná variace na Fra Angelicovo dílo. Srov. METZLER 2014, 79.

⁴³ ZERI 1957, 53–61.

⁴⁴ ZERI 1957, 88–89.

bez času". Jako nejvhodnější příklady předložené definice jsou v textu uvedeny Pulzoneho obraz sv. Rodiny z Gallerie Borghese⁴⁵ [8] a Madonna della Provvidenza z kláštera S. Carlo al Catinari v Římě.⁴⁶ [7] Změna, kterou Zeri ve vývoji umění vidí je asi nejlépe vyjádřena v popisu Pulzoneho obrazu Ukřižování ze S. Maria Vallicella.⁴⁷ [6] Autor zde sv. Máří Magdalénu popisuje ne jako krásnou ženu, která pláče, jak je tomu na Tizianově předloze této malby,⁴⁸ ale jako ženu, která je krásná, protože pláče. Její bolest, vyjádření emocí a to vše iluzionisticky podané, činí obraz krásným, zbožným a bezčasým.⁴⁹

Na závěr celého svého textu, celého popisu vývoje zájmu o devočnost obrazů, o reálné a zároveň silně emocionálně podané pojetí obrazů, od konce quattrocenta až k počátku seicenta, Zeri jasně, díky předloženému vývoji, odmítá vliv potridentských traktátů o umění na vývoj malby. Z jeho pohledu vznikl *codex arte sacra* dlouhým a pozvolným samostatným vývojem umění.⁵⁰

2.5. Akcentace seicenta a funkce církve

Jako příklad opačného přístupu lze uvést, v českém odborném prostředí často citovaný, text **Émila Mâleho** *L'art religieux de la Fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*.⁵¹ "Contre-Réformation" Mâle vidí jako monolitický blok, jako vítězný zápas katolické církve proti protestantismu, bez diferenciací chronologické či regionální. V umění tohoto období pozoruje návrat k idejím středověkého a renesančního umění, které nejsou v kontrastu s novými přísnými nařízeními.⁵² Vývoj umění je tedy podáván jako očista umění od necudných nánosů, jejímž cílem je obroda *Arte sacra*. Mâle upírá umělcům jakýkoli význam a přínos pro vývoj obsahu a námětu umění. Témata dle něj byla natolik složitá, že musela být vymyšlena, zadávána a korigována církevními objednateli. Doslova píše, že umělci již neměli co vymýšlet. Jako cíl své knihy tedy udává odpovědět na otázku, jaký charakter a jaké vlastnosti chtěla církev dát náboženskému umění 17. století.⁵³

Hlavním hybatelem umění je tedy pro Mâleho církev. Svůj pohled na vývoj sakrálního umění od konce 16. století tak staví především na dekretu tridentského koncilu

⁴⁵ Scipione Pulzone, Svatá rodina se sv. Janem a sv. Annou, 1570–1598, Galleria Borghese, Řím.

⁴⁶ Scipione Pulzone, Madonna Provvidenza, 1570–1598, klášter S. Carlo ai Catinari, Řím.

⁴⁷ Scipione Pulzone, Ukřižování, 1585–1590, kostel Santa Maria Vallicella.

⁴⁸ Tizian, Ukřižování, cca 1555–1560, kostel sv. Dominika, Ancona. FONDAZIONE ZERI.

⁴⁹ ZERI 1957, 91.

⁵⁰ ZERI 1957, 113.

⁵¹ MÂLE 1951.

⁵² PRODI 2014, 56.

⁵³ MÂLE 1951, 17.

a následných církevních spisech. Neméně důležitým prvkem jeho textu je pak ikonografie náboženských témat a její vývoj.

2.6. Walter Friedlaender – *anti-manýrismus* a hledání pojmů

Velmi významným textem pro nahlížení na umění konce 16. století je kniha **Waltera Friedlaendera** *Mannerism and Anti-Mannerism*. První vydání knihy je z roku 1957, spis však navazuje na autorovy starší stati a přednášky odvíjející se již od druhého desetiletí 20. století.⁵⁴ Text se zabývá uměním celého 16. století. I když je tato kapitola zaměřena až na umění druhé poloviny cinquecenta, je třeba vysvětlit celou Friedlaenderovu strukturu, kterou pro cinquecento navrhl. První část textu nazvaná *The Anticlassical Style*⁵⁵ je věnována italskému umění manýrismu, které autor dělí na dvě základní části a charakterizuje je. Na první část manýrismu (Friedlaenderem datována cca 1520 – cca 1550) nahlíží ne jako na revoltu proti vrcholné renesanci, ale jako na záměrné popření klasické estetičnosti obecně. Proto pro tuto první část manýrismu navrhuje termín *antiklasický styl*.⁵⁶ V druhé fázi manýrismu (datována cca 1550 – cca 1580/1590) pak dochází ke skutečné manýře stylu, tedy ke "zmanýrizování manýrismu". Zde je vytvořený antiklasický styl nadsazen a dohnán do krajnosti. Druhá část knihy, s názvem *The Anti-mannerist Style*,⁵⁷ pak pojednává o zániku této druhé fáze manýrismu a následném vývoji italské malby. Touto kapitolou se Friedlaender časově protíná například s texty Alberta Grazianiho nebo Federica Zeriho. Ač používá jiné termíny⁵⁸ a jinak přistupuje k uskupení a výběru typických umělců, určité prvky a charakteristiky umění zkoumaného období jsou těmto třem textům stejné. Proto je třeba se věnovat i textu Waltera Friedlaendera.

Již dříve byl pozorován určitý zlom ve směru stylistického vývoje italské malby, který přišel okolo roku 1590. Friedlaender, který tuto změnu vnímá jako počátek zcela nového stylu, jej charakterizoval jako samovolně vykrystalizovanou očistu a reformu malířství, a to v reakci na manýrismus. Ne však na manýrismus jako celek, ale pouze na jeho druhou část. První část manýrismu, antiklasický styl naopak považuje za jeden z nástrojů očisty zmanýrovaného umění, společně s vrcholnou renesancí. Mezi malíře, oproti kterým se nový směr vymezoval, klade Giorgia Vasariho, Francesca Salviatiho, Alessandra Alloriho,

⁵⁴ FRIEDLAENDER 1969, text úvodu Donald POSNER, XI.

⁵⁵ FRIEDLAENDER 1969, 3–43.

⁵⁶ FRIEDLAENDER 1969, XIII.

⁵⁷ Tento text poprvé vyšel německy již roku 1930: Walter FRIEDLAENDER: Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum übersinnlichen. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1928–1929, Lipsko 1930, 214–43. Zde FRIEDLAENDER 1969, 47–83.

⁵⁸ Termín *controriforma* používá pouze jednou a to pro vymezení časového období, ne tedy v přímém vztahu k umění. Viz FRIEDLAENDER 1969, 54.

Giavanni Battistu Naldiniho, Francesca Morandiniho zv. Poppi, ale i jednoznačně Federica Zuccariho (například F. Zeri jej však řadí do proudu umělců *Arte Sacra*, viz výše). Santi di Tita Friedlaender staví jak mezi zmanýrizované umělce,⁵⁹ tak i mezi ty, kteří měli určující význam pro vývoj nového stylu malby po roce 1590.⁶⁰

Jak tedy Walter Friedlaender vnímal tento nový styl a jak jej charakterizoval? Časově tento styl vymezil na umělce, kteří se narodili v poslední třetině 16. století a svůj vrchol kariéry měli mezi léty 1590–1600. Byl si však vědom, stejně jako Federico Zeri, výrazných odlišností umělců tohoto období, jejich velmi rozdílné tvorby a silných individualit. I přesto v tomto novém stylu nachází společné charakteristiky: odklon od manýrismu a jeho manýry, což byl základní bod spojující tuto skupinu. Ten, společně s druhou charakteristikou, a to příklonem k umění vrcholné renesance, Friedlaender vkládá do vzorce vzbouření se proti předchozí generaci a přijetí generace svých dědů. Další charakteristiky tohoto stylu jsou snaha zobrazení lidskosti, i v rámci božských postav a světců, jejich niternosti, vnitřního klidu, a to srozumitelně a naturalisticky, i přes sakrálnost zobrazovaných témat.⁶¹ A právě v této části charakteristiky lze mimo jiné najít shody s myšlenkami Alberta Grazianiho a Federica Zerih, která ukazující, že badatelé řešili obdobné téma, ale jinými přístupy a prostředky.

Friedlaender klade nový styl do souvislosti s novým náboženským duchem, který se v tomto období ve společnosti začal šířit, se snahou přiblížení náboženství obyčejným lidem, i za účelem lepšího pochopení sakrálních témat, tajemství a zázraků. To byl cíl tehdejších osobností církevních řádů, jako například jezuitů, jak píše Friedlaender.⁶² Blížeji a hlavně konkrétněji se však k tomuto tématu nevyjadřuje, text drží ve zcela uměnovědné sféře a význam Tridentského koncilu a následných teologických traktátů o výtvarném umění nerozebírá.

Jako největší, všudypřítomnou a nejvíce patrnou změnu v italské malbě vidí ve formální transformaci obrazové struktury. Dochází tak k novému podrobení prostoru, k odlišné práci s ním a k naturalistickému začlenění v něm zobrazených postav. Kýžený naturalismus je tak v přímé opozici k manýristické práci s prostorem, která jej ornamentálně vyplňovala změtí těl, bez jasně viditelného důvodu a příčiny. S tím souvisí i nový přístup k barvám, které svým novým užíváním naturalistické zobrazení podporují (opět v kontrastu ke studeným a bledým "plošným" barvám manýrismu).⁶³

⁵⁹ FRIEDLAENDER 1969, 51.

⁶⁰ FRIEDLAENDER 1969, 61–62.

⁶¹ FRIEDLAENDER 1969, 76–78.

⁶² FRIEDLAENDER 1969, 78.

⁶³ FRIEDLAENDER 1969, 54–55.

Walter Friedlaender své charakteristiky a tvrzení podkládá mnoha příklady, sleduje jak tvorbu jednotlivých malířů, tak vývoj jednotlivých témat. Nezabývá se tedy pouze jedním umělcem, jak tomu bylo u Grazianiho či Zeriho, probíraný fenomén rozšiřuje na více autorů. Mezi malíře nového stylu řadí například Ludovica Carracciho, což dokládá na díle *Madonna degli Scalzi*.⁶⁴ [12] Na této malbě zdůrazňuje jednoduchost a naturalistické pojetí Madony, která je netradičně doplněna dvěma světci i malým Ježíškem. Opticky je vytvořena iluze naprosté blízkosti Madony divákovi. Malba je oprostěna od jakékoli dekorativnosti a ornamentálnosti, celá symbolika *Immaculaty* je eliminována do srpku měsíce.⁶⁵ Za dalšího umělce nového stylu označuje Friedlaender Annibala Carracciho, s příkladem malby *Křest Krista*.⁶⁶ [13] V jeho umění jsou přítomnost a naturalismus vyjádřeny například otevřeným nebem, silným propojením nebeské a zemské sféry [16], prvkem, jehož ohlas pak lze často najít v následujícím umění 17. století. Jako další umělci jsou uváděni Federico Barocci, Lodovico Cardi zv. Cigoli, díky své pozdní tvorbě, Giovanni Battista Crespini zv. Cerano a Caravaggio. Svůj text, a potažmo i tento nový styl, který dle Friedlaendera trval maximálně 30 let, uzavírá tím umělcem, který dle něj předčil všechny předešlé jmenované, a to Petrem Paulem Rubensem. Ten však nový směr již přetvořil do čistě barokního umění, což Friedlaender dokládá na tématech apoteóz. V nich již není Bůh pojímán lidsky, jako v předešlých desetiletích, a lidé jsou naopak často zbožšťováni.⁶⁷

Jak bylo řečeno výše, vývoj nového stylu od manýrismu, ale s překlenutím do umění 17. století, jemuž je nový styl zdrojem, Friedlaender vykládá také na vývoji jednotlivých ikonografických témat. Tato část jeho textu nebude rozebrána v této kapitole, ale v kapitolách následujících. Je však třeba upozornit, že ikonografická témata vybraná Friedlaenderem k podchycení nového stylu (*Obrácení sv. Pavla*, *Stigmatizace sv. Františka*, *vyobrazení Panny Marie*, *Večere v Emauzích*⁶⁸) jsou nápadně shodná s náměty, které četně prostupují také českou malbu 17. století.

Po celý průběh pečlivě vystavěného textu Friedlaender používá pro dané umění termínu *anti-manýristický*, avšak ještě častěji *nový styl*. Na závěr své stati se však k danému sémantickému problému zcela vědomě vrací. Pro toto období italské malby navrhuje několik termínů, ač s vědomím toho, že mohou být některé z nich v určitých případech zavádějící:

⁶⁴ Ludovico Carracci, *Madonna degli Scalzi*, kol. 1590, inv. č. 581, Pinacoteca Nazionale di Bologna. FONDAZIONE ZERI.

⁶⁵ FRIEDLAENDER 1969, 55–58.

⁶⁶ Annibale Carracci, *Křest Krista*, 1583–1585, kostel Sv. Gregorio a Siro, Bologna. FONDAZIONE ZERI.

⁶⁷ FRIEDLAENDER 1969, 82–83.

⁶⁸ FRIEDLAENDER 1969, 68–76.

Time of reform – období reformy
Healthful recovery and realization – ozdravení a naplnění
Neo-classical period – neoklasické období
Neo-Renaissance period – neorenesanční období
Postmanneristic – postmanýristický
Anti-manneristic – anti-manýristický
Looking to the future – hledící dopředu
*Pre-Baroque – prebarokní*⁶⁹

Tyto pojmy staví na svém názoru, že umění probírané doby nelze zařadit mezi barokní umění, že je to pouze jeho počátek, avšak ne jeho plné propuknutí.⁷⁰

2.7. Celoživotní téma Paola Prodiho – pohled historika

Výše uvedení badatelé byli doposud výhradně uměnovědci. Ač má tato práce za cíl prozkoumat zvolené téma zejména ze stylisticko-formálního, uměnovědného pohledu, je třeba udělat alespoň jednu výjimku. A tou jsou texty **Paola Prodiho**. Roku 1962 vydal spis *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*. Ten byl znovu otištěn roku 1984. V roce 2014 vyšla kniha *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, ve které Prodi na základě svého celoživotního bádání a svých dalších textů znovu vydává původní dílo doplněné novým úvodem a dalšími statěmi. Tento úvod jeho životní téma aktualizuje a původní text konfrontuje s nejnovější literaturou. Třebaže je Prodi obecným historikem, věnuje se ve svém díle i výtvarnému umění. Ačkoli nikdy neopouští svůj především historický pohled na dané téma, přináší mnoho postřehů důležitých i pro oblast uměnovědy.

Prodi ve svých textech pojednává o umění druhé poloviny cinquecenta. V původní stati i v nejnovějším vydání podává jasný přehled o zásadní literatuře, která mu předcházela a která se tímto tématem také zabývala. Nezaměřuje se však pouze na historickou literaturu řešící období Tridentu nebo pouze na uměnovědnou literaturu pojednávající o manýrismu, umění "controriformy" ad. Obě metody či badatelské přístupy a jejich literaturu propojuje. Tím je jeho text podstatný. Umění a jeho schopnost vyjádření chápe jako jednu z vrstev historie. Zároveň však nepopírá vliv historie na umění.⁷¹ Celým jeho textem se vine myšlenka vzájemné svázanosti linie historie a linie umění, které se navzájem ovlivňovaly a vysvětlovaly, a tak je na ně třeba nahlížet i nyní. Prodi hledá

⁶⁹ Originální anglické termíny knižního vydání textu jsou uvedeny za účelem co nejobsažnějšího přenosu významu pojmů; FRIEDLAENDER 1969, 81.

⁷⁰ FRIEDLAENDER 1969, 80.

⁷¹ Např. PRODI 2014, 13, 36.

odpověď na otázku změny umění konce cinquecenta, následného vývoje v seicentu a důvodů této změny. Výchozím bodem jeho textu je tedy dekret Tridentského koncilu o umění *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus* a následný Paleottiho traktát *Discorso intorno alle imagine sacri et profane*. Hlavním hybatelem změny umění jsou pro něj bologňští Carracciové. Prodi podrobně zkoumá vznik Paleottiho spisu, poukazuje na biskupovu propojenost s bolognským uměleckým prostředím, zdejším vědeckým prostředím, upozorňuje na celé kulturní podhoubí,⁷² které ovlivnilo Paleottiho samotného i jeho traktát. Prodi tyto vazby nepopírá. V traktátu vidí snahu o spolupráci s intelektuály a umělci, snahu o rozvinutí teologických myšlenek a nové spirituality, která by byla schopna podporovat aktivity společenské a církevní reformy.⁷³ Avšak jedním dechem dodává, že nelze zredukovat tento problém na striktní vztah kauzality mezi *Discorsem* a carracciiovskou reformou.⁷⁴ A navíc, že zamýšlené reformy a usměrnění, o které Paleottimu šlo, došly do viditelné a přiznané krize ještě za jeho života. Paleotti konec svého života strávil v Římě. Zde však byl konfrontován s triumfálním uměním věčného města. Viděl, že nešvary, které měl tridentský dekret a následné traktáty odstranit, přežívají v umění dále a tridentská reforma umění nedošla svého naplnění. To se promítlo do jeho posledního připravovaného spisu *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio*. Zde ve třech knihách popsal nešvary, které se v umění stále objevují, a v šesté připravované knize se chtěl věnovat praktickým instrukcím pro církevní objednavatele. Součástí textu měl být i index zakázaných obrazů, obdoba již existujícího indexu zakázaných knih. Nedokončený spis byl sice v opisech pravděpodobně distribuován mezi římskými kleriky, ale na nejvyšších místech byl nakonec odmítnut. Kardinál Giulio Santoro a literát, vzdělanec a poradce Silvio Antoniano, oba činní v rámci Sant'Ufficio dell'Inquisizione, se proti těmto myšlenkám ohradili. Vznášeli námitku, že v rámci vrcholného boje proti protestantismu úřad papeže nemůže prezentovat vizi církve jako plnou nešvarů.⁷⁵ Tridentská reforma umění se tedy nezdařila k Paleottiho představám a i její druhý pokus byl odmítnut. Prodi v předmluvě z roku 2014 upozorňuje, že výše uvedené události, které publikoval již roku 1962, jsou stále i dnes velmi zajímavé a podnětné pro nový pohled na historiografické stereotypy o katolické reformě a "controriformě".⁷⁶

Prodi se na rozdíl od výše uvedené literatury nezaměřuje pouze na umělce posledních desetiletí cinquecenta. Snaží se ozřejmit napojení "controriformy" na barokní umění. V rámci snahy o toto propojení podává velmi zajímavý pohled na Caravaggia. Jeho

⁷² Používá termín *humus*.

⁷³ PRODI 2014, 26.

⁷⁴ PRODI 2014, 33.

⁷⁵ PRODI 2014, 29–30.

⁷⁶ PRODI 2014, 30–31.

"výbuch kreativity" nevidí jako zcela nový počátek dalšího barokního vývoje, ale spojuje jej s předchozím průběhem. Ten byl završen již v minulých desetiletích naturalistické malby, o kterou usilovali Paleotti společně s Ulissem Aldrovandim a Carlo Sigonim a která našla svou cestu již ve vědecké ilustraci.⁷⁷

Paolo Prodi se v rámci svého textu věnuje i termínům, které se týkají historie a umění druhé poloviny 16. století. Užívá pojem "*controriforma*" a *církevní reforma*, termíny *stile tridentino* a *antirinascimento* pocházející od Eugena Battistiho, i Zeriho *Arte sacra*. A popisuje jejich použití v rámci vývoje literatury, historické i kunsthistorické. Svůj pohled však jasně nedefinuje. Uzavírá jej však tím, že by měly být odstraněny všechny nálepky o umění celého cinquecenta, jako je výše zmíněné *stile tridentino*. Zamýšlí se i nad krajní možností odstranit tak zažitá termíny jako *rinascimento* a *manierismo*.⁷⁸ Odstraněním těchto "nálepek" se však nevyhýbá charakteristice tohoto umění. Spiritualita, zbožnost, devočnost a liturgie katolické reformy či "controriformy" druhé poloviny cinquecenta zapříčinily v umění jednoduchost, niternost a strohost. A tato charakteristika je v přímém kontrastu k následnému duchu baroka.⁷⁹ Prodi tak vývojovou linii umění staví jasně – po renesančním umění⁸⁰ přichází umění "controriformy" a to je vystřídáno uměním baroka.

Poslední souhrnná práce Paola Prodiho, která stojí na jeho celoživotním výzkumu, je dobrým příkladem vývoje sledovaného tématu a jeho reflexe v odborné literatuře. Prodi sám ve své úvodu k *Arte e pietà nella chiesa tridentina* z roku 2014 přiznává, že text *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica* otiskuje nezměněn, ve své původní podobě z roku 1962, jelikož věří v jeho platnost i v současnosti. Připojuje však dlouhý úvod, de facto samotnou další stať, kde reflektuje vývoj odborné literatury tohoto tématu, současný náhled i svůj následný výzkum. Ač si stojí za svým padesát let starým textem, je si vědom určitého vývoje tématu.

Alberto Graziani, Federico Zeri, Walter Friedlaender a také Paolo Prodi⁸¹ jsou tedy milníky, které udaly základní fakta, přiznaly existenci a váhu umění, které již nespadá mezi proud *secondy maniery*, ale ještě není zcela barokním. A na těchto milnících mimo jiné staví současná odborná literatura, ač se často zaměřuje již pouze na určité body a myšlenky těchto badatelů.

⁷⁷ PRODI, 2014, 31.

⁷⁸ PRODI 2014, 37.

⁷⁹ PRODI 2014, 62.

⁸⁰ Ve svém textu nerozlišuje vrcholnou renesanci a období první ani druhé fáze manýrismu.

⁸¹ Ač jeho poslední text vyšel roku 2014, je třeba mít stále na paměti, že jeden z jeho prvních počínů v tomto tématu byla práce *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma*, která byla otištěna již roku 1962.

2.8. Specificky zaměřené texty konce 20. století

Jedním z těchto konkrétně zaměřených pohledů je spis *Da Michelangelo all'Escorial* od **Marii Calí**.⁸² Cílem stati autorky je, jak sama uvádí, ukázat jak se Michelangelovo umění proměnilo v umění "controriformy".⁸³ Pro určení umění "controriformy" vidí jako zásadní rozlišit všechny rozdílné umělecké proudy, které se v této době objevovaly. Do první skupiny zahrnuje umělce, kteří se snažili formální stránku posunout do co největšího zjednodušení. A to díky způsobu využití barev, ať za účelem tvorby prostoru (do této skupiny patří dle Calí Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra, Pelegrino Tibaldi, Giuseppe Valeriano), či pro navození dojmu sterility a popisné přirozenosti a věrohodnosti (Scipione Pulzone). Druhou skupinu vytváří na základě pojmu mystický iracionalismus, který měl být obsažen v dílech Giovanniho de'Vechi a Lelia Orsiho. Třetí skupina (Gerolamo Siciolante, Marcello Venusti) taktéž vychází z tohoto mysticismu, avšak ne v pravém slova smyslu. Jejich náboženský cit v dílech je vždy v kontrastu k manýrismu, ač je mu stále nadřazen. Do další skupiny volně zahrnuje Salvatiho a Jacopina del Conte.

Další uskupení umělců staví na základě vyrovnání se s novými požadavky na devočnost obrazů. Zde vidí malíře, kteří svou tvorbu přizpůsobili novým požadavkům, ale jejich výraz zůstal osobitý. Dále pak vymezuje malíře, kteří se přizpůsobili novým potřebám, ale bez vnitřního smyslu a pochopení. Do zcela poslední skupiny pak řadí umělce, kteří pochopili důvody apelů "controriformy" v rámci umění a měli tak stejný postoj jako sama církev. Dokázali tedy vytvořit tvorbu ekvivalentní k potridentským traktátům o vhodném devočním umění. Tito umělci pochopili potřebu skromného a přesvědčivého malířského projevu a sladili tak svou tvorbu s požadavky "controriformní" církve a Tridentského koncilu. Právě pro tvorbu těchto malířů pak lze dle Calí použít Zerim vytvořený termín *Arte senza tempo*. A to ve smyslu, že se nejedná o zobrazení a přenos každodenní zkušenosti, ale o vyjádření absolutních a neměnných idejí, stejně jako jsou absolutní a neměnná církevní dogmata rozvíjená Tridentem. A právě do této poslední skupiny řadí umělce Santi di Tita [2, 10], Cigoliho [51], Passignana a Bartolomea Cesiho [1, 3], tedy mnohé ty, kteří byli v ústředním zájmu dalších badatelů věnujících se tomuto období.

Specifikace tématu posledních desetiletí cinquecenta nespočívá pouze v zaměření se na konkrétního umělce či uměleckou oblast. **Carlo Ossola** se tomuto tématu věnuje především ze specifického pohledu literatury, ale i dalších forem umění. Navazuje

⁸² CALÍ 1980.

⁸³ CALÍ 1980, XV.

na svého učitele Giovanniho Getto a vysvětluje vnímání pojmu *Autunno del Rinascimento*,⁸⁴ tedy "podzim renesance". Ve svém textu Ossola přehledově rozebírá pohled odborníků 20. století, historiků, literárních i uměnovědných historiků, na toto téma. Sám v tomto termínu vidí způsob, jak vidět propojení samotné historie a literatury, tehdejší společnosti a jejího světa idejí.⁸⁵ Ač se jedná o pojem vzniklý především v kontextu literární vědy a literární historie, je v současnosti používán i v rámci studia výtvarných umění posledních desetiletí cinquecenta.

Jako příklad novější generace odborné literatury věnující se danému tématu lze uvést spis *After Raphael* od **Marcii B. Hall**.⁸⁶ Autorka se ve svém textu věnuje, jak název napovídá, umění cinquecenta po smrti Raffaella Sanzia. Nezaměřuje se na určitý fenomén, snaží se podat ucelený přehled. Je si však vědoma značné odlišnosti uměleckých projevů, absence jednotného dominantního uměleckého proudu, a proto uměleckou produkci pojednává dle jednotlivých uměleckých center. Především se věnuje Římu a Florencii. Již jako zcela jasný fakt bere Zerim, Grazianim či Prodim vyslovenou myšlenku, že snaha o devočnost a obnovu katolické církve nepřišla z ničeho a najednou, ale byla výsledkem dlouhého procesu během celého cinquecenta. První projevy umění ovlivněného touto hlubší devočností vidí v díle Sebastiana del Piombo, na kterého navázali malíři konce 16. století, a Michelangela, který však pro svou časnost zůstal nepochopen. V průběhu náboženské obnovy zdůrazňuje dvě hlavní epicentra. První ve 40. letech v okruhu kardinála Reginalda Poleho, Vittorie Colony a dalších, jejichž vliv je patrný na tvorbě Michelangela a pravděpodobně i Sebastiana del Piombo.⁸⁷ Druhé epicentrum pak spatřuje v dění po tridentském koncilu, který kodifikoval již započaté reformní snahy. Tridentský dekret nepodal sice jasná omezení a nařízení, ale určil alespoň rámec, ve kterém následně vznikaly další spisy – Karla Boromejského, kardinála Paleottiho a jiných.⁸⁸ Hall se ve svém textu nezabývá pouze tvorbou malířů, kteří se snažili dostat novým požadavkům objednavatelů. Zároveň také popisuje stále živý manýristický proud umělecké tvorby a staví je navzájem do kontrastu. Ač se v úvodu své stati dlouze věnuje problému "nálepek" a "štítků" používaných pro jednotlivé etapy vývoje umění a snaží se od nich distancovat, vědomě se však nevzdává pojmu "*counter-reformation*". Ne proto, že by lpěla na významu tohoto pojmu ve smyslu "vymezení se oproti protestantství", ale proto, že pouze šíře tohoto termínu dokáže pojmut veškerou diverzitu sakrálního umění tohoto období.⁸⁹ Druhý termín, který ve svém textu velmi často používá, je pojem *counter-maniera*, který

⁸⁴ Poprvé byl pod tímto názvem text otištěn roku 1991 (OSSOLA 1991). Nejnověji vyšel v publikaci se stejným názvem, která však spojuje více autorových starších i současných textů. OSSOLA 2014.

⁸⁵ OSSOLA 2014, 355.

⁸⁶ HALL 1999.

⁸⁷ HALL 1999, 174.

⁸⁸ HALL 1999, 194.

⁸⁹ HALL 1999, XIV.

pochází od Sydneyho Freedberga.⁹⁰ Hall však myšlenku tohoto termínu dále rozvíjí, chápe ho ne jako protipól manýrismu, ale jako zklidněný manýrismus, který byl využíván pro sakrální umění. Bohužel však celému textu chybí výsledné shrnutí, které by jej postavilo výš než na úroveň literatury pouze popisující jednotlivé umělecké projevy a trendy.

Další prací k tomuto tématu je publikace *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565–1610* od **Gauvina Alexandera Baileyho**.⁹¹ V obecné rovině a v již dříve načrtnuté struktuře malířství konce cinquecenta Bailey nepřináší nový pohled ani zásadní změnu. Ve svém úvodu stručně shrnuje celou problematiku i s předchozími odbornými texty. Myšlenky předešlý badatelů však již nahlíží jako obecně přijímaná a uznávaná fakta a na těch staví svůj následný text, ve kterém se věnuje konkrétním příkladům římského umění vzniklého na popud jezuitského řádu v období od 60. let 16. století do prvního desetiletí 17. století.

Současná odborná literatura tedy již zcela přiznává a bere za samozřejmou existenci "controriformní" malby v posledních desetiletích cinquecenta. Navíc také v posledních dekádách věnuje větší pozornost jednotlivým umělcům, ať již těm, na které bylo poukázáno v dřívějších odborných statích anebo i dalším, ponechaným zatím vně zájmu badatelů. Mezi jinými došlo k novému monografickému zpracování již výše zmiňovaného díla **Scipiona Pulzoneho**.⁹² Odborný katalog nezpracovává jen malbu s náboženskými náměty, ale celé jeho obsáhlé dílo, portrétní tvorbu nevyjímaje, a zasazuje jej do kontextu malby druhé poloviny cinquecenta. Na příkladu díla *Nanebevzetí Panny Marie pro S. Silvestro al Quirinale*⁹³ je ukázáno, jak Pulzone také přistupoval ke svým zakázkám. Při tvorbě této kompozice nevycházel z Paleottiho traktátu *Discorsa*, neobracel se pro inspiraci ani k Molanově doporučením, svůj úkol řešil zcela osobitě. Vrací se k dílům mistrů vrcholné renesance (Raffaellovi a Fra Bartolomeovi, v barvě k Sebastianovi del Piombo) a přetváří je do svého nového, jemného, naturalistického projevu. Alessandro Zuccari se jej však zdráhá na základě tohoto díla označit za představitele čistého *Arte sacra*, jak to udělal Zeri. Vidí jej jako uvážlivého inovátora, který ve fázi nesystematických debat o ikonografii a jejím vývoji uměl do díla začlenit aktuální specifickou žádost objednavatele a který se snažil nově interpretovat římskou malířskou tradici.⁹⁴

Gianni Carlo Sciolla na závěr celého zpracování Pulzoneho díla upozorňuje, že vzhledem k jeho tvůrčím aktivitám pro mnohé soukromé objednavatele i církevní řády je třeba jeho

⁹⁰ FREEDBERG 1993.

⁹¹ BAILEY 2009.

⁹² ACCONCI/ZUCCARI 2013.

⁹³ Scipione Pulzone, *Nanebevzetí Panny Marie*, 1585, kostel S. Silvestro al Quirinale, Řím. FONDAZIONE ZERI.

⁹⁴ ZUCCARI 2013, 74.

tvorbu zařadit do obecné problematiky *Arte sacra* v období "controriformy". Konkrétně jeho dílo však nelze zredukovat na pouhou aplikaci tridentských norem a nařízení, později taktéž vyjádřených v mnohých církevních traktátech. V jeho díle je třeba vždy hledat rozdílný přístup k zájmům objednavatele, odlišné devočnosti, spiritualitě, kultům světců, i samotným komunitám, a to ucelené do naturalistického a anti-manýristického malířského rukopisu Scipiona Pulzoneho.⁹⁵

Jedním z posledních počinů, které se probíranému tématu věnovaly, byla výstava **Puro, semplice e naturale**.⁹⁶ Myšlenka výstavy se odvíjí od Zeriho názoru, že umění druhé poloviny cinquecenta, tedy jeho větvě *Arte Sacra*, má kořeny již v přelomu 15. a 16. století. Struktura výstavy i katalogu byla vystavena na pojmech z názvu výstavy *Puro, semplice, naturale*, jak se tyto prvky objevují a především opakují v tradici florentské malby. Tuto strukturu autoři odvíjeli od děl mistrů *manieri moderny*,⁹⁷ především Andrea del Sarto a Fra Bartolomea,⁹⁸ pro jejichž díla lze uvést právě charakteristiky jako čistota, jednoduchost či přirozená naturalnost. V Sartově díle *Pieta pro Luca di Mugello*⁹⁹ [9] vidí Antonio Natali již projev jisté devočnosti, snahy o didaktické a katechetické působení obrazu na diváka a vyjádření lidské přirozenosti a realističnosti zobrazených postav. K tomuto přirozenému, divákovi blízkému a pochopitelnému podání výjevu mistrů *manieri moderny* se pak opět vrátí a na něm vystaví svou tvorbu Santi di Tito [10] a Jacopo da Empoli.¹⁰⁰ Posledním článkem vystavené struktury výstavy je návrat těchto prvků a charakteristik v polovině seicenta v dílech Lorenza Lippiho [11] a Antonia Novelliho.

Výstava tak ukazuje jasný vývoj naturalismu, devočnosti maleb a řešení otázky náboženských obrazů od přelomu quattrocenta a cinquecenta až k polovině seicenta. Tento vývoj podává jako plynulý, se svými kořeny a zdroji. Autoři tedy odmítají, stejně jako Zeri a další, zlomový význam Tridentského koncilu. Neupírají mu jeho určitou hodnotu, stejně tak jako pozdějším církevním traktátům o umění, a poukazují na následné synody ve Florencii v letech 1569 a 1573, které řešily uvedení tridentského dekretu do praxe.¹⁰¹ Avšak Antonio Natali dekret tridentského koncilu o umění jasně označuje jako výsledné potvrzení tendencí (příklon k přírodě, klidnou komunikaci, jemné a klidné

⁹⁵ SCIOLLA 2013, 186.

⁹⁶ Výstava *Puro semplice e naturale, nell' arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Galleria degli Uffizi, 17.6.2014–6.1.2015. Odborný katalog PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014.

⁹⁷ Tento termín spojovaný s Giorgem Vasarim srov. BARILLI 2004, 19–34.

⁹⁸ I když některé projevy lze najít již v italském quattrocentu. PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014, 167.

⁹⁹ Andrea del Sarto, *Pieta se sv. Petrem, Pavlem a Kateřinou Alexandrijskou*, 1523–1524, inv. č. 58, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti, Florencie. FONDAZIONE ZERI.

¹⁰⁰ Antonio Natali zde také popisuje vývoj naturalismu ve florentské malbě od díla Sartova, přes tvorbu Pontorma, Agnola Broznina a Alessandra Alloriho až k tvorbě Santi di Tita. NATALI 2014, 20.

¹⁰¹ PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014, 167.

podání výjevu, spojitost s Písmem Svatým), které již v uměleckých projevech existovaly.¹⁰² Maria Pia Paoli pak také upozorňuje na určitou specifičnost florentského duchovního prostředí v druhé polovině cinquecenta a počátku seicenta.¹⁰³ Stejně jako v jiných částech Itálie, i zde se na základě snahy o reformu církve objevovaly nové řády a charismatické osobnosti. Bylo zde však i stále silné dědictví Savonarolova učení, které ovlivnilo především tvorbu již zmiňovaného Fra Bartolomea a malířské školy u kláštera San Marco.¹⁰⁴ [96]

Ač autoři výstavy vystavěli jasnou linii této devoční, naturalistické a čisté umělecké tvorby přes celé florentské cinquecento, a to na základě děl velkých mistrů jako Andrey del Sarto, jsou si zároveň vědomi, že se nejedná o hlavní proud umělecké tvorby. Linii této tvorby posuzují jako často "skrytou", uvnitř tvorby velkých umělců (jak to vidí Antonio Natali například u Bronzinova naturalismu),¹⁰⁵ či odsunutou na druhou kolej mezi umělce druhého řádu, kteří zůstali ve stínu svých mistrů.¹⁰⁶ Díla Santi di Tita a Jacopa da Empoli¹⁰⁷ pak tedy interpretují jako umírněnější naturalismus, který stál v opozici k naturalismu Caravaggia, a tvorbu Lorenza Lippiho a Antonia Novelliho jako protipól epickému baroku.¹⁰⁸

I přes "opoziční" vymezení tohoto tvůrčího malířského proudu, obsahujícího čistotu, naturálnost a jednoduchost, vůči dílům velkých mistrů, jako byl Caravaggio či pozdější barokní malíři, autoři výstavy a katalogu tímto jeho existenci a jeho hodnotu potvrzují.

2.9. Literatura k umělecké reformě rodiny Carracci

Zcela samostatnou kapitolou pro studium posledních desetiletí cinquecenta je carracciiovská reforma malířství. V ní lze vidět dvě sféry. Jednak změnu stylu a uměleckého projevu vůči bolognskému uměleckému prostředí. Za druhé pak přínos především Annibala Carracciho při jeho římském pobytu. Od této druhé části a římského pobytu tohoto umělce je pak často odvíjeno barokní umění. Pro sledované téma "controriformní" malby je však významná především bolognská část carracciiovské reformy. Carracciové se taktéž vydali na cestu umírněného proudu náboženské malby, jak tomu bylo například ve Florencii. Používali podobné obrazové principy a výrazové prostředky. Učinili však ještě krok navíc. Dalo by se říci, že reformní proud malířské tvorby završili skutečnou a výraznou reformou. Jsou tedy "pouze" jedni z mnoha umělců a výrazných osobností

¹⁰² NATALI 2014, 24.

¹⁰³ PAOLO 2014, 110–111.

¹⁰⁴ GIANNOTTI 2014, 39.

¹⁰⁵ NATALI 2014, 24.

¹⁰⁶ PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014, 157.

¹⁰⁷ A jejich žáků – Agostino Ciampelli, Andrea Comodi, Andrea Boscoli, Filippo Tarchiani.

¹⁰⁸ PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014, 183.

ve spletitém vývoji druhé poloviny cinquecenta. Přitom však stojí ve vývoji i samostatně a je jim přiznáván velký význam pro umění seicenta. Změnu, kterou vnesli do umělecké tvorby, však nelze pochopit bez znalosti vývoje malířství v celém cinquecentu, jak byl nastíněn výše. Reformní snahy v italské malbě však také nelze zúžit pouze na rodinu Carracciů.

Ve studiu umění konce cinquecenta tak carracciovské umění stojí určitým způsobem lehce stranou od dalších příbuzných témat. Jako by se v rámci "controriformní" malby a carracciovského umění jednalo o dvě různé problematiky, které jsou však neodmyslitelně spjaty. A to i navzdory tomu, že byl termín *pittura controriforma* původně v textech Leopolda von Ranke a Marcela Reymonda synonymem pro umění bolognské školy, tedy rodiny Carracciů a jejich následovníků.¹⁰⁹ V současnosti je však termín *pittura controriforma* pojímán komplexněji.¹¹⁰ A téma Carracciů je jeho spojitou, avšak určitým způsobem samostatnou součástí. Proto je zde pojednáno samostatně, odděleno od předchozí probírané literatury.

I přes zúžení problematiky carracciovského umění pouze na jeho bolognskou část je toto téma velice obsáhlé a specifické. Bude zde tedy pouze nastíněno a pojednány jeho hlavní charakteristiky. Nebude zde sledován vývoj jednotlivých názorů na konkrétní díla rodiny Carracciů a jejich okolí. K jednotlivým jejich dílům je pak odkazována ve 4. kapitole.

Počátek odborného novodobého zájmu o carracciovské umění je kladen do prvního desetiletí 20. století, kdy Hans Tietze uveřejnil studii o Annibaleho výzdobě v Palazzo Farnese.¹¹¹ Hans Tietze byl žákem již zmiňovaného Aloise Reigla, což je zajisté příčina Tietzova zájmu o toto nové, zatím nezkoumané, "úpadkové" období italské malby. Dalšími, kteří svůj odborný zájem v následujících letech věnovali carracciovskému tématu, byli například Aldo Foratti,¹¹² Heinrich Bodmer,¹¹³ Denis Mahon¹¹⁴ či Rudolf Wittkower.¹¹⁵

Velmi významným zlomem v carracciovských studiích byla první souborná výstava díla této rodiny v roce 1956 v Bologni, která shrnula dosavadní znalosti a nastavila nazírání na tento umělecký fenomén.¹¹⁶ Druhá polovina 20. století otevřela otázku, jak vnímat vztah společenského prostředí Bologne, její intelektuální prostředí zajímající se o poznání světa (ať na poli přírodovědy, medicíny či matematiky), prostředí okolo kardinála Paleottiho a jeho vztahu k umění, a umělecký proud zastupovaný rodinou Carracciů. Například

¹⁰⁹ COLLARETA 1989, 722–723.

¹¹⁰ Viz předchozí kapitoly a podkapitola 3.5.

¹¹¹ TIETZE 1906/1907.

¹¹² FORATTI 1914.

¹¹³ BODMER 1933, BODMER 1935.

¹¹⁴ MAHON 1953.

¹¹⁵ WITTKOWER 1952.

¹¹⁶ CAVALLI/ARCANGELI/EMILIANI/CALVESI 1956.

Donald Posner ve své obsáhlé studii na carracciovské umění nazírá jako na výsledek prostředí a osobního zájmu, ze kterého umělci vycházeli, ne jako na výsledek okolním prostředím vynucené změny. Na počátek reformy Posner neklade náboženské spisy nebo umělecké traktáty o umění, ale Annibaleho zájem o umění Federica Barocciho a Correggia.¹¹⁷ Určité vyhranění oproti manýrismu Posner vnímá i u již zmiňovaného Bartolomea Cesiho. Vnímá jej jako další variantu, vedle Carracciů, k odpovědi manýristickému proudu. Carracciovské umění však hodnotí jako první, pravé "poetické" reformní umění, kterého Cesi nebyl ještě schopen. Jejich umění zve diváka k účasti a k pochopení, je jasně a přirozeně podané a zprostředkovává tak tehdejší požadavky církve.¹¹⁸ Jak bylo sledováno v rozboru odborné literatury věnující se cinquecentu, i Posner vztahuje carracciovské umění k mistrům vrcholné renesance. Porovnává jej například s dílem Andrea del Sarto [9], na kterém si však všímá určité bariéry mezi divákem a zobrazeným výjevem. Carracciové, v Posnerově podání především Annibale, tuto bariéru odstraňují. Ve svých dílech propojují prostor obrazu a reálný prostor diváka [16]. Často také otevírají nebeskou sféru malby a propojují ji s obrazovou pozemskou částí [17]. Tím vším své malby vytváří přítomné a realistické a vyzývají diváka k přímému zapojení do výjevu.¹¹⁹

Období 70. let 20. století bylo na publikace o carracciovském umění bohaté. Dalšími autory, kteří se tomuto tématu věnovali, byli například Charles Dempsey¹²⁰ či **Anton Willem Adriaan Boschloo**.¹²¹ Boschloo ve svém textu nazvaném *Annibale Carracci in Bologna. Visible reality in art after the Council of Trent* vyjma již zmiňovaných charakteristik připojuje například pohled, že Annibale svým naturalistickým podáním sakrálních námětů nebere světcům a božským postavám jejich svatost. Snaží se je zobrazit co nejpřirozeněji, tudíž blížeji a pochopitelněji divákovi [14]. Tím radikálně prolamuje dosavadní bolognskou tradici, která vytrvávala v uzavřené výstavbě obrazového prostoru.¹²² Na konkrétních obrazech některých bolognských mistrů sice dokazuje předstupně této změny. Zcela jasně však Boschloo vypočítává zdroje, na kterých carracciovská reforma stojí. Jsou jimi benátské umění Tiziana a Veroneseho [15], dílo Nicola dell'Abbate, Correggia a Federica Barocciho [13].¹²³

Téma carracciovské reformy bylo zpracovávána po celou druhou polovinu 20. století a je mu věnována značná pozornost i dnes. Vlivu kulturního prostředí na umění Carracciů se věnoval například i Paolo Prodi jak bylo nastíněno výše. Další otázky tohoto tématu,

¹¹⁷ POSNER 1971, IX.

¹¹⁸ POSNER 1971, 37–38.

¹¹⁹ POSNER 1971, 39.

¹²⁰ DEMPSEY 1972.

¹²¹ BOSCHLOO 1974.

¹²² BOSCHLOO 1974, 57.

¹²³ BOSCHLOO 1974, 68–73.

kteřé byly odborníky řešeny, jsou například jednotlivé role Annibaleho, Ludovica a Agostina v malířské reformě i jejich bolognské dílně. Dále pak datace jejich děl nebo alespoň jejich posloupnost, které jsou velmi nejasné a obtížné.

Jeden s nejčerstvějších pohledů na dílo této bolognské rodiny přináší **Clare Robertson** ve svém textu *The Invention of Annibale Carracci*.¹²⁴ Robertson problematiku carracciovské reformy pojímá velmi obšírně. Nevěnuje se podrobně pouze Annibalemu, ale také dalším významným členům této rodiny, Ludovicovi a Agostinovi. A na jejich dílech podrobně probírá zdroje jejich reformy i průběžné vlivy, které je v té které době nejvíce ovlivňovaly. Probírá také fungování bolognské carracciovské Akademie. Základní rozdíl mezi předchozím směrem manýrismu a carracciovským přístupem lze shrnout v názoru, který Robertson předkládá v rámci použití kresby. Manýřisté ji využívali jako základ a prostředek pro svou imaginaci. Naopak pro umělce z rodiny a okruhu Carracciů to byl prostředek pro zaznamenání pozorovaného světa, který chtěli přenést do svých děl.¹²⁵

Na vybraných příkladech badatelů, kteří se věnovali umění rodiny Carracciů v jejich bolognském období, byla vysvětlena další část umění posledních desetiletí cinquecenta, která ovlivnila nejen české umělecké prostředí. K tématu je třeba dodat, že velký vliv, a to nejen na umění počátku 17. století, měla také pozdější tvorba Ludovica Carracciho, který v Bologni zůstal a jeho díla se rozvinula zcela jiným směrem než tvorba Annibala. S tím je spjata také druhá generace carracciovské školy. I ta měla svůj účinek, avšak v určitém smyslu až v druhé vlně italských vlivů na české prostředí. Proto tedy také toto téma a jeho podrobné rozpracování spadá do budoucího výzkumu dané problematiky.

2.10. Shrnutí – charakter malby období "controriformy"

Ve výše předloženém textu byl naznačen spletitý vývoj názorů ve 20. a 21. století na italské malířství především druhé poloviny cinquecenta. Ač badatelé nazírali na téma z různých úhlů pohledu, ač jejich ústřední body byly často odlišné, jejich oblast zájmu zůstávala více méně vždy totožná. Hledali tedy odpovědi na stejné otázky, ačkoli pro toto hledání volili jiné prostředky.

Pokud na texty nahlédneme komplexně, lze si i přes tyto rozdílné prostředky všimnout opakovaně používaných, podobných či dokonce totožných charakteristik, kterými jednotliví badatelé popisovali uměleckou produkci této doby, konkrétně sakrální umění

¹²⁴ ROBERTSON 2008. Zde je i uveden nejnovější přehled literatury věnující se rodině Carracciů. Pro její značný rozsah a čerstvost posledního zpracování není tedy uváděna zde.

¹²⁵ ROBERTSON 2008, 10.

"controriformy". Současně s tímto novým stylem se totiž paralelně stále rozvíjel proud *secondy maniery*. A právě vymezení se oproti tomuto proudu, či alespoň odklon od tohoto směru, je jednou z těchto charakteristik umění "controriformy". Často je zdůrazňováno naturalistické pojetí maleb, jejich jednoduchost a čistota, v extrémním případě až strohost, a díky tomu i pochopitelnost a blízkost divákovi. Nejen tyto vlastnosti maleb zapříčinily vytváření specifického obrazového prostoru, který je realistický i ve výjevech božských osob, ale zároveň je v něm jasně patrná složka božskosti a transcendentna. Tyto vlastnosti byly mimo jiné odrazem kulturních a společenských změn, které přinesla nová spiritualita, jež byla spojena s novými náboženskými řády a jejich významnými osobnostmi, novými církevními dogmaty, akcentem na devočnost lidu ad.

Jako vzory tohoto umění jsou často označováni umělci vrcholné renesance, především Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto a další. Notný význam není samozřejmě upírán ani Michelangelovi. Avšak opakovaně je připomínáno, že umělci se pro svá díla často inspirovali z více zdrojů, často nesourodých. F. Zeri to označuje dokonce za "plenění" tvorby svých předchůdců. Stejně tak si jsou badatelé vědomi častého opakování určitých obrazových forem a figur, někdy celých kompozic.

Výrazným aspektem, který se objevuje ve všech textech je uvědomování si roztříštěnosti umělecké produkce, absence hlavního jednotícího uměleckého proudu a naopak existence mnoha výrazných, ale naprosto odlišných individualit. Ač jsou tito jednotlivci (např. Federico Barocci či oba bratři Zuccariové) vnímáni spíše jako manýristé, než jako "controriformní" malíři, jejich význam pro další vývoj malby jim není upírán.

Posledním společným bodem, na který zde bude ukázáno, je, že si jsou badatelé jasně vědomi významu sakrálního umění "controriformy" pro následující vývoj. Někteří se konkrétněji, jiní pouze okrajově, vyjadřují k napojení tohoto proudu na následné baroko. Například W. Friedlaender a P. Prodi jej staví do jasného kontrastu k baroku, které se vůči předešlému sakrálnímu umění "controriformy" vymezovalo. Pro všechny autory je však faktem, že toto období v rámci italské malby nebylo ještě barokním ani raně barokním.

Společné, výše uvedené charakteristiky, objevující se v odborné zahraniční literatuře ukazují na existenci *de facto* paralelního uměleckého směru, hnutí či proudu, s pozdním manýrismem. Svou charakteristikou je tento proud tedy potvrzen a je mu přiznána jeho váha. A právě také v tomto uměleckém proudu je třeba hledat zdroje pro českou malbu první poloviny 17. století. Pokud je v italské malbě zahraniční literaturou přiznána existence tomuto směru, měla by být tato existence reflektována taktéž v rámci českého umění českou odbornou literaturou. A to na základě hledání ohlasů tohoto směru v české umělecké produkci.

**3. Reflexe českého umění konce
16. a první poloviny 17. století
českou odbornou
literaturou**

Jak bylo predestřeno v úvodu, ústředním bodem zájmu na poli českého umění je období první poloviny 17. století. Tato doba je však střetem tří velkých tematických okruhů. Ty byly odbornou literaturou pojednávány povětšinou samostatně, ač samozřejmě s vědomím provázanosti a vzájemných vlivů. K jejich skutečnému tematickému prolnutí dochází pouze zřídka. Zjednodušeně řečeno, prvním okruhem je doznívání měšťanské renesanční kultury, jejíž časové vymezení je často ukončováno bitvou na Bílé hoře roku 1620. Druhým okruhem je umění Rudolfínského dvora, které sice končí v druhém desetiletí 17. století, ale určitým způsobem dále doznívá. Třetím okruhem je postupný vznik barokního malířství, ve kterém je akcentována především tvorba Karla Škréty.

Otázka umění první poloviny 17. století v sobě nezahrnuje pouze problematiku propojení několika velkých tematických okruhů a návaznou velmi silnou a pevnou tradici badatelského přístupu vytvořenou v průběhu 20. století. Pro tuto oblast je také příznačná otázka periodizace umění a torzálnost celkové umělecké produkce zachované do dnešní doby, která znesnadňuje sledování konkrétních uměleckých vývojových linií (ať stylových, ikonografických či formálních). Další charakteristikou je silné napojení výzkumu umění na historické události a dobový vývoj společnosti, které zapříčiňují akcentaci politických zlomů. Ty jsou pak taktéž aplikovány jako zlomové body na vývoj umění. Prvotním problémem na počátku 20. století však bylo vymezení samotného českého umění vůči okolním oblastem.

Vzhledem k záměru a cílům práce bude česká literatura pojednána dle chronologie jejího vzniku, dohromady ve všech třech výše zmiňovaných celcích. Nebude sledován pouze vývoj znalostí o daném období, ale také vývoj odborných přístupů a pojetí, která se s daným obdobím pojí. Zřetel tedy bude brán na práce syntetického charakteru snažící se postihnout malířskou produkci komplexně.

3.1. Období konce 19. století a první poloviny 20. století

Období konce 19. století bylo v odborné literatuře dobou uvědomění si a uznání samotného českého umění. Například o českém středověkém malířství je pojednáváno ve větší Vocelově stati z roku 1845.¹ Do širšího celku je české umění zasazeno také v práci o rakousko-uherské monarchii.² Byla mu věnována i jednotlivá hesla v rozsáhlých slovníkových pracích – v Riegrově naučném slovníku³ či v Ottově slovníku naučném.⁴ Ze své podstaty se však jedná o práce velmi stručné a pouze přehledové.

¹ VOCEL 1845, 124–156.

² BÖHMEN II., 347–432.

³ ZAP 1862, 451–455.

Na počátku 20. století vzniká několik podstatných textů, které přinášejí nové poznatky především díky podrobnému studiu archivních materiálů. Jedním z prvních byl roku 1906 spis **Karla Chytila** o malířství 15. a 16. století vzniklý na základě studia cechovní staroměstské knihy.⁵ Ač se pevně drží vymezeného časového i tematického rámce a nepřekračuje tedy v popisu rok 1600 ani nezasahuje do umění dvorských rudolfínských umělců, v jeho textu jsou patrné prvky, které budou následovány i nadále a ovlivní vývoj dalších badatelských přístupů. Především jde o Chytilovo upřednostnění miniaturní malířské tvorby vzhledem k malému množství zachovaných maleb. Na něm pak autor staví své myšlenky a historický vývoj malby. Za druhé pak samotným Chytillem popsány a vymezený metodologický přístup podrobného studia archivů a následné ztotožnění informací se zachovanými díly.⁶

Na předešlý text svým přístupem navazuje **Zikmund Winter** roku 1909.⁷ Autor se zde věnuje i rudolfínským umělcům, a tím dochází k časovému přesahu práce až do počátku 17. století. Avšak práce je čistě "archivářská", podává pouze výčet získaných informací, přehled autorů apod. K charakteristice samotných děl nebo celého malířského období nedochází. K tomu Zikmund Winter přistupuje až ve své následné práci z roku 1913.⁸ Winter jako základní premisu své struktury podává fakt, že malíři netvořili originálně, ale na základě předloh a cizích vlivů. Je prvním, který tuto myšlenku přináší a rozvíjí. Tento názor, o nepůvodnosti české tvorby a převažujících okolních vlivech, v českém badatelském prostředí následně vytrvá. Jako jeden z prvních se také snaží zvolené období rozdělit do period, konkrétně do čtyř základních období, ke kterým přiřazuje převládající charakteristické vlivy:

1. 1526—1550 – převažují vlivy německé
2. 1550—1570 – převažují vlivy italské
3. 1570—1590 – převažují vlivy nizozemské
4. 1590—1620 – směs vlivů

Ač jsou samozřejmě některé jeho poznatky dnes již překonány,⁹ jiné našly rozvinutí i v následujícím období. Vymezené čtvrté období, které se týká tématu této práce, charakterizuje jako slohovou směs, kterou nelze charakterizovat pouze z jednoho hlediska. Je si vědom končící renesance, přicházejících barokních prvků i manýristické tvorby

⁴ CHYTIL 1893, 376–384, o sledovaném období konkrétně část 380–382.

⁵ CHYTIL 1906.

⁶ Sám popisuje, že v jeho předchozí práci o době jagellonské postupoval opačně, od zachovaných děl k umělcům a archivnímu materiálu. CHYTIL 1906, předmluva, nepag.

⁷ WINTER 1909.

⁸ WINTER 1913.

⁹ Např. první barokní prvky v české malbě spatřuje již ve 3. období (1570–1590), konkrétně v barokních ornamentech, kartuších a rozvilinách v produkci české miniaturní malby. WINTER 1913, 506–507.

Rudolfinců. S odkazem na práci Ernsta Dieze¹⁰ upozorňuje například na ohlas baroka již ve Sprangerově díle. Winterovým přínosem je, že ve svém textu malířská díla již popisuje, charakterizuje, snaží se postihnout typický rukopis některých malířů. Tím se liší od předchozích prací. Vyslovuje se taktéž k otázce, jež později prostupuje veškerou odbornou literaturu 20. století. Umění první poloviny 17. století nazírá jako směr především nizozemských a italských vlivů, které se promítly v tvorbě rudolfínského dvora.¹¹ Tento proud císařského umění však dle Wintera nevyschl, neustal, ani nebyl přetržen vnějšími okolnostmi. Uznává, že války oslabily uměleckou produkci. Ale opravdovou příčinu zániku renesančního umění a nástupu nového slohu vidí v nizozemském umění Rembrandta a Rubense.¹² Winter se tedy takto pokusil podat komplexní pohled na vývoj českého malířství v první polovině 17. století, ač dnes již tento názor není přímo přijímán.

Další prací z tohoto roku je výklad českého a evropského malířství z pohledu **Antonína Matějčka**.¹³ Ten v publikaci *Galerie v Rudolfině* rozebírá jak vývoj českého sběratelství, a tedy i sbírky Rudolfa II., tak i vývoj samotné malířské tradice. Na rudolfínský dvůr nahlíží jako na mezinárodní prostředí, které umožňovalo seznámení se s mnoha předlohami. Plnohodnotné malířské školení však na české malíře čekalo až v Itálii. A mezi těmi, kteří tuto výuku následně aplikovali v českém prostředí, byl Karel Škréta. Antonín Matějček podává vývoj velice souhrnně, Karla Škrétu sice označuje za jednoho z velkých mistrů českého baroka, zároveň mu ale vytýká malého uměleckého genia.¹⁴

Jednou z prvních prací, která se snažila postihnout podstatu českého barokního malířství i s jeho kořeny, byl spis o českém malířství od **Karla Vladimíra Heraina**.¹⁵ Autor text dělí na dvě časová období, 1576–1620 a 1620–1743. Jak sám píše, první část, která již byla z jeho pohledu zpracována jeho předchůdci,¹⁶ zahrnuje především proto, aby ukázal vnitřní souvislosti celého vývoje, které byly dosud popírány nebo nepovšimnuty.¹⁷

Cílem jeho práce je podat přehled hlavních proudů, jimž bylo české umění vystaveno, a poznat tak jeho vnitřní hodnoty a jejich vývoj.¹⁸ V důsledku tohoto Herain vytváří systém pohledu na české umění tak, že hlavním vlivem, kterému se chtělo české umění vyrovnat

¹⁰ DIEZ 1909–1910, 93–151.

¹¹ Upomíná, že toto umění muselo mít vliv i na mimodvorskou produkci, vzhledem ke stejným zpracovávaným tématům. WINTER 1913, 522.

¹² WINTER 1913, 517, 522. K tomu se později vymezí HERAIN 1915, 2.

¹³ MATĚJČEK 1913.

¹⁴ MATĚJČEK 1913, 127.

¹⁵ HERAIN 1915.

¹⁶ CHYTL 1906, WINTER 1909, WINTER 1913.

¹⁷ HERAIN 1915, 2.

¹⁸ HERAIN 1915, 33.

a ke kterému vzhlíželo, bylo italské umění. To k nám však bylo doneseno především vlámskými a německými malíři, kteří se sešli na dvoře Rudolfa II.¹⁹

Ač dle jeho pohledu nemělo rudolfínské umění dlouhého trvání, neupírá mu vliv na soudobou pražskou uměleckou produkci mimo císařský dvůr. A především, po smrti Rudolfa II. a rozpadu císařského dvora, upozorňuje na jeho naprosté splynutí s českým uměleckým prostředím.²⁰ Ve svých myšlenkách dokonce dochází i dál. Nejenže umělecký vývoj vnímá jako nepřerušovaný, ale v tomto splynutí vidí přípravu českého uměleckého prostředí na příchod nového protireformačního vlivu, který zde tak zcela plynule a harmonicky zakotvil.²¹

Ve svém textu a pro své myšlenky neudává mnoho konkrétních dokladů na jednotlivých uměleckých dílech. Jedním z mála příkladů zajímavě propojuje jednotlivá období malířství 17. století, a to popisem malby slánského Ukřižování z původního františkánského klášterního kostela, dnes karmelitského.²² [21] I když jej ještě mylně připisuje Aachenovi, v kompozici díla si všímá blízkosti k bolognské škole, i jejího následného rozvedení v díle Karla Škréty.²³ Nejen tímto příkladem poukazuje na existenci barokních prvků v české malbě předbělohorské, ale i rudolfínské. Ve svém textu tak dokazuje, že ne vše bylo přineseno protireformací. Stejně tak se vymezuje proti vlivu společenského a politického vývoje²⁴ na umění. Pokud nějaký vliv existoval, tak pouze pozitivní, jelikož dopomohl po válečných událostech k proniknutí další italské umělecké vlny do českého prostředí.²⁵ Na umění tohoto období tak působily vlivy rudolfínské a nové italské. V české tvorbě šlo tedy především o přejímání předloh. Dle Heraina zde nelze hledat původnost. Ta přišla, i díky některým silným individualitám, až po sto letech. Avšak pouze na chvíli, neboť pak byla nahrazena rokokem.²⁶

Druhá část jeho spisu přináší informace z archivů již nejen z počátku 17. století, jak tomu bylo u předchozích autorů, ale až do smrti Václava Vavřince Reinera. K. V. Herain si v textu klade odborné cíle o podstatě vývoje české malby. Bohužel se mu často nedostává příkladů konkrétních děl, které by podpořily jeho myšlenky. Tento fakt byl jistě zapříčiněn

¹⁹ Velmi netradiční Herainovou myšlenkou, která však byla zopakována i pozdější literaturou, je, že toto dvorské uskupení odráží celoevropský vývoj, kdy umění Itálie bylo vyčerpáno a v útlumu a italské výtvarnictví byly zpracovávány a dále rozvíjeny záalpskou Evropou. HERAIN 1915, 13.

²⁰ Odkazuje na Winterovu myšlenku o plynulosti vývoje české malby v první polovině 17. století. Winterem vyřčený důvod konce renesančního umění z důvodu nahrazení nizozemskou malbou však již odmítá. HERAIN 1915, 2. Myšlenka o plynulosti vývoje se dále v textu objevuje HERAIN 1915, 19, 20, 24, 45.

²¹ HERAIN 1915, 19.

²² Jan Jiří Hering, Ukřižování, 1528 (dle signatury), kostel Nejsvětější Trojice, Slané, viz podkapitola 4.1.

²³ HERAIN 1915, 15.

²⁴ I když na začátku svého textu uvádí, že nechce přinést text kulturně-historický, ale pouze uměnovědný, zde se tohoto tématu dotýká. HERAIN 1915, 1.

²⁵ HERAIN 1915, 24.

²⁶ HERAIN 1915, 34.

soudobým stavem znalostí o umění a jeho projevech. Stále tak jeho text patří především do skupiny literatury, která podává přehledy malířů na základě archivního studia.

Již modernější přístup přináší **Ottomar Schiller** roku 1917 ve svých poznámkách k periodizaci českého malířství.²⁷ Schiller na rozdíl od Heraina neodmítá začlenění vývoje umění do obecných politických a společenských dějin. Svou periodizaci dokonce částečně staví na politické periodizaci Palackého. Avšak jedním dechem dodává, že nelze spojovat politický a společenský vývoj s uměleckým přímou úměrností a závislostí. V obdobích poklidných a bohatých, příznivých vzniku umění, však k tomuto nemuselo dojít. V obdobích politicky rozbouřených naopak nemuselo být umění potlačeno a přetržen vývoj, jak dokládá na období Třicetileté války. Historické mezníky tedy nemusí vždy ve vývoji umění způsobit i zlom stylu a slohu.²⁸

Prvky, na kterých chce vystavět svou periodizaci, jsou vnější okolnosti vedoucí k úpadku a rozkvětu malířství, období cizích vlivů, jejich recepce domácími umělci a období změny uměleckých směrů a ideálů. Pro svou periodizaci si tedy jako cíl klade popsání projevů cizích uměleckých vlivů v Čechách, jejich vývoj a postupné začlenění do domácí tradice. A na základě toho pak vymezení jednotlivých období, ve kterých je možné sloučit obrazy vytvořené za stejných vnějších podmínek a totožně řešící určité umělecké problémy.²⁹

Období české malby první poloviny 17. století dle Schillera spadá do *střední doby* vymezené lety 1310–1796 (viz tabulka). Na vývoj dějin umění tedy nahlíží v duchu Heinricha Wölfflina³⁰ a baroko, jakožto pokračování renesance, vkládá do společné vývojové etapy.³¹ Pro periodizaci evropské malby doporučuje sice ještě rozdělení na část středověkou a část novověkou, ale pro české prostředí to odmítá, protože se toto období vyznačuje "*nepřerušovaným vývojem na základě stejné domácí tradice*".³² Z evropského pohledu není tato jeho myšlenka ojedinělá. Podobný přístup, ač samozřejmě nezávisle na myšlenkách Ottomara Schillera, zvolil Jacques Le Goff pro svůj pojem *dlouhý západní středověk*, kterým ohraničuje období 3. /7. století – polovina 18. století.³³

Vývoj české malby dle výše stanovených parametrů pojednává jako vývoj od italské renesance v Čechách (období Ferdinanda I. a Maxmiliána II.) k přetvoření slohu do české renesance (období Rudolfa II. a Matyáše Habsburského). V tomto vývoji charakterizuje jak rudolfínskou malbu, tak i českou renesanční produkci (např. Fabián Pulch, Daniel Alexius

²⁷ SCHILLER 1917.

²⁸ SCHILLER 1917, 7–8.

²⁹ SCHILLER 1917, 8.

³⁰ Viz 2. kapitola.

³¹ Celé rozdělení: 1. stará doba: do 1310; 2. střední doba: 1310–1796; 3. nová doba: od 1796; SCHILLER 1917, 12–13.

³² SCHILLER 1917, 15.

³³ Podrobněji k pojmu *dlouhý středověk* kapitola 5.2.; LE GOFF 2014.

z Květné ad.).³⁴ Důvod konce rudolfínského umění však nevidí ve smrti Rudolfa II., ale v nástupu baroka, které vyšlo z Itálie a evropskému umění dalo jednotný ráz. Jako malíře, kteří dosáhli této evropské úrovně, pak jmenuje Karla Škrétu, Petra Brandla a Václava Vavřince Reinera.³⁵

Ač Schiller odmítl rozdělení českého prostředí střední doby ve dvě, v závěrečném tabulkovém přehledu se tomu neubrání.³⁶ Již roku 1917 je tedy vytvořena periodizační struktura, která se pro sledované téma udrží do dnešní doby:

Hlavní doba	Vedlejší doba	Vročení	Umělecký sloh
Stará	Čechy knížecí	1000–1200	Sloh románský
	Královská doba Přemyslovců	1200–1310	Gotika
Střední	Doba lucemburská	1310–1419	
	Česká reformace	1419–1471	
	Doba jagellonská	1471–1526	
	Doba prvních Habsburků	1526–1619	Renesance
	Protireformace	1619–1740	Barok
	Doba osvíceného absolutismu	1740–1796	Barokní klasicismus
Nová	Doba předbřeznová	1796–1848	Empír, eklekticismus
	Doba nejnovější	1848–1917	Moderní sloh

I když je text samozřejmě ovlivněn dobou svého vzniku a dobovou úrovní znalostí, jeho hodnota (z pohledu probíraného tématu) je především ve snaze o celkový pohled na vývoj českého malířství, o ocenění rudolfínských mistrů v rámci celoevropské malby a velmi časně poukázání na vliv protireformace na vývoj českého malířství v 17. století. Protireformaci staví do pozice příčiny vzniku nových zakázek, příchodu cizích malířů i rozkvětu domácí malby.³⁷ Časově ji klade na roveň baroknímu umění.³⁸

³⁴ SCHILLER 1917, 20–22.

³⁵ SCHILLER 1917, 23–24.

³⁶ Pro kompletnost uveden celý přehled periodizace, SCHILLER 1917, 28.

³⁷ SCHILLER 1917, 24.

Jednu z prvních syntéz o umění na našem území přinesl **Zdeněk Wirth** i s texty dalších badatelů, Vojtěcha Birnbauma, Antonína Matějčka a Josefa Schránila roku 1926.³⁹ Tímto příspěvkem začíná éra kratších syntéz, které se zabývají nejen uměním, ale taktéž jeho národnostní stránkou, společenským vývojem a politickou historií. Na rozdíl od dvou předchozích statí zde autoři pojmají Třicetiletou válku jako jasný předěl politický i kulturní. Rudolfínské umění chápou jako cizí produkci, která v českém prostředí nezanechala velkých stop. Stejně tak nahlíží i na import "cizí" italské barokní malby do českého prostředí, která však nepřekonalala sféru provinčnosti. Počátek skutečného barokního umění v českém prostředí tedy kladou až do období okolo roku 1630. V rámci malířství je ztotožňují až s příchodem Karla Škréty, který donesl znalost italské malby.⁴⁰ Ač to autoři zcela nevyslovují, stejně jako Schiller a další staví rovnítko mezi barokní styl a období protireformace. Vystavěná struktura cizosti rudolfínského umění, zlomové období Třicetileté války a následný počátek baroka jasně odděluje jednotlivá období, bez vlastního vnitřního provázání a patrných vlivů.

Roku 1932 vychází pátý díl **Matějčkovy** rozsáhlé práce Dějepis umění.⁴¹ Autor k tématu přistupuje čistě z uměnovědného hlediska. Vývoj výtvarné tvorby sleduje bez zřetele na vývoj politický či společenský. Pojem *protireformace* vůbec nepoužívá, i když si je vědom církevního vlivu na poptávku umělecké produkce. Malířství první poloviny 17. století charakterizuje jen jako produkt řemeslných prací stavících na italských předlohách. Výsledkem tak jsou "*chvatně vytvořené a umělecky nezaujaté malby*".⁴² Jako příklad této tvorby, která byla zkvalitněna až příchodem Karla Škréty, uvádí malby Jana Jiřího Heringa.

Protipólem Matějčkových textů je **Oldřich Stefan**,⁴³ který v rámci vývoje dějiny umění prosazuje především propojení umění s českou historií. Barok tak vnímá jako nejednotné období složené z úpadku, následků třicetileté války, cizích vlivů a importů a z doby následné, která přinesla přijetí baroka českou společností a naprostou asimilaci této nové kultury. Upozorňuje tak, že období baroka nelze chápat jako dobu jednotnou a neměnnou. Umění 17. století pak vnímá jako téma složitější a badatelsky náročnější.⁴⁴

³⁸ Nutno doplnit, že Schiller ve svém textu nevysvětluje, proč se odchýlil od periodizace Palackého a protireformaci počíná rokem 1619. Pravděpodobně tak učinil vzhledem ke konci vlády Matyáše Habsburského. Rozdílný přístup od pozdějšího vývoje je také patrný v naprostém opomenutí bitvy na Bílé hoře a jejího odrazu v umění, ať v samotné periodizaci, tak v textu.

³⁹ WIRTH 1926.

⁴⁰ WIRTH 1926, 15–18.

⁴¹ MATĚJČEK 1932.

⁴² MATĚJČEK 1932, 315.

⁴³ STEFAN 1932.

⁴⁴ STEFAN 1932, 64–65.

To, co svou prací započal Zdeněk Wirth, došlo dalšího rozpracování v průběhu 30. let, které byly syntézám českého (či československého) umění a rozvoji barokních studií velmi nakloněny, jak bude ukázáno na následujících textech. Tento směr odborné literatury zastupují především práce již zmiňovaných Zdeňka Wirtha, Anotnina Matějčka, ale také V. V. Štecha a z pohledu čisté historie Zdeňka Kalisty. Než však zcela převáží tento badatelský přístup, na který později také naváže svými texty Jaromír Neumann, v uměnovědném prostředí se objeví text zcela odlišný a bohužel také ojedinělý. Roku 1934 je vydán soubor barokních studií,⁴⁵ které vznikly na základě přednášek konaných v letech 1932–1933 v Brně a byly pořádány spolkem katolických akademiků Moravan.

Bohdan Chudoba⁴⁶ se v úvodní stati snaží podat střízlivý pohled na problematiku baroku a zkoumat ideu doby, tedy analyzovat činy a myšlenky tehdejších generací z jejich vlastního pohledu.⁴⁷ Připomíná nejen dobu protireformace, ale také význam samotného Tridentského koncilu, který spojil rozum a cit.⁴⁸ Na druhou stranu se však vymezuje proti ztotožnění doby barokní a protireformace a reformace. V tomto ztotožnění vidí pouze jednostranné vystižení problému, a to z náboženského hlediska.⁴⁹

Studii zaměřenou v tomto souboru na výtvarné umění vypracoval **Albert Kutal**.⁵⁰ Autor se vymezuje proti přístupu 19. století, který pojímal baroko dohromady s renesancí. Bere jej jako samostatný sloh, avšak je si vědom jeho chaotičnosti a nejednotnosti, která studium značně ztěžuje.⁵¹ Pro české odborné prostředí je zcela ojedinělým jeho rozšířenější časový obzor při hledání italských zdrojů baroka, potažmo českého baroka. Poukazuje na fakt, že od první poloviny 16. století se začíná měnit duchovní stav evropské společnosti. To se projevuje subjektivní citovostí, která otrásá (renesanční) vírou v rozum a snahou o zachycení objektivní skutečnosti. Výsledkem je zvroutnění náboženského života, a to ve dvou cestách. Jednu vidí v reformaci, tedy vzniku nových náboženských nekatolických hnutí a církví. Druhá cesta je vnitřní obrození náboženského života církve, ke kterému dochází nejprve v Itálii a Španělsku. I když jsou renesanční ideály otřeseny, dle Kutala zcela nezanikají, nadále pokračuje renesanční racionalismus i individualismus. Avšak je doplněn novou vírou a dojmem nadpřirozena. A v těchto dvou protipólech a jejich spojení, mystické víře v nadpřirozeno a pokračujícím racionalismu renesance, vidí Kutal vznik nového barokního slohu.⁵² V některých částech své stati autor odkazuje

⁴⁵ BAROKO 1934.

⁴⁶ CHUDOBA 1934.

⁴⁷ CHUDOBA 1934, 12.

⁴⁸ CHUDOBA 1934, 22.

⁴⁹ CHUDOBA 1934, 25.

⁵⁰ KUTAL 1934.

⁵¹ KUTAL 1934, 135–137.

⁵² KUTAL 1934, 138.

na literaturu, ze které čerpá.⁵³ Ale dle tehdejšího úzu velmi výjimečně. A právě k této myšlence o vývoji duchovního stavu však bohužel jeho zdroj chybí. Tento zdroj ale existovat musel, jelikož obdobné úvahy lze nalézt i v textech soudobé zahraniční odborné literatury. Je však politováníhodné, že v následném vývoji českého badatelského přístupu k baroknímu umění tyto úvahy nebyly nadále následovány.

Příklady výše zmiňované duchovní změny se dle Kutala projevují v italském umění v období mezi druhou čtvrtinou 16. století a jeho koncem. Mezi jinými uvádí příklady děl El Greca, Parmigianina ad. Jasně tvorbu tohoto období ztotožňuje s manýrismem, ač s tímto termínem ne přímo souhlasí. A dochází tak k závěru, že na poli italské malby bylo toto období pravou dobou protireformace. A tudíž, že protireformační umění je umění manýrismu. Nepokládá tedy rovnítko mezi protireformací a barokní umění, ale mezi protireformací a italský manýrismus.⁵⁴ Kutal ve vystavěné struktuře neupírá manýrismu vlastnosti, které byly zárodky pozdějšího baroka. Avšak jako baroko bere za samostatný, plnohodnotný styl, stejně tak přistupuje i k manýrismu. Kutalova struktura ztotožnění období manýrismu a období protireformace ještě nerozlišuje rozdělení italské malby 2. poloviny 16. století na druhou část manýrismu a "controriformní", více realistickou, zklidněnou malbu, na které pak staví baroko. Je to pochopitelné i vzhledem k tehdejšímu stavu zahraniční literatury, která k tomuto rozdělení sama pozvolně přistupuje zhruba od konce 30. let 20. století.⁵⁵ Kutalovo povědomí o zahraničním badatelském přístupu a jeho rozpoznání významu italského umění druhé poloviny 16. století pro české umění 17. století je však znamenité.

Kutal přináší do českého odborného prostředí vskutku aktuální evropské názory. Jeho pojednání o českém barokním malířství však přináší tradiční pohled – 17. století hodnotí jako období prvních nasmělých pokusů, závislé na jihu německé oblasti a vyplněné uměleckou produkcí pouhé řemeslné úrovně, kterou překonal jen Karel Škréta. Své novátorské myšlenky již tedy nedokázal aplikovat na českou uměleckou produkci. To je však opět pochopitelné jako u starších autorů vzhledem k tehdejšímu stavu badání a rozsahu znalostí o konkrétních českých dílech 17. století i jejich tvůrcích.

Dějepis výtvarných umění z roku 1935⁵⁶ přináší rozpracování tezí předložených již o desetiletí dříve a opět vytvořených týmem autorů pod vedením Zdeňka Wirtha. Vyjma již výše zmíněných myšlenek je zde české umění konce 16. století a počátku 17. století charakterizováno jako nedbale přejímající a kompilující figurální typy a motivy

⁵³ A odkazuje na velmi kvalitní a pro téma významnou literaturu: např. na texty Heinricha Wölfflina, Maxe Dvořáka, Waltera Weisbacha ad.

⁵⁴ KUTAL 1934, 145–147.

⁵⁵ Například Albert Graziani, viz podkapitola 2.3.

⁵⁶ WIRTH 1935.

z evropského umění, nejprve německého, později také italského a nizozemského.⁵⁷ Malířství 17. století je hodnoceno jako řemeslné, podněcované italskými a německými malíři eklektického směru, opravdová umělecká individualita je spatřována až v Karlu Škrétovi. Zcela zde chybí napojení na rudolfínskou malbu.

V podobném duchu, ale s mnohem rozsáhlejším kulturním, politickým a společenským podhoubím, podávají vývoj malířství autoři výstavy **Pražské baroko** roku 1938.⁵⁸ V určitých myšlenkách se však od předešlých syntéz také liší. Zdeněk Kalista⁵⁹ v historickém úvodu k výstavnímu katalogu dobu Rudolfa II. předkládá jako období velkého "evropeisování" Prahy. Popisuje multikulturnost a velkou diverzitu pražského dvora, která v sobě kumulovala mnoho cizích vlivů. Naproti tomu však sleduje i mimodvorské kulturní složky společnosti, které přenášely z jednoho století do druhého svou vlastní uměleckou tradici.⁶⁰ Lehce odlišný je i pohled na bělohorskou bitvu. Kalista zde totiž nepojímá tuto událost jako počátek dalšího vývoje, ale zdůrazňuje, že bitva byla výsledkem předchozích protireformačních snah, které se u nás projevovaly již dříve například působností nových řádů, silně protireformačních papežských nunciů apod. Tím byly české země a jejich katolicismus uvedeny do souvislosti s evropským katolicismem a jeho děním.⁶¹

Uměnovědnou část katalogu věnující se malířství a sochařství sepsal Václav Vilém Štech. Stejně jako Schiller se období snaží periodizovat, rozčleňuje je však již podrobněji. Nevidí zde možnost přistoupit k periodizaci pomocí generace umělců,⁶² spíše se jí snaží odvíjet od politického vývoje (ne vždy toho však dostojí). První období vymezuje lety 1600–1620. V Rudolfově dvoře doznívajícího manýrismu vidí protnutí vlivů, na kterých poté staví baroko. Je však v kontrastu k domácímu umění, nevyrůstá z uměleckých potřeb a zvyků obyvatel.⁶³ Druhé období (1620–1660⁶⁴) se pro Štecha vyznačuje zastavením přirozeného růstu a vývoje umění. Elegance dvorského umění se vytrácí, domácí umělci pokračují formálně v renesančních ideálech, jen pomalu do jejich tvorby proniká výbojnost vítězné protireformace.⁶⁵ Struktura je tedy v těchto obdobích podána zřetelně, avšak zjednodušeně a ne zcela propracovaně – uzavřené rudolfínské umění sice dává podklady novému slohu, avšak minimální. Totožně s ním je zde domácí tradice, do které po roce 1620 pronikají

⁵⁷ WIRTH 1935, 108.

⁵⁸ Výstava Pražské baroko 1600–1800, květen – září 1938. Tato výstava započala éru pohledu na baroko ze širšího pohledu. Jejím cílem nebylo pouze podat zprávu o uměleckých památkách, ale také o způsobu tehdejšího života lidí a tedy o prostředí, ze kterého barokní umění vyrůstalo.

⁵⁹ KALISTA 1938.

⁶⁰ KALISTA 1938, 7.

⁶¹ KALISTA 1938, 8–9.

⁶² Toho se zhostí až v 70. letech Václav Černý.

⁶³ ŠTECH 1938, 49.

⁶⁴ další období: 1680–1700, 1700–1710, 1710–1740, 1740–1760, 1760–1780, 1780–1800.

⁶⁵ ŠTECH 1938, 50.

protireformační prvky. I přes toto zjednodušení si však autor všímá, že již v druhém vymezeném období vykazuje umění snahu diváka vtáhnout do náboženských představ, do nebeských "dálav", do jiného, transcendentního světa, avšak stále ještě realistickou formou a podrobným zkoumáním skutečnosti.⁶⁶

Svůj text pro katalog výstavy Pražské baroko **V. V. Štech** rozpracoval v práci *Malířství a sochařství nové doby v Čechách a na Moravě*.⁶⁷ Problematiku již nahlíží i z evropských souvislostí. Baroko však staví do opozice k renesanci, barokní vývoj jako vymezení se renesančnímu pohanství. V tomto kontextu zmiňuje i Tridentský koncil jako počátek náboženské horoucnosti. Avšak v barokním umění vnímá i realističtější proud, ne tolik dramatizovaný, deformující objektivní pravdu. A právě tento směr do našeho českého prostředí přinesl dle V. V. Štecha Karel Škréta. V periodizaci českého baroka autor zcela opakuje již předložený systém ve výstavě Pražského baroka. I popis obou prvních období barokní malby je podán v podstatě totožně. Zdůrazňuje tu však, že manýrismus, který překračoval přirozenost přírody, nebyl jedinou možnou cestou pozdní renesance (u nás zastoupený díly Sprangera, Aachena, Saveryho ad.). Všímá si také umění Carracciů a Caravaggia, které se snažilo přírodě naopak ještě více přiblížit. Poukazuje tak na to, že i tento proud měl svůj podstatný podíl ve vývoji baroka. V českém prostředí v prvním období (1600–1620) s tímto proudem ztotožňuje pouze díla Adriana de Vries.⁶⁸ Štech řeší i náboženskou otázku těchto období. Přidává svůj názor, že katolicismus a jeho snahy začaly již před Bílou horou,⁶⁹ ale teprve dlouho po ní začala jí zapříčiněná skutečná proměna vnějšku i smyslu výtvarných děl.⁷⁰ V charakteristice umění druhého období (1620–1660) poukazuje na příklon k naturalismu, který zapříčiňuje zobrazování i neviditelných věcí jako skutečných, zpřítomňování legend, včleňování humanistických námětů, realismus dohnaný až do přehnané iluzivnosti. Jako příklad této charakteristiky uvádí Karla Škrétu (i s poukazem na vlivy Carracciů a Caravaggia), či pejorativněji hodnoceného Jana Jiřího Heringa.

Do období 30. let patří ještě dva texty, které je třeba zmínit. Nepřinesly však nové pohledy a zůstaly jen dílčími příspěvky. Prvním z nich je článek **Jaroslava Mathona** z roku 1938 o pražských oltářích.⁷¹ Ač nepojednává o epoše souhrnně, je třeba jej uvést pro porovnání s ostatními pracemi. Pro svůj text si totiž volí zcela odlišnou dataci pražského baroka, než byla v této době obecně přijímána. Raný barok vymezuje lety 1630–1680, vrcholný

⁶⁶ ŠTECH 1938, 50.

⁶⁷ ŠTECH 1938–1939.

⁶⁸ ŠTECH 1938–1939, 57.

⁶⁹ viz také výše zmiňovaný KALISTA 1938.

⁷⁰ ŠTECH 1938–1939, 57.

⁷¹ MATHON 1938, 561–571.

barok pak roky 1680–1730. Druhý spis, **Co daly naše země Evropě a lidstvu**,⁷² podává již ucelenější pohled na české umění. Nepřináší však nové názory, vychází z již výše uvedených.

3.2. Odborná literatura druhé poloviny 20. století

Druhá polovina 20. století přináší na poli bádání o malířství 17. století již specifitější studie. Zapřičiňuje to i částečná generační výměna. Vzhledem k rozsahu materiálu, podrobnosti zkoumání a postupnému prohlubování vědění jsou témata, která byla zmiňována na začátku kapitoly, již pojednávána především samostatně. Jasně se rozděluje téma Rudolfova dvora a českého baroka. K souhrnné syntéze, kterou se dříve zabýval V. V. Štech, či pod vedením Zdeňka Wirtha Antonín Matějček, dojde pouze jednou při vypracování *Dějiny českého výtvarného umění*. Ale i zde jsou tyto celky pojednány samostatně.⁷³ Toto období se vyznačuje především výraznými osobnostmi, které baroknímu umění zasvětily celý svůj odborný život,⁷⁴ a velkými projekty.⁷⁵

Na počátku sledované linie odborných statí stojí **Jaromír Neumann** se svým textem, který byl zaměřen pouze na českou malbu 17. století. Na spis je třeba nahlížet jako plod své doby, ale nelze jej proto zcela přehlížet.⁷⁶ Jaromír Neumann zde popisuje realistický proud české malby 17. století. Je však třeba si uvědomit, že to zahrnuje téměř veškerá zachovaná díla, která jsou v současnosti řazena do raně barokní české malby (výjimkou jsou pouze nástěnné malby, jejichž větší rozvoj přišel až v 90. letech 17. století a Neumann je vědomě vypouští). Ač se tomuto označení autor v názvu spisu vyhýbá, řeší *de facto* počátek barokní malby v českém prostředí. Neopomíjí tedy ani její zdroje, například rudolfínské umění. To vidí jako importovaný umělecký směr, ale upozorňuje zde, že především náboženská malba Rudolfinců, určená do sakrálních prostor, těsněji než co jiného souvisela s mimodvorským uměním. Je si tedy vědom vzájemného vlivu, který však nemohl být prohlouben vzhledem k dějinným událostem.⁷⁷ Události spojené s bitvou na Bílé hoře pak označuje jako to, co přerвало probíhající asimilaci a zcela ukončilo vývojovou kontinuitu. Na barokní umění pak nahlíží jako na vnucené, které se však brzy začlenilo do českého prostředí a získalo svůj vlastní osobitý projev. V italském prostředí byl tedy přechod od manýristického umění k baroknímu plynulý, v českém se však tato proměna udála

⁷² MATHESIUS 1939.

⁷³ Avšak s ohledem na fakt, že tyto oblasti provázány byly a český barok byl ovlivněn rudolfínským dvorem.

⁷⁴ Především Jaromír Neumann a Pavel Preiss.

⁷⁵ Na poli syntézy vývoje umění již zmiňované *Dějiny českého výtvarného umění*, na poli výstavním mimo jiné výstavy Rudolf II., Sláva barokní Čechie, Česká reformace, Karel Škréta. Doba a dílo.

⁷⁶ Mnohé prvky české malby 17. století jsou kupříkladu tendenčně odůvodňovány a vysvětlovány, ale jejich samotná existence a jejich povšimnutí Neumannem je zcela faktická.

⁷⁷ NEUMANN 1951, 26–27.

zlomově. Neumann samozřejmě nezmiňuje význam Tridentského koncilu, ale je si vědom didaktické funkce náboženské malby. Stejně tak, nově vzhledem k vývoji domácí odborné literatury, upozorňuje na existenci slohových odlišností v uměleckých projevech jednotlivých řeholí.⁷⁸

Realismus v české raně barokní malbě je pro něj jednou z hlavních charakteristik, kterou velmi detailně rozebírá. Je otázkou, zda lze spojit Neumannem zmiňovaný realismus (upírání k realitě, lidové typy postav, jejich přirozená gesta) se stejnými tendencemi, kterých si obecně všímá v té době i zahraniční literatura. Neumann se odkazuje na tvorbu Caravaggia. Realismus v českém prostředí spojuje především s tvorbou Karla Škréty a Jana Jiřího Heintsche.⁷⁹ V porovnání se zahraniční literaturou, která reálné zobrazení světa popisuje v díle nejen Caravaggia, ale také Carracciů, Bartolomea Cesiho a mnohých dalších, je český pohled značně zúžen. Avšak tato myšlenka zde je. Zůstává pouze nevyřešenou otázkou, zda byla podnícena politickou situací či vnímáním umění. V popisech jednotlivých děl a charakteristice umělců, především Jana Jiřího Heringa, si však těchto reálných prvků všímá. Považuje je ale za slohový konzervatismus, který ale nechce vyložit pouze provinčním opožďováním našeho uměleckého prostředí. To, že umělci činní na našem území čerpali více ze "staršího" italského umění a ne ze současného, odůvodňuje místní potřebou použít umění jako ideologický nástroj doby.⁸⁰

Malbu 17. století Neumann rozkládá do tří částí a vytváří tak další periodizační systém. Počátek baroka klade do konce 30. let 17. století. Jeho projevy vidí jako velmi neurčité a eklektické. Druhá fáze se odehrává v 40. – 70. letech 17. století. Pro tuto dobu je typický Škrétofský realismus a formování následného patetického baroku. Ve třetí fázi, tedy v poslední čtvrtině 17. století, dochází ke splynutí těchto dvou složek.⁸¹

Ve svém následném velkém díle *Český barok* Neumann prohlubuje již výše zmiňované myšlenky. V jeho textu je však patrná určitá dvojkolejnost. Na jednu stranu umělecký vývoj po Bílé hoře již staví jasně do protikladu k renesanční kultuře. Zlom sleduje i ve změně myšlení lidí, v účelu umění a jeho ideálech.⁸² Na druhé straně se zamýšlí nad pojmem baroko, nad jeho vymezením, nad tím, že vývoj již nelze pouze zjednodušovat na negaci renesance barokem vzhledem k existenci manýrismu. V přístupu k baroku vidí dva rozdílné pohledy. První baroko vymezuje úžeji, jako umělecký směr plný monumentality, světla a iracionality. V tomto pohledu by však český barok začal

⁷⁸ NEUMANN 1951, 39–41.

⁷⁹ NEUMANN 1951, 47–57.

⁸⁰ NEUMANN 1951, 72.

⁸¹ NEUMANN 1951, 65–66.

⁸² NEUMANN 1974, 15–16.

až na sklonku 17. století. Druhý pohled, se kterým se Neumann více ztotožňuje, staví strukturu na faktu, že umění 17. a 18. století v Čechách je odlišné od umění předchozí renesance a rudolfínského manýrismu. Plného projevu se tomuto odlišnému slohu dostane až ve třetí čtvrtině 17. století. Již předtím je však patrné přípravné období, prolínání slohů, vytváření předpokladů. Pro Neumanna jsou tyto postřehy znakem přenášení nového slohu na naše území. Vyslovuje tedy názor, že i tato část českého umění by měla být počítána do českého baroku.⁸³ Pokud autor sleduje konkrétně vývoj malířství a jeho počátky, poukazuje na jeho unikátní postavení mezi ostatními uměními. Malba byla totiž na císařském dvoře na rozdíl od sochařství více rozvíjena. A rudolfínské obrazy pro sakrální měšťanské prostředí tak měly vliv na rychlejší přijetí barokního malířství.⁸⁴

Výraznou postavou, která se také, jako Jaromír Neumann, zasadila o rozvoj studia barokního umění, byl **Oldřich Blažíček**. Ve svém textu z roku 1967 dělí české barokní umění na sedm období. Iniciačním bodem baroka pro něj je bitva na Bílé hoře. Toto úvodní období baroka, které lze sledovat od roku 1620, v ojedinělých případech od roku 1600, ukončuje rokem 1648. Raný barok pak vřazuje do období 1648–1680/90.⁸⁵ Ve svém textu *Umění baroku v Čechách*⁸⁶ sleduje vývoj umění ze stejného pohledu jako Jaromír Neumann. Důraz klade na politické události, které ovlivnily vývoj umění, na protireformační podstatu umění i na působnost církevních řádů. Pro současné studium a tuto práci je významná především jedna myšlenka, která se u obou autorů opakuje. Jako ryze barokní malba byla chápána až ta, kterou zde započal Karel Škréta a umělci z něj vycházející (shodně jsou opakovaní Matěj Zimprecht, Antonín Stevens ad.). To, co v rámci náboženské malby vznikalo před příchodem Karla Škréty, je jimi souhrnně označováno jako manýrismus, či i později jako jeho přežívání. Neumann tento manýrismus vidí v obraze sv. Františka v kostele sv. Josefa na Novém Městě [59] či v obraze Korunování Panny Marie na hlavním oltáři kostela sv. Víta v Českém Krumlově.⁸⁷ [39] Blažíček tak také označuje například tvorbu Jana Jiřího Heringa.⁸⁸

Další vývoj odborné literatury nepřinesl významných změn. Objevily se sice ojedinělé názory vybočující z hlavního proudu. Ten však zůstal již více nezměněn. Odpověď

⁸³ NEUMANN 1974, 18–19.

⁸⁴ NEUMANN 1974, 72.

⁸⁵ Další jím vymezená období jsou: Konsolidierung und Entfaltung (1680/90–1710), Die Kulmination des böhmischen Barocks (první čtvrtina 18. století), Das Frührokoko (druhá čtvrtina 18. století), Rokoko und Klassizismus (polovina 18. století–1780), Barockausklang (1780–1800), BLAŽÍČEK 1967. K otázce periodizace baroka je třeba doplnit názor Ivo Krška, který v recenzi této publikace uvažuje, zda je možné první dvě období chápat jako barokní. Vidí v nich totiž převažující projevy manýrismu. KRSEK 1969, 92.

Nutno dodat, že v této době také publikoval své statě nebo kolektivní práce Karl Maria Swoboda, který stál na pomezí českého a zahraničního vnímání této doby, jelikož působil na Německé univerzitě v Praze. Jeho starší práce o baroku a protireformaci vyšla v Praze, spis o českém baroku již v Mnichově. SWOBODA 1943; SWOBODA 1964.

⁸⁶ BLAŽÍČEK 1971.

⁸⁷ Matyáš Leutner, 1683; NEUMANN 1951, 69; UPP 1, 225.

⁸⁸ BLAŽÍČEK 1971, 12.

na hlavní otázku, zda bylo rané barokní umění svázáno s rudolfínským okruhem, zůstala nadále nevyřešena s naprostou jistotou. Vždy je silně akcentován přelom okolo roku 1620. Je výrazně umocňován přínos Karla Škréty a jeho zkušeností ze zahraničních cest. Avšak vždy je dodáno, že jisté protobarokní prvky se objevují již na rudolfínském dvoře a v tvorbě s ním související. Tento nesoulad je patrný i například v textu **Barok v Čechách**.⁸⁹ Oldřich Blažíček před polovinou 17. století vidí v uměleckém projevu ojedinělé barokní prvky, a jejich plný příliv až po polovině století.⁹⁰ Naopak Josef Polišenský barokní prvky v předbělohorských Čechách zcela odmítá. Raný barok datuje až kolem roku 1640 s tvorbou Karla Škréty a Jana Jiřího Bendla. Jeho vznik staví na pilířích domácího realismu, odkazů pražské manýristické školy a italských podnětů.⁹¹ Podobný pohled v textu podává i Pavel Preiss. V díle Jana Jiřího Heringa vidí infiltraci raně barokních elementů, v Antonínu Stevensovi příklad přechodu mezi severským manýrismem a domácím prostředím a v Karlu Škrétovi již propuknutí baroka.⁹²

Souborný pohled v obdobném duchu, ale samozřejmě mnohem rozsáhlejší, podává řada **Dějiny českého výtvarného umění**.⁹³ Celé téma první poloviny 17. století je rozloženo do kapitol: *Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526–1620*, *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II.*, *Barokní malířství 17. století v Čechách*. V jednotlivých kapitolách se vyskytují odkazy a poznámky o propojení a vlivech s dalšími oblastmi. Ale kapitolami jasně daná struktura je stále pevně dodržována. A v této struktuře je vytrváno i v průběhu dalšího vývoje badatelského studia českého výtvarného umění.

Výše předloženými barokními studii se rozvinula badatelská linie, která již zůstala nezměněna. Teoretické otázky barokního umění se přesunuly především do zájmu historiků. Na poli uměnovědném tento vývoj vykrytalizoval do velkých projektů doprovázených rozsáhlými výstavami a kolektivními katalogy. Mezi nejvýznamnější patří především Sláva barokní Čechie,⁹⁴ Albrecht z Valdštejna a jeho doba,⁹⁵ Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo⁹⁶ a Olomoucké baroko.⁹⁷ Samostatnou kapitolou, která předcházela těmto velkým projektům, je prezentace českého baroka v zahraničí. Roku 1966 se uskutečnila výstava *L'arte del Barocco in Boemia* v Miláně. V porovnání s následujícími katalogy byla tato výstava a především úvodní statě nejrozsáhlejší.⁹⁸

⁸⁹ BLAŽÍČEK 1973.

⁹⁰ BLAŽÍČEK 1973, 5.

⁹¹ POLIŠENSKÝ 1973, 9–10.

⁹² PREISS 1973, 22.

⁹³ DČVU II/1.

⁹⁴ VLNAS 2001.

⁹⁵ VALDŠTEJN 2007.

⁹⁶ ŠKRÉTA 2010. V rámci tohoto projektu vznikl taktéž text zabývající se vývojem odborného pohledu na české baroko, viz podkapitola 3.3.

⁹⁷ ELBEL/JAKUBEC 2010.

⁹⁸ *L'arte del Barocco in Boemia*, Miláno duben – květen 1966, MILANO 1966.

Všechny texty však opakují soudobý český pohled na problematiku. Často však samozřejmě přizpůsobený zahraničnímu, méně obeznámenému prostředí. V Londýně bylo české baroko prezentováno roku 1969. Barokní malířství je zde iniciováno dílem Karla Škréty, i když rudolfínský dvůr je taktéž připomínán.⁹⁹ Třetí výstavou českého barokního umění v zahraničí byla velká expozice v Essenu roku 1977.¹⁰⁰ Další z těchto výstav byla pařížská roku 1981. Zde je barokní umění započato dílem Karla Škréty. Jak ve svém textu upozorňuje Jaromír Neumann, v českém barokním umění lze najít spojitost s uměním dvora Rudolfa II., a proto byla do konceptu výstavy zařazeno i toto téma.¹⁰¹ Poslední z těchto zahraničních výstav o českém baroku se konala na zámku Schallaburg roku 1989.¹⁰²

Stejně jako se osamostatnila linie barokních studií, došla stejného vývoje i oblast rudolfínského umění. Pro 70. léta je nejvýznamnější, avšak na poli teoretickém do dnešních dnů ojedinělá, práce *Panoráma manýrismu* od **Pavla Preisse**.¹⁰³ Autor zde reaguje na soudobou odbornou teoretickou zahraniční literaturu a její myšlenky tedy přináší do českého prostředí. V kapitole o duchovní atmosféře manýrismu se dotýká duchovních proměn italské společnosti v 16. století, které se promítly do umění a jeho ikonografie, například do tématu Mrtvého Krista.¹⁰⁴ Ve svém textu se také věnuje Tridentenskému koncilu a jeho dopadům. Vnímá jej však více jako kodifikaci již započatých protireformačních snah, než jako mezník, od kterého se odvíjí jasně stanovená pravidla při tvorbě uměleckých děl.¹⁰⁵

V 80. letech jednotlivé statě,¹⁰⁶ příspěvky a drobnější katalogy vyvrcholily prvními zahraničními výstavními projekty a rozsáhlými odbornými pracemi, například *Prag um 1600*¹⁰⁷ a *School of Prague*.¹⁰⁸ V 90. letech se k tomuto trendu mohlo plnohodnotně přidat i české prostředí výstavami *Rudolf II. a Praha*¹⁰⁹, pracemi *Urbs Aurea, Gloria e Misericordia*¹¹⁰ ad. Zahraničí a české prostředí se pak zcela spojilo v projektu *Hans*

⁹⁹ *Baroque in Bohmen*, Londýn 10. 7. – 14. 9. 1969; Birmingham 3.10. – 30.11.1969; PREISS 1969, nepag.

¹⁰⁰ *Kunst des Barock in Bohmen*, Essen, 6. 4. – 3. 7. 1977; BLAŽÍČEK/HEJDOVÁ/PREISS 1977.

¹⁰¹ *Le Baroque en Bohême*, Paříž 18. 9. – 7. 12. 1981; NEUMANN 1981, 107.

¹⁰² *Prager Barock, zámeček Schallaburg* 22. 4. – 1. 11. 1989. NOVOTNÝ/GRASBERGER 1989.

¹⁰³ PREISS 1974. Další svou publikací o italských umělcích působících v Praze se probíraného tématu týká pouze okrajově. Postihuje zahraniční umělce zde působící, již se však nevěnuje vývoji a přehledu české domácí produkce. viz PREISS 1986.

¹⁰⁴ PREISS 1974, 86–88.

¹⁰⁵ PREISS 1974, 93.

¹⁰⁶ K tématu práce

lze jako jeden příklad za všechny uvést článek Elišky FUČÍKOVÉ: Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: Vztahy k Itálii. In: *Umění* 34, 1986, 119–127.

¹⁰⁷ *PRAG UM 1600*.

¹⁰⁸ KAUFMANN 1988.

¹⁰⁹ FUČÍKOVÁ 1997. Zde je třeba připomenout, že ač se publikace týkala Rudolfínského umění, byla zde začleněna i kapitola sochařství a malířství v Praze v letech 1550–1650. ŠRONĚK 1997b.

¹¹⁰ HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997; HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1998.

*von Aachen (1552–1615). Malíř na evropských dvorech.*¹¹¹ Zcela samostatně ve výše předloženém výčtu stojí *Umění české reformace*¹¹² odrážející nový trend studia historie a dějin umění z pohledu náboženského vyznání. Jednotlivé práce, ať barokního či rudolfínského zaměření, jsou však již tak rozsáhlé a znalosti o těchto tématech se natolik prohloubily, že je nelze charakterizovat tak, jak tomu bylo u textů v první části kapitoly. Na texty tedy bude odkazováno v rámci řešení jednotlivých děl.

Mezioborové přesahy

Na závěr této podkapitoly je třeba zmínit pohledy některých dalších českých odborníků na barokní dobu a její umění, především historiků a literárních kritiků. Z podstaty barokního umění a jeho významu v české kultuře jsou často umělecká díla využívána jako pramen pro dějinnou periodizaci nebo alespoň jako podepření myšlenek a struktur navrhovaných dalšími odborníky. Je však třeba k tomuto zdroji přistupovat obezřetně. Ne vždy jsou jimi určité fenomény chápány stejně jako ze strany kunsthistoriků. Pole těchto odborných statí je velmi široké. Pro účel práce tedy budou z celého spektra vybrány jen příklady.

Josef Válka ve svém textu zaměřeném na hranice mezi manýrismem a barokem¹¹³ vidí první polovinu 17. století jako období střetu, a to jak v oblasti politické, hospodářské, náboženské, tak i kulturní a umělecké. Tento aspekt střetu je pak předpokladem pro vznik manýristického umění. Mezi tento proud pak tudíž řadí například umělecká díla vzniklá na základě Valdštejnových objednávek či jezuitské umělecké produkce.¹¹⁴

Dalším příkladem neztotožnění se se soudobým hlavním názorovým proudem uměnovědců je text **Zdeňka Rotrekla**,¹¹⁵ alespoň v některých pasážích. Rotrekl stručně ale s velmi znalým odborným náhledem zmiňuje rozsah historického baroka, ale i vývoj pohledu českých historiků na něj. Upozorňuje, že české baroko v našem prostředí nelze ztotožnit pouze s pobělohorskou dobou a nelze jej vykládat pouze z náboženského hlediska.¹¹⁶ Své vnímání českého baroka, svůj pohled na české barokní umění odvozuje od příkladů italského umění 16. století. Zmiňuje například Michelangela či velmi detailně El Greca. Avšak toto italské umění jasně vidí jako barokní. Ze zamyšlení tedy vypouští pojem manýrismus, rozpolcenost italského umění 16. století, váhavost uměnovědců vyřknout jasně stylový soud nad díly zmíněných velikánů. S úctou k odborné statí této velké české kulturní osobnosti je však třeba na tomto příkladě ukázat, v českém prostředí vícekrát se vyskytující, nedostatečné vnímání vývoje italské malby 16. a 17. století. V jeho

¹¹¹ FUSENIG 2010.

¹¹² HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010.

¹¹³ VÁLKA 1978, 155–213.

¹¹⁴ VÁLKA 1978, především 156–165.

¹¹⁵ ROTREKL 1995.

¹¹⁶ ROTREKL 1995, 105–107.

textu je jasně patrné zjednodušení na italskou renesanci, která přešla do dynamického baroka. Tak je totiž v jeho textu charakterizováno El Grecovo dílo, jako porušení kompozičního a proporčního renesančního typu, zavedení bezprostorovosti, odhmotnění ad.¹¹⁷ Vlastnosti, které jsou zde použity, je možné použít také pro charakteristiku barokní malby. Ale v kontextu celého vývoje umění je třeba si uvědomit, že k porušení renesančního řádu se dostali již manýristé, kteří je v období pozdního manýrismu dohnali do krajnosti. Reakcí na toto jejich porušení, avšak ne následnou, ale často současnou, byl umírněný proud, například reformních Florentinů ad. S pomocí vrcholné renesance pak vystalo přelomové umění jak Carracciů, tak Caravaggia. A až následně mohl naplno propuknout barokní sloh, či spíše jeho dynamická část. Je třeba tedy nezaměňovat porušení klasických řádů manýristy a následné rozpracování tohoto porušení vrcholným dynamickým barokem.

Pohled historiků

Samostatnou kapitolou barokních studií je jejich silná tradice na poli historie. Jednou z nejvýraznějších postav, která zde bude uvedena jako příklad této oblasti, je již výše zmiňovaný **Zdeněk Kalista**. Ten tématu baroka zasvětil celý svůj odborný život.¹¹⁸ Zde bude použit jako příklad jeho názorů jeho poslední text *Tvář baroka*, který byl vzhledem k jeho osudu spíše esejistický než přísně vědecky historický. Svůj odborný pohled Zdeněk Kalista zaměřil především na české baroko a vystižení jeho podstaty, fenoménu a principů. Nahlíží však na něj jako na opoziční směr oproti renesanci, kdy se společnost obrací k duchovním pojmům a představám a kdy více řeší témata metafyzická a supranaturální.¹¹⁹ Společný rys baroka Kalista vidí v "*maximalizacích fenoménů na jeho obzoru duchovém a materiálním.*" Cíl baroka pak vidí takto: "*Vystupňování vezdejší reality má se stát odrazem skutečnosti nezemské, hodnot absolutních, spirituálních.*"¹²⁰ Renata Ferklová pak jeho názor na baroko shrnuje do definice – snaha o poznání Boha skrze tento svět, o zastížení v jeho realitě Absolutno, v přirozeném nadpřirozené.¹²¹

Zdeněk Kalista se také věnoval problematice spojení baroka a protireformace. Počátky protireformačních snah vidí ve 40. letech 16. století a v počátku působení jezuitského řádu. Zastává tedy názor, že protireformaci nelze zcela přímo postavit do role duchovního východiska barokního fenoménu.¹²² Z názorů Zdeňka Kalisty je patrné, že na barok nahlíží především jako na dynamický směr, jako na duchovní proud obracející se k Bohu apod.

¹¹⁷ ROTREKL 1995, např. 115.

¹¹⁸ Tomuto tématu se věnoval například v pracích: *Co jest barok*. 1934; *Úvod do politické ideologie českého baroka*. Brno 1934; *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic*. 1932; *České baroko*. Praha 1941; *Tvář baroka*. Mnichov 1982.

¹¹⁹ KALISTA 2014, například 31, tyto myšlenky však protkávají celý tento text.

¹²⁰ KALISTA 2014, 40.

¹²¹ FERKLOVÁ 2014, 197.

¹²² KALISTA 2014, 147.

Pokud tedy jeho názor přiřadíme k uměleckým projevům, jedná se o proud dynamického vrcholného baroka. K tématu řešenému v této práci, přelomovému období české malby v první polovině 17. století, tedy nepřináší mnoho zásadních informací. Jeho texty by bylo nutno zhodnotit především při konfrontaci počátku evropského baroka a českého baroka, při hledání podstaty již "ryzího" barokního slohu v českém prostředí, při zkoumání otázky, jak celé české baroko členit ad. To je však jednou z budoucích rozsáhlých otázek tohoto tématu, jak bylo předestřeno v úvodu práce.¹²³

Zdeněk Kalista je jeden z nejpřednějších zástupců barokních studií pojednávající téma z pohledu českého prostředí. Jiný přístup zvolil **Václav Černý**. Ten pojímal baroko více jako obecný světový kulturní fenomén, než místní a český.¹²⁴ Černý pro zkoumání baroka nově navrhuje dvě v jeho době zatím neuplatněné metody: mezižánrovou komparační metodu a periodizační generační metodu. Druhá metoda vychází z předpokladu, že v jednom okamžiku byly aktivní tři generace umělců. Z celé jejich produkce je však třeba vybrat to, co opravdu barokní epoše odpovídá a co ne. Jako počátek své barokní periodizace vnímá rozmezí let 1618–1621, kdy již převažují významné kulturní projevy národního života ovlivněné barokní inspirací.¹²⁵ Tímto *iniciálním termínem* začíná první barokní generace – umělci počínají svou tvorbu v druhém desetiletí 17. století a tvoříci až do 60. let. Tuto generaci též nazývá *pokolením Bílé hory*.¹²⁶ Je si však také vědom, že určité barokní prvky se objevovaly již před touto generací. Nesplňovaly však ještě v celé své šíři podmínky, které udává iniciační termín. Toto období nazývá fází *protobaroku* či *baroku před barokem*. Dle jeho názoru však tyto projevy nejsou nesené v námětech, motivech apod. Protobarokní tendence pro něj znamená to, co je vnitřně souzněné s podstatou a smyslem baroka. Jednotlivé protobarokní prvky hledá v českém prostředí ve třech směrech. Prvním jsou jezuité. Druhý směr jsou cizí vlivy. Evropské baroko je sice časově starší než české, ale jeho myšlenky kolovaly po Evropě a překračovaly hranice ještě před vypuknutím baroka v Čechách. Tyto projevy je třeba hledat ve vysokých společenských vrstvách. Třetí směr tvoří cizinci, kteří přicházeli do Čech. A zde spojuje baroko mimo jiné s rudolfínským dvorem.¹²⁷ Václav Černý nijak silně nevybočuje z pojetí baroka svých současníků. Avšak jeho konkrétní podání je zajímavé a přínosné svou čistě vystavěnou teoretickou strukturou a svým souladem s uměnovědným postojem.

¹²³ Kapitola 1.3 Metodologické řešení.

¹²⁴ ČERNÝ 1996, 265. Černý se baroku věnoval celý svůj život. Zde zmiňované statě vznikly především v 60. a 70. letech. Souborně byly vydány v roce 1996.

¹²⁵ ČERNÝ 1996, 267.

¹²⁶ ČERNÝ 1996, 277–278.

¹²⁷ ČERNÝ 1996, 270–276.

3.3. Současný stav

Přehledově se vývoji studia barokního umění věnoval Jan Royt.¹²⁸ V rámci sborníku *Barokní Praha – Barokní Čechie* uveřejnil soupis literatury pojednávající o odborných textech s tématem českého barokního malířství a sochařství. Jan Royt přináší velmi vyčerpávající seznam obsahující jak syntetické rozsáhlé statě, tak jednotlivé dílčí články. Vývoj zpracování tohoto tématu však podrobněji nehodnotí.

Jedním z nejnovějších textů dotýkajících se tohoto tématu je stať **Víta Vlnase a Štěpána Váchy** *Baroko v Čechách versus české baroko*.¹²⁹ Autoři se vědomě nesnaží o obecnou syntézu české malby 17. století, ale pokládají si otázku, jakou roli hrál Karel Škréta v rozvoji barokního umění. Tu zpracovávají na základě rozboru starší literatury. Tématu syntézy se tak částečně věnují. Svůj text uzavírají apelem, že téma je třeba nadále zhodnocovat a zkoumat. Jejich text je v soudobé literatuře významný právě přehledem a zhodnocením starší odborné literatury. Pracují však se zjednodušeným pohledem dělicím vývoj dějin umění na českém území pouze na sféru rudolfínského umění a raného baroka.

Velmi silně je v současnosti řešena otázka *konfesionalizace*. Tento termín pochází z německé historiografie a je používán pro období od uzavření augsburského míru až do konce Třicetiletí války (1555–1648). Vývoj a vnímání tohoto termínu podrobně rozebrala Olga Fejtová.¹³⁰ Toto nazírání na vymezené časové období bylo aplikováno i do českých dějin umění, kdy jsou v důsledku tohoto přístupu díla zkoumána na základě konfese jednotlivých společenských skupin. Na termín upozornil například ve své disertační práci Štěpán Vácha,¹³¹ pod tímto přístupem vznikl již zmiňovaný projekt *Umění české reformace*¹³² a publikace *In puncto religionis*.¹³³ Nejnověji v rámci tohoto přístupu téma českého umění zpracoval Michal Šroněk v knize *De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*.¹³⁴ Autor v první části své práce pojednává o katolické výtvarné kultuře předbělohorské a částečně pobělohorské doby. Časově téma své práce řadí mezi poslední čtvrtinu 16. století a třetí desetiletí 17. století.¹³⁵ Zcela vědomě a přiznaně tedy porušuje tradiční českou periodizaci. Výhody tohoto přístupu k uměleckým dílům této doby vidí v možnosti oproštění se od černobílého rozlišování

¹²⁸ ROYT 2001.

¹²⁹ VÁCHA/VLNAS 2011, 33–52. Tématu se Štěpán Vácha částečně věnoval již ve své disertační práci. VÁCHA 2006.

¹³⁰ FEJTOVÁ 2011, vydáno pod názvem *Já pevně věřím a vyznávám...“ Rekatolizace na Novém Městě Pražském v době pobělohorské*. Ústí nad Labem 2012.

¹³¹ VÁCHA 2006, 49 a VÁCHA 2009.

¹³² HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010.

¹³³ HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2013. Krátkou studii k dané problematice, konkrétně k tématu odmítání určitých typů obrazů, uveřejnil také Michal Šroněk, viz ŠRONĚK 2005b.

¹³⁴ Autor uvádí i rozsáhlou předchozí literaturu na poli dějin umění vycházející z tohoto přístupu. ŠRONĚK 2013.

¹³⁵ Druhá část práce je věnována vztahu katolické a nekatolické kultury a umění po bitvě na Bílé hoře.

na oblasti reformace a protireformace a zlomového roku 1620. Dle jeho názoru je tak možné vnímat nábožensko-politické dění v českých zemích mnohem plynuleji a syntetičtěji, a stejně tak i uměleckou produkci. Díla pak mohou být postavena do pozice nástroje náboženské disciplíny a reprezentace.¹³⁶ Na základě vymezeného přístupu pak autor pojednává lokality pražských objednavatelů katolických sakrálních maleb a charakter jednotlivých uměleckých děl. Zamýšlí se nad otázkou náboženského obrazu v této době, nad výběrem ikonografických typů, jejich souvislostí se zbožností ad. Práce od předešlých studií vybočuje nejen výběrem tématu, ale také narušením běžně používané periodizace českých dějin umění. Počátek české rekatolizace nevidí po bitvě na Bílé hoře roku 1620, ale o několik let dříve.¹³⁷

3.4. Zhodnocení

Na základě výše předloženého popisu vývoje bádání o umění počátku 17. století je třeba shrnout neopakovanější aspekty a charakteristiky, které se v českém odborném prostředí vyskytují. A to z důvodu vytvoření podkladu pro vymezení českých specifik tohoto období. Jak bylo řečeno již v úvodu, jejich definování a jasná specifikace v rámci obou oblastí jsou zcela zásadními pro rozpoznání italských vlivů v českém prostředí.

Pozdní rudolfínské období či období těsně po rozpadu rudolfínského dvora je často označováno v odborné literatuře jako střet dvou směrů, jako jejich výměna a vzájemné prolínání. Oproti pozornosti, která je věnována čistému rudolfínskému umění a umění baroka, je však toto prolnutí dokazováno pouze sporadicky, na nečetných příkladech.

Po vzoru Zikmunda Wintera či Karla V. Heraina je i nadále rozvíjena linie čistě archivního zkoumání, která je následně využívána jako pomůcka pro témata uměnovědy.¹³⁸ Je třeba však poukázat na jednu charakteristiku, která některé zmiňované práce, především časově poslední z nich, spojuje. Témata jsou vždy podrobena odbornému zkoumání nejen z uměnovědného hlediska, ale taktéž z historického. Tento fakt má prospěšnou, avšak také ne zcela kladnou stránku. Často jsou tak nacházeny velmi cenné souvislosti, které dopomáhají k poznání vzniku a okolností jednotlivých uměleckých děl. Může však docházet i k upřednostňování historických souvislostí na úkor uměnovědy. V tom případě se pak z badatelského zájmu částečně vytrácí zájem o formální a stylistickou stránku děl, který je taktéž nutnou a nedílnou součástí uměnovědy. V českém prostředí umělecká díla 17. století formální a stylistické analýze podrobil moderním způsobem poprvé Jaromír

¹³⁶ ŠRONĚK 2013, 10.

¹³⁷ ŠRONĚK 2013, 11.

¹³⁸ Jako příklad lze uvést studie Jiřího Peška, které se věnují měšťanským obrazovým souborům. PEŠEK 1991. Dále pak ŠRONĚK 1997a.

Neumann. Na základě tohoto počínu jím vystavěná struktura, kterou uveřejnil ve svých dvou největších pracích *Malířství 17. století v Čechách a Český barok*, vytrvává do dnešní doby. A ač je tato struktura nyní stále doplňována kvalitními kulturně-historickými studii, bylo by třeba na odkaz Jaromíra Neumanna v oblasti formální a stylistické analýzy dále navázat.

Velmi výrazným prvkem, který určuje české prostředí, je bitva na Bílé hoře a události s ní spojené. Umělecký vývoj je často rozlišován na období před a po Bílé hoře. V rámci předbělohorského umění je věnována pozornost především rudolfínskému umění. Na pobělohorské období je pak nahlíženo jako na počátek baroka. A jeho raná fáze je pojímána především jako přinesení cizích vlivů do českého umění a jejich následná asimilace. Možná nejvýznamněji zasahuje událost na Bílé hoře do terminologie, konkrétně do pojmu *protireformace*. Tento termín je spojován pouze s barokním uměním, tedy s výtvarnou tvorbou vzniklou po roce 1620. Někdy dochází až ke ztotožnění raně barokního umění s protireformačním uměním. Slovo *protireformace* je zužováno na potlačení nekatolických církevních hnutí a skupin, na upevňování moci katolickými panovníky. To je snad stále ještě silný ohlas historiografie 20. století, který však pomalu slábne. Ne vždy je však v tomto kontextu v rámci českého prostředí připomínán i spojitý aspekt, a to vnitřní obroda samotné církve.

Tyto výše zmíněné přístupy souvisí i s pohledem na Tridentský koncil. Ten je v českém prostředí vnímán především jako počátek, jako jeden z důvodů vzniku barokního umění. Již však není nahlížen jako výsledek rozrůstající se a prohlubující se spirituality cinquecenta, jak jej také připomínají někteří zahraniční autoři.¹³⁹ Určité snahy o obrodu, které vznikaly již v pozdním quattrocentu a plně souvisí i s náboženskými změnami v cinquecentu v českém prostředí připomíná pouze Albert Kutal a později Pavel Preiss.

Český pojem *protireformace* používaný v kontextu umění má, jak vidno nejen z výše nastíněných charakteristik, zcela specifický význam. Je ovlivněn vývojem samotných českých dějin, ale i vývojem interpretace těchto dějin, který v českém prostředí vychází logicky především z německého prostředí, méně již z italského. Jak bude podrobněji předloženo níže, v současnosti již pojem *protireformace* došel takové české specifičnosti, že jej nelze ztotožňovat s italským slovem *controriforma*.

¹³⁹ Například ZERI 1957, 32; HALL 1999, 194; PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014, 167 ad.

3.5. *Controriforma* a *Protireformace* v kontextu umění

Oba dva termíny, které zde budou probrány výhradně v kontextu dějin umění, nesou zcela jiné, posunuté významy. Je samozřejmé, že významy těchto pojmů jsou vázány nejen na prostředí svého vzniku, ale také na prostředí svého uplatnění. Každá generace tedy tyto pojmy může chápat rozdílně. Odlišnosti může přinést i subjektivní vnímání každého jedince. Níže tedy předložím vymezení českého pojmu *protireformace* a italského termínu *controriforma* v kontextu umění na základě mého studia uměnovědné české i zahraniční literatury. Jako každá definice i tato vymezuje pojmy, které lze těžko ohraničit a uzavřít do několika vět. I přesto je třeba k tomuto kroku přistoupit, aby byl jasně ukázán nepoměr významů těchto dvou pojmů a nemožnost ztotožňování těchto termínů.

Pojem *protireformace* je v kontextu českého umění používán výhradně pro období po roce 1620. Je silně napojen na politickou situaci a historický vývoj české společnosti. Postihuje spíše pohnutky a tendence, které ovlivňovaly umělecké objednávky a trh s uměním. V kontrastu s touto částí (a také s italským prostředím) se již méně dotýká otázky konkrétního provedení malířských děl, otázky stylu a formální stránky obrazu. *Protireformace* je spojována výhradně s uměním baroka, s jeho ranou i vrcholnou částí. Je jediným pojmem svého druhu pro české prostředí v této době. Není mu přiřazen žádný jiný opozitní termín, postihující paralelní, ale odlišný proud.¹⁴⁰

Termín *controriforma* je velice široký a rozdílně vysvětlováný. Pro tuto krátkou definici se spokojme s vysvětlením, že se jedná o směr či hnutí politické, kulturní i náboženské, které bylo reakcí na vnitřní i vnější snahu o obrodu církve a jednou z jejích významných událostí bylo konání Tridentského koncilu.¹⁴¹ Ne však jedinou a více významnou než jiné události. Toto období a směr má starší kořeny, jak bylo ukázáno v kapitole o italské odborné literatuře. Tridentský koncil je pak nazírán jako výsledek tohoto vývoje. Na poli umění vychází *riforma* ze změny spirituality, snahy o hledání vhodného devočního umění a sakrálních témat. I proto jsou díla náboženské malby posledních desetiletí cinquecenta a prvních desetiletí seicenta v současnosti nejčastěji označována souhrnně jako *pittura della controriforma*. I když původně byl tento termín, *pittura della controriforma*, v textech Leopolda von Ranke a Marcela Reymonda, synonymem pro umění bolognské školy, tedy rodiny Carracciů a jejich následovníků.¹⁴²

¹⁴⁰ Michal Šroněk upozorňuje, v rámci českého odborného uměnovědného prostředí, na běžnou praxi propojování pobělohorské rekatolizace a barokního umění jako jejího nástroje. Tuto praxi vidí jako nedostatečně teoreticky podloženou a analyzovanou. ŠRONĚK 2013, 10. Sám také v celém svém textu používá termín rekatolizace, nikoli protireformace.

¹⁴¹ BATTISTI 1963, 366.

¹⁴² COLLARETA 1989, 722–723.

V rámci oblasti umění tedy tento pojem není v kunsthistorické literatuře spojován s žádnou výraznou politickou událostí, je jednoduším proudem. "Controriformní" malba je často dáována do kontrastu k manýristickému směru. Vychází z jeho pozdní fáze, snaží se ho negovat a částečně se stává jeho následníkem. "Controriformní" umění tak není ztotožňováno výhradně s uměleckým stylem baroka. Je spojeno s obdobím změny a přerodu umění od pozdní fáze manýrismu k baroku, s uměním reformních umělců Florencie, carracciiovské školy a mnohých dalších. Tito malíři přinesli určitou změnu stylu, změnu formální stránky obrazu, malby, obrazového prostoru, témat. Proto je termín "*controriformní*" malby mnohem více spojen právě s formální stránkou maleb, s jejich výstavbou ad. Tím se od českého prostředí významně liší.

Výše nastíněné definice jasně dokazují, že termín *controriforma* a *protireformace* doznaly zcela rozdílného vývoje a v současnosti nesou odlišné významy. Nelze tedy mezi ně pokládat rovnítko. Nelze pojem *controriforma* z cizojazyčné literatury překládat do českého odborného prostředí termínem *protireformace*. Cílem této části textu není doložit, že by byl jeden z významů těchto pojmů špatný nebo mylný. Nosnou myšlenkou je to, že jsou si vzájemně rozdílné. A při jejich použití v oblasti uměnovědné literatury je třeba jejich významy odlišovat.¹⁴³ To je důvodem, proč je v této práci přejímán ze zahraniční terminologie pojem "*controriformní*" malba. Autorka si je vědoma "nečeskosti" a drsnosti tohoto termínu. Ze sémantického hlediska však zatím nedošlo k nalezení vhodného ekvivalentu termínu *controriforma* pro český jazykový fond. Nový termín je třeba hledat jak na základě jazykových, tak i uměnovědných hledisek.

¹⁴³ Ve výše předloženém textu věnujícímu se vývoji odborných českých názorů na toto téma však pochenávám pojmy tak, jak byly původně uváděny.

4. Příklady českých ohlasů italské "controriformní" malby

V této kapitole budou pojednána vybraná díla z českého uměleckého prostředí. Na základě jejich rozboru v nich budou hledány ohlasy italského umění posledních desetiletí cinquecenta a "controriformní" malby. V závěrečné kapitole budou shledané vlivy sjednoceny do charakteristik a zhodnoceny.

Vybraná díla jsou uskupena dle ikonografických námětů. Jejich výběr vycházel z ikonografických témat, která byla výrazně řešena v "controriformním" proudu italské malby. Byla tedy zvolena základní témata náboženské devoce a úcty (Ukřižování, Imago Pietas a zobrazení Panny Marie), jež měla velmi výraznou úlohu jak v reformní malbě, tak v rozvíjející se nové zbožnosti. Významným tématem je také zobrazení světce Františka z Assisi, jež v italském prostředí doznalo velkého rozvoje především v posledních desetiletích cinquecenta a počátku seicenta, jak bude rozebráno níže. Obrazy Navštívení Panny Marie a Proměnění na hoře Tábor zastupují díla, která jsou českým odborným prostředím již tradičně vnímána jako projevy italského malířského prostředí. Posledním vybraným okruhem maleb je zobrazování celých postav světců, které odráží zájem o životy svatých, jež měly vést věřící k následování. Především jsou však vhodným příkladem pro ukázání ohlasů italské malby v českém prostředí, rozmanitosti malířských projevů zvoleného časového období a nastínění propojení umělecké produkce této doby s následným uměleckým vývojem.

4.1. Ukřižování pocházející z pražské katedrály

Téma Ukřižování, jako silně devoční námět, zcela odpovídalo zájmům doby konce cinquecenta a začátku seicenta. Bylo bezpočetně zpracováno a významného zástupce "controriformní" malby s tímto námětem lze nalézt i v českém prostředí, a to na oltáři původem z katedrály sv. Víta v Praze, v současné době v kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném, který je dnes pod patronací řádu Bosých Karmelitánů. [21]

Vznik samotné architektury oltáře je kladen do roku 1600 nebo těsně před tento rok. Je tak usuzováno z desky na oltáři pod obrazem, která informuje o zvláštním privilegiu tohoto oltáře, které mu udělil 27. března roku 1600 papež Kliment VIII.¹ V současné době je na oltáři osazena pouze hlavní malba s výjevem Ukřižování. K oltáři dále náleží postranní doplňkové obrazy² a nástavec s vyobrazením sv. Ondřeje a sv. Vavřince.³ Celý

¹ SUCHOMEL 1970,161.

² Křídla vznikla později než oltářní obraz a nevytvořil je stejný malíř. Jedná se o práci neznámého umělce pravděpodobně z poloviny 17. století. Malířský rukopis není shodný ani s oltářním obrazem, ani s nástavcem. Témata vyobrazení se vztahují k smrti Jaroslava Bořity z Martinic, který zemřel roku 1649. Křídla vždy obsahují dva výjevy. Na prvním křídle je vyobrazen očištec při Posledním soudu, na pozadí kněz u oltáře při pozdvihování. Dolní část křídla zobrazuje kartuš s katafalkem se svícny a křížem. Na jeho černém plátně jsou dva erby, jeden s hvězdou, druhý s lekníny. (Martinický znak byl tvořen oběma těmito heraldickými figurami dohromady.) Před katafalkem leží tři černé polštáře s řády zlatého rouna. Na druhém křídle je v horní

oltář byl původně umístěn v katedrále sv. Víta v Praze v Martinické kapli zasvěcené sv. Ondřejovi. Roku 1873 byl během dostavby pražské katedrály přenesen do slánského kostela. Nacházel se zde u zadní strany Loretánské kaple. Později byl mobiliář kostela vystěhován a uskladněn. Oltář se sice do kostela později vrátil, ale již ne ve své původní podobě, totiž bez oltářního nástavce a postraních maleb. Nebyl také již instalován na původní místo u Loretánské kaple, ale do jedné z postraních apsid, namísto oltáře sv. Barbory.⁴

Starší literaturou byl jako autor malby označován rudolfínský mistr Hans von Aachen.⁵ Až na základě restaurátorského průzkumu,⁶ nově nalezené signatury a rozboru malířského rukopisu Miloš Suchomel připsal tento obraz Janu Jiřímu Heringovi.⁷

Vícefigurální, avšak ne přebujelá kompozice Ukřižování se drží tradičního rozvrhu scény. Ve středu kompozice je zobrazen již mrtvý Kristus na kříži. Jeho měkce modelované šedavé tělo je potřísněno krví vytékající z probodnutého boku a zranění způsobených trnovou korunou. Hlava, okolo které září jemná svatozář, je skloněna na stranu. Dlaně jsou zavřeny, kolena vytočena na stranu s akcentací pravého kolene. Fyziognomie Krista je velice dobře malířsky zvládnuta. Nahá postava zahalená pouze do vlající bílé bederní roušky a visící na třech hřebec tak vyjadřuje jistotu malířovy ruky.

Máří Magdaléna, přimknutá k patě kříže, vzhlíží k Ukřižovanému. Je oděna do krásných zlatých šlechtických šatů, přes které jí splývají bohaté světlé vlasy. Její tvář je velice jemně vykreslena a odpovídá něze, se kterou světice pohlíží ke Kristu. I přesto se zde malíř neubrání určitému fyziognomickému zkreslení z profilu podané tváře. K obdobnému nesouladu došlo také u pokrčených nohou.

Na pravé straně stojí pod křížem sv. Jan. Tváří je natočen vzhůru ke Kristu a stojí tak k divákovi zády. Tento postoj není tak častý, avšak v evropské malbě 16. století ne zcela ojedinělý. Janův hubený, zřetelně rýsovaný obličej je jemně modelován světlem. Je oděn tradičně v zeleném šatě s rudým pláštěm, který je podebrán pod levou rukou, precizně

části Pieta. V dolní se nachází vyobrazení smrti Jaroslava Bořity z Martinic. Křídla jsou nyní uchovávána ve Vlastivědném muzeu ve Slaném. K těmto postraním obrazům nejnověji viz Štěpán VÁCHA, sborník z konference Slánské rozhovory za rok 2013/2014, v tisku.

³ Nástavec byl v průběhu 20. století ztracen a byl nalezen až v 90. letech. Nyní je uložen v sakristii kostela Nejsvětější Trojice. Malířský rukopis nástavce vykazuje jisté odlišnosti od hlavní malby. Vznikl pravděpodobně později, okolo poloviny 17. století. S dílem autora malby, J. J. Heringa, ho však pojí typika tváře sv. Vavřince i jeho zcela totožná dalmatika, která byla vyobrazena na malbě Sv. Norbert nalezá ostatky sv. Gereona. S určitostí však lze vyloučit totožné autory nástavce a křídel oltáře. Podrobněji OPATRNÁ 2011, 36–38.

⁴ Přehled literatury věnující se této malbě: TSCHISCHKA 1836, 235; ŠUBERT 1880, 73; také RUTH 1903, 313; DURAS 1903, 24a, 56a, 124–126; VELC 1904, 253–254; HERAIN 1915, 15; SUCHOMEL 1970, 161–173; UPČ 3, 339; PŘIBYL 1988, nepag.; KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 15; KOSTLÍKOVÁ/PETRASOVÁ 1999, 56; TOMAN 2000, 5; PŘIBYL/BENEŠ 2005, 25; PANOCH 2011, 89–97; OPATRNÁ 2011, 30–35.

⁵ Např. DURAS 1903, 24a; VELC 1904, 253.

⁶ 1969–1970, Alois Martan.

⁷ SUCHOMEL 1970, 161–173.

vymodelován a zřasen. I když je lukovitě propnutého tělo sv. Jana zahaleno v rudém plášti, nebo možná právě proto, je jeho postava nejsvébytnější figurou kompozice.

Pod křížem na druhé straně stojí Panna Maria. Hubené ruce má pokorně překříženy na prsou a vzhlíží ke svému synovi. Tvář se zapadlýma očima je podána velice kresebně a nejvíce odpovídá Heringovu rukopisu. Barevnost jejího oděvu, gesto rukou i fyziognomie obličeje odkazují k vyobrazení Panny Marie z cyklu květinových rámců z majetku Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Prvek překřížených rukou se nevyskytuje pouze na tomto a květinovém obraze, jedná se o častý prvek Heringových děl, jehož původ je třeba hledat v italské malbě.

U paty kříže se vedle lebky s kostí nachází na dřevěném klínu autorova signatura *HHPins ETinFenToR 1628*, která značí *Hans Hering pinxit*. Modifikované slovo *Inventor* odkazuje k malířovu vlastnímu uskopení kompozice. Na pozadí se na horizontu skalnaté krajiny nachází čtyři jezdcí na koních, kteří jedou k městu naznačenému v dáli. Převážná většina pozadí je tvořena tmavým nebem, na kterém jsou pod rameny kříže vyobrazeny Měsíc a Slunce s tvářemi. Nad křížem je patrná nebeská zář. Díky tmavému pozadí, které nedává prostor velkým detailům krajiny, jasně vystupují postavy v prvním plánu. Kolorit jejich oděvů, který je sám o sobě bohatý a sytý, je o to víc umocněn. I matnost Kristova těla tak není zastíněna kontrastem rudého Janova pláště nebo zlatých šatů Máří Magdalény.

Vznik malby

Díky vysoké malířské kvalitě, vyvážené kompozici, sytému koloritu a původu obrazu mimo dvorský okruh je Heringova malba *Ukřižování* v kontextu české malby první poloviny 17. století na první pohled prvkem těžko zařaditelným, uchopitelným a pochopitelným.⁸ Východisko z této situace se snahou osvětlit původ kompozice bylo sledováno v několika hypotézách.

Starší literatura hledala řešení v původním připsání díla Hansi von Aachenovi. Před osazením Heringova obrazu okolo roku 1628 zde mohlo být dílo Aachenovo. Hering jej znal a nový obraz vytvořil dle něj.⁹ Tato hypotéza je podepřena také existencí Aachenovy malby stejného námětu v kostele sv. Michala v Mnichově. Druhou možnou hypotézou, kterou nastínil Miloš Suchomel, je autorova vlastní invence bez použití cizích vzorů. Miloš Suchomel tuto možnost navrhuje na základě slova *inventor* v rámci signatury.¹⁰ Třetí hypotézou, kterou zastává Pavel Panoch, je Heringova inspirace

⁸ K nejasnosti přispívá i časový rozpor vzniku architektury oltáře (1600) a samotné malby (1628). Svou roli zde samozřejmě hraje vyplenění svatovítského chrámu roku 1619 a jeho následná obnova, ke které lze vznik této malby pravděpodobně přičíst.

⁹ SUCHOMEL 1970, 169 KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 15.

¹⁰ SUCHOMEL 1970, 172, pozn. 8.

v mnichovském Ukřižování prostřednictvím grafiky tohoto obrazu.¹¹ [22] Tato kompozice však obsahuje pouze postavu Krista, Panny Marie a sv. Jana. Postava apoštola Jana je natočena čelem k divákovi, Panna Maria má sepnuté ruce, nenachází se zde postavy jezdců ani Máří Magdalény. Jako možnou předlohu pro tuto světici navrhl Pavel Panoch postavu Máří Magdalény z obrazu Ukřižování od Scipiona Pulzeneho, který se nachází v římském kostele S. Maria in Vallicella. [6] Tento názor podporuje faktem, že se ve stejném kostele nachází obraz Navštívení Panny Marie od Federica Barocciho, který byl Heringem taktéž kopírován.

U první hypotézy nelze vyloučit, že se v pražské katedrále nějaký obraz Ukřižování od Hanse von Aachena nacházel. I kdyby tomu tak bylo, nebyl by pro Heringovu kompozici zásadně určující, nebyl by jeho kopií ani variací. Hering totiž dle svého mínění vytvořil kompozici zcela novou, jak ukazuje doplnění jeho signatury o slovo *inventor*. Nelze však souhlasit ani s hypotézou Miloše Suchomela. *Inventor* sice odkazuje na nový přístup, novou myšlenku v díle, nové zpracování kompozice. To však především v Heringově tvorbě, ale i obecně v malbě konce cinquecenta a počátku seicenta, neznamená zcela novou, nikdy nepoužitou strukturu díla. To ostatně dokazují i další díla z tohoto období, která budou probrána níže v textu.

S hypotézou Pavla Panocha lze souhlasit v rozsahu myšlenky, že bylo Heringem použito více vzorů pro novou malbu. Nebylo však v Heringově moci, a pravděpodobně ani v jeho záměru, převzít kompozici a postavy kupříkladu jinak natočit. Převzetí postavy Máří Magdalény z obrazu Scipiona Pulzoneho je možné. Je však třeba pamatovat na to, že Barocciho kompozice Navštívení, která podporuje tuto domněnku, byla samotným Baroccim a i jeho následníky nespočetně kopírována. Na celou problematiku je třeba nahlížet z širšího hlediska, především právě z perspektivy principů malířské práce italského cinquecenta a seicenta a samotné práce Jana Jiřího Heringa.

Rozbor malby

Před rozbohem samotné malby je třeba pohlédnout i na obecný systém práce Jana Jiřího Heringa. Označení *inventor* používal i v případě, kdy tvořil podle předloh, ale uskupil je do nové, vlastní kompozice. Stejný pracovní postup a přístup k signatuře je doložen také na obrazech ze svatonorbertského strahovského cyklu, například Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, Sv. Norbert rozdává majetek chudým.¹² I na mnohých jeho dalších dílech je patrný přenos jednotlivých figur a jejich aplikace do odlišného prostředí. Lze tedy předpokládat, že tento postup mu byl vlastní a zvolil jej i pro slánské Ukřižování.

¹¹ Aegidius Sadeler II. podle Hanse von Aachena, Ukřižování, BARTSCH 72.1., 85. PANOCH 2011, 92.

¹² OPATRŇÁ 2011, 72–142.

Postava Krista sleduje linii Michelangelovského typu Ukřižování. Jeho původní kresba živého ukřižovaného Krista pro Vittorii Colonnou [23] byla jedním ze zdrojů pro kresbu Giulia Clovia. Ta byla následně rozšířena rytinou Cornelise Corta (1568) [24].¹³ Zde je však již Kristus mrtvý, se skloněnou hlavou k pravému rameni. Na tuto ikonografickou linii v českém obraze odkazuje především výrazné natočení kolen do strany. Esovitě prohnutí těla je již patrné jen zčásti. Se Sadelerovou grafikou dle Aachenova obrazu se český obraz pojí Kristovu bederní rouškou, svatozáří, opět formulací kolen a hlavy, vyseknutím kmene kříže, které supluje *suppedaneum*.¹⁴ Avšak i vzhledem k velkému množství odlišností, otevřeným dlaním Krista, ráně na boku, jiné pozici vyseknutí kmene kříže, je třeba se ptát, zda nejde o náhodné podobnosti. Zda se nejedná o dva rozdílné projevy původně Michelangelovského vzoru. A zda je možné Sadelerovu grafiku se slánským Ukřižováním spojovat.

Malířské provedení postavy Panny Marie a sv. Jana se od sebe určitým způsobem odlišují. Postava Matky Boží je, díky zahalení těla do pláště a bez známky pohybu, znázorněna velice jednoduše, až konzervativně. Její tvář a ruce vykazují prvky Heringova malířského rukopisu. Její svatozář je plná, na rozdíl od Janovy, která je pouze prstencová.

Postava nejmilejšího učedníka je, ač zasazena do kompozice, velice svébytná. Zřasení a zároveň propnutí pláště na útlé postavě ukazuje k jistému malířskému rukopisu nebo k předloze, která byla vytvořena takto jistou rukou. V kontrastu k provedení postavy Máří Magdalény, ale i dalších Heringových děl, je pravděpodobnější varianta předlohy. Formulace draperie spolu s Janovou tváří, která je bravurně modelována světlem, odkazuje ke vzorům v italském prostředí. Lze tedy uvažovat, že celá tato postava mohla být přejata a vytržena z původně zcela jiného kontextu a námětu malby. V díle Andrea del Sarto či Raffaella [19] se takto otočené a propnuté postavy hojně vyskytují a opakují.¹⁵ I samotná světcova tvář odkazuje k dílu Andrea del Sarto.¹⁶ Pozoruhodné je například porovnání tváří apoštolů z Poslední Večeře v San Salvi. [20] Nelze však samozřejmě vyloučit ani vliv díla z pozdního cinquecenta na Heringovo Ukřižování. Takto otočenou postavu lze nalézt například v díle Prospera Fontany Nanebevzetí Panny Marie z kláštera Corpus Domini v Bologni.¹⁷ Příkladem použití této formule v malbě raného seicenta je pak

¹³ SCHRÖDER 2011, 356–357.

¹⁴ Je však třeba upozornit, že tyto prvky nelze přisoudit výhradně tvorbě Aachena. V různých kombinacích se objevují i na jiných zpracováních tohoto tématu od dalších umělců.

¹⁵ Např. Andrea del Sarto, Nanebevzetí Panny Marie, kolem 1522–1525, inv. č. 191, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencie. FONDAZIONE ZERI; Raffaello Sanzio, Kázání sv. Pavla, karton pro tapiserii, 1515–1516, Vitoria e Albert Museum, Londýn. FONDAZIONE ZERI; Raffaello Sanzio, Extáze Sv. Cecílie, 1513, inv. č. 577, Pinacoteca Nazionale, Bologna. FONDAZIONE ZERI

¹⁶ Andrea del Sarto, Poslední večeře, 1522–1527, San Salvi, Florencie.

¹⁷ Vyobrazení FORTUNATI 1994, 15.

Pomaranciovo Ukřižování v Lorettu.¹⁸ [18] Je pouze otázkou času, kdy bude nalezena přesná předloha pro tuto postavu.

Zpodobnění Máří Magdalény vytváří mezistupeň mezi dvěma popsány formami, mezi typicky heringovsky podanou Pannou Marií a sv. Janem, ze kterého silně vyzařuje individualita postavy a dojem přenosu z jiné italizující kompozice. Obličej Máří Magdalény odkazuje spíše k heringovsky podané tváři Panny Marie, naopak bohatost a honosnost šatů k italským vzorům. Postava Máří Magdalény s koleny přimknutými k patě kříže, který objímá, je taktéž velice častým prvkem na mnoha malbách i tiscích, například u již zmiňovaných obrazů Pomarancia [18] a Pulzoneho [6]. V tiscích lze tento prvek nalézt u rodiny Sadelerů [25], Martina Roty či Cornelise Corta.¹⁹ Analogii této postavě Máří Magdalény můžeme najít taktéž v díle samotného Jana Jiřího Heringa, a to ve zpodobnění stejné světice na obraze Kristus a nevěřící Tomáš z expozice sbírky Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Zde se jedná o tělo v obdobné pozici a totožnou tvář, avšak méně kresebně podanou a plnější. V něžnosti pohledu světice můžeme také vidět příklad popisu změny mezi manýristickými malbami a sakrálním uměním konce cinquecenta, jak ji popsal Federico Zeri. V předcházejícím období byly postavy vytvářeny krásné. Ale v sakrálním umění konce cinquecenta jsou postavy zbožné, a proto jsou krásné.²⁰

Jezdci vyobrazení na malbě jsou tradičním prvkem tématu Ukřižování, ne však obligátním. Na Sadelerově grafice dle Aachenova mnichovského obrazu se nenacházejí. Lze je však najít například na grafikách Raphaela Sadelera.²¹ Grafika Aegidia Sadelera podává obraz dvou jezdců [25].²² Tento tisk je znám v obou stranových variantách a pro oba jezdce na obraze mohl například právě on sloužit jako předloha.

O jednotlivých předlohách pro slánské Ukřižování lze nadále rozsáhle diskutovat. Faktem však je, že si Hering nevybral pouze jednu grafickou předlohu s tématem Ukřižování, ale kompozici složil z několika různých předloh. A jednotlivé přejaté postavy pak sesadil do nové kompozice.

Malba v kontextu

Ač autor malby použil různých zdrojů, celá kompozice je vystavěna z velmi realistických postav, od nahého těla Krista až k propnutému tělu sv. Jana. Tato naturálnost je však strnulá, je přesným vyjádřením Zeriho termínu *Arte senza tempo*, tedy umění, které je

¹⁸ ZAMPETTI 1990, 211.

¹⁹ Viz BARTSCH 72.1., 83 (Sadeler); BARTSCH 33, 17 (Martino Rota); BARTSCH 52, 102 (Cornelis Cort dle Giulia Clovia)

²⁰ ZERI 1957, 92.

²¹ BARTSCH 71.1., 35, vytvořená dle Adama van Noort; BARTSCH 71.1., 43.

²² Aegidius Sadeler, Ukřižování, BARTSCH 72.1., 82–83.

velmi přirozené, ale strnulé a nehybné, odpojené od času i přítomné. Je jemné a chladné, ale také iluzionisticky podané. A bez jasně vymezeného místa děje.²³

Posledním výrazným prvkem je kolorit malby. Jak bylo řečeno výše, postavy jasně vystupují z plátna, kontrastují s tmavým pozadím. Barva jejich šatů je velmi sytá a výrazná. Stejný kolorit nacházíme i v dalších dílech tohoto období, v italském prostředí malby "controriformy", ať se jedná o významnější umělce jako již zmiňovaného malíře Scipiona Pulzoneho [6–8], či dále Bartolomea Cesiho [3, 92–93], Pomarancia nebo i provinční malíře, například z oblasti Emilie-Romagni. Soulad barevného koloritu dokazuje, že malíř netvořil pouze na základě grafických předloh. Autor musel tato italská díla konce cinquecenta znát a záměrně tvořit ve stejném duchu.

Až na základě výše předložených charakteristik italského malířského proudu "controriformy", tedy konce cinquecenta, které lze i na malbě ze Slaného nalézt, je třeba toto dílo zhodnotit. Malba těžko zapadá do českého kontextu soudobé umělecké produkce. Nelze ji zařadit mezi pozdní ohlas rudolfínského malířství, ani mezi čistě barokní práce. Avšak z pohledu evropské, konkrétně italské malby je zcela jasně pochopitelná a vysvětlitelná. Je jasným ohlasem "controriformy" a jejího malířství. A v rámci českého prostředí jedním z nejkvalitnějších a nejčistších provedení.

²³ ZERI 1957, 88–89.

4.2. Zobrazení Panny Marie

Vývoj malby druhé poloviny cinquecenta se odrazil i na malbách zobrazujících Pannu Marii. V majetku Vyšehradské kapituly se nachází dvě díla, která tento vývoj reflektují a zanechávají tak stopu italského vlivu v českém uměleckém prostředí. První z nich je obraz Korunovace Panny Marie datovaný rokem 1607, dnes uložený v depozitáři Vyšehradské kapituly. Druhý obraz, který se nachází v presbytáři baziliky sv. Petra a Pavla, zobrazuje Nanebevzetí Panny Marie za účasti Všech svatých. Lze jej datovat do první poloviny 17. století.

4.2.1. Korunovace Panny Marie

Obraz Korunování Panny Marie [26] podává téma ve velmi jednoduché, symetrické kompozici. Scéna se odehrává v oblacích zaplněných putti a anděly. Ve středu stojící Panna Maria, s pokorně překříženými rukama, vzhlíží k Nejsvětější Trojici. Nalevo se nachází v narůžovělém plášti Kristus držící žezlo, napravo v bílém rouchu a zlatém pluvíálu Bůh Otec s nebeskou sférou. Společně nad hlavou Panny Marie přidržují korunu. Nad celým výjevem se vznáší holubice Ducha svatého. V druhém plánu za hlavou Panny Marie, korunou a holubicí se otevírají nebesa ve zlatavé záři. Ta je vyplněna chiaroschurovými anděly, kteří zvedají ruce ke svitu, jež vychází ze svatozáře Panny Marie, prochází korunou a kopíruje tvar holubice. Zlatá záře tak získává formu kříže. Otevřené nebe s anděly silně prohlubuje prostor obrazu. Kompozičně umocňuje vertikální osu obrazu, stejně jako postava Panny Marie. Avšak tato vertikální linie kontrastuje s trojúhelníkovou kompozicí tří ústředních postav. Celá nebeská scéna je doplněna ve spodní části linií krajiny s hlubokým průhledem. V pravé části jsou zobrazeni dva mniši.

Kompozice je vystavěna velmi vyváženě. Ani napojení krajiny ke spodní části není rušivým elementem. Jen umocňuje myšlenku před divákem otevřeného nebe, které se mu přibližuje až na jeho dosah, i když divák zůstává v krajině, v pozemském světě. Nejslabším článkem je postava Panny Marie. Zde se autor nedokázal řádně vyrovnat s jejím kontrapostem a vhodným zřasením draperie. Malba však vykazuje znaky přemalby, především v prvku oblak u nohou Panny Marie. Je tedy otázkou, zda současný stav zobrazení Panny Marie je výsledkem původního záměru malíře. Anebo zda došlo k částečné přemalbě i této postavy.

Historické okolnosti

Při restaurování obrazu byl objeven nápis na zadní straně původního plátna.¹ Vyšehradský děkan Maternus Gnisen z Kobachu zde vyjmenovává donátorské počiny císařského rady a tajemníka Ondřeje Hannewaldta a jeho ženy Anny Marie. Ti měli mimo jiné pořídit právě tento obraz a oltář Panny Marie,² na který byl umístěn milostný obraz v současnosti označovaný jako Panna Maria Dešťová. V inventáři chrámu z roku 1607 se obraz nevyskytuje. To lze však vysvětlit textem ze zadní strany obrazu, který přináší informaci, že obraz byl osazen až o Vánoční vigílii roku 1607. V literárních pramenech informaci o zřízení nového oltáře ke slávě Panny Marie poprvé přináší J. F. Hammerschmid roku 1700.³ Hammerschmid podává zprávu také o děkanu Gnisenovi. Svůj úřad zastával v letech 1607–1610 a velmi se zasloužil o renovaci chrámu, především financoval nová okna a obrazy.⁴ Ruffer dodává, že na zvelebování chrámu sám vynaložil 400 kop míšeňských. Kromě výše uvedených zásluh dokončil výstavbu chóru, uspořádal hlavní oltář, vybudoval sakristii, zřídil oltáře sv. Františka a Panny Marie Dešťové.⁵ Jednu z posledních autentických zpráv o obraze a celém oltáři v barokním interiéru kostela podává František Ekert.⁶ V jeho popisu byl oltář s obrazem Panny Marie Dešťové a s obrazem Korunování Panny Marie umístěn v jižní boční lodi, jako druhý od hlavního oltáře. Poté zprávy o obraze umlkají. Do umělecko-historického povědomí jej po restaurování uvádí až Ivo Kořán.⁷ Později se o něm zmiňuje také Michal Šroněk.⁸

Malba v kontextu

Ivo Kořán malbu Korunování Panny Marie ve svém textu na základě stylistického rozboru a srovnání s dalšími díly obdobného námětu připisuje Matthiasi Gundelachovi, který zde má navazovat na práci svého předchůdce Josefa Heintze.⁹ Michal Šroněk původně uvažoval o možném autorství Paola Piazzzy,¹⁰ v současnosti se však již k této atribuci nevrací.¹¹ Thomas DaCosta Kaufmann při přímém studiu této malby autorství Matthiase Gundelacha nevyloučil. Považuje je za možné také díky drobným postavám umístěným v dolním pásu krajiny. Takovéto figury byly pro tohoto malíře v rámci jeho tvorby

¹ Restaurátorské práce provedla Zuzana Poláková v letech 1992–1993. Jedná se o olej na plátně o rozměrech 120x180 cm. Na plátně byly kromě původní vrstvy nalezeny tři vrstvy přemaleb. Přepis z restaurátorské zprávy podává KOŘÁN 2001, 240; ŠRONĚK 2013, 89.

² KOŘÁN 2001, 240.

³ HAMMERSCHMIDT 1700, 459.

⁴ HAMMERSCHMIDT 1700, 588–589.

⁵ RUFFER 1861, 271.

⁶ EKERT 1884, 272.

⁷ KOŘÁN 2001, 230–232.

⁸ ŠRONĚK 2013, 36–37.

⁹ KOŘÁN 2001, 232.

¹⁰ KOŘÁN 2001, 240 pozn. 8.

¹¹ ŠRONĚK 2013, 36.

typické.¹² Martin Zlatohlávek upozornil na silnou podobnost krajiny s dalším malířovým českým dílem Ezechieleova vize z kostela sv. Vavřince v Žebráku.¹³

Kořán v souvislosti s pražskou malbou uvádí obrazy Korunovace Panny Marie od Hanse von Aachena v Augsburgu¹⁴ **[30]**, Korunovace Panny Marie od Josepha Heinze¹⁵ **[27]**, Korunovace Panny Marie se světci od Johanna Rottenhammera v Mnichově¹⁶ **[33]**, Korunovace Panny Marie s donátorem od Matthiase Gundelacha v Haslachu¹⁷ a taktéž jeho obraz Nejsvětější Trojice s Pannou Marií a všemi svatými v Augsburgu¹⁸ **[42]**.¹⁹ Pokud však chceme porozumět souvislostem jednotlivých maleb, je třeba se zaměřit na vývoj tohoto tématu a jednotlivých kompozic, ze kterých je složen.

U Aachenova obrazu Korunovace Panny Marie z Augsburgu je poukazováno na provázanost s kompozicí Albrechta Dürera.²⁰ **[31]** Tento vliv na téma Korunovace, kdy je Panna Maria zobrazena ve středu a Bůh Otec a Ježíš Kristus po stranách, je nepopíratelný. I to, že Aachen grafiku pravděpodobně znal a mohl jí být částečně ovlivněn, jak ukazují koruny na hlavě Boha Otce a Krista, i jeho výrazně zalomená hlava. Avšak vývoj tématu Korunovace Panny Marie v průběhu cinquecenta, především jeho druhé poloviny, je třeba doplnit. Významným bodem pro toto centrální pojetí byla tvorba Orazia Samacchinio.²¹ Ten vytvořil malbu Korunovace Panny Marie se světci, původně pro S. Naborre e Felice, dnes v Pinacoteca Nazionale v Bologni²² **[28]**. K malbě se dochovala kresba – modello ve sbírkách Uffizi.²³ Obě práce se od sebe mírně odlišují, zásadní prvky jsou však totožné. Malba je rozdělena na dvě části. Ve středu horní z nich se nachází klečící, pokorně skloněná Panna Maria se zkříženými rukama na prsou. Po stranách se nachází Bůh Otec a Ježíš Kristus, kteří ji korunují. Celá tato scéna, doplněná taktéž holubicí Ducha Svatého, se odehrává na oblacích nadnášených putti. Ve spodní části jsou po stranách rozestaveni vždy dva světci, uprostřed je průhled do krajiny. Na základě horní části Samacchinio kompozice pak vytvořil Agostino Carracci

¹² Thomas DaCosta Kaufmann, osobní sdělení 25. 4. 2015.

¹³ Martin Zlatohlávek, osobní sdělení 25. 4. 2015.

Malba Ezechieleova vize je datována kolem 1612. FUČÍKOVÁ 1989, 202–203.

¹⁴ Hans von Aachen, Korunovace Panny Marie, 1596, kostel sv. Ulricha a Afry, Augsburg.

¹⁵ Joseph Heintz, Korunovace Panny Marie, kol. 1602, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Vídeň.

¹⁶ Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie, 1606, Metropoliten- und Pfarrkirchenstiftung zu U. L. Frau in München. Standort: Freising, Diözesanmuseum.

¹⁷ Matthias Gundelach, Korunovace Panny Marie, 1614, kapucínský kostel St. Christopherus, Haslach im Kinzigtal, vyobrazení viz KAUFMANN 1988, 183.

¹⁸ Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie se Všemi svatými, 1614, kostel St. Maximilian, Augsburg.

¹⁹ KOŘÁN 2001, 232.

²⁰ WELT IM UMBRUCH 2, 97; Kaufmann 1988, 134; vyobrazení BARTSCH 10a, 189, BARTSCH 10b, 372–373.

²¹ Jako o autorovi kompozice je také uvažováno o Lorenzu Sabatinim. V současné době je však více přijímána hypotéza vzniku Agostinovy grafiky podle nedochované Samacchinio kresby. BOHLIN 1979, 126–127.

²² Orazio Samacchini, Korunovace Panny Marie, kol. 1570, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

²³ Kresbu a malbu spojila Catherine Johnston, JOHNSTON 1973, 27.

grafický list.²⁴ **[29]** Vyjma reversního obrácení, které je však při vzniku grafiky na základě předlohy běžné, se grafika Agostina Carracciho a díla Orazia Samacchiniho lehce liší. Dle Diane DeGrazia Bohlin převedení pouze části předlohy a doplnění o částečnou vlastní invenci (andělé a pás krajiny) bylo běžnou praxí rytců a grafiků. Další změny, postoj Krista, natočení Panny Marie apod., jsou však již nepřiměřeným zásahem. Vysvětlení vidí Bohlin ve vzniku grafiky dle nedochované varianty kresby z Uffizi. Samacchini své práce často přepracovával a opakoval, a proto existence takového variace lze předpokládat.²⁵

To, že byla tato kompozice známa a opakovaně používána v bolognském uměleckém prostředí, dokládá například malba Bartolomea Passerottiho Korunovace Panny Marie se sv. Lukášem, sv. Janem Evangelistou a sv. Dominikem.²⁶ Faktem důležitým pro české prostředí je zpracování tohoto ikonografického tématu v bolognském uměleckém prostředí a jeho následný převod do grafické podoby prostřednictvím tvorby Agostina Carracciho. Tento grafický list byl totiž použit jako jedna z předloh pro pražskou malbu. A to pravděpodobně bez možného vlivu dalších zmiňovaných děl. Jediné, které mohlo být pro pražskou malbu určující, je Heintzovo dílo **[27]**. Rottenhammerovu malbu Nejsvětější Trojice s Pannou Marií z Augsburgu **[42]** je třeba z kontextu české malby vyloučit. Obraz je již rozvedením tohoto ikonografického vzoru, jsou přidány další postavy. Podrobněji bude toto téma rozebráno níže.²⁷ Stejně tak je třeba vyloučit dílo Matthiase Gundelacha z Haslachu. V komparaci děl nebude přihlíženo ani k mnichovské malbě Korunování Panny Marie Hanse Rottenhammera **[33]**. Tématiky i kompozičně spadá do této skupiny, ale jedná se o ne zcela kvalitní práci, která nepřináší na rozdíl od ostatních žádné zásadní kompoziční obměny. K výčtu je naopak nutno navíc zmínit drobnou malbu Hanse Rottenhammera z Norimberku.²⁸ **[32]**

Ve všech pěti sledovaných dílech (Agostina Carracciho **[29]**, Hanse von Aachena **[30]**, Josepha Heintze **[27]**, Hanse Rottenhammera **[32]**) je základní rozvržení kompozice obdobné, ale nikdy není zopakována zcela totožně. Postava Boha Otce se zásadně odlišuje pouze v oděvu Carracciho grafiky a Aachenova doplnění koruny (pravděpodobně dle vzoru Dürera **[31]**, jak bylo řečeno výše). U postavy Krista variuje natočení těl a ruka, která drží korunu. Carracciho, Aachenova a Rottenhammerova verze zobrazuje Krista protočeného, s korunou v pravé ruce. Heintz a autor vyšehradského obrazu zobrazili Krista zepředu, s korunou v levé ruce. (Na Dürerově grafice je taktéž použita levá ruka, ale i přesto je tělo protočeno a zobrazeno z boku.) U těchto dvou maleb je i podobné řasení Kristova pláště.

²⁴ Agostino Carracci podle Orazia Sammacchiniho, Korunovace Panny Marie, kol. 1579–1581.

²⁵ BOHLIN 1979, 126.

²⁶ Obraz datován období konce 70. a počátku 80. let 16. století. GALLO 2015, 259, 273, pozn. 64, vyobrazení 262, č. 7.

²⁷ Viz podkapitola 4.2.2.

²⁸ Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie, 1602, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, 58 x 39 cm, Nr. Gm 431., GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.

Panna Maria je na všech malbách zobrazena zcela odlišně. Uvažovat by šlo pouze o Aachenově znalosti grafiky Agostina Carracciho a volné variaci, vzhledem k pokleku Panny Marie, jejím sepjatým rukám a směru pohledu. Jako se mezi jednotlivými díly liší postava Panny Marie, stejně tak se liší i její koruna, která je vždy výrazným prvkem, který spojuje všechny Božské osoby. Jistou podobnost lze nalézt pouze u pražského obrazu a bolognské grafiky. Výrazným prvkem je spodní pás krajiny. Ten se objevuje pouze u Carracciho, Rottenhammera a na pražské malbě. Ač je kompozice všech obrazů rozvržena obdobně, lze najít dvě základní kompoziční schémata. Carracciho, které nad třemi osobami volně otevírá nebe. Uskupení postav opisuje obrácený trojúhelník se základnou v horní části malby, která je zaplněna právě otevřeným nebem. Tuto jednodušší kompozici opakuje Aachen a Rottenhammer. Naopak u Heintze a na pražské malbě lze sledovat již zmiňovanou silnou vertikální linii, která v horní části v rozestupu oblak vytváří dojem kříže zalitého zlatou září.

Autor pražské malby tedy vzhledem k silné vertikální ose a postavám Boha Otce a Krista Heintzovo dílo s největší pravděpodobností znal. Nemohl však vycházet pouze z něj. Musel znát i Carracciho grafiku, jak naznačuje obdobná koruna Panny Marie a taktéž spodní pás krajiny.²⁹ Výše uvedené, společně s faktem, že postava Panny Marie je vždy odlišná, lze opět vysvětlit principem práce malířů tehdejší doby. Malby opakují oblíbené téma posledních desetiletí cinquecenta, které drobně varíují a někdy doplňují dalšími vzory. To dokládají i další grafické listy, které na toto téma vytvořil Johannes Sadeler I. První je částí cyklu 15 grafických listů ze života Krista a Panny Marie. Vznikla na základě předlohy Martena de Vos.³⁰ **[34]** Druhý grafický list vznikl dle Johannese Stradana.³¹ **[36]** Obě dvě grafiky však postrádají spodní pás krajiny. Posledním dílem Johannese Sadelera je výjev Korunovace Panny Marie zasazený do ornamentálního rámu.³² **[38]** Vznikl opět dle návrhu Martena de Vos. A na tisku je datován rokem 1576. Je tedy velmi časnou reakcí záalpských grafiků na nový vývoj tohoto ikonografického tématu v Itálii. Všechny tyto tři grafiky se od zmiňovaných maleb liší především v postavách Krista i Boha Otce, kteří při korunovaci Panny Marie zapojují obě své ruce. U třetí zmiňované grafiky navíc zcela chybí žezlo Krista. U dalších dvou je již proměněno na kříž. Kompozicí se tyto grafické listy řadí k typu Agostina Carracciho a Hanse von Aachena.

Je třeba doplnit, že toto ikonografické schéma, rozšířené grafikou Agostina Carracciho a rodiny Sadelerů, bylo natolik nosné, že jej rozvíjelo mnoho dalších významných umělců,

²⁹ Pás krajiny nelze vysvětlit Norimberskou malbou. Je příliš drobná na to, aby podle ní byl vytvořen rozměrný pražský obraz.

³⁰ HOLLSTEIN 22, 116, č. 159.

³¹ HOLLSTEIN 22, 136, č. 308.

³² HOLLSTEIN 22, 136, č. 309.

například Annibale Carracci³³ [37], Denys Calvaert³⁴, El Greco³⁵ [35], Petrus Paulus Rubens³⁶, Vélasquez³⁷, ale i méně určující, z italského pohledu řekneme periferní malíři.³⁸ V českém prostředí lze tuto kompozici, avšak již rozvinutou, nalézt na hlavním oltáři kostela sv. Víta v Českém Krumlově.³⁹ [39] Druhým příkladem může být oltářní nástavec ve Slavatovské kapli Nanebevzetí Panny Marie ve staroboleslavském chrámu stejného zasvěcení. Zde byly z motivu přeneseny již jen postavy Boha Otce a Krista. Panna Maria byla vyobrazena na oltářním obraze, který se však nedochoval.⁴⁰

4.2.2. Nanebevzetí Panny Marie se všemi svatými

Malba Nanebevzetí Panny Marie [40] je mnohfigurální výjev, ve kterém je prostor obrazu zaplněn světci, církevními Otcí a anděly. Kompozice je rozdělena do tří horizontálních plánů nad sebou, které se skládají z oblak osazených světci a nebeskými postavami. V horní části je na oblaku vyobrazena Panna Maria, která je obklopena zlatou září. Ze shora na ni dopadají paprsky božského světla, pod ní se vznášejí malí putti s květinovými ghirlandami. Po boku Bohorodičky ji z každé strany doprovází andělé a další malí putti.

Druhý pás je od předešlého oddělen průhledem na modré nebe. Hlavní protagonisté této nebeské sféry, postavy ze Starého Zákona, jsou odsunuti do stran. Nalevo je vyobrazen Mojžíš s deskami zákona, za ním se nachází Adam a Eva a zástup dalších postav. Na pravé straně je zpodobněn Noe se svou archou, král David s lyrou a opět zástup dalších starozákonních postav. Ve středu je zobrazen anděl s ghirlandou.

Nejspodnější pás malby obsahuje nejpočetnější nebeský zástup novozákonních postav, zemských patronů a dalších svatých, který dosahuje až na obzor. Na levé straně jsou vyobrazení tradičním způsobem bělovlasý sv. Petr s klíči a sv. Pavel s mečem. Za nimi jsou na oblacích usazeny sv. Alžběta Uherská, s korunou na hlavě a druhou na svém klíně, a sv. Klára. Skupina stojících světců sestává ze sv. Vavřince, sv. Štěpána, papeže Klementa VIII. a dalších církevních hodnostářů. Na pravé straně se nachází evangelisté Jan s orlem a Lukáš s býkem. Bezprostředně za nimi jsou usazeni dva další světci, avšak bez atributů. Snad se jedná o zbývající dva evangelisty. Za nimi sedí sv. Kateřina Alexandrijská s palmovou ratolestí a kolem u nohou. V zástupu za nimi je vyobrazena sv. Jan Křtitel,

³³ Annibale Carracci, Korunovace Panny Marie, po 1595, inv. č. 1971.155, The Metropolitan Museum of Art, New York, MET.

³⁴ Denys Calvaert, Korunovace Panny Marie, 1597–1601, kostel S. Domenico, Bologna; FONDAZIONE ZERI.

³⁵ El Greco, Korunovace Panny Marie, 1591–1592, inv. č. PO2645, Museo Nacional del Prado, PRADO.

³⁶ Petrus Paulus Rubens, Korunovace Panny Marie, inv. č. 162, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

³⁷ Velázquez, Korunovace Panny Marie, 1635–1636, inv. č. PO1168, Museo Nacional del Prado, PRADO.

³⁸ Francesco Frigimelica, kostel S. Maria Assunta, Fiera di Primiero; in: PRIMERANO/CATTOI 2014, 345.

³⁹ M. Leuthener, Korunovace Panny Marie, 1683 (?), kostel sv. Víta, Český Krumlov.

⁴⁰ Vznik kaple je datován rokem 1666. VÁCHA 2010, 26.

sv. Ludmila a další světcí. Uprostřed této nebeské sféry, avšak v největší vzdálenosti jsou vyobrazení zleva sv. Václav, sv. Vít, sv. Barbora a další zástup světců, ze kterých jsou patrné pouze špičky mučednických palmových ratolestí.

Nejbližší, hlavní postavy tohoto plánu jsou usazeny opět po stranách, jak tomu je i ve středním pásu. Střed třetí nebeské sféry je určen průhledu do nebeského zástupu. Autor malby tak dodal výjevu na hloubce. V kontextu plochy obrazu toto rozmístění světců vytváří pyramidální kompozici. V dolní části jsou vyobrazení nejbližší světcí po stranách. Jsou také v celku malby největší. Od nich, dvěma diagonálami skrze druhý pás, je pohled diváka veden k postavě Panny Marie, k vrcholu pomyslného trojúhelníku. Hlavní postavy, v kompozici trojúhelníku, jsou provedeny sytějšími barvami. S prohloubením obrazového prostoru jsou postavy světlejší, až nejvzdálenější zástupy jsou naprosto bělostné a plné světla.

Historické okolnosti

Malba Nanebevzetí Panny Marie není zaznamenávána v inventářích vyšehradského kostela, ani ve starých popisech Prahy. Malbu v odborné literatuře rozebírá pouze Ivo Kořán. Na rozdíl od nízké malířské kvality oceňuje pozoruhodnost ikonografického programu malby. Poukazuje na nepřítomnost Nejsvětější Trojice, která se mohla nacházet v oltářním nástavci. Zástupce světců vysvětluje jako ochránce Vyšehradu. Vzhledem k absenci tradičních barokních světců a především sv. Norberta datuje tento obraz před rok 1627 nebo kolem roku 1630. Autor malby dle něj znal manýristické vzory, ale podařilo se mu je napodobit velmi toporně. Kořán se domnívá, že malíř byl zcela nedotčen počínajícím barokem, natož malbou Karla Škréty.⁴¹

Malba v kontextu

Malba Nanebevzetí je skutečně po ikonografické stránce ne zcela obvyklá a v českém prostředí v kontextu malby 17. století značně ojedinělá. Téma Nanebevzetí Panny Marie je od renesanční až po barokní malbu tradičněji zobrazováno s apoštoly, kteří z dolní části obrazu přihlížejí této biblické události. Jako příklad tohoto typu lze uvést zlomová díla Tiziana v benátském chrámu S. Maria Gloriosa dei Frari, mnohá díla Annibala i Ludovica Carracciů a dalších. Od zobrazení všech svatých lze spíše očekávat téma Korunování Panny Marie. Zde však k tomuto tématu, které bylo sledováno už u předchozího obrazu, chybí Nejsvětější Trojice. I pro tuto malbu však lze nalézt analogie v evropském malířství druhé poloviny 16. století a počátku 17. století. Obzor je však třeba rozšířit na již zmiňované téma Korunování Panny Marie, a dále na Poslední soud či Ráj.

⁴¹ KOŘÁN 2001, 233–235.

Výstavba kompozice na základě jednotlivých sfér a oblaků, na kterých jsou rozmístěni světci, jistě připomene Michelangelovo dílo Poslední soud, které bylo mnohokrát opakováno a bylo inspirací pro mnoho dalších děl. Se samotnou Vyšehradskou malbou však nelze tuto práci přímo spojovat. Je však třeba upozornit na fakt, že Michelangelova tradice Posledního soudu byla pro české umělecké prostředí zprostředkována Martinem Rotou. Ten roku 1576 vytvořil grafický list s tématem Poslední soud k příležitosti korunovace Rudolfa II.⁴² [41] I zde jsou světci usazeni na oblacích, které jsou traktovány do jednotlivých vrstev. Grafika je v *The Illustrated Bartsch* označena jako "dle Tiziana?". Mezi Tizianovými díly v současnosti není známa malba takovéto kompozice. Je však třeba zmínit Tizianův obraz Nejsvětější Trojice, který byl taktéž nazýván Poslední soud, a je nyní uložen v Madridu.⁴³ Toto dílo není jediné, které se pojí k benátskému prostředí. Mnohfigurální Poslední soud provedl Tintoretto v Palazzo della Signoria i v presbytáři kostela Madonna dell'Orto.⁴⁴ Pro závěsné malířství vznikl vlastní prototyp, jehož kompozici zpracovávala například rodina Bassanů – Jacopo a Leandro Bassano⁴⁵ [44], Palma il Giovane⁴⁶ či Veronese.⁴⁷ [43] Zde jsou akcentovány postavy ve spodní části po stranách, divákovi nejbližší. Tvoří základnu trojúhelníkové kompozice, která prostřednictvím světců na nebesích nebo andělů stoupá k hlavnímu výjevu. Ten se nachází uprostřed horní části. Schéma kompozice, která je zaplněna postavami, zůstává stejné. Zásadně se obměňuje pouze ústřední horní motiv – Korunovace Panny Marie, Kristus jako vládce apod.

Benátské prostředí je označováno jako jeden ze zdrojů carracciovské umělecké reformy. Bolognská škola čerpala především z tradice benátské barevnosti. Na benátské umělecké prostředí druhé poloviny cinquecenta je však třeba pohlížet nejen jako na jeden ze zdrojů carracciovské reformy, ale také jako na z jeho center umělecké produkce, kde se projevovala snaha o zvýšenou devočnost, názornost a pochopitelnost. Benátské umělecké prostředí cinquecenta bylo velmi specifické. Tudíž i benátské projevy této devoční malby byly specifické a nelze je srovnávat s florentskou reakcí reformních malířů na manýrismus

⁴² BARTSCH 33, 37; Poslední soud, 311 x 231 mm, Londýn, BRITISH MUSEUM.

⁴³ WETHEY 1969, 165–167. Tento obraz do vývoje této mnohfigurální kompozice také zasáhl, jak dokazuje srovnání s dílem Hanse Rottenhammera Poslední soud z Bayerische Staatgemälde Sammlungen v Mnichově. (vyobrazení JOST 1963, č. 3). S vývojovou linií, kterou následuje pražský obraz, je však již značně odlišný.

⁴⁴ Tintoretto, Ráj, 1588–1592, Palazzo Ducale; Tintoretto, Poslední soud, 1562–1563, kostel Madonna dell'Orto, Benátky, FONDAZIONE ZERI.

⁴⁵ Jacopo Bassano, Ráj, kol. 1570–1590, inv. č. 18, Museo Civico, Bassano del Grappa; Leandro Bassano, Poslední soud, kol. 1580–1599, inv. č. 1961.114 (K1431), Birmingham Museum of Art; Leandro Bassano, Poslední soud, kol. 1570–1599, zaznamenáno při prodeji v Londýně roku 1983. FONDAZIONE ZERI.

⁴⁶ Palma il Giovane, Ráj, 1600–1628, zaznamenáno při prodeji v Římě roku 1968; Palma il Giovane, Poslední soud, 1570–1628, zaznamenáno při prodeji v Paříži roku 1963. FONDAZIONE ZERI.

⁴⁷ Paolo Veronese, Korunovace Panny Marie, 1583, inv. č. 392, Gallerie dell'Accademia, Benátky. FONDAZIONE ZERI, Thomas dalla COSTA: Incoronazione della Vergine, 334. In: MARINI/AIKEMA 2014; AIKEMA 2014, 252–253; COSTA 2014, 317–320.

(Santi di Tito) či bolognskými malíři (ať Bartolomeem Cesim, tak rodinou Carracciů). Je však třeba poukázat, že i v Benátkách se nový proud náboženské spirituality projevoval.

To dokládají i historické události v Benátkách v druhé polovině cinquecenta. Tridentské dekrety pojednávající o obrazech, přijaté na XX. zasedání roku 1563, byly v Benátkách Senátem přijaty již roku 1564. Veronský biskup Agostino Valier, který byl mimo jiné v blízkém kontaktu s Karlem Boromejským, byl velmi činný v provádění tridentských dekretů v praxi, což také podpořil svým traktátem *De Rhetorica ecclesiastica*. Benátská společnost na společenský vývoj v cinquecentu reagovala také novou výzdobou některých starších interiérů – S. Giacomo na Muranu (od 1578)⁴⁸ a S. Nicolò ai Frari (1582).⁴⁹ Velmi dobře je také známa kauza Paola Veroneseho, který byl roku 1573 obviněn z hereze při tvorbě obrazu Poslední večeře. Na základě soudního jednání musel být tento obraz následně přejmenován na Večeři v domě Leviho.⁵⁰ Paolo Veronese však nebyl pouze malíř obviněný z hereze, jehož dílo obsahuje mnoho profánním obrazů a nástěnných maleb ve vilách a palácích i velkolepě podaných náboženských scén. Mezi jeho díla se řadí také mnoho náboženských děl jasně vycházejících z tridentských doporučení – světců mučedníků, kteří mají být příkladem pro následování Krista,⁵¹ drobných devočních maleb pro soukromou úctu, i vyobrazení Krista, která měla nahradit na hlavních oltářích obrazy titulárních světců a jejichž témata Veronese mnohokrát spojil do legendického vyobrazení světce společně se zobrazením Krista. Pro pozdní dílo Veroneseho, především pro náboženské náměty je typická silná expresivita a opuštění zářivých barev jeho raného a vrcholného období.⁵² Tuto proměnu nelze brát jako degeneraci jeho díla, ale jako hodnotné vyjádření jeho zralého umění, osobního nitra a estetického cítění.⁵³ Paola Veroneseho lze tedy také vnímat jako malíře hluboce procítěných náboženských témat.

Jedním z těchto pozdních Veronesových děl byl i výše zmiňovaný obraz Korunovace Panny Marie pro benátský klášterní kostel Ognissanti **[43]**. Z části je dílem nejen Paola Veroneseho, ale také jeho dílny. Ideový záměr dle dochovaných kreseb však přinesl sám mistr.⁵⁴ Mnohfigurální malba je rozdělena do tří úrovní díky nebeským oblakům. V nejvyšší části je zobrazen Bůh Otec, který žehná Panně Marii, a Kristus, který jí podává žezlo. Panna Maria klečí s rukama pokorně na prsou. Andělé ji odívají do zlatého pláště,

⁴⁸ Kostel S. Giacomo, Murano, Benátky: Mystické zasnoubení sv. Kateřiny, dnes ztraceno; Navštívení Panny Marie, Barber Institut, Birmingham; Kristus se ženou Zebedeovou a jejími syny, Burghley House, Stamford; Vzkříšení, Chelsea and Westminster Hospital, London. COCKE 2001, 45, 121–125.

⁴⁹ Paolo Veronese, Klanění králů, Stigmatizace sv. Františka, Křest a pokušení Krista. COCKE 2001, 45, 125–126.

⁵⁰ Paolo Veronese, Večeře v domě Leviho, 1573, inv. č. 374, Gallerie dell'Accademia, Benátky, FONDAZIONE ZERI.

⁵¹ Paolo Veronese, Umučení sv. Jiří, 1566, S. Giorgio in Braida, Verona, FONDAZIONE ZERI; Umučení sv. Justýny, S. Giustina, 1575, Padova, PIGNATTI 1976, 137.

⁵² PIGNATTI 1976, 90.

⁵³ REARICK 1991, 240.

⁵⁴ A to v souvislosti s již připravenými, ale v malbě neprovedenými, kresbami pro výjev Ráje v Palazzo Ducale. AIKEMA 2014, 252–253.

malí putti přinášejí květinové koruny. Tuto část scény obklopuje zlatá nebeská záře zaplněná hlavičkami putti. V druhém, prostředním pásu, se nachází církevní otcové sv. Řehoř Veliký a sv. Augustin, sv. Jan Křtitel a sv. Ondřej. V nejspodnějším pásu, který je vystavěn do půlkruhu, jsou zleva zobrazeny sv. Kateřina, sv. Agáta, sv. Pavel, sv. Lukáš, sv. Marek a další. Nejvíce v popředí jsou v rozích vyobrazeni sv. Jeroným a sv. Vavřinec. Opět se zde vyskytuje pyramidální kompozice. Na malbě je jasně patrný technický prvek, který do tvorby mistra i jeho dílny přišel prostřednictvím tvorby Tintoretta, a to zobrazení postav v předním plánu tmavší barvou, v pozadí světlejší.⁵⁵ Veronesovo dílo bylo převedeno do grafiky Antoniem Vivianim.⁵⁶

V italském prostředí na tyto benátské obrazy navázal Denys Calvaert⁵⁷ [45], Giacomone da Budrio⁵⁸ či Grecchu Marcantonio⁵⁹ a mnozí další. Ve středoevropské malbě pak došla tato kompozice zpracování v díle Hanse Rottenhammera. Prvním je malba Korunovace Panny Marie se všemi svatými ze sbírky Earla Spencera v Althorp, která je datována kolem roku 1596 [46]. Obraz je v této sbírce připomínán již roku 1702. Ingrid Jost tedy uvažuje nad jeho původem z Arundelovy sbírky. Malbu spojila s přípravnou kresbou, která do té doby byla připisována Federicu Zuccarimu. Jost dále poukazuje na benátské vlivy, zejména autorovu znalost Veronesova obrazu z Ognissanti.⁶⁰ To dokazují především nejbližší postavy ve spodní části, sv. Jeroným natočený zády k divákovi a sv. Vavřinec, Panna Maria zahalovaná anděly do pláště a Nejsvětější Trojice.

Druhou malbou Hanse Rottenhammera je Nejsvětější Trojice s Pannou Marií a všemi svatými v Augsburgu, původně pro kostel Nejsvětějšího Hrobu, dnes v chrámu sv. Maxmiliána, která je datována 1614.⁶¹ [42] V prvním plánu, ve spodní části obrazu jsou čelně usazeni po stranách vždy dva světci. Za nimi je otevřeno nebe s nebeskými zástupy a anděly. V horní části se nachází Panna Maria a Nejsvětější Trojice. K obrazu je dochována kresba – modello, která dokazuje, že původní námět obrazu byl taktéž Korunovace Panny Marie. Prvek koruny však byl ve výsledné malbě vypuštěn. Thomas Da Costa Kaufmann zmiňuje ovlivnění Veronesovým obrazem z Ognissanti. Tuto malbu vnímá jako rozpracování tématu, které Rottenhammer poprvé použil pro obraz ze sbírky Earla Spencera a následně dále několikrát varioval a rozvíjel.⁶²

Mezi pražskou malbou a díly Hanse Rottenhammera lze najít společné prvky. S obrazem ze sbírky Earla Spencera vyšehradský obraz pojí zobrazení starozákonních světců

⁵⁵ COCKE 2001, 133.

⁵⁶ PIGNATTI 1976, 215.

⁵⁷ TWIEHAUS 2002, 201–203.

⁵⁸ Giacomone da Budrio, Korunovace Panny Marie, Auditorium, Budrio. NEGRO/PIRONDINI 1994, obr. 252.

⁵⁹ Grecchi Marcantonio, Ráj, 1580–1630, kostel S. Maria Maggiore, Spello, Perugia. FONDAZIONE ZERI.

⁶⁰ Uffizi, inv. č. 10.979 F; JOST 1963, 68–69, 67–78.

⁶¹ Signováno a datováno 1614, BUSHART 1968, 132–134.

⁶² KAUFMAN 1982, 102.

v druhém nebeském pásu. S augsburským obrazem pak dva páry světců v dolní části obrazu po stranách, i za nimi usazené světice. Autor pražské malby bezesporu tradici tohoto ikonografického motivu, rozvíjeného především v Benátkách, znal. Nelze bezpečně říci, zda z italského prostředí nebo z díla Hanse Rottenhammera. Vzhledem ke slabému malířskému rukopisu se zdá pravděpodobnější druhá varianta. I přes to je však třeba na tuto malbu pohlížet jako na v českém prostředí sice ojedinělý motiv, ale v kontextu italské malby jasně osvětlitelný a pochopitelný.

Shrnutí

Obě dvě malby z majetku vyšehradské kapituly dokládají živost a aktivnost jak objednavatelů, tak malířů na počátku 17. století mimo císařský dvůr. Kvalitnější malba Korunovace Panny Marie přináší oblíbený italský motiv nebeské scény. Slabší malba Nanebevzetí Panny Marie je příkladem nepřímého přenosu italského motivu mnohfigurální scény, snad původem z Benátek, prostřednictvím další evropské umělecké oblasti, zde konkrétně Augsburgu. Ač nedosahuje kvality malby Korunovace Panny Marie, je důležitá zvoleným kompozičním uskupením, které je v české malbě první poloviny 17. století unikátní. Ani jednu malbu nelze zařadit mezi manýristické rudolfínské umění. Avšak nelze je označit ani jako barokní malby, především pro jejich časnost, ale i díky formálnímu provedení. Jediným možným východiskem z této situace je dle mého názoru chápat malby jako ozvuky italské "controriformní" malby.

4.3. Zobrazení sv. Františka

Sv. František byl na konci cinquecenta a na počátku století následujícího velmi často zobrazovaným světce, a to pro jeho příkladnost a pro význam jeho života jako vzoru a ideálu pravého křesťanského žití. Jeho osobnost a příběh byly vhodným nástrojem pro oslovení věřících, pro jejich vyzvání k ctnostnému životu po vzoru Krista.¹ Martin Zlatohlávek v něm vidí nahrazení v quattrocentu a na počátku cinquecenta velmi často zobrazovaného sv. Jeronýma, který více odpovídal humanistické společnosti renesance.² Oproti tomu byl sv. František světce, který zcela splňoval nároky nové spirituality pomalu se rozvíjející v cinquecentu a po Tridentském koncilu. Oblíbenost toho světce lze vysvětlit i čistě historickými událostmi týkajícími se františkánského řádu. Po určité době úpadku začíná františkánský řád před polovinou cinquecenta opět pomalu vzkvétat, aktivní je především větev striktních observantů. Ti měli své zastánce, kteří mohli pomoci rozšiřování kultu na nejvyšších místech. Papež Řehoř XIII., který byl patronem observantů, pocházel z Bologně, uměleckého centra významného i pro ikonografii sv. Františka, jak bude uvedeno níže. Papež Kliment VIII. zase mohl ovlivnit vzhledem ke svému původu florentskou uměleckou tradici.³

4.3.1. Stigmatizace sv. Františka

K hlavním motivům sakrální malby posledních desetiletí cinquecenta patřila mimo jiné Stigmatizace sv. Františka. Walter Friedlaender upozorňuje, že zcela běžným výjevem se toto téma stalo již ve quattrocentu. A jeho oblíbenost se opětovně vrátila v druhé polovině cinquecenta, kdy toto zobrazení prošlo určitým vývojem, jak sleduje Pamela Askew i Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. Obě dvě autorky vývoj tématu v cinquecentu odvíjejí od dřevorytu Nicola Boldriniho podle Tiziana.⁴ Zde je sice sv. František překvapen zjevením Krista, ale zcela si jej uvědomuje a prožívá. Tato kompozice se později přetvoří ve vyobrazení silného osobního mystického zážitku světce, které je zcela vzdáleno středověkému pojetí. Naopak je zcela poplatné nové devočnosti období "controriformy" a jím vyžadovaným mystickým zážitkům.⁵ Oblíbenost tohoto tématu se odrazila v častém variování a mnoha opakováních, významnými i pro nás dnes anonymními malíři. Na rozmach a vývoj této ikonografie zapůsobily také další grafické listy. Významným příkladem jsou tisky Cornelise Corta dle návrhu Girolama Muziana z let 1567, 1568 a 1575. [47] S. Prosperi Valenti Rodinò upozorňuje na dominanci krajinné složky kompozice

¹ ASKEW 1969, 280.

² Martin Zlatohlávek, na základě osobního rozhovoru 15. 5. 2015.

³ FRIEDLAENDER 1969, 73–74.

⁴ ASKEW 1969, 282, reprodukce č. 38b; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, 159, 188, reprodukce 189, č. 89.

⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982a, 159.

odrážející severský původ Girolama Muziana. V této tendenci pak bylo vytrvááno i nadále.⁶

Zásadní osobou, která zasáhla do vývoje tohoto tématu, byl Federico Barocci. Kromě grafického listu Stigmatizace sv. Františka z roku 1581⁷ [48] je také zachována malba stejného námětu nacházející se v Urbinu⁸ [63] a abbozzo v Museo Civico ve Fossombrone.⁹ Z bolognského prostředí, vyjma známé grafiky Agostina Carracciho¹⁰ [49], je možné jako příklady uvést malbu Denyse Calvaerta z kostela S. Corpus Domini v Bologni¹¹ [52], grafiku Camilla Procacciniho¹² [50] a malbu Lavinie Fontany, dnes uloženou v bolognském semináři ve vile Revedin.¹³ Opakovně se k tématu Stigmatizace sv. Františka vracel florentský malíř Cigoli.¹⁴ [51] A ve stejném uměleckém centru na toto téma tvořil i Jacopo da Empoli.¹⁵

Velký rozmach tohoto ikonografického tématu našel ohlas i v českém prostředí. V první severní kapli baziliky sv. Petra a Pavla na Vyšehradě se nachází obraz Stigmatizace sv. Františka [53]. Světec v řádovém rouchu je zobrazen ve středu malby, z boku, s roztaženýma rukama, vzhlížející k nebi. V druhém plánu je zády usazen světec druh Leo, který byl dle legendy stigmatizaci přítomen. Scéna se odehrává v zalesněné krajině, uprostřed které se otevírá průhled na obzor. Nad výjevem je vyobrazen nápis "DEUS MEUS ET OMNIA." Pod písmenem "D" se nachází drobný okřídlený kříž. Ten společně s nápisem zastupuje běžněji zobrazovanou postavu Krista, původce Františkových stigmat. To vysvětluje světcův pohled, který míří sice vzhůru na nebesa, ale nelze ho ukotvit v konkrétním cíli.

Obraz byl vzhledem k velmi špatnému stavu restaurován v 90. letech Petrem Barešem. Při průzkumu malby bylo zjištěno, že původně měl být obraz orámován architektonickými a rostlinnými motivy. Vrchol malby uzavíral oblouk arkádové lunety kopírující formát obrazu. Původní záměr však nebyl proveden a pouze arkádový oblouk byl ozdoben červenými květy. I ty však byly nakonec zakryty. Oblouk nyní lehce na malbě prosvítá.

⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982a, 160, reprodukce 190–191, č. kat. 91–93, s. 170.

⁷ Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka, inv. č. B 15 (405), Gabinetto delle Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna. EMILIANI I, 284, související kresby 285–291.

⁸ Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka, 1594–1595, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, FONDAZIONE ZERI. Související díla (varianty, kopie, modella, grafiky, kresby) EMILIANI II, 156–167.

⁹ EMILIANI I, 292–297.

¹⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982a, 172, vyobrazení 97, 98.

¹¹ Denys Calvaert, Stigmatizace sv. Františka, kostel Corpus Domini, Bologna. TWIEHAUS 2002, 189–190.

¹² Camillo Procaccini, Stigmatizace sv. Františka, 1593, PRIMERANO/CATTOI 2014, 77, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, 174, vyobrazení č. 103.

¹³ Lavinia Fontana, Stigmatizace sv. Františka, 1579, Seminario Arcivescovile (Villa Revedin), Bologna, FORTUNATI 1998, 92–93.

¹⁴ Il Cigoli, Stigmatizace sv. Františka, 1596, Uffizi, Florencie, CONTINI 1991, 48–49; Sv. Klára se sv. Ludvíkem adorující obraz Stigmatizace sv. Františka, Collezione della Cassa di Risparmio, Pistoia, CONTINI 1991, 72–73.

¹⁵ Jacopo da Empoli, Stigmatizace sv. Františka, kol. 1600, kostel sv. Františka a Kláry v Montughi, Florencie, MARABOTTINI 1988, 194.

Ivo Kořán poukazuje, že pro malbu bylo použito červenohnědých podkladových vrstev, které však byly příznačné až pro malbu kolem poloviny 17. století. Použití na počátku 17. století by tedy ukazovalo k velmi zkušenému malíři.¹⁶

Historické okolnosti

Ač se jedná o malbu na české prostředí velmi ojedinělou, věnovali se jí zatím pouze dva badatelé – Ivo Kořán a Michal Šroněk. Oba dva autoři dataci obrazu zasazují okolo roku 1607, pravděpodobně vzhledem k Hannewaldově fundaci oltáře Panny Marie Dešťové a dataci obrazu Korunovace Panny Marie.¹⁷ Donaci obrazu oba dva badatelé spojují s Gottfriedem Hertlem,¹⁸ sekretářem říšské kanceláře, který působil v Praze od roku 1601. Mezi lety 1609–1612 působil na rudolfinském dvoře jako dvorní rada.¹⁹ Jan Florián Hammerschmid roku 1700 informuje, že Gottfried Hertl nechal vymalovat kapli sv. Františka.²⁰ Vojtěch Ruffer jeho jméno uvádí u zřízení oltáře sv. Františka.²¹ Hertlovu fundaci obrazu lze tedy předpokládat, ale nelze ji vnímat jako zcela jistou. Vzhledem k původnímu architektonickému lemování malby zjištěnému při restaurování obrazu se Ivo Kořán zamýšlí, zda obraz nebyl původně určen do jiné lokality.²² Je také zarážející, že v chrámových inventářích není zmiňován žádný obraz sv. Františka.²³ Hammerschmid pouze zmiňuje již výše uvedenou kapli.²⁴ Je však třeba také pamatovat, že vyšehradské inventáře nejsou zcela přehledným a jednoznačným pramenem. Thomas DaCosta Kaufmann pak také upozornil na barevnou netypičnost obrazu vůči dalším malbám 17. století. Zamýšlel se tedy také nad otázkou, zda obraz nemohl vzniknout až v následujících stoletích.²⁵ Na základě předložených nejasností a ne zcela jasně vypovídajících historických zprávách nelze s určitostí říci, zda se obraz ve vyšehradském chrámu v první polovině 17. století skutečně vyskytoval. Vzhledem k již určitým způsobem zavedené tradici a k odbornému názoru předešlých badatelů, zde bude obraz pojednán mezi díly z první poloviny 17. století.

Malba v kontextu

Ivo Kořán upozorňuje, že motiv malby vychází již ze středověkých předloh. Avšak pojetí krajiny odkazuje k manýristickému proudu. Dle rukopisného rozboru, především díky

¹⁶ Restaurátorská zpráva ze dne 26. 5. 1993, KOŘÁN 2001, 240, pozn. 9.

¹⁷ viz podkapitola 4.2.1.

¹⁸ KOŘÁN 2001, 232; ŠRONĚK 2013, 37.

¹⁹ ŠRONĚK 2013, 37.

²⁰ HAMMERSCHMIDT 1700, 460. J. F. Hammerschmidt používá termín *sacellum*. Ten je obecně používán pro označení kaple, ne oltáře (na základě konzultace s PhDr. Markétou Koronthályovou). Je tedy otázkou, zda lze opravdu tuto zmínku chápat jako fundaci obrazu sv. Františka.

²¹ RUFFER 1861, 271.

²² KOŘÁN 2001, 240, pozn. 9.

²³ Částečný přepis inventářů přináší KOŘÁN 1987. Samotné inventáře jsou uloženy v Národním archivu, fond KVŠ, Serinium LVI fasc. 8.

²⁴ Např. HAMMERSCHMIDT 1700, 66, 88, 460.

²⁵ Thomas DaCosta KAUFMANN, osobní sdělení 25. 4. 2015.

obličejí světce, jeho rukám a spojení prsteníků a prostředníků, zařazuje toto dílo do tvorby Hanse von Aachena. Krajinu však spíše přisuzuje Roelandu Saverymu. Ivo Kořán obraz na základě konzultace s Michalem Šroněkem spojil s grafikou Raphaela Sadelera I. **[54]** Poukázal i na spojitost s grafikou Stigmatizace sv. Františka od Federica Barocciho.²⁶ **[48]** Kořán grafiku R. Sadelera I. datuje do umělcova mnichovského pobytu, tedy mezi lety 1591–1594. Nevylučuje však, že rytina mohla vzniknout i později. Pokládá si otázku, zda rytina byla předlohou pro pražský obraz anebo zda jej grafika opakovala a reprodukovala. Více se přiklání k vývoji od vzniku malby k následnému vytvoření grafiky. Dle jeho názoru musel být tedy vyšehradský obraz sv. Františka ve své době velmi ceněn.²⁷

Michal Šroněk jako autora označuje některého z Aachenových žáků.²⁸ Vyšehradský obraz spojuje s grafickým listem, jehož návrh provedl Federico Barocci kolem roku 1575. Samotný list s touto kompozicí pak byl dílem Raphaela Sadelera II. roku 1607. M. Šroněk však upozorňuje, že Sadeler se od Barocciho vzoru odchýlil v provedení krajiny. Pro ni se inspiroval v grafice Agostina Carracciho.²⁹

Oba dva názory jsou značně spleťité. Porovnání vyšehradského obrazu s grafikou Raphaela Sadelera I. však jasně dokazuje spojitost těchto dvou děl. Vyšehradský obraz byl pouze doplněn o horní část nebe a nápis. Avšak ani vznik grafiky Raphaela Sadelera I. nebyl náhodný a bez výchozích vzorů. Postava sv. Františka je na obou grafikách z dílny rodiny Sadelerů totožná, pouze stranově převrácená. Formulace této postavy vskutku pochází z díla Federica Barocciho. Původně pochází z malby samotného Barocciho Kristus se zjevuje sv. Františkovi v Porciunkule pro hlavní oltář kostela sv. Františka v Urbinu (1574–1576) **[55]**. Tato událost byla v obrazových cyklech z Františkova života zobrazována pouze příležitostně. Na konci cinquecenta však začalo být toto téma využíváno i pro oltářní obrazy. A právě Barocciho dílo je prvním doloženým příkladem tohoto námětu na oltářním obraze.³⁰ Samotné téma bylo v pozdním cinquecentu a v seicentu velmi často opakováno, avšak v odlišné kompozici od Barocciho malby. Příkladem tradiční kompozice může být malba stejného námětu od Francesca Vanniho pro kostel San Francesco v Pise.³¹ **[56]**

Malba Federica Barocciho z urbinského kostela sv. Františka byla převedena do grafické podoby samotným autorem roku 1581, a to ve stejné orientaci, nepřevrácená.³² Ke grafice bylo Baroccimu od papeže Řehoře XIII. vystaveno privilegium o zákazu kopírování i tisku

²⁶ KOŘÁN 2001, 232; pozn. 9, s. 240; reprodukce grafiky R. Sadelera I. HOLLSTEIN 22, 235, č. kat. 98; ke grafice také EMILIANI I, 284, č. kat. 35.

²⁷ KOŘÁN 2001, 232–233, 240 pozn. 8.

²⁸ ŠRONĚK 2013, 37–39.

²⁹ ŠRONĚK 2013, 39.

³⁰ MARCIARI 2013, 30 pozn. 52.

³¹ Francesco Vanni, Porciunkulový zázrak, 90. léta 16. století, kostel S. Francesco, Pisa. MARCIARI 2013, 30

³² Anna CERBONI BALARDI: Stimmate di san Francesco. In: BAROCCI 2009, 327–328, č. kat. 58–59.

této grafiky nebo souvisejících kreseb bez vědomí samotného autora. Zpravidla byl k těmto privilegiím připojen i zákaz prodeje. Zde však chybí. A. Cerboni Baiardi se tedy domnívá, že šlo o snahu ovládat trh s touto grafikou a profitovat z něj. Roku 1588 vznikl přetisk grafiky Francescem Villamenou,³³ roku 1594 reprint provedl opět Federico Barocci. I tato regulace trhu mohla zapříčinit rozvinutí jiné ikonografie tématu Porciunkulového zázraku, než jaké započal Federico Barocci.³⁴ A navíc, tato regulace mohla ovlivnit i vznik grafiky Raphaela Sadelera I. Nabízí se totiž předpoklad, že R. Sadeler I. vytvořil svůj grafický list dle Barocciho grafiky porciunkulový zázrak, ne podle grafického listu Stigmatizace sv. Františka. Sadeler však převedl pouze postavu, ne celou kompozici, která nesměla být kopírována. Tuto myšlenku by podporoval i drobný detail Františkova cingula, které se vine po zemi u Františkovy pravé nohy. Cingulum lze nalézt na urbinské malbě, na Barocciho grafice dle ní vzniklé, na grafice Raphaela Sadelera I. i na vyšehradském obraze. Ne však již na grafice Stigmatizace sv. Františka dle Barocciho návrhu. Ta tímto detailem vybočuje z řady.

Je třeba také upřesnit vztah grafik Agostina Carracciho a Raphael Sadelera I. Nelze hovořit pouze o inspiraci. Raphael Sadeler celé krajinné prostředí grafiky Agostina Carracciho do detailu převzal, avšak v reversu. Grafiku vydal Agostino roku 1586. Názor na původnost provedení Agostinovy grafiky není mezi badateli jednotný. O autorství kompozice je uvažováno jako o díle Cornelise Corta na základě Girolama Muziana nebo Ludovica Carracciho či samotného Agostina.³⁵ Později bylo provedeno i několik stranově převrácených kopií této grafiky sv. Františka.³⁶ Je tedy otázkou, zda k obrácení krajiny vůči původní Agostinově grafice došlo při kopírování z původní grafiky nebo při kopírování ze stranově převrácené kopie. Již vzhledem ke vzniku nepřevrácené grafiky Barocciho malby z kostela sv. Františka v Urbinu nelze jistotně použít pravidlo o převrácení kompozice při jejím přenosu do grafické podoby.

Výše uvedené zdroje pro rytinu Raphaela Sadelera I., tedy grafiky Federica Barocciho a Agostina Carracciho, vylučují hypotézu Ivo Kořána, že grafika R. Sadelera I. vznikla na základě Vyšehradského obrazu. Proces vzniku byl opačný. Vyšehradský obraz vznikl na základě grafiky Raphaela Sadelera I. Výše uváděné detaily, na základě kterých bylo uvažováno o Aachenově autorství, jsou tedy výsledkem věrného převedení grafického zdroje do obrazu. Je třeba se také ptát, zda lze malbu jednoznačně zařadit mezi proud rudolfínské manýristiky. Obraz vznikl na základě grafiky, která byla vytvořena díky předchozím dílům Federica Barocciho a Agostina Carracciho. Vznik obrazu na základě

³³ Ač privilegium trvalo až do roku 1591.

³⁴ Viz podkapitola 4.3.2.

³⁵ Uvažuje se také o spojení s malbou San Vincenzo od Ludovica Carracciho, který je v krajinném prostředí velmi podobný. BOHLIN 1979, 240.

³⁶ Přesný výčet přetisků a obrácených kopií GENUS BONONIAE, vyhledáno dne 10. 3. 2015.

kompozic těchto dvou autorů doby "controriformy" a objednávka mimo dvorský okruh s největší pravděpodobností v rámci pražského církevního prostředí řadí malbu mezi díla umírněného sakrálního proudu.

4.3.2. Porciunkulový zázrak

Jiným velmi často zobrazovaným tématem sv. Františka v pozdním cinquecentu je již zmiňovaný Porciunkulový zázrak. Dle legendy se sv. František jednoho lednového večera modlil v kapli Porciunkule nedaleko Assisi. Na obranu proti pokušení, které jej stihlo, se před kostelem vrhl do trnitého keře u kostela. V důsledku toho se tam, kam na keř ukápala světčova krev, objevily růže. Poté andělé odvedli sv. Františka do kaple k oltáři, kde se mu zjevil Kristus a Panna Maria. Ti mu slíbili plnomocné odpustky pro všechny poutníky, kteří kapli navštíví. Tento zázrak nebyl zahrnut v raných světcových životopisech. Poprvé je zaznamenán až v literárním díle Francesca Bartholiho roku 1335.³⁷ V obrazových cyklech byl později zobrazován pouze zřídka. Oblíbeným tématem se tento zázrak stal až ke konci cinquecenta. Tato jeho rozrůstající se obliba souvisela s rivalitou mezi jednotlivými františkánskými rodinami a také mezi františkány a dominikány. Františkáni—observanté roku 1569 nad kaplí Porciunkula započali stavbu velkého chrámu, který měl vyvažovat význam hlavní baziliky v Assisi, která byla pod patronací františkánů—konventuálů. Ti na "přivlastnění" zázraku reagovali tak, že tento námět zařadili mezi témata, která často umělcům zadávali. John Marciari vedle této hypotézy zprostředkovává ještě druhý předpoklad o oblíbenosti námětu Porciunkulového zázraku. Mohlo se také jednak o františkánskou snahu vyrovnat se dominikánskému zázraku zjevení Panny Marie a předání růžence, který byl na konci cinquecenta také velmi oblíbený.³⁸

Jak bylo řečeno výše, poprvé tento námět na oltářním obraze provedl Federico Barocci v urbinském kostele sv. Františka.³⁹ [55] Přejímání tohoto tématu do jiných, než Baroccim provedených grafických listů, bylo zpočátku regulováno. Snad právě proto se později nejopakovanější ikonografie tohoto zázraku vyvíjela z odlišných předloh a do odlišných kompozičních vzorců. Jako příklad lze uvést již zmiňovaný obraz Francesca Vanniho pro kostel S. Francesco v Pise z 90. let 16. století.⁴⁰ [56] Tento obraz je srovnáván s Barocciho dílem z Urbina, ve kterém je viděn jeho zdroj. Vanni děj zasadil do interiéru kaple před oltář. Do středu kompozice na oblaka umístil Krista obklopeného anděly.

³⁷ ŠRONĚK 2013, 18.

³⁸ MARCIARI 2013, 15–17.

³⁹ Příklad ranějších provedení v nástěnné malbě: Ilario da Viterbo, 1393, bazilika S. Maria degli Angeli, Assisi; Bartolomeo di Tommaso, 1425, Oratorio della confraternita di S. Francesco, Assisi; Tiberio d'Assisi, 1512, kostel S. Fortunato, Montefalco. FONDAZIONE ZERI.

⁴⁰ Tradičně datováno 1592, John Marciari se však přiklání k dataci do pozdních 90. let 16. století MARCIARI 2013, 30 pozn. 51.

Po jeho levici je sv. Jan. Na pravé straně je vyobrazena Panna Maria, která se přimlouvá za sv. Františka. Nejen svým gestem je tak zprostředkovatelkou mezi světce a Kristem. Malí putti světci snášejí z nebe potvrzení plnomocných odpustků. V dolní části jsou andělé s květy. Na tuto větší obsažnost, rozmanitost, ale i narativnost, a tedy na rozdílnost od Barocciho kompozice, upozorňuje John Marciari v nejnovější Vanniho monografii.⁴¹

Malby Porciunkulového zázraku v Praze

I v Praze bylo téma Porciunkulového zázraku velmi oblíbeno. U kostela Panny Marie Sněžné došel tento zázrak takové úcty, že zde byla roku 1698 vystavěna porciunkulová kaple.⁴² Tuto kapli zaznamenává při popisu kláštera například Jan Florián Hammerschmid.⁴³ Avšak František Ekert již kapli popisuje jako nedávno zbořenou.⁴⁴ Obliba tohoto tématu se odrazila i na oltářních obrazech vzniklých v Praze v první polovině 17. století. Námět Porciunkulového zázraku, který je ve stejné ikonografické linii jako výše zmiňovaná malba Vanniho (a tudíž nesleduje kompozici Federica Barocciho), se vyskytuje u Panny Marie Andělské na Hradčanech [57], v již zmiňovaném kostele Panny Marie Sněžné na hlavním oltáři [58] a u sv. Josefa na Novém Městě [59].

Obraz z kapucínského kostela Panny Marie Andělské je dílem řádového malíře Paola Piazzzy z prvních let 17. století. Malíři byl připisán Michalem Šronkem.⁴⁵ Ten v malbě vidí vliv Piazzova benátského školení, ale i vstřebání domácí tradice. Výjev je zasazen do interiéru kaple. V horní části malby je zobrazen Kristus a Panna Maria. Kristus se sklání k dole klečícímu světci, Panna Maria se za světce u svého syna přimlouvá. Celý obraz je poset hlavičkami putti. V dolní části obrazu jsou pak hrající andělé, které Michal Šroněk vysvětluje jako propojení tématu Porciunkulového zázraku s výjevem Sv. Františka s hrajícím andělem. Světec má rozpražené ruce a hlavu silně zalomenou směrem k nebeskému výjevu. Alice Nedbalová předlohu pro postavu Krista vidí v díle Křest Krista od Tintoretta pro kostel S. Silvestro v Benátkách. Figuru Panny Marie pak propojila s postavou královny z Veronesova obrazu Nalezení Mojžíše. Pro postavu světce pak hledá předlohy v díle Federica Barocciho, Palma il Giovaneho či Tiziana.⁴⁶

Malba s totožným námětem z kostela Panny Marie Sněžné se nachází na hlavním oltáři, v nástavci. Výjev se opět odehrává v kapli před oltářem. Stojící Kristus žehná světci. Panna Maria se za světce přimlouvá. Sv. František klečí obklopen anděly. Země okolo něj je poseta růžemi. Autor malby není znám. Jeho rukopis je však velmi osobitý, především ve výrazném zřasení draperií. Na malbě je vyobrazen erb objednavatele díla Mikuláše

⁴¹ MARCIARI 2013, 17.

⁴² RUTH 1903, 438.

⁴³ HAMMERSCHMIDT 1723, 309.

⁴⁴ EKERT 1884, 72.

⁴⁵ PRAG UM 1600, 284–288; ŠRONĚK 1991; ŠRONĚK 2013, 19–20; dále MARINELLI/MAZZA, 70.

⁴⁶ NEDBALOVÁ 2014, 147–152.

Františka Turka z Roenthalu s datací 1646 a 1649. První datum se dle Michala Šronka vztahuje ke vzniku obrazu, druhé k povýšení erbu a jeho přepracování na obraze. Týž přináší informaci, že osazení malby na hlavním oltáři je až druhotné a došlo k němu pravděpodobně po restaurování kostelního mobiliáře ve 20. letech 20. století.⁴⁷

Ani malba sv. Františka z kostela sv. Josefa na Novém Městě nebyla detailně studována. Obraz zmiňuje Jaromír Neumann jako námět Přijetí sv. Františka do nebe.⁴⁸ Vidí jej jako pozůstatek rudolfínského malířského směru, který přetrval navzdory již rozvinuté barokní tradici. A to především v typice tváří andělů s vysokými čely a drobnými ústy. Orchester andělů přirovnává k dílu Hanse Rottenhammera. Postavu Krista hodnotí jako manýristickou, jeho úsměv jako barocciovský. Uvažuje nad datem vzniku, který může být kladen do doby vysvěcení chrámu roku 1653 či do doby dřívější. V kostele by pak byl obraz osazen druhotně. Poukazuje však i na zmínku Jana Floriána Hammerschmida, že roku 1653 byl vysvěcen pouze hlavní oltář a boční oltáře sv. Antonína Paduánského a sv. Felixe. Kaple, kde nyní stojí oltář s obrazem sv. Františka, je pozdějšího data.⁴⁹ Ve svém textu nevyslovuje jasné určení autorství, avšak je si vědom, že malíř musel dobře znát rudolfínskou malbu a mohl být žákem některého z rudolfínských mistrů. K otázce autorství se vysloví až ve svém následujícím textu. Zde uvažuje nad autorstvím Matthiase Gundelacha.⁵⁰ V souborném díle Umělecké památky Prahy je tento obraz taktéž označován jako pozdně manýristické dílo. Michal Šroněk toto dílo označuje jako nejmladší z probíraných děl s námětem Porciunkulového zázraku, a to právě vzhledem k pozdějšímu založení kláštera.⁵¹ Ten byl založen roku 1636 Gerardem z Questenberga,⁵² bratrem vlivného premonstrátského opata Kašpara z Questenberga.

Před malbu je představen svatostánek, takže jsou zobrazené výjevy částečně zakryty. Ve spodní části obrazu jsou rozeznatelní andělé a dva františkánští bratři. V druhém plánu je zobrazena skupinka dalších františkánských bratří. Horní část malby zobrazuje Krista v rudém plášti, kterému po boku sedí Panna Maria s překříženýma rukama. Tento prvek rukou lze spojit jak s vyšehradskou malbou Korunovace Panny Marie, tak například s díly Jana Jiřího Heringa. Velmi známé je zobrazení rukou v této pozici v díle Ludovica Carracciho Vidění sv. Františka z Assisi.⁵³ Zde má takto složeny ruce ne Panna Maria, ale samotný světec. Sv. František na pražské malbě klečí a v dlaních podává nebeské dvojici hrst růží. Scéna se odehrává na oblacích zaplněných muzicírujícími anděly. Již je zcela vypuštěn prvek interiéru kaple Porciunkuly a oltáře. Postavy sv. Františka a částečně

⁴⁷ ŠRONĚK 2005a, 184–186. Historie hlavního oltáře u Panny Marie Sněžné je podrobněji rozebrána níže.

⁴⁸ NEUMAN 1951, 69.

⁴⁹ NEUMAN 1951, 136 pozn. 43.

⁵⁰ NEUMAN 1974, 72.

⁵¹ ŠRONĚK 2013, 21; EKERT 1884, 40–41.

⁵² HAMMERSCHMIDT 1723, 347–348.

⁵³ Ludovico Carracci, Vidění sv. Františka, 1584–1585, inv. č SK-A-3992, Rijksmuseum, Amsterdam.

Krista je třeba zasadit do kontextu malby Lionella Spady, malíře vyučeného v Bologni, v okruhu Carracciů, později činného v Římě. Spada podává událost Porciunkulového zázraku opět ve spojení s muzicírujícím andělem.⁵⁴ [60] Sv. František klečí a podává Kristu květy. Ten je společně s Pannou Marií usazen na nebesích. Sv. František na pražské malbě klečí ve zcela totožné póze, ač v podání uvolněnějšího a méně zručného rukopisu. Obě své ruce, jejichž dlaně jsou zaplněny květy, vztahuje ke Kristu. Jeho postava je na Spadově a pražské malbě lehce odlišná. Zopakováno je však gesto žehnající ruky, volné usazení na oblaku i plášť obtočený okolo Kristova trupu. Nelze s jistotou vyslovit domněnku, že autor pražské malby Spadův obraz znal. Lze však obě dvě díla dle jejich kompozice zařadit do jedné ikonografické vývojové linie.

Autorství malby zůstává stále nejasné. Jaromír Neumann jako autora navrhl Matthiase Gundelacha, jak je uvedeno výše. To by ovšem znamenalo druhotné osazení tohoto obrazu v kostele sv. Josefa, jelikož Matthias Gundelach pravděpodobně kolem roku 1615 opustil Prahu a roku 1617 je zaznamenán jako obyvatel Augsburgu.⁵⁵ Nabízí se také porovnání s vyšehradskou malbou Korunovace Panny Marie, která je také s otazníkem připisována Matthiasi Gundelachovi. Na obou malbách je typika tváří rozdílná. Také zcela odlišně vyznívá kolorit jednotlivých maleb. Oba dva obrazy tedy pravděpodobně nebyly vytvořeny stejnou rukou. Vyšehradský obraz pak také například podáním krajiny více vypovídá o čerpání z rudolfínské tradice. Novoměstský obraz je plošnější, svou stavbou prostoru i barevností jasně prokazuje značně pozdější dobu vzniku než vyšehradský obraz.

Je otázkou, zda četnost těchto pražských děl s námětem Porciunkulového zázraku byla zapříčiněna skutečnou měrou oblíbenosti tématu anebo zda odvisela od silné objednatelské činnosti františkánů a zmiňované rivality konventuálů a observantů, která se odrážela i ve výběru námětů obrazů. Michal Šroněk tuto četnost vysvětluje novým směrem zbožnosti, který vyzdvihoval fyzický kontakt člověka s transcendentnem. Druhý důvod vidí v otázce odpustků, která byla v rekatolizovaných Čechách velmi aktuální. Dílo Paola Piazzu u hradčanských kapucínů staví na počátek této pražské skupiny a do role hlavního hybatele, který ovlivnil následná díla.⁵⁶ Je však otázkou, zda lze Piazzův obraz Porciunkulového zázraku klást na počátek ikonografického vývoje zpracování tohoto tématu v pražském prostředí. Pokud totiž pražské malby srovnáme s obrazem již zmiňovaného Francesca Vanniho [56] či Lionella Spady [60] i s díly dalších umělců,

⁵⁴ Lionello Spada, Porciunkulový zázrak, Galleria Estense di Modena.

Malba byla roku 1786 prodána z kostela sv. Kláry v Reggio. 1796 odvezena do Francie, 1815 navracena do Modeny. PALLUCCHINI 1945, 132. Pallucchinim je obraz datován před rok 1614. V současné expozici datováno 1617–1618.

⁵⁵ KAUFMANN 1988, 180.

⁵⁶ ŠRONĚK 2013, 20–21.

například Camilla Procacciniho⁵⁷ [61], Piazzův obraz z celé skupiny českých i italských děl jako jediný vykazuje výrazné odlišnosti od tradičního zobrazení tohoto tématu. A to především v centrálním umístění a čelním natočení Krista a Panny Marie. Ostatní zmiňované kompozice, ať italské či české, jsou vystavěny diagonálně a scéna je zobrazena ze strany. Konkrétně však mezi jednotlivými pražskými díly nelze najít jasnou vývojovou posloupnost a vzájemné ovlivnění. Jedná se spíše o projev velké oblíbenosti tohoto tématu. Pokud však na počátek této ikonografické a kompoziční skupiny daného tématu postavíme díla Francesca Vanniho, který je zařazován mezi hlavní postavy italské "controriformní" malby,⁵⁸ nelze již na česká díla pohlížet jako na projevy manýrismu ani jako na jeho dozvuky. Je třeba je zařadit právě mezi český projev proudu "controriformní" malby.

4.3.3. Prostoupení témat

K prolnutí zde zmiňovaných dvou nejoblíbenějších františkánských témat, tedy Stigmatizace sv. Františka a Porciunkulového zázraku, došlo na další malbě z kostela Panny Marie Sněžné [62]. Jedná se o námět Stigmatizace sv. Františka, avšak doplněný o prvek Porciunkulového zázraku. Obraz se nyní nachází na jižní zdi chrámu Panny Marie Sněžné. Původně byl osazen na hlavním oltáři v nástavci, místo současného obrazu se stejným námětem.⁵⁹

První hlavní oltář chrámu byl vysvěcen roku 1625⁶⁰ a byl zasvěcen Panně Marii Sněžné. Z archivního záznamu není patrné, jaký zde byl obraz ani zda již zde byl obraz v nástavci. Architektura současného oltáře vznikla v letech 1649–1651 na náklad Jana st. z Talemberka (v pramenech se mluví o fundaci oltáře, nikoli konkrétně přímo obrazů).⁶¹ Hlavní obraz oltáře zobrazuje námět legendického založení chrámu Santa Maria Maggiore v Římě a je na základě zprávy Jana Quirina Jahna připisován Antonínu Stevensovi ze Steinfelsu.⁶² Současný obraz v nástavci byl zmiňován výše a opět nese námět Porciunkulového zázraku [58]. Je zde osazen druhotně, a jelikož je datován rokem 1646, je starší než samotná architektura oltáře. Michal Šroněk tak uvažuje, že tento obraz mohl být součástí epitafu Turka z Rosenthalu v kapli sv. Michala u kostela Panny Marie Sněžné.⁶³ Autor malby současného nástavce (Porciunkulový zázrak s erbem Mikuláše Františka Turka z Rosenthalu) není totožný ani s autorem hlavního obrazu, ani s malířem obrazu z původního nástavce (malba Porciunkulového zázraku nyní visící v lodi kostela).

⁵⁷ 1610, Piacenza.

⁵⁸ MARCIARI 2013, 1.

⁵⁹ ŠRONĚK 2005a, 185–186, BENEŠ 2010, 20–21; VÁCHA 2009b, 169.

⁶⁰ DE ORIGINE S. MARIAE AD NIVES, s. 9; TABULAE CONGREGATIONUM, s. 24.

⁶¹ TABULAE CONGREGATIONUM, 37–38; HAMMERSCHMIDT 1723, 308. Hammerschmidt však oba dva oltáře, z roku 1625 a 1649–1651 slučuje v jeden současný oltář.

⁶² VÁCHA 2009b, 169.

⁶³ ŠRONĚK 2005a, 186.

Dle Michala Šronka došlo k záměně obrazů při rekonstrukci a restaurování chrámového interiéru a mobiliáře ve 20. letech 20. století. Jelikož se jedná o velmi čerstvou změnu, autor navrhuje obrazy vrátit do původního stavu.⁶⁴

Obraz sv. Františka s Porciunkulovým zázrakem, který visí v lodi kostela, zaznamenává Jan Kapistrán Vyskočil v popisu kostela a kláštera roku 1947 v klášterní kapli sv. Jana Nepomuckého.⁶⁵ Z Vyskočilova popisu je patrné, že mimo jiné vycházel z textu Františka Ekerta vydaného 1884, který na místě obrazu sv. Františka zaznamenává obrazy Panny Marie Karlovské, sv. Josefa a Nejsvětější Trojice.⁶⁶ V 80. letech 19. století se tedy obraz Porciunkulového zázraku v kapli sv. Jana Nepomuckého nenacházel. V Ekertově popisu však jinde zmíněn není. Literatura tedy podporuje domněnku zaměnění oltářních nástavců na počátku 20. století.

Sv. František je na malbě původního nástavce zobrazen opět v tradiční pozici rozevřených rukou a vzhlíží k nebesům **[62]**. Je oblečen v řádovém rouchu, které se mu u nohou bohatě řasí. Na rukou má patrná stigmata. Scéně přihlíží ze spodní části obrazu bratr Leo. Rukou si cloní tvář proti nadpřirozenému světlu vyzařujícímu z nebeské sféry, i když toto světlo není příliš ostré a gesto se zdá být přehnané.

Nad františkánskými bratry se otevírá nebe s Pannou Marií a Kristem, kteří se naklání nad sv. Františka. Panna Maria klečí a přidržuje ruku Krista. Ten nakročen svírá kříž. Tato nebeská scéna je orámována oblaky s malými putti a anděly. Celá scéna je zasazena do krajiny, ve středu malby je průhled na chrámovou architekturu. V malbě převažují hnědé tóny. Typický kolorit scény Stigmatizace sv. Františka je narušen pouze draperiemi Panny Marie a Krista.

Kompozice obrazu byla složena ze dvou zdrojů. Prvním je dílo Federika Barocciho Stigmatizace Sv. Františka pro kapucínský kostel tohoto světce v Urbinu.⁶⁷ **[63]** Z něj vychází část obrazu s františkánskými bratry. Obraz Federica Barocciho byl pro kostel objednan urbinským vévodou Francescem Mariou II. delle Rovere. Byl proveden pravděpodobně v letech 1594–1595. Roku 1866 se stal majetkem státu a od roku 1913 se nachází v Galleria Nazionale delle Marche.⁶⁸ Barocci výjev tradičně zasadil do krajiny, jak učinil i ve svých předchozích kompozicích na toto téma. Avšak zcela netradičně scénu pojal jako nokturno. Simonetta Prosperi Valenti Rodino tento obraz hodnotí jako jedno z nejstarších nokturn v italské malbě cinquecenta.⁶⁹ Barocci krajinu také obohatil

⁶⁴ ŠRONĚK 2005a, 185–186.

⁶⁵ VYSKOČIL 1947, 23.

⁶⁶ EKERT 1884, 72.

⁶⁷ Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka, 1594–1595, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

⁶⁸ Claudia CALDARI: Stimmate di san Francesco. In: BAROCCI 2009, 328–330.

⁶⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982a, 81.

průhledem právě na urbinský kapucínský kostel, skupinkou pastýřů a výjevem vraždy Ábela. Inovativní kompozice se vymyká zobrazování, které bylo v druhé polovině cinquecento tradiční. Emiliani uvažuje o vlivu obrazu Giorgia Vasariho z oltáře sv. Františka v Tempio Malatestiano v Rimini a četných kompozic Girolama Muziana.⁷⁰ Edward Ohlsen uvádí, že Barocciho kompozice byla převedena do grafické podoby Francescem Villamenou roku 1597.⁷¹ Stejného roku byla provedena kopie tohoto obrazu malířem Morbidellou, jak vyplývá z archivních záznamů urbinského vévody.⁷² Emiliani tuto kopii ztotožňuje s malbou nyní uloženou v Uffizi, která do florentských sbírek přešla převodem z Vídně, a to pravděpodobně roku 1793 ze souboru děl vídeňského Belvederu.⁷³ Další z mnoha kopií tohoto obrazu je uložena například v drážďanské Gemäldegalerie.⁷⁴ Pozoruhodné je, že kopie, ale i grafický tisk Francesca Villameny jsou stejně stranově orientovány jako originální obraz. Pouze pražská malba je stranově převrácena. Jinak však původní kompozici kopíruje věrně. Postava sv. Františka je velmi dopodrobna převedena, i s bohatě řasenou draperií jeho řeholního roucha u nohou. Původní provedení malby jako nokturno s nadpřirozeným světlem a od toho odvislá póza bratra Lea vysvětluje jeho pozici těla na pražské malbě, ač již nebyl zachován silný temnosvitný kontrast. Ke změně na pražském obraze došlo pouze v krajinném prostředí. Byla vypuštěna skupinka pastýřů a Kainova bratrovražda. Chrám v průhledu nebyl převeden totožně, ale lze předpokládat, že se stále jedná o urbinský kostel sv. Františka.

Jak dokazují mnohá další díla z českého prostředí této doby, kompozice byla vytvořena odpovídající své době, a to složením z více vzorů. Ke Stigmatizaci sv. Františka tedy byly doplněny postavy Panny Marie a Krista. Tyto postavy lze nalézt na grafickém listu Raphaela Sadelera II. provedeném dle návrhu Matthiase Kagera.⁷⁵ **[64]** Původním námětem tohoto listu bylo Zjevení Panny Marie a Krista sv. Františkovi a jeho řádovým bratřím. Z grafického listu však byla přebrána jen dvojice Krista a Panny Marie, františkánští mniši již ne. Grafika byla dedikována Juliovi Echterovi, jež zastával úřad kníže-biskup ve Würzbergu.⁷⁶ Matthias Kager (Mnichov 1575 – Augsburg 1634) byl německý malíř a grafik přelomu 16. a 17. století. Byl vyučen v Mnichově jako malíř miniatur. Později se však vypracoval i k velkým oltářním plátnům. Susanne Netzer jej označuje za schopného eklektika. V jeho rané tvorbě lze najít vliv děl Friedricha Sustrise, Christophera Schwarze a Hanse Rottenhammera. Není doloženo, že by osobně Itálii

⁷⁰ EMILIANI II, 156.

⁷¹ OLSEN 1962; Další grafický list kopírující tuto kompozici provedl Luca Ciamberlano. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982b, 175.

⁷² Dále je známo mnoho dalších kopií i "abbozzo", jak uvádí OLSEN 1962, 193; EMILIANI II, 156, 158.

⁷³ ENGERTH 1882, LXVIII.

⁷⁴ WOERMANN 1905, 65.

⁷⁵ Matthias Kager, Zjevení Krista a Panny Marie františkánským bratřím, 32,6 x 20,1 cm, HOLLSTEIN 22, 275, č. 39.

⁷⁶ 1545–1617, svou hodnost zastával od roku 1573.

navštívil, ale vliv severo-italského umění je v jeho díle patrný. Ten tedy mohl být pouze zprostředkován. Druhá výrazná oblast, která jej ovlivnila, byla rudolfínská Praha. To dokazují především umělcovy kresby z prvních let 17. století. Susanne Netzer v nich vidí vliv především Hanse von Aachena a Bartolomea Sprangera. V roce 1603 získává Matthias Kager měšťanské právo v Augsburgu a až do své smrti zde působí.⁷⁷

Pražská malba výjev z grafického listu kopíruje velmi věrně. Postavy jsou zcela totožně modelovány, stejně tak draperie. Jsou dodrženy i drobné detaily – Kristova viditelná rána na noze po hřebu, typika tváří a svatozáří, malí putti mezi postavami i za nimi. Jedinou odchylkou je koruna Bohorodičky.

Je velmi těžké určit, jaký vztah je mezi pražským obrazem a grafickým listem. Jisté je, že grafický list vznikl první. Jak bylo řečeno výše, vznikl pro Julia Echteru, který umírá roku 1617. Pokud Matthias Kager studoval Sprangerovo a Aachenovo umění, lze uvažovat nad jeho přítomností v rudolfínské Praze. Zda se do Prahy tento grafický list dostal s ním nebo zda jinou cestou, nelze s jistotou říci. Pokud byl Matthias Kager v Praze, nelze ani vyloučit existenci kresby, která by tyto dvě postavy zprostředkovala. Faktem však je, že pokud byl Susanne Netzer Matthias Kager označen jako eklektik, nelze vyloučit ani variantu, že autor těchto dvou figur je jiný, vyspělejší umělec. A Matthias Kager je pouze do návrhu pro grafický list Raphaela Sadelera II. přejal.

Autor pražské malby spojil téma Stigmatizace sv. Františka a Zjevení Panny Marie františkánským mnichům. Ač se u druhého zdroje nejedná o téma Porciunkulový zázrak, o kterém bylo pojednáváno výše, je třeba na vznik kompozice pohlížet v kontextu uměleckého prostředí Prahy první poloviny 17. století. Pokud autor malby znal toto pražské prostředí alespoň částečně, jistě na něj velká četnost tohoto tématu zapůsobila. Mohl se tak snažit o nové a inovativní propojení dvou velmi oblíbených a v Praze využívaných ikonografických vzorů – Stigmatizace a Porciunkulového zázraku. Tedy o propojení výjevu sv. Františka s ukřižovaným Kristem a sv. Františka s Kristem a Pannou Marií. Ikonografický vývoj a vznik této malby jasně ukazuje, že se nejednalo o zcela bezvýznamnou malbu. Fakt, že autor malby se snažil ke kompozici přistupovat inovativně a použil a zároveň kvalitně převedl dobově hojně využívané předlohy,⁷⁸ o to více podporuje tvrzení, že se jednalo o obraz z hlavního oltáře pražského františkánského chrámu.

Otevřenou otázkou stále zůstává autorství malby. Michal Šroněk i Štěpán Vácha ztotožňují autory hlavního obrazu z oltáře Panny Marie Sněžné a malby původního nástavce. Michal

⁷⁷ NETZER, vyhledáno 18. 4. 2015.

⁷⁸ Především vztah k Federicu Baroccimu je podstatný a v Praze ne zcela ojedinělý. Viz kapitola 5.

Šroněk autora definuje jako neznámého umělce, který pravděpodobně znal pražskou malířskou produkci druhého až čtvrtého desetiletí 17. století. Štěpán Vácha na základě zprávy Jana Quirina Jahna autora určuje jako Antonína Stevense ze Steinfelsu.⁷⁹ Pokud však porovnáme malířský rukopis hlavního obrazu a původního nástavce, nelze s těmito názory zcela bez výhrad souhlasit. Malba Porciunkulového zázraku má zemitější kolorit. Zcela jasně převažují tóny hnědé, které nejsou narušeny výraznými červenými prvky jako na hlavním oltáři (plášť sv. Jeronýma, mitra sv. Norberta apod.). Zcela odlišné zpracování má i oděv Panny Marie. Na hlavní malbě temně modrý plášť doplňuje narůžovělé šaty, které jsou však výrazně řaseny pomocí světlých tónů. Modelace šatu je vytvořena specifickou prací se světlem, jejíž vzory by bylo možné hledat v benátském umění. Panna Maria z nástavce má také světlem traktovaný plášť, ne však tak ostře jako na hlavním plátně. Její červený spodní šat je modelován především kresebně, specifická práce se světlem patrná na hlavní malbě zde zcela chybí. Porovnat je také třeba použití bílé barvy. Bílá alba sv. Norberta z hlavního obrazu je modelována modrými tóny, tedy způsobem tolik typickým pro práci Antonína Stevense ze Steinfelsu. Tento prvek lze nalézt také na mnohých jeho dílech v majetku Strahovského kláštera.⁸⁰ Na původním nástavci oltáře Panny Marie Sněžné je však Kristus zahalen do sněhobílého pláště. Práce s bílými tóny je tedy zcela odlišná. Chybí zde i pro Stevense typické velmi drobné a husté řasení látky. Dále si malba nástavce snaží zachovat prostředí nokturna, i když ne zcela přesvědčivě. Hlavní malba je podána pro Stevensovu práci typičtěji – téma výjevu rozkládá do plošné kompozice, která není výrazně traktována světlem, je velmi narativní, jednoduchá a více charakteristická pro pražskou tvorbu raného baroka.

Do určení autorství zasahuje i fakt vzniku kompozice, která byla složena ze dvou vzorů, což není zcela typický přístup pro tohoto malíře. Malíř nástavce je tedy dle mého názoru jiný než autor hlavní malby. Nabízí se také otázka, vzhledem ke složení kompozice, odkazu na dílo Federica Barocciho, použitému koloritu, ale i vůči porovnání s již současnou tvorbou Karla Škréty a jeho oltářních obrazů, zda tato malba není staršího data než vznik architektury oltáře. Zda tedy nevznikla před rokem 1649. Je však a také zůstane prozatím nevyřešenou otázkou, zda lze tuto malbu ztotožnit s některým z obrazů umístěných na původním oltáři kostela Panny Marie Sněžné vysvěceném roku 1625. V každém případě se jedná o malbu opět zastupující umírněnější proud české malby první poloviny 17. století.

⁷⁹ ŠRONĚK 2005a, 183, 186; VÁCHA 2009b, 169.

⁸⁰ Pro porovnání, například na strahovských dílech Jana Jiřího Heringa jsou bílá řádová roucha premonstrátů modelována pomocí šedivých tónů).

4.4. Kristus s anděly z pražské katedrály

Nevelká malba zobrazuje Krista, který je podpírán dvěma anděly [65]. Tříčtvrteční postava Krista spočívá částečně stále ještě v tumbě. Jeho tvář je zesinalá a bolestná. Nelze však říci, že by se jednalo o mrtvou tvář. Ústa i oči má lehce pootevřeny, pohled jakoby směřoval dolů. Na hlavě má nasazenu trnovou korunu, od které se vinou potůčky zaschlé krve. Kadeře vlasů mu spadají na rameno. Levá ruka je podpírána andělem tak, aby byla vidět Kristova dlaň probitá hřeby. Druhý anděl přidržuje pravou ruku za loket. Kristus tak divákovi nastavuje hřbet své ruky, který opět nese známky jeho utrpení. Třemi nataženými prsty akcentuje svou ránu na boku, ze které vytéká krev. Dva prsty jsou skrčeny. Nahota bezvládného těla Krista dává prostor detailní modelaci muskulatury jeho postavy. Tělo je modelováno především jemnými odstíny hnědé a okrové, pouze tvář je více našedivělá. Bederní rouška je podána v bílých a šedých tónech.

Oproti temnějšímu, sjednocenému koloritu těla Krista kontrastují andělé. Jejich tváře jsou barevné a plné života. Bohaté kudrnaté vlasy mají zlatavou barvu. Jejich modrý a narůžovělý plášť je sepnut zlatými sponami. Jednobarevná spodní roucha jsou do kříže přepásána červenými stužkami. Tento motiv se velmi často vyskytuje jak u andělů, tak například u Panny Marie v malbě italského cinquecenta. Anděl nalevo hledí vzhůru. Jeho pohled připomíná, že tomuto devočnímu obrazu a modlitbám, které má podněcovat, je vždy přítomen Bůh. Anděl napravo, který si rukou přidržuje tvář, hledí na diváka. Stává se tak prostředníkem mezi divákem a zobrazenou scénou.

Historické okolnosti

Obraz byl roku 1698 věnován primátorem Löwenbruckem malostranské radnici. Později, roku 1784 byl prodán magistrátnímu radovi Aloisi Pelletovi. Roku 1799 je zaznamenán u sv. Mikuláše na Malé Straně.¹ Bývalý majitel jej totiž odkázal Josefu Czapkovi. Ten byl nejprve kaplanem ve zmiňovaném chrámu. Později se stal čestným kanovníkem u sv. Víta a obraz se tím dostal do majetku svatovítské kapituly. Malba byla umístěna na oltáři sv. Petra a Pavla, který stál u pilíře hlavní lodi naproti pilíři mezi Královskou oratoří a Valdštejnskou kaplí. Po odstranění oltáře v rámci dostavby katedrály a očisty mobiliáře byl obraz uložen v klášteře sv. Jiří. Roku 1901 byl umístěn v kapli kanovníckého domu č. 14 na Hradčanském náměstí.² Nyní je obraz osazen v rokokovém oltáři z konce 18. století, který je umístěn v katedrále sv. Víta, v Thunovské kapli.³

¹ FUČÍKOVÁ 1988, 192.

² PODLAHA/HILBERT 1906, 246–247.

³ FAJT/ROYT 1994, 47; KRČÁLOVÁ 1994, 154–155; ŠRONĚK 1994, 264.

Obraz zmiňuje Antonín Podlaha ve svém popisu pražské katedrály. Autora malby však nestanovuje. Dílo pouze označuje za velmi "pozoruhodné" a datuje na konec 16. století.⁴ Autorství obrazu určuje až Eliška Fučíková. Ta jej s otazníkem připisuje Giuliovi Liciniovi a datuje po malířově doloženém pobytu v Benátkách v rozmezí let 1579–1580. E. Fučíková toto připsání staví na porovnání s jedním z mála signovaných Liciniových děl, Mrtvý Kristus s anděly v Grazu.⁵ [79] Poukazuje však na vyšší stylovou vyspělost pražského díla. Provedení obrazu dle autorky odkazuje k dílům Palma il Giovaneho, který byl v této době častým zdrojem pro tvorbu dvorského umělce Bartolomea Sprangera. E. Fučíková tedy uzavírá, že lze uvažovat o tomto díle jako o syntéze nového benátského vlivu v díle Giulia Licinia a malby rudolfinského dvora.⁶ Předložená atribuce je přejímají i později.⁷ Jarmila Krčálová navíc později připomíná tvorbu Paola Veroneseho, který taktéž ve svém díle vícekrát zpracovával téma Mrtvého Krista s anděly či světci. I tvorba tohoto benátského umělce tedy mohla mít na pražskou malbu vliv. Jednou z mála výjimek, která v poslední době neakceptovala navržené autorství, je text Jana Royta a Jiřího Fajta. Zde je autor malby specifikován jako malíř z dvorského okruhu Rudolfa II. a vznik malby je datován kolem roku 1600.

Malíř Giulio Licinio pocházel z Benátek, kde se kolem roku 1527 narodil. Vyšel z malířské rodiny. Otec Arrigo Licino, strýc Bernardino Licino a bratr Fabio Licino byli všichni malíři. Giulio se vyučil pravděpodobně u svého strýce. Roku 1559 odešel za prací do Augsburgu, v 70. a 80. letech je zaznamenáván v Benátkách.⁸ Roku 1563 je zaznamenán při práci pro kapli na bratislavském hradě. Později vstoupil do císařských služeb a stal se dvorním portrétistou. Roku 1571 je vyslán Maxmiliánem II. do Itálie. Při této cestě se zastavuje v Grazu, a právě z této doby pochází již zmiňovaný obraz Mrtvého Krista [79]. Přes Graz se zpět do střední Evropy vrací roku 1575. Avšak v letech 1579–1580 je opět dokumentován v Benátkách. Roku 1589 opouští císařské služby.⁹ T. DaCosta Kaufmann uvádí, že z doby jeho služby pro Rudolfa II. nejsou známa žádná díla. Poslední záznam o životě malíře Giulia Licinia Kaufmann klade do let 1593.

O tvorbě Giulia Licina není známo mnoho. Jedinou větší studií o jeho díle je kapitola v šestidílné řadě *I pittori bergamaschi dal XII. al XIX. secolo* od Luisi Vertové.¹⁰ Tato autorka svůj starší text aktualizovala v článku *Bernardino e Giulio Licinio, addenda e chiarimenti*.¹¹ Avšak na základě ikonografické rozboru tématu Mrtvého Krista

⁴ PODLAHA/HILBERT 1906, 246.

⁵ Giulio Licinio, Mrtvý Kristus s anděly, Diözesanmuseums, Graz, Nr. L23, 180x118 cm, 1571/1572.

⁶ FUČÍKOVÁ 1988, 177–178, 192.

⁷ FUČÍKOVÁ 1989, 183; KRČÁLOVÁ 1994, 154–155; ŠRONĚK 1994, 264.

⁸ OXFORD, vyhledáno 9. 4. 2015.

⁹ KAUFMAN 1982, 218.

¹⁰ VERTOVA 1976.

¹¹ VERTOVA 2005.

a samotného pražského obrazu, které budou následovat, se domnívám, že atribuce Giuliovi Licinio není v konfrontaci s nejnovější literaturou dostatečně podložena.

Námět malby

Téma Mrtvého Krista s anděly vychází ze zobrazení *Imago Pietatis*, tedy vyobrazení Bolestného Krista. Gertrud Schiller toto téma hodnotí jako jedno z nejsilnějších devočních témat, kdy je spojení mezi obrazem a divákem velice účinné a působivé. Postava Krista byla zobrazována velice reálně, vyzařovala laskavost i určitý apel k následování. Toto téma více než z teologických spekulací a určité historické události vycházelo z mystické kontemplace Kristovy oběti. Nebývá zasazeno do konkrétního prostoru ani času. To jej odlišuje od ostatních vyobrazení Kristova utrpení, která jsou vždy zasazena do konkrétní dějové události, prostoru a času.¹² Gertrud Schiller v obecném pojednání tématu hovoří především o dílech pozdního středověku. I když u specifických témat tohoto námětu pak obsáhne i pozdější díla. Pozdní středověk sám přinesl snahu o větší devočnost a následování Krista, tedy obdobné snahy, které vykrytalizovaly na konci 16. století. Druhým aspektem, který je třeba si uvědomit je, že právě pozdní středověk byl jedním ze zdrojů potridentských obnovených devočních snah a prohloubení spirituality.

Andělé dle Gertrudy Schiller mohou mít na těchto vyobrazeních různé funkce. Mohou nést Arma Christi, rozšiřovat řady zarmoucených či nahradit postavy Kristových nejbližších, tedy Panny Marie a sv. Jana, se kterými bylo Kristovo mrtvé tělo tradičně zobrazováno. Něžnost andělských tváří však neznamená soucit, který by vyjadřovali Kristu. Její funkce je opět apelační, má zapojit a povzbudit diváka k prožitku a následování Kristova utrpení. Krista andělé nepodpírají, protože je mrtev. Toto gesto je opět jen symbolické. Kristus je mrtev jen zdánlivě a jejich oporu nepotřebuje.¹³ A to je právě případ pražského obrazu.

Poprvé se téma Mrtvého Krista s anděly objevuje na pulpitu od Giovanniho Pisana.¹⁴ [67] Téma se dále rozvíjelo v italském i záalpském umění, jako příklady staršího malířského vyobrazení lze uvést jednu z miniatur Hodinek vévody z Berry.¹⁵ Zde je vyobrazen Kristus podpíraný anděly, na pozadí s Arma Christi. Od motivu nástrojů Kristova umučení se však od druhé poloviny 15. století začíná upouštět a je čím dál více kladen důraz pouze na samotnou postavu Krista.¹⁶ Velice oblíbené se téma stává v italském umění quattrocenta. Dílo, které především ovlivnilo pozdější zpracování tématu, je Donatellův

¹² SCHILLER 1972, 197–198; Toto ikonografické téma pojednal také Erwin PANOFKY: *Imago pietatis e altri scritti del periodo amburghese*, Turin 1998.

¹³ SCHILLER 1972, 215.

¹⁴ Giovanni Pisano, kol. 1300, Staatliche Museen, Berlin.

¹⁵ *Très Belles heures del duca di Berry*, kolem 1385–1390, Paříž, Bibliothèque Nationale, Paříž, BELTING 1986, 82, SCHILLER 1972, obr. 757.

¹⁶ SCHILLER 1972, 213.

bronzový reliéf Mrtvého Krista s anděly z padovského chrámu S. Antonio.¹⁷ [68] Jako další příklad lze uvést reliéf z tabernáku od Luca della Robbia v Peretole.¹⁸ Zde se však již jedná o kombinaci Mrtvého Krista s anděly a s Pannou Marií a sv. Janem. Je třeba zdůraznit, že obě dvě varianty Mrtvého Krista s postraními postavami, ať Pannou Marií a sv. Janem či anděly, se navzájem ovlivňovaly a paralelně vyvíjely.

Výše popsaný, velmi zkrácený vývoj tématu Mrtvého Krista podpíraného anděly je zde předložen z toho důvodu, aby uvedl vývoj tohoto ikonografického motivu v italském pozdním quattrocentu a cinquecentu, především v benátském umění. Na tento zdroj pro pražský obraz totiž poukazovala již od 80. let česká odborná literatura.

Pro benátské umění toto téma velmi výrazně rozpracoval Giovanni Bellini. Mezi jeho nejvýznamnější díla pojednávající toto téma, ať s anděly nebo s Pannou Marií a sv. Janem, patří Mrtvý Kristus z Brery¹⁹ [69], Bergamská Pieta²⁰ [70] či malba z benátského Museo Civico Correr²¹ [71]. V těchto Belliniho raných pracích je silně patrný vliv Donatella.²² Kristus je vždy zobrazován uvnitř tumbky nebo za parapetem. Rona Goffen, jako mnoho dalších autorů pojednávajících toto ikonografické téma, poukazuje také na eucharistický význam těchto maleb, a to v několika rovinách. Mrtvé tělo Krista odkazuje na starozákonní oběť, o které se mluví v listě Židům. Vyobrazení taktéž připomíná Kristovu oběť, kterou za křesťany Ježíš položil. Dle R. Goffen tak navazuje na témata Kristova utrpení, jako je Ukřižování, Oplakávání, Ukládání do hrobu. Je však zobrazeno silně devočně, bez narativních prvků.²³ Tento pohled badatelky na vyobrazení Mrtvého Krista v italské renesanční malbě se protíná s již zmiňovanými názory Gertrudy Schiller, avšak v kontextu pozdně středověkého umění. V neposlední řadě je toto téma a taktéž i vyobrazení spojováno s námětem Mše Řehoře Velikého, kterému se při slavení eucharistie zjevil Bolestný Kristus. Ve vyobrazeních tohoto tématu je Kristus zobrazován podobně jako na malbách Mrtvého Krista. Souvztažný je i eucharistický podtext.²⁴

Rona Goffen vyobrazení Mrtvého Krista v rámci díla Giovanni Belliniho zasazuje mezi malby osobní devoční úcty, ne velkoformátových obrazů. Specifický význam těchto maleb je ještě více umocněn v druhém období, kdy Bellini toto téma zpracovává. Zde je třeba zmínit Pietu z Rimini²⁵ a Berlína.²⁶ [72] V těchto malbách je již zcela odstraněna bariéra

¹⁷ Donatello, Mrtvý Kristus s anděly, kol. 1444–1447, bazilika sv. Antonína, Padova, FONDAZIONE ZERI

¹⁸ SCHILLER 1972, 217.

¹⁹ Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem, kol. 1465–1470, Pinacoteca Nazionale di Brera, Milano. FONDAZIONE ZERI

²⁰ Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem, kol. 1455–1470, Pinacoteca dell'Accademia Carrara. FONDAZIONE ZERI

²¹ Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s anděly, kol. 1460–1470, Museo Correr, Benátky. FONDAZIONE ZERI

²² GOFFEN 1989, 78.

²³ GOFFEN 1989, 67–68.

²⁴ GOFFEN 1989, 78.

²⁵ Giovanni Bellini, Mrtvý Kristus s anděly, 1465–1475, Museo della Città, Rimini. FONDAZIONE ZERI.

mezi divákem a malbou, a to parapet nebo sarkofág. Blízkost a emotivnost malby a apel na diváka, který vyzařuje, je tedy mnohem výraznější. Po Pietě z Berlína toto téma z tvorby Giovanni Belliniho zcela mizí. Vytvoří již pouze jeden obraz s tímto námětem, který je však již mnohem rozvinutější. Chybí doprovodné postavy, Kristus je zobrazen z boku. Posunutý je i kolorit malby.²⁷

Do vývoje ikonografie maleb Mrtvého Krista nezasáhli pouze Benátčané. Je zde třeba také připomenout malbu Federica Zuccariho uloženou v Gallerii Borghese v Římě [73]. Další dvě kopie, snad dílenské práce se nacházejí v Galleria Nazionale delle Marche v Urbinu a v soukromé sbírce v městě Torre Canavese, dnes uložená v Pinacotece v Urbinu.²⁸ Zuccari na této malbě zobrazil Krista již v celé postavě. Ač obraz svou barevností vykazuje určité manýristické prvky, pietnost a silná senzualita, která obraz doprovází, vedla Federica Zeriho k označení obrazu jako jednoho z prvních děl nové spirituality konce cinquecenta, tedy období "controriformy".²⁹

Dalším malířem, který je připomínán v rámci vlivů na pražskou malbu Mrtvého Krista, je Paolo Veronese. Ten v druhé polovině cinquecenta výrazně zasáhl do vývoje tématu zobrazení Mrtvého Krista. Jak bylo poukázáno již v kapitole o vyšehradském obraze Nanebevzetí Panny Marie,³⁰ i tento benátský malíř byl ovlivněn novou spiritualitou druhé poloviny cinquecenta. Svým specifickým způsobem zasáhl do proudu "controriformní" malby, a je tudíž třeba na něj taktéž pohlížet jako na významného autora náboženských kompozic. Tématu Mrtvého Krista se věnoval především v pozdním období své tvorby. V 80. letech cinquecenta pak dospěl k hluboce spirituálnímu malířskému projevu.³¹ Mezi nejvýznamnější díla s tímto námětem patří malba z Hermitage pro S. Giovanni e Paolo³² [74], kterou do rytiny převedl Agostino Carracci.³³ Dále pak vytvořil obraz mrtvého Krista se dvěma anděly, dnes uložený v Berlíně.³⁴ [76] Malba dodržuje vyobrazení třičtvrtěních postav. Hermitagský obraz již zobrazuje celou postavu Krista. Na obou dílech je jasně patný posun a vývoj tématu. Již se nejedná o vyobrazení tří postav čelně konfrontovaných s divákem. Scéna je rozvolněna a zdramatizována. Poslední zmiňovaný obraz z díla Giovanni Belliniho tak tvoří mezičlánek mezi jeho striktně vystavěnými malbami Mrtvého Krista a Veroneseho hlouběji rozpracovaným pojetím.

²⁶ Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s anděly, kol. 1470–1480, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

²⁷ Giovanni Bellini, Bolestný Kristus, poč. 16. století, Statens Konstmuseer, Stockholm, GOFFEN 1989, 82–83.

²⁸ Federico Zuccari, Mrtvý Kristus se symboly umučení, 1567, inv. č. 398, Galleria Borghese, Řím. Varianty v Galleria Nazionale delle Marche v Urbino a v soukromé sbírce v Torre Canavese. FONDAZIONE ZERI.

²⁹ ZERI 1957, 53.

³⁰ Viz podkapitola 4.2.2.

³¹ SALOMON 2014, 209–212.

³² Paolo Veronese, Mrtvý Kristus s anděly, kol. 1582, inv. č. 49, The State Hermitage Museum.

³³ REARICK 1991, 241.

³⁴ Paolo Veronese, Kristus podpíraný anděly, inv. č. 295, Staatlichen Museen, BerlinStaatliche Museen, Berlin.

Paolo Veronese nezůstal pouze u drobnějších devočních maleb. Téma mrtvého Krista převedl i do velkoformátových oltářních pláten, kde postava Krista podpíraná anděly tvoří jen nebeskou část děje. Jako příklad těchto děl lze uvést oltář Petrobelli, který vznikl pro S. Nicolò ai Frari v Benátkách,³⁵ a malbu Piety se sv. Markem, Jeronýmem a Jakubem pro benátský chrám San Zulian.³⁶ [75]

Eliška Fučíková při rozboru pražské malby upozorňovala taktéž na tvorbu Palma il Giovaneho, který byl jedním ze zdrojů pro tvorbu Bartolomea Sprangera.³⁷ Palma il Giovane byl přínosný nejen pro tvorbu tohoto rudolfínského mistra, ale taktéž pro samotné téma Mrtvého Krista. Palma il Giovane, který na sklonku cinquecenta propojil jak benátskou tradici, tak toskánsko-římský přístup, se se svou tvorbou taktéž řadí mezi malíře silně devočních a náboženských maleb. Stefania Mason Rinaldi jej charakterizuje jako malíře, který vycházel vstříc požadavkům nové spirituality a smýšlení doby a zcela poslušně naplňoval nařízení a doporučení církevních okruhů. Tématu Mrtvého Krista s anděly se věnoval především okolo roku 1600 a později. Rozličně jej varioval. Vždy však vytvářel silně luministickou atmosféru zalitou nadpřirozeným světlem.³⁸ Toto téma tak plně oživil spiritualitou doby "controriformy".³⁹ Mezi velkým množstvím jeho děl s tímto námětem lze jako příklady vybrat malbu Kristus podpírán anděly z kostela San Zacchario v Benátkách.⁴⁰ Tento obraz zastupuje typ zobrazení celé postavy Krista, jak jej zobrazoval například již Federico Zuccari. Palma il Giovane rozvíjel i typ velkoformátového oltářního obrazu s tímto námětem, který do benátského malířství zavedl Paolo Veronese. Jako příklad lze uvést oltář pro benátský chrám Ognissanti.⁴¹ K tradičnímu belliniovskému vzoru drobných devočních maleb a zobrazení tříčtvrtečních figur se Palma il Giovane vrací v dílech z Vídně,⁴² Budapešti⁴³ [77] a Belluna ad.⁴⁴ Jako vrchol tohoto motivu v díle Palma il Giovane Rinaldi označuje Krista podpíraného andělem ze sbírky Guida Rossiho, dnes v Birminghamu.⁴⁵ [78] Na uvedených příkladech lze pozorovat Palmovu tradičnost v přístupu k tématu, jeho rozvíjení belliniovské tradice

³⁵ Část malby s Pietou se nachází v Ottawě, National Gallery of Canada, části se sv. Jeronýmem a donátorem v Dulwich Picture Gallery, část se sv. Antonínem poustevníkem a donátorem se nachází v National Gallery of Scotland.

³⁶ PIGNATTI 1976, 166, č. kat 335, před 1584.

³⁷ FUČÍKOVÁ 1989, 177–178, 192.

³⁸ RINALDI 1984, 35–36.

³⁹ RINALDI 1990, 28.

⁴⁰ Palma il Giovane, Kristus podpírán anděly, kolem 1600, RINALDI 1984, 133, č. kat. 489, obr. 296.

⁴¹ Palma il Giovane, Kristus podpírán anděly, kol. 1613–1614, 390 x 224 cm, kostel Ognissanti, RINALDI 1984, 131, č. kat. 467, obr. 567.

⁴² Palma il Giovane, Mrtvý Kristus s anděly, kol. 1612, 75 x 47 cm, inv. č. 9394, Kunsthistorisches Museum, Vídeň; RINALDI 1984, 510, č. kat. 610

⁴³ Palma il Giovane, Mrtvý Kristus s anděly, kol. 1612, 85 x 115 cm, inv. č. 603, Szépművészeti Museum, Budapešť, RINALDI 1984, 78, obr. 518, č. kat. 45.

⁴⁴ Palma il Giovane, Mrtvý Kristus s anděly, kol. 1613, 106 x 128 cm, Museo Civico Belluno, RINALDI 1984, 74, obr. 563.

⁴⁵ RINALDI 1990, 28, 234.

a zároveň vlastní umělecký přínos. Ten tradiční tříčtvrteční postavy rozpohybovává, drammatizuje, ale zároveň přenáší do uvolněnější kompozice a nově světelně pojímá.

Pražská malba v kontextu

Pokud porovnáme pražskou malbu Krista podpíraného anděly s výše nastíněným vývojem tohoto tématu v italském uměleckém prostředí, je jasně patrná určitá konzervativnost pojetí malby. Kristovo tělo je sice velmi detailně vymodelováno, jak bylo upozorněno již výše. A zcela vychází ze zájmu umělců quattrocenta a cinquecenta o zobrazování lidského těla, který byl umocněn v druhé polovině cinquecenta také rozvíjejícím se zájmem o anatomii člověka, z pohledu vědců i umělců. I barevné podání malby odkazuje k rudolfínskému dvoru a období konce 16. století, především k dílu Bartolomea Sprangera, jak poukazuje veškerá odborná literatura zabývající se touto malbou. Kristus je sice také zobrazen v tumbě, ale ta není pro diváka z přední strany ohraničena. Vztah malby a diváka tedy není ničím přehrazen a narušen. Rozvržení kompozice však je oproti soudobým italským dílům velmi strnulé a tradiční. Nelze zde najít uvolnění scény jako u Paola Veroneseho či Palma il Giovaneho. Malba spíše odkazuje k tradici pozdního quattrocenta a dílu Giovanni Belliniho.

Ke staršímu období odkazují také dva drobné ikonografické prvky, které byly zmíněny již v popisu obrazu výše. Jedním z nich je ruka pravého anděla, kterou si pokládá na tvář. Druhým je akcentace Kristovy rány a jeho dlaň se třemi otevřenými prsty a se dvěma skrčenými. Ani jeden z těchto prvků se v díle umělců cinquecenta pravidelně nevyskytuje. Nejsou tradičními prvky ani v malbách Paola Veroneseho, ani Palma il Giovane. Motiv ruky dotýkající se tváře je třeba přiřadit ke starším umělcům. Lze jej nalézt například na obraze Mrtvého Krista s Pannou Marií a sv. Janem od Spinella Aretina v Arezzu⁴⁶ a nebo již u zmiňovaného Giovanni Belliniho z Carrarské Akademie. **[70]** V obou případech právě u postavy nejmilejšího učedníka. Poté tento prvek v italských dílech pomalu mizí. Gesto ruky na tváři pochází z tradice vyobrazení Ukřižování, kdy byl s tímto gestem zobrazován jak sv. Jan, tak někdy také Panna Maria. Zcela původně se jedná o motiv smutku, který lze vysledovat až do funebrálního umění antiky.⁴⁷ Druhým prvkem je akcentace Kristovy rány, na kterou sám poukazuje. Gertruda Schiller tento prvek rozebírá v rámci německých sochařských děl, která zobrazují Bolestného Krista v celé jeho postavě.⁴⁸ Jako příklad lze uvést skulpturu z poloviny 14. století z Mnichova,⁴⁹ sochu Hanse Multschera z Ulmu⁵⁰ **[82]**, kamenný reliéf z počátku 16. století ze Stuttgartu⁵¹ či již

⁴⁶ Spinello Aretino, Mrtvý Kristus s Pannou Marií a sv. Janem, nástěnná malba, 1395, Arezzo, vyobrazení SCHILLER 1972, obr. 734.

⁴⁷ SCHILLER 1972, 212–213.

⁴⁸ SCHILLER 1972, 202–203.

⁴⁹ Mnichov, Frauenkirche, SCHILLER 1972, obr. 696.

⁵⁰ Hans Multscher, Bolestný Kristus, 1430–1435, Ulm, SCHILLER 1972, obr. 703.

barokní sochu Krista z Bamberku.⁵² **[83]** V malířství lze tento motiv nalézt u deskové malby z Karlsruhe⁵³ nebo u Piety s andělem a s Arma Christi.⁵⁴ **[81]** Gertruda Schiller vidí u tohoto gesta možnou interpretaci také jako žehnání. Dva skrčené prsty pak jako odkaz na křeč a utrpení, které musel Kristus při své oběti podstoupit.⁵⁵ Snad lze Kristovy tři jasně propnuté prsty na pražské malbě interpretovat i jako tři dny, během kterých Kristus vstane z mrtvých.

V italském prostředí, kde se ani tento prvek nevyskytuje, se však zcela ojediněle jeví modenská malba Bartolomea Bonascia.⁵⁶ **[84]** Na tomto díle lze nalézt jak motiv dlaně vyjadřující smutek, tak motiv akcentace Kristovy rány na boku.⁵⁷

Ke kontextu obrazu je třeba ještě doplnit malbu Mrtvého Krista podpíraného anděly z Londýna.⁵⁸ **[66]** Dílo je datováno do konce 16. století, tedy do stejné doby jako pražský obraz. Dříve bylo zařazováno mezi rané práce Giulia Procacciniho, v současnosti se spíše uvažuje o autorství Paola Piazzy.⁵⁹ Ač se na londýnském obraze nevyskytují dva výše zmiňované konzervativní záalpské prvky, malby jsou si velmi blízké svým koloritem, základní kompozicí i výrazovou emotivností.

Na závěr je třeba ještě zhodnotit spojení pražského obrazu s Liciniovou malbou **[79]**, které podepírá určení autorství obrazu. Na základě předloženého vývoje a závěru se domnívám, že spojení pražského obrazu s malbou z Gratzu není vhodné. Porovnání malířského rukopisu obou děl není příliš přesvědčivé. Podání andělů se shoduje v jejich bohatých, kudrnatých vlasech. To je však prvek v Benátkách obecně využívaný, který lze nalézt i u dalších umělců, například i u Paola Veroneseho. V malbách Giulia Licinia se vyskytují andělci s velmi plnými, až nadutými tvářemi. To lze pozorovat jak na obraze z Gratzu, tak například na Liciniově raném díle *Sacra Convezazione* z benátského kostela S. Pietro Martire na Muranu.⁶⁰ Pražská malba však zobrazuje anděly s mladistvými, ne již dětskými vypouklými tvářemi. Tělo Krista na Liciniově obraze je mnohem mohutnější a ne zcela dobře perspektivně zvládnuto. Pražská malba má mnohem blížeji k londýnskému obrazu, střeoevropské tradici i malířům přelomu quattrocenta a cinquecenta. Vychází z tradice

⁵¹ Stuttgart, klášterní kostel Heliges Kreuz, SCHILLER 1972, obr. 701.

⁵² Socha Krista, 1691, fasáda kostela sv. Martina, Bamberg, SCHILLER 1972, obr. 705.

⁵³ Český mistr, Bolestný Kristus, kol. 1360, pravá část dyptichu, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, SCHILLER 1972, obr. 685.

⁵⁴ Mistr Francke, kol. 1425, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, SCHILLER 1972, obr. 758.

⁵⁵ SCHILLER 1972, 202–203.

⁵⁶ Bartolomeo Bonascia, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem, 1485, Galleria Estense di Modena. FONDAZIONE ZERI.

⁵⁷ O díle podrobněji BENATI 1994.

⁵⁸ Mrtvý Kristus podpíraný anděly, pozdní 16. století, The National Gallery, Londýn.

⁵⁹ V monografiích těchto umělců však zmiňován není.

⁶⁰ Madona na trůně s andělky, sv. Vavřincem, Sv. Uršulou a senátorem Lorenzo Pasqualigonem, VERTOVA 1976, 561, č. kat. 28, vyobrazení s. 573.

zobrazování tématu Mrtvého Krista s tříčtvrtěnými postavami. Svými rozměry pokračuje v typu drobnějšího devočního obrazu k osobní účtě a rozjímání.

Obraz Giulia Licinia z Gratzu zobrazuje celé postavy, na výjevu je taktéž naznačen kříž. Liciniův obraz vychází z ikonografické tradice ovlivněné Michelangelem a jeho kresbou Piety s Marií a anděly.⁶¹ [80] Tato kompozice byla velmi rozšířena díky grafickým listům, například Giulia Bonasone z roku 1556 či Agostina Carracciho.⁶² Obraz z Gratzu opakuje Michelangelovu kompozici v bezvládném těle Krista, v pokrčených nohou, rozpažených rukách, v postavách andílků a jejich oděvech, v prvku kříže. Malba je znatelně větší než drobný pražský obraz. Liciniův obraz z Gratzu tedy následuje zcela jinou ikonografickou tradici než pražský obraz. To je hlavní důvod, který by měl zabránit spojování maleb Mrtvých Kristů z Gratzu [79] a Prahy [65] a otevřít otázku po skutečném autorství české malby. Ač se Liciniovo autorství pražské malby ve své době jevilo jako zcela adekvátní a příhodné, se současnou možností komparace s nejnovější literaturou a dalšími evropskými malířskými díly však není přesvědčivé.

Shrnutí

Výše byl předložen vývoj ikonografického námětu zobrazení Mrtvého Krista, byly zmíněny jednotlivé příklady uměleckých děl a porovnání s malbou z katedrály sv. Víta. Na základě toho lze učinit závěr, že pražská malba svým malířským projevem a podáním po formální stránce souvisí s tvorbou rudolfínského dvorního okruhu. Nelze však souhlasit s atribucí Giuliovi Liciniovi.

Tematicky malba pojednává ikonografický motiv, který byl rozpracováván v italském uměleckém prostředí i v Záalpi. Jeho napojení na benátskou tradici, především na přelom quattrocenta a cinquecenta a tvorbu Giovanni Belliniho je však velmi výrazné. Zároveň však malíř do tohoto benátského podání zakomponoval prvky spíše záalpské a značně konzervativní – gesto ruky na tváři a akcentace Kristovy rány. Pražská malba tedy mohla odrážet určitý konkrétní typ tohoto tématu vícekrát opakovaný v "controriformní" malbě. Ten byl však autorem doplněn o středoevropské prvky. A to snad na základě vlastní zkušenosti s tímto uměleckým prostředím, školení či pobytu ve střední Evropě? To by zcela jasně osvětlilo pouze přímé a jasné určení autora pražské malby, které však zatím není možné a zůstává otázkou do budoucnosti. Autora je však třeba jednoznačně hledat mezi malíři, kteří byli ovlivněni dvorským okruhem, ale patrně do něj přímo nepatřili. Ve svém díle však také reflektovali i místní tradici. A uspokojovali dobovou poptávku po zakázkách církevních námětů a devoční malby. S časovým určením vzniku pražské malby lze souhlasit s názorem Jana Royta a Jiřího Fajta, tedy okolo roku 1600.

⁶¹ Michelangelo, *Pieta pro Vittorii Colonna*, kol. 1546, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

⁶² BOHLIN 1979, 84–85; BARTSCH 28, 268.

4.5. Navštívení Panny Marie

Obraz s tématem Navštívení Panny Marie je dílem Jana Jiřího Heringa a je jedním z jeho nejkvalitnějších. [85] Hlavní motiv, setkání Panny Marie a svaté Alžběty, je zasazen do středu obrazu. Ženy si na pozdrav podávají pravé ruce a levými se objímají. Tvář Panny Marie i její pohled jsou natočeny ven z obrazu. Obličej je jemně, ale přesto přesně a přesně vymodelován. Oválná tvář, s propadlými očima a výraznými víčky je jedním z častých typů Heringovy tvorby. Okolo hlavy jí prosvěcuje jemná svatozář. Přes spodní narůžovělý šat má přehozen modrý plášť a na ramenou jí spočívá jemná, průsvitná rouška. Svátá Alžběta je oblečena v prostém, do hněda laděném šatu. Její pohled dopadá na tvář Panny Marie. Obličej svaté Alžběty je proveden také velice jemně, ale ne natolik detailně jako u Panny Marie. Provedení této tváře se spíše odvolává na italské chiaroscuro. Ženy stojí na schodech, Panna Maria o stupínek níže. Na spodním schodu, ve střední části, je signatura autora: *HHering pinxit*. Na pravé straně obrazu diváka vtahuje do děje postava mladé dívky natočené zády k divákovi a tváří k hlavní scéně. Dívka je oděna do žlutobílého šatu. Přes hlavu a ramena má přehozený šátek s tenkým proužkem. V rukou drží ošatku s holoubátky. Na zádech jí volně visí velký klobouk. Vlevo se nad čutorou s vakem sklání stařec, tedy sv. Josef nebo služebník. Přes zelený spodní šat má přehozen červený plášť a je natočen ven z obrazu. Vak drží v pravé ruce, v levé svírá opratě. Poslední figurou tohoto výjevu je muž v pozadí, patrně sv. Zachariáš, který vychází z domu a sleduje setkání žen. Je ve žlutém šatu a v ruce drží červený čepec. Prostor za pannou Marií a sv. Alžbětou je ohraničen nízkou zídou, za kterou se otevírá výhled do krajiny. Zde je zobrazena řeka a most, přes který prochází muž s oslem. Vlevo se k výjevu blíží postava se svatozáří. Jedná se tedy o druhé zobrazení Panny Marie, které popisuje její cestu. Napravo od řeky se rozkládá město. V posledním plánu je zobrazena samotná krajina s lesy a horami. Půlkruhový závěr obrazu je vyplněn malými putti na obláčcích. Ti drží palmovou ratolest, trsy květin a květinový věnec, který je připraven pro Pannu Marii.

Historické souvislosti

Oltářní obraz Navštívení Panny Marie¹ je v katedrále sv. Víta doložen již roku 1621 v *Ordo Altarium in Metropolitana Ecclesia Pragensi* Kašpara Arsenia z Radbuzy.² Ten ve svém spise, který popisuje stav během obnovy chrámu sv. Víta po zpusťošení roku 1619, uvádí celkem 27 oltářů. Jako šestnáctý zmiňuje oltář Navštívení Panny Marie v kapli u hrobu sv. Jana Nepomuckého. Obraz Navštívení Panny Marie dále uvádí Jaroslav Schaller. Jméno malíře Heringa zde v souvislosti s tímto dílem uvedeno není. Pisatel

¹ Rozměry: 207 x 118 cm, materiál: olej, plátno, signatura: HH äring Pinxit (na schodu v dolní části malby), inv. č.: O 285.

² ŠRONĚK 1997a, 52, pozn. 26; KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 16.

pouze obraz označuje za velmi krásné dílo.³ Gottfried Dlabacz na Schallerovy spisy odkazuje. Tuto zmínku o obrazu Navštívení Panny Marie však přechází a sám tento obraz neuvádí. Snad poprvé je autorství obrazu v literatuře uvedeno roku 1828 v popisu *Prahy Wegweiser für Fremde*, který vydal Franz Zimmer. Obraz uvádí v kapli u náhrobku sv. Jana Nepomuckého.⁴ Brzy na to je obraz zmíněn v popisu Prahy, který sepsal Julius M. Schottky. Ten uvádí nejen autora obrazu, ale nově také předlohu, podle které malíř pracoval, a to Navštívení Panny Marie od Federica Barocciho v kostele S. Maria in Vallicella v Římě.⁵ Tato zmínka o předloze obrazu zůstane zapomenuta až do roku 1951, kdy předlohu uvádí Jaromír Neumann.⁶

Dále tuto malbu zmiňuje Franz Tschischka, Hans Vollmer a Karel V. Zap v díle *Wegweiser durch Prag* z roku 1848.⁷ Poslední jmenovaný uvádí tento obraz v kapli Navštívení Panny Marie⁸ s autorstvím Jana Heringa. Jako zřizovatele oltáře, na kterém byl tento obraz umístěn, uvádí arcibiskupa Lohelia a klade jeho počín do roku 1620. Navíc připojuje poznámku o opravení oltáře v letech 1835–1836. Ve svém českém popisu Prahy z roku 1868 tento obraz již neuvádí. Později je dílo uvedeno až v soupisu památek Antonína Podlahy.⁹ Ten ve svém záznamu uvádí autorství i signaturu *I. Häring pinxit*. Dílo datuje do první poloviny 17. století a jako lokaci uvádí depositář u sv. Jiří. Ze záznamu Antonína Podlahy vychází zpráva Karla Vladimíra Heraina, který v rámci celého Heringova díla považuje tento obraz za jeden z nejzdařilejších. Ale vytýká mu ostrost, chlad a tvrdost tvorby, které nachází taktéž ve strahovských dílech.¹⁰ Jak již bylo výše zmíněno, obraz je uveden v rámci výčtu Heringova díla Jaromírem Neumannem roku 1951. V této době již obraz visel na současném místě, tedy v katedrále sv. Víta u vchodu do sakristie. Jaromír Neumann v tomto díle vidí známku Heringova pobytu v Římě, protože obraz je své předloze podobný nejen kompozicí, ale také svým koloritem a jasně vychází z italského manýrismu.¹¹ Na tuto zprávu navazuje Michal Šroněk, který k charakteristice tohoto díla přidává upozornění, že je kompozice obohacená o průhled do krajiny. Tím autor jasně navazuje na krajinářskou tvorbu rudolfínských manýristů.¹² Michal Šroněk jako jediný taktéž informuje o odstranění oltáře Navštívení Panny Marie z kaple sv. Jana Nepomuckého roku 1865, na kterém byl obraz patrně instalován.¹³ Pavel Preiss zmiňuje

³ SCHALLER 1794, 184.

⁴ ZIMMER 1828, 18., dále VELEBA 1834, 55.

⁵ SCHOTTKY 1832, 219.

⁶ NEUMANN 1951, 125.

⁷ TSCHISCHKA 1836, 235; VOLLMER 1992, 468; ZAP 1848, 286.

⁸ Jedná se o stejnou kapli jako v dřívějších lokacích, tedy o kapli sv. Jana Nepomuckého. Zasněžení kaple bylo uváděno rozdílně: sv. Jana Nepomuckého, Navštívení Panny Marie, sv. Erharda a sv. Otylie, Vlašimská; ŠRONĚK 1994, 269.

⁹ PODLAHA/HILBERT 1906, 250.

¹⁰ HERAIN 1915, 49.

¹¹ NEUMANN 1951, 71.

¹² ŠRONĚK 1997a, 48–49.

¹³ ŠRONĚK 1997a, 52.

tento Heringův obraz ve svém spise o českém barokním krajinářství. Obraz sice označuje za „zhrublou a prostorově nejistou“ kopii, klade zde však důraz na krajinnou složku obrazu, která je jeho nejzajímavějším prvkem. Jako výchozí bod Heringových krajin vidí lombardsko-benátskou tradici a dílo Girolama Muziana,¹⁴ jak poznamenal také Jaromír Neumann. Dále tento obraz okrajově zmiňují i další autoři.¹⁵ Ivan Muchka ve své stati v souborném díle o pražské katedrále poukazuje především na koloristickou eleganci. V zobrazení krajiny vidí ohlas starších renesančních tendencí. Naopak dynamická gesta jsou již předstupněm barokních principů.¹⁶ Michal Šroněk ve svých pozdějších statích shrnuje dosavadní poznatky o autorovi a jeho díle a poukazuje na barevnou shodnost obrazu s jeho předlohou. Ta vede k domněnce, že Hering znal římský obraz z autopsie.¹⁷

Jak bylo zmíněno výše, předlohou obrazu byl obraz Federica Barocciho se stejným námětem pro kostel Chiesa Nuova.¹⁸ Tato Barocciho malba byla velmi oblíbenou a často opakovanou kompozicí. Dvě kopie obrazu se nachází například v Urbinu v Galleria Nazionale, další v Marseille a volná kopie od Agostina Veraciniho ve Florencii v S. Lorenzo. Obraz byl taktéž převeden do grafiky. Nejprve Gysbertem van Veen roku 1588 [86] (dále 1589, 1594) a poté Philipem Tomassinem a Philipem Gallem.¹⁹ Grafika Gysberta van Veen není stranově převrácená a je tedy nasnadě předpokládat, že pražský obraz byl vytvořen právě podle ní.

I přes značnou podobnost pražského obrazu Navštívení Panny Marie s římským Barocciho dílem lze rozeznat několik rozdílů. Kompozičně jsou obrazy uspořádány totožně. Ve středu je Panna Maria se sv. Alžbětou, vlevo sklánějící se muž, vpravo zády otočená dívka a v pozadí druhý muž. Uspořádání postav je tedy vystavěno do pomyslného trojúhelníku, který je ale lehce nakloněn od diváka a tím mu otvírá cestu či uličku, kterou má vést svůj pohled. V prvním plánu jsou na obou stranách postavy, které svým natočením a pohybem vedou pohled do středu, do volného prostoru, na jehož konci dominuje ústřední dvojice. Popsaná ohraničenost obvodu obrazu však vytváří jasný rám pro ústřední motiv. Tento kompoziční prvek, kdy ucelenost výjevu, snad až dojem malého stísněného prostoru s mnoha postavami, vede pohled diváka a dramatizuje výjev, je v grafické reprodukci lehce rozmělněn. Postavy zde jsou již zasazeny do nepatrně rozlehlejšího prostoru. U pražského obrazu je tento prvek „stísněného“ prostoru již rozmělněn zcela. Postavy jsou zobrazeny z větší části, hlava osla chybí úplně a neohraničuje tak levou stranu kompozice. Starci

¹⁴ PREISS 1964, nepag.

¹⁵ UPP 4, 109; NEUMANN 1969, 173; ŠRONĚK 1989, 325; ŠRONĚK /HAUSENBLASOVÁ 1998, 205.

¹⁶ MUCHKA 1994, 172–173, 274.

¹⁷ Michal ŠRONĚK: Navštívení Panny Marie. In: ŠKRÉTA 2010, 480.

¹⁸ Římský obraz byl určen do kaple Navštívení, jejíž patronát zastával Francesco Pozzomiglio. Byl objednan roku 1583 a dokončen 1586, kdy je v korespondenci zachován popis jeho převozu do Říma. OLSEN 1955, 140. Obrazu a studijním kresba podrobně EMILIANI II, 37–57.

¹⁹ Gysbertem van Veen podle Federica Barocciho, Navštívení Panny Marie, 1588, rytina, 295 x 426 mm, OLSEN 1955, 140–141; EMILIANI II, 38, 40; BAROCCI 2009, 282.

v popředí však v návaznosti na předlohu zůstaly v ruce opratě k oslovi. V dolní části obrazu je pod starcem přidán volný prostor a v horní části jsou navíc vznášející se andělci. Pražská kompozice tak ztrácí na pravděpodobně cílené stísněnosti výjevu, která akcentovala ústřední motiv. Kompozice se tak stává více plošnou a otevřenější.

Římská malba byla situována do uzavřeného prostoru s malým výhledem do města. Na pozadí Heringovy malby se však otevírá pohled do krajinné scenerie, která je navíc doplněna zdvojením postavy Panny Marie. Tento narativní prvek připomene malířovy pozdější práce v cyklu premonstrátských světců. Zde je ke každé postavě na pozadí přidán legendický výjev, ve kterém se postavy světců taktéž opakují. Ačkoliv andělci v horní části obrazu nevycházejí z italské předlohy Barocciho díla ani z grafiky, na italské prostředí však, dle mého názoru, odkazují. Samotní vznášející se andělci jsou častým prvkem Heringových obrazů. Vyskytují se v cyklu premonstrátských světců²⁰ i v cyklu sv. Norberta. Zde nejvíce na obraze s námětem Sv. Norbert dostává řeholní roucho. Na tomto obraze se taktéž vyskytuje mnoho květin. Avšak pouze v podobě jednotlivých rozesetých květů. Na obraze Navštívení jsou květiny seskupeny do jakýchsi „trusů“ či kytic v ruku andělků. Podobné zobrazení andělků s trsy květin používal například floristicky vzdělaný florentský umělec Alessandro Allori, taktéž činný na přelomu cinquecenta a seicenta. Nelze vyslovit tvrzení, že Jan Jiří Hering se ve svém díle Navštívení přímo inspiroval některým Alloriho dílem. Ukazuje to však na fakt, že ač Hering přejal kompozici Federica Barocciho, kvůli rozdílnosti rozměrů pláten využil pro dotvoření prostoru i jiné inspirace. Ta jistě vzešla z jeho italského studijního pobytu.

Postavy na obraze a na grafice jsou velice podobné ve svém odění. Lehká barevná odchylka je u sv. Alžběty. Skloněný muž má spodní oděv na římském obraze šedavý, zatímco v pražské verzi se autor uchýlil k barvě zelené. Figura dívky otočené zády je v koloritu odlišná. Zachovává však motiv klobouku, který je na římském obraze pouze naznačen. Na pražském je však vyveden v celku. Panna Maria i muž v pozadí jsou na obou verzích co do barev téměř totožní, muž na římském díle pouze nedrží výrazně barevnou pokrývku hlavy. Barevná podobnost pražského a římského obrazu jasně ukazuje, že Hering opravdu s největší pravděpodobností osobně viděl Barocciho obraz v Chiesa Nuova. Detailnost provedení, například límec sv. Alžběty, který je zcela totožný na římském i pražském obraze, však potvrzuje, že Hering musel obraz tvořit dle grafické předlohy.

Zásadním rozdílem, kterým se však postavy pražského obrazu liší od římské předlohy, je provedení jejich tváří. Nejvěrnější předloze je sv. Alžběta. Zde zůstal Hering až překvapivě věrný předloze a tvář světice velice dobře upomíná na italské chiaroscuro. Tento způsob

²⁰ Jan Jiří Hering, Sv. Heřman Josef, Bl. Jakub de Vicogne, Bl. Milo, Královská kanonie premonstrátů na Strahově. Podrobněji OPATRŇÁ 2011, 41–142.

malby tváře je v Heringově díle naprosto ojedinělý. Je zřejmé, že se pro něj inspiroval římským zdrojem. Je však zarážející, s jakou sebejistou uměleckou bravurou jej dokázal převést na pražský obraz. Grafika sice podává Alžbětinu tvář obdobně, nelze však předpokládat, že by autor vycházel pouze z ní. Mohl si tedy již v Římě vytvořit vlastní kresbu Alžbětiny tváře, mohl si ji takto bravurně zapamatovat nebo vyzískal studijní kresbu samotného Barocciho, kterých při přípravě obrazu mnoho vzniklo. Mohl mít k dispozici ještě také druhou grafickou předlohu, která podává detail postav Panny Marie a sv. Alžběty.²¹ Naopak ostatní tváře pojal autor dle svého rukopisu. Obličej na pražském obrazu jsou oválnější, barevně sytější a tváře jsou plnější. Nejvýraznější rozdíl je ve tváři Panny Marie. Na rozdíl od římského obrazu i od grafiky, kde se Panna Maria dívá na sv. Alžbětu, je v pražském provedení tvář natočena směrem k divákovi. Tím i přesto, že se zdraví se svou příbuznou, komunikuje s divákem a vtahuje ho do děje. Její tvář vykazuje některé prvky malířského rukopisu Jana Jiřího Heringa. Mariiny vpadlé oči, sevřené rty a kulatý obličej nejvíce odkazují k obrazu Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka. Mariina tvář je však jemněji modelována. Tvář služky napravo vychází ze své předlohy. Malíř se s ní však nedokázal jasně vypořádat, a proto jsou nepřirozeně zdůrazněny ženiny oči, nápadně vystupující rty a brada. Tvář vousatého muže není tak jako na předloze ostře řezaná. Je spíše měkčeji modelovaná a je téměř totožná s dalšími variantami typu této tváře z Heringova díla.²² Pražský obraz nedosahuje takové umělecké kvality jako římská Barocciho malba. V rámci českého dobového uměleckého prostředí se však řadí mezi vrcholná umělecká díla.

Konkrétní datace je otázkou. Avšak fakt, který uvádí Karel V. Zap, že celý oltář byl fundován roku 1620 arcibiskupem Loheliem, problematiku částečně osvětluje. Jan Lohelius zemřel již roku 1622. Tudíž je pravděpodobné, že obraz vznikl v rozmezí let 1620–1622. Nelze vyloučit, že byl oltář proplacen, ale k vyhotovení oltářního obrazu se přistoupilo až po Loheliově smrti. Nicméně, arcibiskup Lohelius byl před úřadem metropolitou opatem Strahovského kláštera. Janu Jiřímu Heringovi je připisován Loheliův portrét. Je tedy vysoce pravděpodobné, že udělení této zakázky Janu Jiřímu Heringovi bylo zapříčiněno právě arcibiskupem Loheliem. Proto by měl být vznik tohoto obrazu kladen před rok 1622. Tím se obraz stává jednou z prvních dnes známých Heringových maleb. Malba vykazuje jednotnost malířského rukopisu a lze tedy předpokládat, že celá vznikla rukou Jana Jiřího Heringa.

²¹ Johan Sadeler, převrácená kopie tisku Henrika Hondiuse vytvořená dle kresby Federica Barocciho; BARTSCH 70.1., 172.

²² Tvář chudáka z obrazu Sv. Norbert rozdáva majetek chudým. Určité podobnosti lze najít také s heringovským typem vousatého muže nacházejícím se např. na výjevu Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem či Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku. Podrobněji OPATRŇÁ 2011, 72–142.

Shrnutí

Jan Jiří Hering pro tento svůj obraz použil velmi známou kompozici italského malíře období "controriformy". Vycházel z předlohy, kterou si ale dle svého přístupu upravil. V určitých částech neuvažoval nad přesným obsahem původní kompozice (převzetí otěží osla, ne však již samotného zvířete), jinde si výjev cíleně upravil dle svých potřeb a osobních možností. Vnesl do obrazu již prvky malířské produkce první poloviny 17. století, odstranil stísněnost výjevy, kompozici rozvolnil a zplošnil. Výjev podal více narativně, i díky přidání krajinné složky a postav v ní obsažených. Herainem vytýkaná ostrost a chlad malby může být vnímána i jako převod italské kompozice do umírněné tvorby sakrálních maleb.

4.6. Proměnění Krista na hoře Tábor

4.6.1. Proměnění Páně od Nejsvětějšího Salvátora

Na hlavním oltáři kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze se nachází obraz Proměnění Páně připisovaný Janu Jiřímu Heringovi. Na zprávách o obrazu i v odborné pozornosti jemu věnované se bohužel odráží fakt, že před oltářním obrazem je představena menza s bohatě zdobeným svatostánkem, který obraz mírně zastiňuje. Ztmavlost obrazu i nedostatek světla v presbytáři pak činí obraz těžko čitelný. I přes tento fakt již starší literární zmínky o tomto obrazu uvádí, že se jedná o kopii Raffaellova obrazu stejného námětu uloženého ve vatikánské Pinacotece.¹ [87] Scéna popisuje Proměnění Krista na hoře Tábor, kdy zazářila jeho tvář a jeho šat byl oslnivě bílý. Poté se zde zjevil Eliáš a Mojžíš a Ježíš s nimi rozmlouval. Učedníci Petr, Jakub a Jan, kteří ho doprovázeli, jsou vyobrazeni spící v trávě.² V dolní části obrazu se nachází scéna následující po Proměnění, kdy jeden muž přivedl k učedníkům svého posedlého syna, ale ti jej pro svou malověrnost nedokázali uzdravit. Zlého ducha z chlapce vyhnal až Kristus.³

Jan Florián Hammerschmid vznik hlavního oltáře datuje rokem 1640.⁴ Johann Schmidl v *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae* z roku 1759 vznik obrazu datuje již rokem 1638 a autorství připisuje Johannu Haringovi, kterému za něj bylo zapláceno 500 rýnských.⁵ Další zprávu přináší Christian F. Weisse roku 1793. Tlumočí v ní informaci Quirina Jahna o díle Jana Jiřího Heringa. Již Quirin Jahn si byl vědom, že se jedná o kopii Raffaellova římského obrazu a na tomto faktu staví tvrzení, že Hering musel po svém vyučení navštívit Itálii.⁶ Jaroslav Schaller ve svém popisu Prahy taktéž tento obraz zmiňuje s Heringovým autorstvím a Raffaellovou předlohou.⁷ Gottfried Dlabacz k již známým informacím dodává, že obraz Hering maloval v jezuitské zahradě na břehu Vltavy a obdržel za něj 500 zlatých.⁸ Je tedy pravděpodobné, že jeho zpráva vychází z jím prostudovaných pramenů. Stejně jako Quirin Jahn i Johann R. Füssli⁹ odvozuje dle římské předlohy Heringův pobyt v Římě. Julius M. Schottky kromě již známých informací obraz datuje rokem 1630.¹⁰ Další dataci přináší František Eckert, který jej datuje rokem 1632. Již on poznamenává, že obraz má velice málo světla. Stejnou dataci později přejímá Karel V.

¹ Raffaello Sanzio, Proměnění Páně, 1516–1520, inv. č. 40333, Vatikánská muzea, Řím, FODNAZIONE ZERI.

² Mt 17,1–6; Mk 9,1–8; L 9, 28–36.

³ Mk 17, 14–18; Mk 9,14–27; L 9, 37–43.

⁴ HAMMERSCHMIDT 1723, 88.

⁵ Částka se dle Schmidlova záznamu vztahuje k provedení dvou obrazů – horního, kde se měl nacházet Bůh Otec a dolního s Proměněním. SCHMIDL 1759, 448–449.

⁶ WEISSE 1776, 320.

⁷ SCHALLER 1796, 49.

⁸ DLABACZ 1815, 613–614.

⁹ FÜSSLI 1779, 314.

¹⁰ SCHOTTKY 1831, 289.

Herain a Jaromír Neumann.¹¹ Další literatura pouze opakuje předchozí zmínky.¹² Nejnověji se oltářním obrazem zabýval Michal Šroněk. Obraz ve svém článku o oltářích z období třicetileté války datuje rokem 1640. Později předpokládá spíše dataci 1642.¹³ Poprvé podává i slohový rozbor díla. Poukazuje na jeho temnosvitné řešení na rozdíl od předlohy, což podporuje raně barokní dramatizaci scény. V nejnovější práci obraz datuje rokem 1638, kdy byl původní obraz Proměnění Páně z roku 1601 nahrazen dnešní Heringovou malbou.¹⁴

Pražská malba kopíruje Raffaellův obraz velmi věrně, není ani stranově převrácena. Tudíž ať autor malby Raffaellův obraz viděl na vlastní oči či ne, dílo bylo jistě namalováno dle grafické předlohy. Těch bylo dle italského obrazu vytvořeno až 18 verzí. K datu tradičního zařazení vzniku pražského díla v 30. či 40. letech 17. století jich z toho bylo vytvořeno šest. Grafika Nicola Beatricetto (?) nepřevádí Raffaelův obraz zcela do detailu. A vůči originálu a pražské malbě chybí především dvě klečící postavy v druhém plánu malby, vpravo za skálou. Agostino Veneziano (?) a Johannes I. Sadeler Raffaellův obraz převedli do převrácené varianty. Giulio Bonasone do svého grafického listu použil pouze horní část celé malby. Pražská malba tedy vznikla podle grafiky Cornelise Corta (otištěna třikrát, poprvé roku 1573, naposledy 1602) nebo její kopie od anonymního umělce z okruhu Cornelise Corta (také otištěna třikrát, poprvé roku 1574).¹⁵

Kompozice pražského obrazu je tedy totožná s kompozicí obrazu italského. Malba věrně kopíruje rozvržení postav, jejich natočení a přesné řasení draperií. Ačkoliv jsou detaily obrazu těžko pozorovatelné, lze zde nalézt malé odchylky od předlohy. Ústřední postava Krista v horní části obrazu je totožná s předlohou, i v řasení draperie, autor pražské malby však nedokázal přenést dojem plasticity těla. Pod Kristovým šatem tedy není naznačena fyziognomie jeho těla. Vlající plášť nevytváří dojem větrem vzedmuté látky, ale pouze plošné dekorace. Autor se snažil být věrný předloze i ve tváři Krista. Avšak díky ne příliš jistému malířskému rukopisu vytvořil z Kristova vysokého čela spíše dojem holohlavosti. Ke stejnému posunu došlo taktéž u dvou vedlejších postav. Na pravé straně se u Krista vznášejí Eliáš s knihou v ruce, na levé Mojžíš s deskami Desatera. Mojžíš se od předlohy navíc liší svým hermelínovým límcem. Střední část malby se třemi apoštoly se opět drží kompozice grafiky. Po levé straně jsou obdobně vyobrazeni dva další přihlížející apoštolové, napravo se otevírá malý průhled do krajiny. Ani zde však autor pražské malby nedokázal udržet správnou fyziognomii těl. Obzvláště apoštol nejvíce vpravo je sice

¹¹ HERAIN 1915, 48; NEUMANN 1951, 125.

¹² NAGLER 1838, 119; VOLLMER 1992, 468, TOMAN 2000, 323, TSCHISCHKA 1836, 229; ŠRONĚK 1989, 325, UPP 1, 112.

¹³ ŠRONĚK 1991b, 441; ŠRONĚK 1997a, 49.

¹⁴ ŠRONĚK 2013, 22.

¹⁵ Všechny grafické varianty s vlastními hesly viz RAPHAEL INVENIT 1985, 177–181, obr. 680–648; heslo grafického listu Cornelise Corta Stefania MASSARI.

zobrazen ve stejné pozici jako na předloze, v kleče, s roztaženýma rukama a skloněnou hlavou, jeho postava však nepůsobí jistě a vyváženě. Ústřední postava apoštola je nejmarkantnějším rozdílem obrazu oproti grafice. Na té je apoštol zády k divákovi, na obraze čelem. Zde se však jedná pravděpodobně o invenci autora pražské malby. Žádná z grafik tuto variantu otočení učedníka nepodává.¹⁶ Dolní část obrazu naprosto věrně kopíruje svou předlohu. Ve středu se nachází sedící žena ukazující k posedlému dítěti. To je vyobrazeno na pravé straně obrazu, jak je zmitáno ďábelskou mocí a přidržováno svým otcem. V levé části obrazu jsou znázorněni do půlkruhu rozestavení apoštolové, kteří jsou udiveni silou zlé moci. Gesty naznačují svou bezmocnost a odkazují ke Kristu.

Vyslovení názoru o autorství dle uměleckého rukopisu je velice náročné vzhledem k nepřístupnosti a tmavosti obrazu. Ač jsou na malbě patrné nedostatky, například ve tváři Krista nebo v poloze napravo spícího učedníka, malbu těchto značných rozměrů musela vytvořit zkušená ruka, kterou Hering, pokud pracoval podle předlohy, měl. Vzhledem k velice časnému označení jeho autorství v literatuře je tedy možné, že se skutečně jedná o dílo tohoto umělce.

4.6.2. Proměnění Páně z Černínského paláce

K tématu Proměnění Páně v českém prostředí je třeba nutno připojit ještě obraz z Černínského paláce. Malba opět vychází z Raffaellova slavného vatikánského obrazu. Mojmír Horyna jej řadí mezi obrazy, které byly nakoupeny pro výzdobu interiéru paláce při jeho přestavbě Pavlem Janákem v první polovině 20. století. Malbu určuje jako dílo snad ještě z konce 16. století.¹⁷

Porovnání obou v současnosti pražských děl ukazuje, že malby nevytvořil stejný malíř. Ač je porovnání značně ztíženo nepřístupností oltáře z chrámu Nejsvětějšího Salvátora. Oltářní obraz je mladšího data a je méně kvalitní. Obě dvě malby však mohly vzniknout na základě stejné grafiky, tedy díla Cornelise Corta nebo kopie dle něj, jak dokazuje popis a porovnání grafik výše.

Je však samozřejmě otázkou, zda je možné tuto malbu spojovat s českým uměleckým prostředím první poloviny 17. století, vzhledem k jejímu získání pro Černínský palác až ve 20. století.

¹⁶ INVENIT 1985, 177–181, obr. 680–648.

¹⁷ HORYNA 2001, 330, obr. 315.

4.7. Světci

"Controriformní" malířský umírněný proud a nový pohled na jeho výskyt v českém prostředí, který byl sledován na vybraných dílech výše, může osvětlit i některá díla rudolfínských umělců, kterým zatím nebyla věnována náležitá pozornost či u kterých zůstává ještě mnoho otazníků. Tuto myšlenku vysvětlím na malbách světic a světců, které jsou řazeny do tvorby Bartolomea Sprangera. Jedná se především o malby sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda **[88]**, sv. Uršuly z Vilnius a cyklus určený pro klášter sv. Jiří **[99]**. K těmto vybraným dílům tématicky náleží i další malby.¹ Pro tento text však byla vybrána jen výše uvedená díla vzhledem k jejich umírněnému formálnímu podání, klidné kompozici, jednoduchosti a názornosti. Formulace postav v dílech, která skupinu doplňují, je více dynamická, a tudíž silněji odkazuje ke Sprangerovým manýristickým figurám.

Nejstarší proveniencie malby sv. Vojtěcha se sv. Zikmundem, nyní ve fondu Národní galerie v Praze,² je doložena v majetku Albrechta z Valdštejna v letech 1583–1634.³ Na malbě jsou světci zobrazeni frontálně. Jejich postoj je zcela rovný a klidný. Není naznačeno žádné prostředí, světci jsou provedeni na tmavém pozadí. Eliška Fučíková vznik maleb vysvětluje touhou Rudolfa II. po dílech Albrechta Dürera a spojuje je s jeho mnichovskými malbami apoštolů.⁴ **[89–90]** Jelikož však v této době nebyla dostupná žádná Dürerova díla, byly Sprangerem vytvořeny alespoň tyto malby à la Dürer.⁵ Malby by tak dle Fučíkové původně patřily do rudolfínské kunstkomory. Autorka však nevylučuje ani původní náboženské určení obrazů do některého z pražských kostelů. Toto tvrzení podporuje i Thomas Da Costa Kaufmann spojením těchto Sprangerových děl s Dürerovou grafikou rakouských světců. **[100]** Tato Dürerova myšlenka by pak Sprangerem byla přetransformována do zobrazení českých zemských patronů.⁶ Jak bude ukázáno níže, souvislosti s těmito díly však lze hledat i v italském umění, jak v grafických tak i malířských dílech.

Malba sv. Uršuly, dnes uložená ve Vilnius, je dle slohového rozboru datována kolem roku 1583.⁷ Mohla tedy vzniknout jak při Sprangerově pražském období, tak při jeho pobytu

¹ Sv. Vít se sv. Václavem (Národní galerie v Praze), sv. Barbora (Szépművészeti Múzeum, Budapešť), sv. Barbora (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) a sv. Kateřina (Gemäldegalerie SMB, Berlin) a griseillové malby sv. Agáty a sv. Markéty (Státní Zámek, Rožmberk) z jejich zadních stran. Nejnověji METZLER 2014, 92–93, 100–107.

² Bartolomeus Spranger, Sv. Vojtěch se sv. Zikmundem, O 11160, Národní galerie v Praze.

³ METZLER 2014, 104, dále pak např. Eliška FUČÍKOVÁ: sv. Václav a sv. Vít. In FUČÍKOVÁ 1997, 405.

⁴ Albrecht Dürer, Apoštolové sv. Petr, sv. Jan, sv. Pavel a sv. Marek, 1526, Alte Pinakothek, Mnichov.

⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 158–159; Eliška FUČÍKOVÁ: sv. Václav a sv. Vít. In: FUČÍKOVÁ 1997, 405.

⁶ Jelikož v této době není v Praze doloženo žádné Dürerovo dílo, Thomas DaCosta Kaufmann předpokládá, že se Spranger mohl s Dürerovým dílem seznámit při své cestě do Augsburgu roku 1582. KAUFMANN 1988, 266.

Náboženský účel nevylučuje ani Sally Metzler, METZLER 2014, 104.

⁷ S grafikou Albrechta Dürera byly Sprangerovy obrazy spojeny již Eliškou Fučíkovou, FUČÍKOVÁ 1972, 159.

⁸ KAUFMANN 1988, 257; METZLER 2014, 100.

v německých zemích. K malbě je zachována kresba, kde je obraz zasazen do oltářní architektury. Lze tedy předpokládat, že účel malby byl náboženský.⁸ Na malbě je sv. Uršula provedena s roztaženým pláštěm, pod kterým ochraňuje další světice.⁹ Postava světice je sice nastavena v kontrastu a evokuje Sprangerovy figurální esové formulace těl, tento prvek je však velmi potlačen, i díky zřasené draperii Uršulina oděvu. Kompozice tak zůstává klidná a silně symetrická.

Cyklus světic pocházející z kláštera sv. Jiří sestává dnes z obrazu sv. Kateřiny, sv. Moniky, sv. Uršuly [99] a sv. Alžběty.¹⁰ Thomas DaCosta Kaufmann v těchto dílech vidí vliv Friedricha Sustrise, jehož dílo mohl Spranger opět poznat při své cestě do Augsburgu.¹¹ Oba autoři pak upozorňují na existenci dílenských prací či kopií se stejnými náměty v Archer Huntington Gallery.¹² Malby, jež mají stejný formát, zobrazují celé postavy světic, jejich těla jsou opět zcela umírněně a klidně podána, pouze lehce natočena na stranu. Scéna se sv. Kateřinou a se sv. Monikou obsahuje prvek krajiny. Sv. Uršula a sv. Alžběta jsou představeny před zcela tmavé pozadí, za to jsou doplněny o další postavy.

V kontextu cinquecenta

Tato vybraná díla Bartolomea Sprangera byla, jak je uvedeno výše, spojena s tvorbou Albrechta Dürera a Friedricha Sustrise. Ti však nebyli jediní, od kterých se mohl Bartolomeus Spranger inspirovat. V 60. letech je doložen jeho pobyt v Parmě, kde pomáhal na výzdobě kupole kostela S. Maria della Steccata. A právě zde se mohl seznámit se slavnými Parmigianinovými postavami Pannen moudrých a pošetilých. V těchto postavách nelze hledat inspiraci pro uvedené Sprangerovy malby. Je však třeba si uvědomit, že v rámci svého italského pobytu nejen s nimi tento malíř přišel do kontaktu.

Stejně tak muselo na Sprangera působit celkové italské malířské prostředí a jeho hledání vhodného vyjádření nové spirituality cinquecenta a devoční malby. Zde lze postavy světic a světců, které jsou podány v celých postavách, velice klidně, často bez zasazení do konkrétního prostředí, na tmavém pozadí a naprosto tak kontrastující k soudobému manýrismu, také nalézt. A to jak v grafických, tak v malířských dílech.

Tento vývoj nové zbožnosti, který lze sledovat již od přelomu quattrocenta a cinquecenta, přes velké mistry vrcholné renesance až k posledním desetiletím cinquecenta byl sledován v 2. kapitole. Je jednou z charakteristik "controriformní" malby. Zcela konkrétně lze pak aplikovat i na toto vymezené téma zobrazení světců v celých postavách charakterizované

⁸ KAUFMANN 1988, 257.

⁹ Je zde patrná taktéž postava s tiárou, což ikonografii obrazu lehce znejasňuje. Kaufmann uvažuje i o tématu Panny Marie Ochránitelky, spíše se však přiklání ke sv. Uršule. KAUFMANN 1988, 257.

¹⁰ KAUFMANN 1988, 253–25; FUČÍKOVÁ 1997, 404–405; METZLER 2014, 107–110.

¹¹ KAUFMANN 1988, 254.

¹² KAUFMANN 1988, 258; FUČÍKOVÁ 1997, 405.

výše. Zástupce této tvorby první třetiny cinquecenta lze najít například v díle Timotea Viti da Urbino¹³ [94], Francesca da Tolentino¹⁴ či Boltraffia.¹⁵ Těmto zobrazením se věnovali ale i velcí umělci jako Andrea del Sarto¹⁶ či Fra Bartolomea a jejich dílny.¹⁷ [96] Významným autorem, který zprostředkoval tyto postavy prostřednictvím grafik, byl Marcantonio Raimondi. Je známa celá série apoštolů vytvořená dle předlohy Raffaella Sanzia.¹⁸ Tomuto tématu se věnoval i jeden z jeho žáků, pro nedostatek dostupných informací o jeho životě dnes označovaný jako Master of the Die.¹⁹ [95]

Mezi umělci, kteří zpracovávali toto téma v posledních desetiletích cinquecenta, je třeba zmínit Livia Modiglianiho, Bartolomea Cesiho a především rodinu Carracciů. Malíř Livio Modigliani (1535/1536–1609?), pocházející z Forli, provedl pro kostel S. Maria dei Servi ve Forlimpopoli pro výzdobu skříně chrámových varhan výjev Zvěstování, Panny Marie Ochránitelky [97] a sv. Kateřiny [98]. Dílo je signováno a datováno rokem 1576.²⁰ V kontextu českého prostředí je třeba věnovat pozornost především zobrazení Panny Marie a sv. Kateřiny. Jedná se o samostatná podlouhlá zobrazení ženských postavy, bez jasně vymezeného prostředí, velmi těsně ohraničených rámem malby. Světičky je doplněna pouze svými atributy. Její tvář je stejně jako její postoj velmi klidný a vyrovnaný. Panna Maria pod svým pláštěm ukrývá dva mnichy. Její postoj je ještě více uvolněn, pouze jemně vystupuje pravé koleno. Její tvář je oválná a měkce modelovaná. Obě malby snesou porovnání s mladšími Sprangerovými výjevy světic ze svatojiřského kláštera, jak díky postojům ženských figur, klidnému výrazu, kompozici, tak i díky ochrannému plášti italské Panny Marie a české sv. Uršuly. K formulaci Panny Marie lze přirovnat taktéž obraz sv. Uršuly z Vilniusu.

Z florentského reformního prostředí lze jako příklad tohoto ikonografického zpracování uvést žáka Santi di Tita Gregoria Paganioho a jeho vyobrazení sv. Vavřince v kostele Madonna della Grazie v San Giovanni Valdarno.²¹

Bolognská Pinacoteca ve svých sbírkách uchovává dvě malby Bartolomeo Cesiho – sv. Pavel a sv. Petr.²² [92–93] Jedná se opět o podlouhlé desky, ve kterých jsou velmi natěsno

¹³ Timoteo Viti da Urbino, sv. Apolonie, Galleria nazionale delle Marche, Urbino; sv. Máří Magdaléna, Gubbio, dom. BERENSON I, 144; vyobrazení BERENSON III, obr. 1059, 1061.

¹⁴ Francesco da Tolentino, sv. Barbora, sv. Antonín Poustevník, Santuario di S. Maria, Liveri di Nola. BERENSON I, 144, vyobrazení BERENSON III, obr. 1163–1165.

¹⁵ Boltraffio, sv. Barbora, Berlin Staatliche museum. BERENSON I, 55–57, vyobrazení BERENSON I, obr. 1430.

¹⁶ Andrea del Sarto, Víra, chiostro dello Scalzo, Florencie, do grafiky převedeno Cherubinem Albertim, BARTSCH 34, 185; Čtyři světi – sv. Michael, sv. Jan Gualberto, Jan Křtitel, Berardo degli Uberti, inv. č. 8394–8396, Uffizi, SHEARMAN 1965, obr. 155.

¹⁷ Mariotto Albertinelli, sv. Kateřina Alexandrijská, 1512, Pinacoteca Nazionale, Siena, PADOVANI 1996, 147.

¹⁸ BARTSCH 26, 92–104.

¹⁹ Master of the Die, sv. Barbora, sv. Máří Magdaléna, BARTSCH 29, č. 169–170.

²⁰ FERRETTI 1984, 546.

²¹ Gregorio Pagani, S. Lorenzo, basilika Madonna delle Grazie, San Giovanni Valdarno, Arezzo, SEICENTO FIORENTINO 1986, 107.

zasazeny postavy světců. Postavy dvou starců jsou podány velmi realisticky a naturalisticky, avšak opět bez jasně určeného prostředí. Postavy jsou velmi klidné, jediný výrazný prvek výjevů je jejich velmi ostrá barevnost. Ta je však pro Cesiho tvorbu typická. Pokud tedy jsou pražské malby sv. Víta se sv. Václavem a sv. Vojtěcha se sv. Zikmundem srovnávány s apoštoly Albrechta Dürera, je třeba jako italský protipól této ikonografické formuli uvést právě tato díla Bartolomea Cesiho. A to díky realistickému zobrazení, klidnému postoji, neurčitému pozadí a prostředí i velmi silné a výrazné barevnosti.

Dalšími zdroji, které lze v oblasti Emilie-Romagni nalézt, je grafická tvorba Agostina Carracciho, která jistě vznikla také na základě práce dalších členů jeho rodiny.²³ Z Agostinovy ruky pochází čtyři tisky světic (sv. Kateřina Alexandrijská, sv. Lucie, sv. Agáta, sv. Markéta²⁴ [101–104]), které jsou opět zobrazeny jako stojící světice v celé postavě, pouze s atributy, ve spodní části s úzkým pásem krajiny či země. Světice jsou zobrazeny v náboženském rozjímání, ale ne v mystické extázi. Tvoří tedy klidný protipól v rámci devoční malby vůči výrazným a expresivním vyobrazením světců (např. Barocciho oblíbené Stigmatizace sv. Františka či jeho sv. Michelině z Vatikánských muzeí), jež budou dále rozvíjeny barokním uměním. Zmiňované grafické listy byly dle Diane DeGrazia Bohlin připsány Agostinovi Carraccimu pouze K. H. Heineckem a H. Bodmerem.²⁵ Další autoři, kteří zpracovávali grafické dílo rodiny Carracciů, tyto práce nerefletovali. Diane DeGrazia Bohlin to vysvětluje velkou raritností zachovaných exemplářů, které se nyní nachází pouze v drážďanské grafické sbírce. To může být zapříčiněno účelem grafik jako nástrojů osobní domácí devoce, které díky tomu byly postupně rozptýleny a zničeny. Jako druhé vysvětlení Bohlin podává velmi malý počet realizovaných tisků. Dále si autorka všímá vlivu již zmiňovaných tisků Marcantonia Raimondiho, které jistě Agostino musel znát a svými tisky na ně navázal.²⁶ Grafiky jsou datovány do let 1576–1578 a jsou spojovány navíc s dalšími, avšak mladšími Carracciiovskými tisky vzniklými kolem roku 1581. Zde se již jedná o polopostavy světic – sv. Kateřiny Alexandrijské, sv. Justýny [105], sv. Lucie a Máří Magdalény.²⁷

²² Bartolomeo Cesi, sv. Pavel, sv. Pavel, 1597–1600, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

²³ Existují dvě kresby sv. Kateřiny Alexandrijské, která je podána jako jednoduše a klidně stojící světice. Jedna je s otazníkem připisována Annibalemu Carracci (Windsor Castle, Royal Library), u druhé je Annibale autorství zcela přijímáno (soukromá sbírka), BOHLIN 1979, 65, vyobrazení fig. K, L. Nyní je zcela běžně přijímán názor, že témata, která byla používána do grafik Agostinem Carraccim, byla obecně zpracovávána v celém okruhu Carracciiovské dílny a konkrétní zpracování témat tedy mohlo být ovlivněno i tvorbou Annibala i Ludovica Carracciů.

²⁴ Agostino Carracci, kol. 1576–78, BOHLIN 1979, 79–81, č. kat. 5–8.

²⁵ HEINECKEN 1789, 634, 637; BODMER 1939, 124.

²⁶ BOHLIN 1979, 79.

²⁷ Tyto grafiky lze spojit se Sprangerovými malbami sv. Barbory a sv. Kateřiny z Karlsruhe a z Berlina, viz výše.

Shrnutí

Výše uvedené příklady z italské malby jasně ukazují, že téma zobrazování postav světců a světic v klidném rozpoložení a meditaci, pouze s jejich atributy a povětšinou bez jasně vymezeného prostředí, bylo řešeno v rámci celého cinquecenta a podrobněji rozpracováno v jeho posledních desetiletích. A toto téma se tak stalo jednou z částí "controriformní" malby konce cinquecenta. Splňuje charakteristiky, které Alberto Graziani používal pro tvorbu díla Bartolomea Cesiho – snaha o ryzost provedení a věrnosti zobrazované pravdy, živá a srdečná interpretace, ale zároveň také mírnost a zájem o čistotu skutečnosti.²⁸ Jasně zastupuje controriformní malbu, jak ji popisoval Federico Zeri v rámci tvorby Scipiona Pulzoneho – zobrazení témat "bez času" a "bez místa", určitým způsobem chladně podané výjevy, ale jasně vykazující snahu o vzbuzení devočnosti diváka.²⁹ Splňuje Friedlaenderovu podmínky anti-manýrismu – návrat ke generaci dědů, tedy vrcholné renesanci, klidné podání vymezující se rozvlhčenému pozdnímu manýrismu, snaha o objektivnost a jednoduchost.³⁰

Žádný z uvedených grafických tisků nelze označit jako přímá předloha pro Sprangerovy malby. Je však třeba na Sprangerova uvedená díla pohlížet jako na projevy tohoto směru a tohoto vývoje. Pouze avšak jako na projevy ojedinělé, samozřejmě nepostihující celou jeho tvorbu. Mezi Sprangerovými díly je třeba rozlišit náboženská témata formulovaná manýristickými uměleckými prostředky³¹ a témata odrážející výše popsany umírněný proud náboženské malby, jehož zástupci jsou výjevy světic ze svatojiřského kláštera či světci z majetku Národní galerie.

Vliv díla Albrechta Dürera na české prostředí je nepopiratelný. Avšak u žádného ze Sprangerových probíraných děl není vyloučena přímá náboženská funkce.³² Nelze tedy popřít ani vliv umírněného náboženského proudu italského uměleckého prostředí na tvorbu Sprangera, neboť se s ní při svém pobytu v Itálii nutně musel setkat.

Nad konkrétním sakrálním využitím těchto maleb lze pouze spekulovat. Pouze k dílu sv. Uršuly, nyní uložené ve Vilniusu, je dochována kresba, která malbu zachycuje v oltářní architektuře.³³ K úvahám nad původním umístěním ostatních děl lze využít analogická srovnání, například s hypotetickou rekonstrukcí oltáře s malbami připisovanými Marcu

²⁸ GRAZIANI 1988, 61.

²⁹ ZERI 1957, 88–89.

³⁰ FRIEDLAENDER 1969, např. 51–55.

³¹ Např. Klanění králů, kol. 1590, inv. č. 6392, National Gallery, Londýn; Křest Krista, 1603, inv. č. VIII–233, Muzeum we Wroslawiu.

³² Určení světců z Národní galerie pro rudolfínskou kunstkomoru je pouze jednou z hypotéz.

³³ KAUFMANN 1988, 257. Toto dílo je mezi Sprangerovy malby nyní se nacházející v Čechách zařazeno pro dokreslení, že malíř tento směr ovládal a znal. Je třeba pamatovat, že není známo původní určení tohoto plátna a obraz mohl být vytvořen i pro jiný než pražský sakrální prostor.

Vecelliovi pro chrám Santa Maria Assunta v Civezzanu.³⁴ [106] Jinou paralelu nabízí výzdoba jižní kaple baziliky Santa Maria di Campagna v Piacenze. [107] Malby sv. Rocha a sv. Šebestiána, jež jsou stejné formy jako výše probírané obrazy, jsou umístěny po stranách bočního oltáře a jsou zasazeny do iluzivní architektury. Malby, společně s drobnými výjevy v horní části kaple, jsou dílem Camilla Procacciniho a pochází snad z počátku 17. století. Zachované analogie z českého prostředí poskytují kapucínské typy oltářů z kostela sv. Josefa na Novém Městě pražském (hlavní oltář) a Panny Marie Andělské na Pohořelci (hlavní oltář místo postranních podlouhlých obrazů doplněn relikviáři ve stejném formátu, boční oltář s malbou Ukřižování se sv. Ludmilou a sv. Václavem). Zmiňované pražské oltáře jsou samozřejmě mladší, ale jsou příkladem využití podélných úzkých oltářních maleb v českém prostředí. Později, v raném baroku, byla tato témata postav světců rozvíjena již samostatně na hlavních plátnech oltářů. Jako tento další vývojový stupeň tématu v raném baroku lze tedy spatřovat například v obraze sv. Barbory od Karla Škréty z Týnského chrámu.

Druhým možným využitím těchto podélných maleb mohlo být jejich umístění na pilířích chrámové lodi oddělující jednotlivé kaple a postranní oltáře. I tento způsob využití lze nalézt v italském sakrálním prostředí, jako jeden příklad z mnoha lze využít chrám S. Maria dei Servi v Bologni.

Dle mého názoru je třeba na výše uvedená díla Bartolomea Sprangera pohlížet ne jako na těžko zařaditelné odchylky z jeho tradiční tvorby v rámci císařského dvora a rudolfinského manýrismu, ale v kontextu výše uvedených italských děl umírněných sakrálních maleb. Tyto Sprangerovy malby se tak stanou zcela pochopitelné a osvětlitelné jako výsledek vlivů "controriformního" proudu, se kterým se Spranger seznámil při svém italském pobytu.

³⁴ PRIMERANO/CATTOI 2014, 272.

5. Závěr

5.1. Vymezení "controriformního" slohu v českém prostředí

V první kapitole o zahraniční odborné literatuře bylo nastíněno, jak bylo a je badateli nazíráno umění období controriformy, jak jej charakterizují a vymezují. Druhá kapitola o českém odborném přístupu zhodnotila dosavadní názory na umění první poloviny 17. století. Porovnáním těchto dvou oblastí vychází najevo, že české odborné prostředí proud "controriformní" malby ještě ne zcela reflektovalo. Jak bylo nastíněno v úvodu v části metodického řešení této práce, zahraniční literatura nyní zjednodušeně řešeno rozčleňuje vývoj uměleckých projevů, nejen na základě stati Waltera Friedlaendera, na fáze:

první fáze manýrismu — druhá fáze manýrismu — anti-manýrismus/"controriformní" malba — rané baroko.

V českém odborném prostředí k tomuto posunu zatím nedošlo. Na základě předložených odborných názorů a především příkladů z českého uměleckého prostředí, je nyní třeba zhodnotit otázku, která byla vymezena v úvodu práce. Je na místě přijmout existenci určitého anti-manýristického, či rudolfínského manýrismu paralelního směru, určitého umírněného proudu náboženské malby, vyskytujícího se v českém uměleckém prostředí zhruba v první polovině 17. století? Je možno vnímat směr, který má svá specifika, lze je určitým způsobem charakterizovat, ale nelze jej naprosto jednoznačně zahrnout pod pojem barokní umění? A to i navzdory specifčnosti českého prostředí, oproti italskému prostředí jeho malému rozsahu, vzájemnému proplétání jednotlivých uměleckých směrů a vlivů v první polovině 17. století, torzálnosti zachovaných uměleckých projevů a neustále rezistentním bílým místům na poli historického bádání o umělcích v českém prostředí působících? Lze na základě charakteristik tohoto směru v italské malbě najít stejné projevy uměleckého vyjadřování i v českém umění? Na tyto otázky nelze odpověď jinak, než porovnáním výše citovaných charakteristik a dochovaných českých uměleckých projevů.

Přejímání kompozic a jednotlivých kompozičních prvků

Pro charakteristiku uměleckého proudu posledních desetiletí cinquecenta a počátku seicenta bylo výše použito pojmu "plagiátorství" vlastních autorových kompozic či nahodilé a neuvážené plnění tvorby jiných starších i současných umělců. Při hledání této charakteristiky v českém prostředí lze vždy namítnout, že umělec v kterékoli době dějinného vývoje umění opakoval svá již jednou vytvořená díla, kompozice různě rozvíjel, určité figury postav používal opakovaně. Vždy byl i platný princip přejímání od zkušenější a pokrokovějších uměleckých osobností, ať autopsií či prostřednictvím grafik. Faktem však

zůstává, že tato charakteristika je v českém prostředí první poloviny 17. století více než silná. Přenos již jednou vytvořené postavy v rámci tvorby jednoho umělce můžeme spatřovat v postavě Máří Magdalény ze Slánského Ukřižování a malbě Nevěřící Tomáš ze sbírek strahovských premonstrátů.

Avšak mnohem více podkladů lze v českém prostředí nalézt pro přejímání kompozic či pouze jejich částí napříč tvorbou více umělců. Volnější převzetí Barocciho kompozice je již tradičně uznáváno u obrazu Navštívení Panny Marie z pražské katedrály. K podobnému rozpracování došlo u obrazu Korunovace Panny Marie v majetku Vyšehradské kapituly, kde jsou patrné vlivy jak italských grafických předloh, tak vliv malby Josepha Heintze. Další volné propracování původně italské kompozice, avšak nižší umělecké kvality, dokládá obraz Nanebevzetí Panny Marie z Vyšehradského chrámu. Zde byl také doložen přenos pravděpodobně prostřednictvím augsburského uměleckého prostředí a díla Hanse Rottenhammera. K uvedeným příkladům lze dále připojit i Heringovo Ukládání do hrobu z milevského kostela Navštívení Panny Marie. Zde lze nalézt jak kompoziční prvky Dürerovy, tak především Parmigianinovy.¹

Příkladem přesného převzetí struktury obrazu a návrat k mistrům vrcholné renesance je pak Heringovo Promění Páně v kostele Nejsvětějšího Salvátora. Navazujícím principem při přebírání kompozic je přesné převzetí pouze části původní kompozice a následné složení do nové kompozice. Předpokládané vzory a tento způsob práce byl popsán u slánského Ukřižování. Jedná se o typický způsob tvorby jednoho z hlavních představitelů malby tohoto období, Jana Jiřího Heringa. Tento jeho postup tvorby maleb je znám také v rámci strahovského cyklu maleb sv. Norberta.² Jako nový doklad tohoto způsobu práce v rámci pražského uměleckého prostředí sledované doby byly nově určeny předlohy pro malbu Porciunkulového zázraku z kostela Panny Marie Sněžné (v lodi chrámu).

Vliv tvorby Federica Barocciho

S výše popsanou charakteristikou souvisí i další určující prvek tohoto uměleckého proudu, a tím je tvorba Federica Barocciho. Ten je v italském prostředí pojímán jako jedna z velkých, těžko zařaditelných osobností. Pokud je k jeho zasazení mezi určitý umělecký směr přece jenom přistoupeno, někteří autoři jej řadí mezi manýristický proud, i když s vědomím, že se od něj silně odlišuje. Jiní jej směřují více k devočním malířským proudům. Další vyzdvihují jeho význam pro bolognskou carracciiovskou reformu. Faktem je, že jeho dílo je pro poslední desetiletí cinquecenta velmi významné. A jeho silný vliv můžeme spatřovat i v českém prostředí. Doposud s ním byl Barocci spojován pouze

¹ OPATRná 2011, 162–166.

² Jako příklad mezi mnohými dalšími lze uvést převzetí ústřední postavy pro malbu Sv. Norbert vymýtá zlé duchy z grafiky dle Ludovica Carracciho či převzetí figury ďábla s lukem a třemi šípy z grafiky Johanna Sadelera dle Cornelise Ketela pro malbu sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem. OPATRná 2011, 111; 120.

v rámci Heringovy kopie jeho římského obrazu Navštívení Panny Marie z pražské katedrály. A dále prostřednictvím objednávky obrazu mytologického námětu Aeneův útěk z Troje pro sbírky Rudolfa II.³

Tyto příklady je však třeba doplnit ještě obrazem sv. Františka z Vyšehradského chrámu, který prostřednictvím grafiky Raphaela Sadelera I. přináší barocciovsky typickou postavu světce s roztaženými rukama odevzdávajícího se Bohu. Novým zjištěním je pak také vztah obrazu Porciunkulového zázraku z kostela Panny Marie Sněžné k Barocciho urbinské malbě Stigmatizace sv. Františka.

Na závěr této charakteristiky je třeba upozornit na další přenos části kompozice z díla Federica Barocciho do českého prostředí. V kostele Panny Marie Andělské na Pohořelci se v kapli sv. Kříže nachází obraz Ukřižování Krista. Ten pochází ze 17. století, ač není k jeho vzniku známo více.⁴ Postava Máří Magdalény **[108]** byla pro tento obraz převzata z díla Federica Barocciho, zcela přesně řečeno byl převzat její plášť. Formulace postavy, tváře i pozice těla jsou odlišné. Poprvé byla Barocciho figura použita pro malbu Ukládání Krista do hrobu pro kostel bratrstva Santissimo Sacramento e Croce v Senigallii.⁵ **[109]** Tento obraz byl převeden kolem roku 1595 do grafiky Aegidiem Sadelerem⁶ a taktéž několikrát kopírován.⁷ Podobná postava se nachází také na malbě Noli me tangere, která byla Baroccim zpracována v několika verzích.⁸ Následně se pak figura objevuje na malbě Ukřižování v Urbinu v Oratorio della Morte.⁹

Postava Máří Magdalény a formulace jejího pláště jsou zcela totožné na kompozici Ukládání do hrobu, následné grafice a kompozici Ukřižování. Plášť světice z kompozice Noli me tangere se lehce liší. Pro pražský obraz Ukřižování byla použita formulace pláště z kompozice Ukládání Krista do hrobu. Již však nelze s přesností určit, zda byla převzata z tématu Ukládání Krista do hrobu nebo Ukřižování. Andrea Emiliani neuvádí, že by kompozice Ukřižování byla převedena do grafiky. To ovšem neznamená, že tato grafika nemohla dříve existovat. Jisté je, že kompozice byla vícekrát zopakována.¹⁰ Je tedy

³ Malba i s jejími variantami a kresbami podrobně rozebrána v EMILIANI II, 58–70. Na poli kresby je Barocciho dílo s českým prostředím spojeno nově připsaným autorovým cartoncinem ze sbírek Národní galerie v Praze k obrazu Umučení sv. Vitalise. BOESTEN-STENGEL 2006.

⁴ UPP 4, 127.

⁵ Federico Barocci, Ukládání Krista do hrobu, 1579–1582, olej na plátně, 295 x 187 cm; Giulia Semenza: Sepultura di Cristo. In: BAROCCI 2009, 273–274.

⁶ K tisku zachována také Sadelerova kresba (Département des Arts graphiques, inv. č. 2852, vyobrazení BAROCCI 2009, 83). Grafika viz BAROCCI 2009, 348–348.

⁷ Např. malba uložená v Castiglione delle Stivere, collegio delle Vergine, Museo Aloisiano, BAROCCI 2009, 185, obr. 120.

⁸ Existuje varianta v Alte Pinakothek di Monaco a v Galleria degli Uffizi ve Florencii. Dle zachovaných kreseb se předpokládá i existence třetí varianty, dnes neznámé. EMILIANI II, 71–87. Kompozice je známa také z kopií, například Pietro Fèvère, 1654–1655, BAROCCI 2009, 308–309.

⁹ Zde je však uvažováno právě v postavě Máří Magdalény o spolupráci dílny. EMILIANI II, 268–271.

¹⁰ Jedna z dalších variant této kompozice určená jako Federico Barocci a dílna se nachází v Collezione Corsini v New Yorku. EMILIANI II, 272.

otázkou, zda autor pražské malby převzal pouze plášť Máří Magdalény a svobodně jej vložil do kompozice Ukřižování nebo zda již z kompozice tohoto námětu vycházel. S určitostí se však autor pražské malby snažil svému vzoru vyrovnat co nejlépe. Do své malby se pokusil vyjma zcela totožného řasení zlatého pláště převzít i vzor látky, kterou protkal rudou nití. Rozdílnou rubovou stranu pláště však již nepřevzal. To by ukazoval na inspiraci pomocí grafické předlohy.

Ještě větší nesnáze do původnosti kompozice však přinese srovnání s dílem Ukřižování od Antoona Van Dycka.¹¹ **[110]** Celková kompozice je odlišná od Barocciho malby Ukřižování i pražského obrazu. Postavy Máří Magdalény na Van Dyckově obrazu a pražské malbě jsou však podobné. Světice se obdobně upíná ke kříži. Velmi příbuzné je i výše popsané zdobení pláště, u Van Dyckovi verze však provedené černou barvou. Formulace pražského pláště je však jasně svázána s Barocciho tvorbou, naprosto ji kopíruje. Avšak formulace pláště Van Dycka se výrazně liší. Souhrnem, plášť Máří Magdalény je u Barocciho a na pražské malbě totožný. Van Dyck se Baroccim pouze inspiroval. Formulace postavy světice originálně podává Barocci. Lze však najít podobnost mezi Van Dyckem a pražskou malbou. Řešení nastoleného problému by snad bylo možné nalézt v podrobnějším studiu původnosti a vývoje této kompozice a faktu, že Van Dyckův obraz je řazen v rámci jeho tvorby do období po jeho italském pobytu.¹²

Na výše předložených příkladech je jasně patrné, že dílo Federica Barocciho mělo pro české umělecké prostředí první poloviny 17. století velký význam. Tvorba tohoto urbinského umělce, a to především sakrální náměty, zde našly značný ohlas. Barocciho dílo je tedy třeba v kontextu českých děl dále studovat. Není vyloučeno, že zde budou nalezeny další spojitosti s jeho tvorbou.

Čistota nazírání

Poslední charakteristika, kterou je tento směr vymezen, se týká pojetí malby, výstavby prostoru a celkového dojmu obrazu, který na diváka působí. S "controriformním" italským uměním i s českým uměním protireformace, a tedy i se slohem barokním, je často spojován pojem devočnost. Malby mají diváka nabádat ke zbožnosti, následování života světců, Krista a Panny Marie, mají otevírat vhléd do nadpozemského světa. I tento prvek platí pro malby přelomového období české malby první poloviny 17. století. K této charakteristice je však třeba v těsném závěsu dodat i formu, jakou je tato devočnost ve zkoumaném časovém období podána. V italském prostředí se mluví o určité čistotě, kterou je výjev zobrazen a která z malby vyzařuje. Tato čistota je zapříčiněna velmi klidným podáním výjevů, oproti manýrismu zklidněním zobrazených postav, jasností

¹¹ Antoon Van Dyck, Ukřižování, Palais des Beaux-Arts, Lille, inv. č. P89.

¹² VAN DYCK 2004, 264–265.

a pochopitelností námětu a v neposlední řadě taktéž naturalistickým a realistickým podáním díla. Tato realističnost se promítá i do silného propojení nebeské a pozemské sféry, která je v silném kontaktu. Avšak ač jsou nebeské postavy podány velmi realisticky a divákovi blízce, stále z malby vyzařuje nadpřirozeno, posvátno a přítomnost nebeského světa. Jak podotýkal Federico Zeri, malby tak navozují dojem nevymezenosti konkrétního prostředí a času, ale i navzdory tomu jsou přítomné, aktuální a reálné. Pro větší jasnost tohoto shrnutí je třeba zopakovat myšlenku Waltera Friedlaendera, která byla uvedena výše. Nový umělecký směr se od baroka liší právě tímto realistickým zobrazením božských postav. Barokní umění božské postavy již nepojímá lidsky jako dříve. Ale i lidé jsou v něm často zbožšťováni.¹³ Na tuto myšlenku je třeba pamatovat především v rámci českého výtvarného prostředí, kde právě v 17. století dochází k prolínání několika uměleckých směrů.

Nejvýstižnějším příkladem takovéto čistoty zobrazení je Heringova slánská malba Ukřižování. Zde jsou postavy podány velmi realisticky a naturalisticky. Výjev Ukřižování je divákovi velmi blízký. Avšak na diváka, který před obrazem stojí, působí také velmi silný prvek posvátna, nadpřirozena zasazeného do klidné atmosféry. Svou roli v tomto podání hraje také barevnost obrazu, která jej jasně spojuje s "controriformní" malbou. Dalším dokladem této charakteristiky je vyšehradský obraz Korunovace Panny Marie. Divák je zde účastníkem setkání všech nebeských postav, přitom si je vědom posvátnosti předkládané události. Posledním výrazným příkladem, i když se jedná samozřejmě o charakteristiku všech výše probíraných maleb, je Mrtvý Kristus podpíraný anděly z pražské katedrály. Zde jsou aspekty čistoty, blízkosti divákovi a vyzvání k následování vytvořeny nejen formální stránkou malby, ale i podpořeny samotným námětem díla. U všech tří vybraných příkladů je třeba zohlednit pro docenění maleb i dobu jejich vzniku. Všechny jsou velmi rané práce z konce 16. nebo počátku 17. století. Nelze o nich tedy vskutku mluvit jako o raně barokních pracích. Vzhledem k jejich popsanému klidnému podání a čistotě výjevu nemohou být zařazeny ani do manýristického směru. Mohou být tedy vysvětleny pouze jako ohlasy italské "controriformní" malby v českém uměleckém prostředí.

Výše popsané zjednodušení, zklidnění a čistota výjevu jsou úzce spojeny se základní charakteristikou "controriformní" malby, kterou udává naprostá většina zmiňovaných zahraničních autorů. A tou je vymezení se oproti manýrismu. Časově souběžné vymezení se oproti manýrismu lze v pražském uměleckém prostředí najít v popsaných malbách světců Bartolomea Sprangera. Klidnost těchto výjevů a v některých případech až apelativní výraz tváří světců směřující na diváka se jasně vymyká z manýristické tvorby tohoto rudolfínského umělce. Toto vymezení a rozdílné reakce na přání objednavatelů by mohly

¹³ FRIEDLAENDER 1969, 82–83.

být i vysvětlením pro rozdílnou kresebnou a malířskou tvorbu Jan Jiřího Heringa. V jeho díle jsou zachovány kresby, které jasně odkazují na manýristický směr, na studium děl pražských dvorních umělců.¹⁴ Jeho malířská tvorba, jak bylo výše nastíněno, se však skládá pouze z umírněných sakrálních námětů. Pozdější vymezení se oproti manýristickému proudu, po rozpadu rudolfínského dvora, lze sledovat například v pražských malbách Porciunkulových zázraků. Na základě předložených příkladů lze souhrnně zhodnotit, že se v první polovině 17. století v českém uměleckém prostředí vyskytují malby, které nelze ztotožnit s italským vyhraněným stylem druhé fáze manýrismu, rudolfínským manýrismem plamínkových postav (vyjma silného vlivu malby Bartolomea Sprangera na obraze Mrtvého Krista z pražské katedrály), ani barokním stylem. A ty právě tvoří základnu pro české projevy italské "controriformní" malby.

Při vymezení se oproti manýristickému směru a později při odlišení se od vlivů barokního umění je třeba vždy přistupovat unikátně, u každého díla samostatně. Jak bylo předloženo výše na díle Bartolomea Sprangera či Jana Jiřího Heringa, jednotlivé umělce nelze zařadit pouze do umění manýrismu, do nového přelomového proudu či do již barokního slohu. Vždy je třeba postupovat případ od případu. To je výsledek již výše zmiňované specifčnosti českého uměleckého prostředí první poloviny 17. století, mísení různých vlivů a rozdílnosti od italského uměleckého prostředí. Jako další příklad této provázanosti lze uvést obraz Obrácení sv. Norberta z již zmiňovaného Heringova premonstrátského cyklu. V celém tomto souboru převažuje klidné podání výjevů, jasnost témat a velká narativnost. Avšak pouze malba zázračné konverze sv. Norberta, snad vzhledem k podstatě tohoto tématu, je podána velmi dramaticky. To je zapříčiněno převzetím celé kompozice z grafiky Petra Paula Rubense Obrácení sv. Pavla.¹⁵ V jednom cyklu a v díle jednoho autora se tedy mísí rozdílné umělecké proudy i vlivy, ještě doznívající "controriformní" malba, ale také již zcela barokní nizozemské vlivy.

5.2. Časové vymezení směru

Existence umírněného směru náboženské malby v českém prostředí byla předložena na výše uvedených příkladech maleb. Kde však hledat počátky a iniciační bod tohoto směru v českém uměleckém prostředí? Jistě nelze použít mezník události Bílé hory roku 1620, který je pro pojednání o vývojové změně v českém malířství a o počátku českého raného baroka tolik využíván. Některá díla tomuto datu předcházejí. S největší pravděpodobností například Mrtvý Kristus podpíraný anděly z pražské katedrály. A zcela

¹⁴ Například Pallas Athéna, Národní Galerie v Praze, inč. č. K 28761; Danae, Petrohrad, Ermitáž, inv. č. 15649; Minerva jako alegorie malířství, Basilej, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. Přehled jeho všech dosud připsaných kreseb viz OPATRNÁ 2011, 220–224.

¹⁵ Schelte Adam Bolswert podle Petra Paula Rubense, Obrácení sv. Pavla, 1625–1659. OPATRNÁ 2011, 81–82.

určitě Korunovace Panny Marie z majetku Vyšehradské kapituly. Nabízel by se tedy rok 1600. Toto je však mezník umělý, který zůstává nepřírozeným i pro periodizaci celé historie a vymezení století. Jacques Le Goff upozorňuje, že málokteré století začíná vskutku rokem 0. V praxi vždy dochází k posunu. A v pohledu změny společnosti a jejího vývoje tak například 18. století začíná rokem 1715, 20. století pak rokem 1914.¹⁶

Jako po celou dobu této práce je třeba počátek tohoto uměleckého směru hledat ne na základě historických mezníků, ale na základě rozboru zachovaných uměleckých děl. Při hledání ohlasů italské "controriformní" malby v českém uměleckém prostředí jsme se prostřednictvím výše zmiňovaného výseku z díla Bartolomea Sprangera dostali pravděpodobně až do 80. let 16. století. Tedy do období, kdy dochází ke generační výměně umělců na rudolfínském dvoře. Době, kdy přichází nová vlna umělců, která přináší i nové prvky italského umění. Je tedy na místě se ptát, zda tito umělci, ač sami nebyli rodilými Italy, nepřinesli nejen prvky manýristického směru, ale taktéž prvky umírněné sakrální malby období "controriformy". A prostřednictvím jejich znalostí, které však doposud nebyly vzhledem k zastínění studiem tvorby pro Rudolfa II. podrobněji zkoumány, ale i díky zkušenostem a umu dalších mladších umělců, byly tyto prvky přeneseny a začleněny do českého uměleckého prostředí.

Tento několikavrstevný proud je zde tedy třeba sledovat jak v posledních snad dvou desetiletích 16. století, tak minimálně po celou první polovinu 17. století. S tím se otevírá otázka, jak vymezit tuto "controriformní" malbu vůči baroknímu slohu. Jak bylo uvedeno výše, tato problematika si žádá podrobné studium současného vnímání počátku barokního umění. To je však samostatnou, velmi rozsáhlou kapitolou, jejíž podrobné studium a zhodnocení také náleží budoucímu výzkumu. Je však otázkou, zda lze jasně oddělit a najít mezník mezi malířstvím "controriformní" doby a barokním stylem. Zda by na české umění posledních let 16. století a celé 17. století, zahrnující jak dvorský manýristický proud, umírněný směr sakrálních maleb a barokní sloh, nemělo být nahlíženo, z pohledu periodizace dějin umění, jako na jeden jednolitý a provázaný celek. Avšak s ohledem na všechny jeho specifčnosti, konkrétní odlišné vlastnosti a rozmanité druhy vyjádření. Pokud se totiž podíváme na vývoj některých probíraných témat v pozdější době, lze i zde najít silnou posloupnost. Například v postavě sv. Barbory z Týnského chrámu nebo téže světice z kostela sv. Jindřicha lze vidět další vývojový stupeň postav světců, jak byl výše popsán v italském prostředí konce cinquecenta a sledován v jeho uvedení do české malby prostřednictvím tvorby Bartolomea Sprangera. Své zhodnocení a napojení na barokní umění by si žádalo i téma Ukřižování, které se v českém prostředí vyskytuje a vyvíjí po celé 17. století. Stejně tak i zobrazování Porciunkulového zázraku, která jsou datována do první

¹⁶ LE GOFF 2014, 10.

poloviny 17. století, ale jejichž kompozice mohly ovlivnit pozdější kompozice barokních oltářních obrazů.

Je tedy možné, že po vzoru myšlenek Jacquesa Le Goff k jasnému rozčlenění jednotlivých fází nikdy nedojde. Ve své poslední studii Jacques Le Goff rozvíjí termín *dlouhý západní středověk* a zamýšlí se nad otázkou přehodnocení současného systému periodizace evropských dějin. Dlouhý západní středověk vnímá jako období od pozdní antiky (3./7. století) do poloviny 18. století.¹⁷ Periodizaci neupírá její hodnotu a význam a Le Goffovým záměrem, i vzhledem k rozsáhlému přehledu jejího použití, není její zavržení. Vnímá ji jako nezbytný nástroj, který je však třeba užívat mnohem jemněji a obratněji než dříve. Periodizaci hodnotí jako prostředek, který pomáhá ovládnout čas, který je však spojen s problémem hodnocení minulosti a není tudíž vždy hodnotově neutrální. Sama o sobě se periodizace v rámci historie vyvíjí a mění a je tedy vždy určitým způsobem provizorní.¹⁸ Na základě úvah nad jejím vývojem a rozvinutím myšlenky *dlouhého západního středověku* Le Goff vnímá *Renesanci*, tedy období, ke kterému dnes řadíme renesanční umění, jako sice samostatný a významný výsek historie, avšak ne jako zvláštní periodu. Vidí ji jako jednu z mnoha renesancí dlouhého středověku, a to konkrétně jako jeho poslední. Od ostatních renesancí ji odlišuje především její aspekt přípravy a ohlášení skutečně nového věku od druhé poloviny 18. století.¹⁹

Pro umění období "controriformy" je také velmi důležitou Le Goffou myšlenkou, že ač je historická perioda skutečně dlouhá a podléhá dlouhému vývoji, renesance, které se opakovaně vrací, se často opírají o minulost. Ta zde slouží jako odkaz, který umožňuje přejít k nové době a nové fázi.²⁰ I v malířství "controriformy" byl výše sledován návrat k minulosti, konkrétně k přelomu quattrocenta a cinquecenta. I zde tento návrat posloužil umělcům, kteří se snažili vyhranit proti proudu manýrismu, k další vývojové etapě, tedy k "controriformnímu" malířství, které se pak modulovalo do raného baroka.

5.3. Shrnutí

Le Goff vyzdvihuje charakteristiku pozvolných přechodů v rámci dlouhého středověku a jeho renesancí. V tomto dlouhém období neshledává převahu "revolucí" a přelomových změn.²¹ Výše popsané Le Goffovy myšlenky tedy nabízejí možné uchopení české malby 17. století. Dle mého názoru je třeba nepřeceňovat, alespoň v rámci uměnovědného pohledu, jednotlivé přelomové body, ať rozpad dvorského okruhu malířů či politické

¹⁷ LE GOFF 2014, 8.

¹⁸ LE GOFF 2014, 10, 19, 45.

¹⁹ LE GOFF 2014, 45, 76 sq.

²⁰ LE GOFF 2014, 77.

²¹ LE GOFF 2014, 79.

události spojené s bitvou na Bílé hoře ad. Ale na toto období české malby pohlížet jako na jednolitý celek, modulující se a neustále se vyvíjející, se všemi jeho vlivy, rozličnými projevy a rozmanitými větvemi.

Je třeba při dalším studiu české sakrální malby tohoto období neomezovat zorné pole pouze na první polovinu 17. století, ale na umělecký vývoj se dívat jako na nepřetržitý proud, a to proud v původním slova smyslu. Na české prostředí je třeba pohlížet jako na milieu, kde se zároveň střetávaly a projevovaly vlivy manýristické i "controriformní". Tudíž i umělecké proudy manýristické a umírněné sakrální tvorby, jejíž existence v českém prostředí byla doložena výše vystavěnou strukturou textu. Je třeba vidět prostředí, kdy se malíři svými díly snažili vyhovět přání zadavatele, ať jím byl císař, šlechtický objednavatel či církev. Kdy umělecká tvorba byla živá jak na císařském dvoře, tak mimo něj. To, že se mimodvorská díla často nedochovala, či prozatím nejsou správně zhodnocena, ztotožněna a prostudována, ještě neznamená, že lze tento proud považovat za málo nosný. Na základě charakteristik "controriformní" malby, a to nejen výše předložených, ale odbornou literaturou i dalších uváděných, je třeba v českém prostředí hledat další ohlasy tohoto specifického uměleckého proudu. A postupně tak rozklíčovat a přibližovat se k poznání českého umění první poloviny 17. století.

Přílohy

Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

1. Bartolomeo Cesi, sv. Bartoloměj naslouchá nebeské hudbě
1585–1595, kostel S. Procolo, Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
2. Santi di Tito, Vzkříšení Lazara
1576, kostel Santa Maria Novella, Florencie
zdroj: foto Marie Opatrná
3. Bartolomeo Cesi, sv. Anna
1590–1595, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
4. Bartolomeo Passerotti, Představení Panny Marie v chrámu
1583, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
5. Ercole Procaccini, Madona se světcí
1570–1580, kostel S. Giovanni in Monte
zdroj: foto Marie Opatrná
6. Scipione Pulzone, Ukřižování
1585–1590, kostel Santa Maria Vallicella
zdroj: www.news-art.it, vyhledáno 2. 5. 2015
7. Scipione Pulzone, Madonna Provvidenza
1570–1598, klášter S. Carlo ai Catinari, Řím
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
8. Scipione Pulzone, Svatá rodina se sv. Janem a sv. Annou
1570–1598, Galleria Borghese, Řím
zdroj: www.news-art.it, vyhledáno 2. 5. 2015
9. Andrea del Sarto Oplakávání Krista se sv. Petrem, sv. Pavlem a sv. Kateřinou
Alexandrijskou, zv. Pieta di Luco
1526–1529, inv. č. 225, Galleria Palatina, Palazzo Pitti
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
10. Santi di Tito, Vidění sv. Tomáše Akvinského
1593, kostel S. Marco, Florencie
zdroj: foto Marie Opatrná
11. Lorenzo Lippi, Nejsvětější Trojice
1665, kostel Abbazia di Vallombrosa
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015

12. Ludovico Carracci, Madona degli Scalzi
kol. 1590, inv. č. 581, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
13. Annibale Carracci, Křest Krista
1583–1585, kostel S. Gregorio e Siro, Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
14. Annibale Carracci, Ukřižování
1583, kostel S. Maria della Carità, Bologna
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
15. Ludovico Carracci, Madona se světci, zv. Pala Bargellini
1588, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
16. Annibale Carracci, Madona se světci
1587–1588, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
17. Agostino Carracci, Nanebevzetí Panny Marie
1592–1593, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
18. Pomarancio, Ukřižování
1605–1610, Santuario della Santa Casa di Loreto
zdroj: foto Marie Opatrná
19. Raffaello Sanzio, Kázání sv. Pavla
1515–1516, Victoria and Albert Museum, Londýn
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
20. Andrea del Sarto, Poslední večeře
1522–1527, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a S. Salvi, Florencie
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
21. Jan Jiří Hering, Ukřižování
1528, kostel Nejsvětější Trojice, Slané
zdroj: foto Marie Opatrná
22. Aegidius Sadeler II. dle Hanse von Aachena, Ukřižování
zdroj: převzato z BARTSCH 72.1., 85
23. Michelangelo, Ukřižovaný Kristus
inv. č. PD 1895-9-15-504, The British Museum
zdroj: The British Museum

24. Cornelis Cort dle Giulia Clovia, Ukřižování
zdroj: převzato z BARTSCH 52, 102
25. Aegidius Sadeler II, Ukřižování
zdroj: převzato z BARTSCH 72.1., 83
26. Matthias Gundelach (?), Korunovace Panny Marie
1607, Královská kolegiální kapitula sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, Praha
zdroj: foto Marie Opatrná
27. Joseph Heintz, Korunovace Panny Marie
kol. 1602, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Vídeň
zdroj: převzato z FUSENIG 2010, 22
28. Orazio Samacchini, Korunovace Panny Marie
kol. 1570, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
29. Agostino Carracci podle Orazia Sammacchiniho, Korunovace Panny Marie
kol. 1579–1581
zdroj: převzato z BOHLIN 1979, 127
30. Hans von Aachen, Korunovace Panny Marie
1596, kostel sv. Ulricha a Afry, Augsburg
zdroj: převzato z FUSENIG 2010, 22
31. Albrecht Dürer, Korunovace Panny Marie
1510
zdroj: převzato z BARTSCH 10a, 189
32. Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie
1602, Nr. Gm 431, Germanisches Nationalmuseum, Norimberg.
zdroj: převzato z PELTZER 1916, 314.
33. Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie
1606, Metropolitan- und Pfarrkirchenstiftung zu U. L. Frau in München. Standort:
Freising, Diözesanmuseum.
zdroj: převzato z WELT IM UMBRUCH 2, obr. 475
34. Johannes Sadeler I. dle Martina de Vos, Korunovace Panny Marie
zdroj: převzato z HOLLSTEIN 22, 116, obr. 159
35. El Greco, Korunovace Panny Marie
1591–1592, Museo del Prado, Madrid
zdroj: www.wga.hu, vyhledáno 2. 5. 2015
36. Johannes Sadeler I. dle Johannese Stradana, Korunovace Panny Marie
zdroj: převzato z HOLLSTEIN 22, 136, obr. 308

37. Annibale Carracci, Korunovace Panny Marie
po 1595, Metropolitan Museum of Art, New York
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
38. Johannes Sadeler I. dle Martina de Vos, Korunovace Panny Marie
zdroj: převzato z HOLLSTEIN 22, 137, obr. 309
39. M. Leuthener, Korunovace Panny Marie
1683 (?), kostel sv. Víta, Český Krumlov
zdroj: <http://www.ckrumlov.info/img.php?img=1403&LANG=cz>, vyhledáno 2. 5. 2015, foto: Libor Sváček
40. Nanebevzetí Panny Marie
kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, Praha
zdroj: foto Marie Opatrná
41. Martin Rota, Poslední soud
1576, The British Museum, Londýn
zdroj: The British Museum, Londýn
42. Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie se Všemi Svatými
1614, kostel St. Maximilian, Augsburg
zdroj: převzato z THON 1968, vyobrazení 46
43. Paolo Veronese a dílna, Korunovace Panny Marie
1583, inv. č. 392, Gallerie dell'Accademia, Benátky
zdroj: www.gallerieaccademia.it, vyhledáno 2. 5. 2015
44. Jacopo Bassano, Ráj
1580, Museo Civico, Bassano del Grappa
zdroj: www.museibassano.it, vyhledáno 2. 5. 2015
45. Denys Calvaert, Ráj
počátek 17. století, kostel Santa Maria dei Servi, Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
46. Hans Rottenhammer, Korunovace Panny Marie
sbírka Earla Spencera v Althorp
zdroj: převzato z JOST 1963, obr. 2
47. Girolamo Muziano, Stigmatizace sv. Františka
1575
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
48. Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka
1581
zdroj: převzato z EMILIANI I, 284

49. Agostino Carracci, Stigmatizace sv. Františka
1586
zdroj: převzato z PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982b, vyobrazení 97
50. Camillo Procaccini, Stigmatizace sv. Františka
1593
zdroj: převzato z BARTSCH 39, 40
51. Cigoli, Stigmatizace sv. Františka
1596, Galleria degli Uffizi, Florencie
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
52. Denys Calvaert, Stigmatizace sv. Františka
kostel Corpus Domini, Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
53. Stigmatizace sv. František
kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, Praha
zdroj: foto Marie Opatrná
54. Raphael Sadeler I., Stigmatizace sv. Františka
zdroj: HOLLSTEIN 22, vyobrazení 98
55. Federico Barocci, Porciunkulový zázrak
1574–1576, kostel S. Francesco, Urbino
zdroj: foto Marie Opatrná
56. Francesco Vanni, Porciunkulový zázrak
1595–1600, kostel S. Francesco, Pisa
zdroj: převzato z MARCIARI/BOORSCH 2013, 16
57. Paolo Piazza, Porciunkulový zázrak
1600–1602, kostel Panny Marie Andělské, Praha
zdroj: foto Monika Benčová, Magdaléna Nová, Marie Opatrná
58. Porciunkulový zázrak
kostel Panny Marie Sněžné (hlavní oltář), Praha
zdroj: foto Monika Benčová, Magdaléna Nová, Marie Opatrná
59. Porciunkulový zázrak
kostel sv. Josefa, Nové Město, Praha
zdroj: foto Monika Benčová, Magdaléna Nová, Marie Opatrná
60. Lionello Spada, Porciunkulový zázrak
před 1614, Galleria Estense di Modena
zdroj: foto Marie Opatrná

61. Camillo Procaccini, Porciunkulový zázrak
kol. 1610, bazilika Santa Maria di Campagna, Piacenza
zdroj: foto Marie Opatrná
62. Porciunkulový zázrak
kostel Panny Marie Sněžné (stěna hlavní lodi), Praha
zdroj: foto Monika Benčová, Magdaléna Nová, Marie Opatrná
63. Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka
1594–1595, Galleria Nazionale delle Marche
zdroj: www.galleriaborghese.it, vyhledáno 2. 5. 2015
64. Raphael Sadeler II. dle Matthiase Kagera
před 1617
zdroj: převzato z HOLLSTEIN 22, 217, vyobrazení 39
65. Mrtvý Kristus podpíraný anděly
kol. 1600, katedrála sv. Víta, Praha
zdroj: foto Marie Opatrná
66. Mrtvý Kristus podpíraný anděly
pozdní 16. století, The National Gallery, Londýn
zdroj: www.nationalgallery.org.uk, vyhledáno 2. 5. 2015
67. Giovanni Pisano, Kristus s anděly
Staatliche Museum, Berlin
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015, autor fotografie: Sailko
68. Donatello, Kristus s anděly
kol. 1444–1447, bazilika S. Antonio, Padova
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
69. Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem
kol. 1465–1470, Pinacoteca Nazionale di Brera, Milano
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
70. Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem
kol. 1455–1470, Pinacoteca dell'Accademia Carrara
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
71. Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s anděly
kol. 1460–1470, Museo Correr, Benátky
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
72. Giovanni Bellini, Bolestný Kristus s anděly
kol. 1470–1480, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015

73. Federico Zuccari, Mrtvý Kristus s anděly
1560–1566, Galleria Borghese, Řím
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
74. Paolo Veronese, Mrtvý Kristus s anděly
kol. 1582, inv. č. 49, The State Hermitage Museum
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
75. Paolo Veronese, Mrtvý Kristus podpíraný anděly se sv. Markem, Jakubem a Jeronýmem
před 1584, kostel S. Zulian, Benátky
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
76. Paolo Veronese, Kristus podpíraný anděly
inv. č. 295, Staatlichen Museen, Berlin
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
77. Palma il Giovane, Kristus podpíraný anděly
kol. 1612, Budapest, Szépművészeti
zdroj: www.wga.hu, vyhledáno 2. 5. 2015
78. Palma il Giovane, Mrtvý Kristus s andělem
kol. 1600, sbírka Guida Rossiho, Birmingham
zdroj: převzato z RINALDI 1990, 235
79. Giulio Licinio, Mrtvý Kristus podpíraný anděly
1571–1572, Diözesanmuseum, Graz
zdroj: homepage-alt.museum-joanneum.at, vyhledáno 2. 5. 2015
80. Michelangelo, Pieta pro Vittorii Colonna
kol. 1546, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
81. Mistr Francke, Bolestný Kristus
kol. 1425, Museum der Bildenden Künste, Leipzig
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
82. Hans Multscher, Bolestný Kristus
1430–1435, Ulm
zdroj: převzato z SCHILLER 1972, vyobrazení 703
83. Bolestný Kristus s křížem
1691, Bamberg
zdroj: převzato z SCHILLER 1972, vyobrazení 705
84. Bartolomeo Bonascia, Bolestný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem
1485, Galleria Estense di Modena
zdroj: foto Marie Opatrná

85. Jan Jiří Hering, Navštívení Panny Marie
před 1621, katedrála sv. Víta, Praha
zdroj: foto Marie Opatrná
86. Gysbertem van Veen dle Federica Barocciho
1588
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
87. Raffaello Sanzio, Proměnění na hoře Tábor
1516–1520, Pinacoteca Vaticana, Řím
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
88. Bartolomeus Spranger, sv. Vojtěch a sv. Zikmund
kol. 1584–1586, Národní galerie v Praze
zdroj: © 2015 Národní galerie v Praze
89. Albrecht Dürer, Apoštolové sv. Petr a sv. Jan
1526, Alte Pinakothek, Mnichov
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
90. Albrecht Dürer, Apoštolové sv. Pavel a sv. Marek
1526, Alte Pinakothek, Mnichov
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
91. Andrea del Sarto, sv. Michael a Jan Gualbert
Galleria degli Uffizi, Florencie
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
92. Bartolomeo Cesi, sv. Pavel
1597–1600, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
93. Bartolomeo Cesi, sv. Petr
1597–1600, Pinacoteca Nazionale di Bologna
zdroj: foto Marie Opatrná
94. Timoteo Viti, sv. Markéta
1500–1510, Pinacoteca dell'Accademia Carrara, Bergamo
zdroj: www.lombardiabeniculturali.it, vyhledáno 2. 5. 2015
95. Master of the Die dle Raffaella, sv. Barbora
zdroj: převzato z BARTSCH 29, 169
96. Mariotto Albertinelli, sv. Kateřina Alexandrijská
1512, Pinacoteca Nazionale, Siena
zdroj: převzato z PADOVANI 1996, 147

97. Livio Modigliani, Panna Maria Ochránitelka
1576, kostel S. Maria dei Servi, Forlimpopoli
zdroj: www.servidimaria.net, vyhledáno 2. 5. 2015
98. Livio Modigliani, sv. Kateřina
1576, kostel S. Maria dei Servi, Forlimpopoli
zdroj: převzato z DELBIANCO 1984, 566
99. Bartolomeus Spranger, sv. Uršula
1584–1587, Královská kanonie premonstrátů na Strahově
zdroj: © Královská kanonie premonstrátů na Strahově
100. Albrecht Dürer, Světci
1515–1517
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
101. Agostino Carracci, sv. Agáta
1576–1578, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
102. Agostino Carracci, sv. Kateřina
1576–1578, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
103. Agostino Carracci, sv. Lucie
1576–1578, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
104. Agostino Carracci, sv. Markéta
1576–1578, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
105. Agostino Carracci, sv. Justýna
kol. 1581
zdroj: převzato z BOHLIN 1979, 146
106. Rekonstrukce oltáře s obrazy Marca Vecellia
konec 16. století, kostel S. Maria Assunta, Civezzano
zdroj: převzato z PRIMERANO/CATTOI 2014, 272
107. Jižní kapele baziliky Santa Maria di Campagna, Piacenza
zdroj: foto Marie Opatrná
108. Ukřížování, detail
17. století, Panna Maria Andělská, Praha
zdroj: foto Monika Benčová, Magdaléna Nová, Marie Opatrná

109. Federico Barocci, Oplakávání Krista
1579–1582, kostel bratrstva Santissimo Sacramento e Croce, Senigallia
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015
110. Antoon Van Dyck, Ukřižování
Palais des Beaux-Arts, Lille
zdroj: www.wikipedia.org, vyhledáno 2. 5. 2015

Literatura a použité prameny

Prameny

DE ORIGINE S. MARIAE AD NIVES – De Origine, ac Constitutione Conventus NeoPragensis S. Mariae ad Nives Fratrum Min. Reform. S. Franc. Provinciae Bōemiae. In: Archivum Conventus Neo-Pragensis S. Mariae ad Nives Fratrum Minorum Ordinis Sancti Francisci. Reformatorum Provinciae Bohemiae, SA Praha, ŘF Praha, Národní archiv

TABULAE CONGREGATIONUM – Tabulae Congregationum Provincialium e Intermediarum Diffinitorialium celebratarum Canonice. In: Archivum Conventus Neo-Pragensis S. Mariae ad Nives Fratrum Minorum Ordinis Sancti Francisci. Reformatorum Provinciae Bohemiae, SA Praha, ŘF Praha, Národní archiv

Vyšehradské inventáře, Fond KVš, Serinium LVI fasc. 8, Národní archiv

Literatura

ABBATE 1988 – Francesco ABBATE: Arte e religione nell'età della controriforma. Milano 1988

ACCONCI/ZUCCARI 2013 – Alessandra ACCONCI / Alessandro ZUCCARI (ed.): Scipione Pulzone (1540 ca. –1598). Da Gaeta a Roma alle Corti europee. Řím 2013

AIKEMA 2014 – Bernard Aikema: La Religiosità. Pictor religiosus. In: Paola MARINI / Bernard AIKEMA: Paolo Veronese. L'illusione della realtà. Milano 2014, 241–253

ASKEW 1969 – Pamela ASKEW: The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, 280–306.

BAILEY 2009 – Gauvin Alexander BAILEY, Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565–1610. Toronto 2009

BARILLI 2004 – Renato Barilli: Maniera moderna e Manierismo. Milano 2004

BAROCCI 2009 – Alessandra GIANNOTTI / Claudio PIZZORUSSO: Federico Barocci 1535–1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli. Milano 2009

BAROKO 1934 – Baroko. Pět statí, Praha 1934

BARTSCH 10a – Walter L. STRAUSS (ed.): Sixteenth Century German Artists. Albrecht Durer. (=The Illustrated Bartsch 10). New York 1980

BARTSCH 10b – Walter L. STRAUSS (ed.): Sixteenth Century German Artists. Albrecht Durer. Commentary (=The Illustrated Bartsch 10). New York 1981

BARTSCH 26 – Konrad OBERHUBER (ed.): The Works of Marcantonio Raimondi and of his School (=The Illustrated Bartsch 26). New York 1978

- BARTSCH 28 — Suzanne BOORSCH (ed.): Italian Masters of the Sixteenth Century (=The Illustrated Bartsch 89). New York 1985
- BARTSCH 29 — Suzanne BOORSCH (ed.): Italian Masters of the Sixteenth Century (=The Illustrated Bartsch 29). New York 1982
- BARTSCH 32 — Henri ZERNER (ed.): Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau (=The Illustrated Bartsch 32). New York 1979
- BARTSCH 33 — Henri ZERNER (ed.): Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau (=The Illustrated Bartsch 33). New York 1979
- BARTSCH 34 — Sebastian BUFFA (ed.): Italian Artists of the Sixteenth Century (=The Illustrated Bartsch 34). New York 1982
- BARTSCH 39 — Diane DeGrazia BOHLIN (ed.): Italian Master of the Sixteen Century (=The Illustrated Bartsch 39). New York 1980
- BARTSCH 52 — Walter L. STRAUSS / Tomoko SHIMURA(ed.): Netherlandish artists. Cornelis Cort (=The Illustrated Bartsch 52). New York 1986
- BARTSCH 70.1. — Isabelle de RAMAIX (ed.): Johan Sadeler 1. Supplement (=The Illustrated Bartsch 70.1.). New York 1999
- BARTSCH 70.4. — Isabelle de RAMAIX (ed.): Johan Sadeler 1. Supplement (=The Illustrated Bartsch 70.4.). New York 2003
- BARTSCH 71.1. — Isabelle de RAMAIX (ed.): Raphael Sadeler 1. Supplement (= The Illustrated Bartsch 71.1.). New York 2006
- BARTSCH 72.1. — Isabelle de RAMAIX (ed.): Aegidius Sadeler 2. Supplement (=The Illustrated Bartsch 72.1.). New York 1997
- BATTISTI 1963 — Eugenio BATTISTI: Riforma e Controriforma. In: Enciclopedia universale dell'arte 11. Venezia/Roma 1963
- BELTING 1986 — Hans BELTING: L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione. 1986
- BENATI 1994 — Daniele BENATI: Bartolomeo Bonascia, Gallerie Estenze di Modena 5, Parma 1994.
- BENEŠ 2010 — Petr Regalát BENEŠ: Kostel a klášter Panny Marie Sněžné, Praha 2010.
- BERENSON I — Bernard BERENSON: Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools I. Londýn 1968
- BERENSON III — Bernard BERENSON: Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools III. Londýn 1968
- BLAŽÍČEK 1967 — Oldřich BLAŽÍČEK: Barockkunst in Böhmen. Praha 1967.
- BLAŽÍČEK 1971 — Oldřich BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách. Praha 1971

- BLAŽÍČEK 1973 – Oldřich J. Blažíček a kol.: Barok v Čechách. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou. Praha 1973
- BLAŽÍČEK/HEJDOVÁ/PREISS 1977 – Oldřich J. BLAŽÍČEK / Dagmar HEJDOVÁ / Pavel PREISS: Kunst des Barock in Böhmen, Recklinghausen 1977
- BODMER 1933 – Heinrich BODMER: Gli affreschi dei Carracci. nel Palazzo Magnani ora Salem a Bologna. In: Il Comune di Bologna XII, 1933, 5–22;
- BODMER 1935 – Heinrich BODMER: Drawings by the Carracci. An aesthetic analysis. In: Old Master Drawings VIII, 1933–1934, 51–66; IDEM: L'Accademia dei Carracci, Bologna XIII, 1935, 61–74.
- BODMER 1939 – Heinrich BODMER: Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci. Die Graphischen Künste 4, 1939, 121–142
- BOESTEN-STENGEL 2006 – Albert BOESTEN-STENGEL: Ein cartoncino in der Prager Nationalgalerie für Federico Baroccis Martyrium des hl. Vitalis. Zuschreibung und Provenienz. In: Umění 54, 2006, 135–141
- BOHLIN 1979 – Diane DeGrazia BOHLIN: Prints and related drawings by the Carracci family. Washington 1979
- BÖHMEN II. – Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild Böhmen II. Vídeň 1896
- BOSCHLOO 1974 – Anton Willem Adriaan BOSCHLOO Annibale Carracci in Bologna. Visible reality in art after the Council of Trent, Haag 1974
- BUSHART 1968 – Bruno BUSHART: Zur Augsburger Malerei des Barock. In: Christina THON: Augsburger Barock. Augsburg 1968
- CALÍ 1980 – Maria CALÍ, Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del cinquecento. Torino 1980.
- CAVALLI/ARCANGELI/EMILIANI/CALVESI 1956 – Gian Carlo CAVALLI / Francesco ARCANGELI / Andrea EMILIANI / Maurizio CALVESI: Mostra dei Carracci. Catalogo critico. Bologna 1956; Denis Mahon: Mostra dei Carracci. Disegni. Bologna 1956.
- COCKE 2001 – Richard COCKE: Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform, Aldershot 2001
- COLLARETA 1989 – Marco COLLARETA: Pittura della controriforma. In: Dizionario della pittura e dei pittori I. Torino 1989
- CONTINI 1991 – Roberto CONTINI: Il Cigoli. Soncino 1991
- COSTA 2014 – Thomas Dalla COSTA: Paolo Veronese e la bottega. Le Botteghe dei Calari. In: Paola MARINI / Bernard AIKEMA: Paolo Veronese. L'illusione della realtà. Milano 2014, 314–326
- ČERNÝ 1996 – Václav ČERNÝ: Až do předsíně nebes. 14 studií o baroku našem i cizím. Praha 1996

- DČVU II/1 — Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění, Praha 1989
- DEMPSEY 1972 — Charles DEMPSEY: Annibale Carracci and the beginning of baroque style, Glückstadt 1972
- DIEZ 1909—1910 — Ernst DIEZ: Der Hofmaler Spranger. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVIII. Wien 1909—1910
- DLABACZ 1815 — Gottfried Johann DLABACZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon 1. Prag 1815
- DURAS 1903 — František DURAS: In: Slánský obzor IX, Slaný 1903
- DVOŘÁK 1946 — Max DVOŘÁK: Italské umění od renesance k Baroku. Výbor z díla. Praha 1946. Překlad, poznámky a doslov Jan Krofta
- EKERT 1884 — František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy II. Praha 1884
- ELBEL/JAKUBEC 2010 — Martin ELBEL / Ondřej JAKUBEC (ed.): Olomoucké baroko 1. Proměny ambicí jednoho města. Olomouc 2010
- EMILIANI I — Andrea EMILIANI: Federico Barocci I., Ancona 2008.
- EMILIANI II — Andrea EMILIANI: Federico Barocci I., Ancona 2008.
- ENGERTH 1882 — Eduard RITTER VON ENGERTH: Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Gemäldegalerie. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis I. Italienische, Spanische und Französische Schulen, Vídeň 1882.
- FAJT/ROYT 1994 — Jiří FAJT / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta a Pražský hrad, Praha 1994
- FEJTOVÁ 2011 — Olga FEJTOVÁ: Rekatolizace v městech pražských v době pobělohorské. Nové Město pražské v kontextu procesu katolické konfesionalizace (disertační práce Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2011
- FERKLOVÁ 2014 — Renata FERKLOVÁ: Zdeňka Kalisty Tvář Baroka. Aneb o moudrosti pozdního věku. In: Zdeněk KALISTA: Tvář baroka. Praha 2014³, 193–201
- FERRETTI 1984 — Anna Colombi FERRETTI: Idue Livii. Appunti sul manierismo forlivese. In: Paola DELBIANCO: Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche . Studi in memoria di Mario Zuffa II. Rimini 1984, 543–581
- FORATTI 1914 — Aldo FORATTI: I Carracci nella teoria e nella practica. Città di Castello 1913; IDEM: La Controriforma a Bologna ed i Carracci. In: L'Archiginnasio IX, 1914, 3–16
- FORTUNATI 1994 — Vera FORTUNATI: Lavinia Fontana 1552–1614. Milano 1994
- FORTUNATI 1998 — Vera FORTUNATI: Lavinia Fontana of Bologna (1552–1614) Washington/Milano 1998.
- FREEDBERG 1993 — Sydney FREEDBERG, Painting in Italy 1500–1600, Yale 1993

FRIEDLAENDER 1969 – Walter FRIEDLAENDER: Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting. New York 1969⁴ (úvodní stať Donald Posner)

FUČÍKOVÁ 1972 – Eliška FUČÍKOVÁ: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera. In: Umění 20, 1972, 149–163.

FUČÍKOVÁ 1988 – Eliška FUČÍKOVÁ: Die Malerei am Hofe Rudolf II. In: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. 1. Freren 1988, 177–192

FUČÍKOVÁ 1989 – Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: DČVU II/1. Praha 1989

FUČÍKOVÁ 1997 – Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997

FUSENIG 2010 – Thomas FUSENIG (ed.), Hans von Aachen (1552–1615). Malíř na evropských dvorech. Berlin/Mnichov 2010

FÜSSLER 1779 – Johann Rudolf FÜSSLER: Allgemeines Künstlerlexicon. Kurze nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiessere, Stahlsneider. Zürich 1779

GALLO 2015 – Marco GALLO: Inediti di Alessandro Tiarini: la Santa Cecilia riceve l'annuncio del martirio; il Cristo portacroce angariato dal manigoldo; Il semone di san Domenico sul rosario. In: Valori Tattili 5/6, 2015, 250–274

GIANNOTTI 2014 – Alessandra GIANNOTTI: Lo stile puro dei fiorentini. Da Andrea del Sarto a Santi di Tito. In: Alessandra GIANNOTTI / Claudio PIZZORUSSO (ed.): Puro semplice e naturale, nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Florence 2014

GOFFEN 1989 – Rona GOFFEN: Giovanni Bellini. New Heaven/London 1989

GRAZIANI 1939 – Alberto GRAZIANI: Bartolomeo Cesi. In: Critica d'Arte IV. Florence 1939

GRAZIANI 1988 – Alberto Graziani: Bartolomeo Cesi. In: Francesco Abbate: Arte e religione nell'età della controriforma. Milano 1988

HALL 1999 – Marcia B. HALL, After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century, Cambridge 1999

HAMMERSCHMIDT 1700 – Jan Florián HAMMERSCHMIDT: Gloria et majestas sacrosanctae, regiae exemptae et nullius diaecesis Wissehradensis ss. Apostolorum Petri et Pauli. Praha 1700

HAMMERSCHMIDT 1723 – Jan Florián HAMMERSCHMIDT: Prodromus gloriae Pragenae. Praha 1723

HAUSENBLASOVÁ / ŠRONĚK 1997 – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Michal ŠRONĚK: Urbs Aurea. Praha císaře Rudolfa II. Praha 1997

HAUSENBLASOVÁ / ŠRONĚK 1998 – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Michal ŠRONĚK: Gloria et Miseria. Praha v době třicetileté války. Praha 1998

HECHT 2012 – Christian HECHT: Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und Anderen Autoren. Berlin 2012.

HEINECKEN 1789 – Karl Heinrich HEINECKEN: Dictionnaire des Artistes, dont nous avons des estampes avec une notice détaillée. Lipsko 1789

HERAIN 1915 – Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743. Praha 1915

HOLLSTEIN 22 – Dieuwke de Hoop SCHEFFER / Karel G. BOON (ed.): Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2 (=Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700, 22). Amsterdam 1980

HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 – Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: Umění české reformace (1380-1620). Praha 2010

HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2013 – Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy. Praha 2013.

HORYNA 2001 – Mojmír HORYNA: Interiéry paláce a jejich umělecká výbava. In: Mojmír HORYNA / Pavel ZAHRADNÍK / Pavel PREISS: Černínský palác v Praze. Praha 2001, 287–332

CHUDOBA 1934 – Bohdan CHUDOBA: Počátky barokní myšlenky. In: Baroko. Pět statí. Praha 1934

CHYTIL 1893 – Karel CHYTIL: Dějiny malířství a sochařství. In: Ottův slovník naučný díl VI. Praha 1893

CHYTIL 1906 – Karel CHYTIL: Malířstvo pražské 15. a 16. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906

JEDIN 1946 – Hubert JEDIN: Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil. Luzern 1946

JOHNSTON 1973 – Catherine JOHNSTON: Mostra di disegni bolognesi dal 16. al 18. secolo. Firenze 1973

JOST 1963 – Ingrid JOST: Drei unbekannte Rottenhammer Zeichnungen in den Uffizien. In: Jan Gerrit van GELDER / Josua BRUYN: Album discipulorum. Aangeboden aan Professor Dr. J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag. Utrecht 1963

KALISTA 1938 – Zdeněk KALISTA: Pražské baroko 1600–1800. Historický doprovod. Praha 1938

KALISTA 2014 – Zdeněk KALISTA: Tvář baroka. Praha 2014³

KAUFMAN 1982 – Thomas DaCosta KAUFMAN: Drawings from the Holy Roman empire 1540-1680. A selection from North American collections. Princeton 1982

KAUFMANN 1988 – Thomas DaCosta KAUFMANN: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Chicago 1988

- KOŘÁN 1987 — Ivo KOŘÁN: Vyšehradské inventáře mezi gotikou a barokem. In: Umění 35, 1987, 540–546
- KOŘÁN 2001 — Ivo KOŘÁN: Manýristické a barokní obrazy Vyšehradu. In: Bořivoj NECHVÁTAL / Jiří HUBER / Jan KOTOUS: Královský Vyšehrad II. Sborník příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcení nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla. Praha 2001. 229–241.
- KOSTLÍKOVÁ/PETRASOVÁ 1999 — Marie KOSTLÍKOVÁ / Taťána PETRASOVÁ: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I. 1842–1872. Praha 1999
- KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998 — Vincenc KRAMÁŘ / Michal ŠRONĚK: Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619. Praha 1998
- KRČÁLOVÁ 1994 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renaissance. In: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 133-170
- KRSEK 1969 — Ivo KRSEK: K syntéze českého baroka. In: Umění 17, 1969, 91–95
- KUTAL 1934 — Albert KUTAL: Výtvarné umění baroka. In: Baroko. Pět statí. Praha 1934
- LE GOFF 2014 — Jacques LE GOFF: O hranici dějinných období. Praha 2014.
- MAHON 1953 — Denis MAHON: Eclecticism and the Carracci. Futher Reflections on the Validity of a Label. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI, 1953, 303–341.
- MALE 1951 — Émil Mâle: L' art religieux de la Fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Paříž 1951
- MARABOTTINI 1988 — Alessandro MARABOTTINI: Jacopo di Chimenti da Empoli. Roma 1988
- MARCIARI 2013 — John MARCIARI: Artistic Vision in an Age of Reform. In: John MARCIARI / Suzanne BOORSCH: Francesco Vanni. Art in late Renaissance Siena. New Haven/Londýn 2013, 1–31
- MARCIARI/BOORSCH 2013 — John MARCIARI / Suzanne BOORSCH: Francesco Vanni. Art in late Renaissance Siena. New Haven/Londýn 2013
- MARINELLI/MAZZA — Dergio MARINELLI / Angelo MAZZA (ed.): Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell' età della Controriforma tra conventi e corti d' Europa. Verona 2002
- MARINI/AIKEMA 2014— Paola MARINI / Bernard AIKEMA: Paolo Veronese. L'illusione della realtà. Milano 2014
- MATĚJČEK 1913 — Antonín MATĚJČEK: Galerie v Rudolfině. Praha 1913
- MATĚJČEK 1932 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění V. Umění nového věku III. Praha 1932
- MATHESIUS 1939 — Vilém MATHESIUS: Co daly naše země Evropě a lidstvu I. Praha 1939
- MATHON 1938 — Jaroslav MATHON: Pražské oltáře v ranním baroku, (Štencovo) Umění XI. Praha 1938

METZLER 2014 — Sally METZLER: Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works. New York / New Haven / London 2014

MILANO 1966 — L'arte del Barocco in Boemia. Miláno 1966

MUCHKA 1994 — Ivan MUCHKA: Baroko. Katedrála v 17. století. In: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 171–184

MUNSTERBERG 2009 — Marjorie MUNSTERBERG: Writing About Art, New York 2009, dostupné online: writingaboutart.org

NAGLER 1838 — Georg Kaspar NAGLER: Neues allgemeines Künstler-Lexicon 6. Munchen 1838

NATALI 2014 — Antonio NATALI: Tragitto del naturalismo nel Cinquecento fiorentino. In: Alessandra GIANNOTTI / Claudio PIZZORUSSO (ed.): Puro semplice e naturale, nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Florencie 2014

NEDBALOVÁ 2014 — Alice NEDBALOVÁ: Hlavní inspirační zdroje v díle kapucínského bratra malíře Paola Piazzzy na příkladu pražského oltáře kostela Panny Marie Andělské. In: Magdaléna NOVÁ / Marie OPATRná: Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou, 2014, 147-152

NEGRO/PIRONDINI 1994 — Emilio NEGRO / Massimo PIRONDINI (ed.): La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico. Modena 1994.

NEUMANN 1981 — Jaromír NEUMANN: Peinture. In: Le Baroque en Bohême, Paříž 1981, 107–112

NEUMANN 1951 — Jaromír NEUMANN: Malířství 17. století v Čechách. Barokní realismus. Praha 1951

NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1974

NOVOTNÝ/ GRASBERGER 1989 — Jan NOVOTNÝ / Gabriele GRASBERGER: Prager Barock. Vídeň 1989

OLSEN 1962 — Harald OLSEN: Federico Barocci. Kodaň 1962.

OPATRná 2011 — Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Praha 2011

OSSOLA 1991 — Carlo OSSOLA: "Autunno del Rinascimento": Breve storia di un'idea. In: Vittore BRANCA / Carlo OSSOLA: Crisi e rinnovamenti nell'Autunno del Rinascimento. Florencie 1991, 447–496

OSSOLA 2014 — Carlo OSSOLA: "Autunno del Rinascimento": Breve storia di un'idea. In: Carlo OSSOLA: Autunno del rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento. Florencie 2014², 341–382

PADOVANI 1996 — Serena PADOVANI: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco L'età di Savonarola. Firenze 1996

- PALLUCCHINI 1945 — Rodolfo PALLUCCHINI: I dipinti della Galleria Estense di Modena. Roma 1945
- PANOCH 2011 — Pavel PANOCH: Nad malířským dílem Jana Jiřího Heringa. In: Lenka STOLÁROVÁ (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Praha 2011. 89–97
- PAOLO 2014 — Maria Pia PAOLO: Spiritualita e devozione a Firenze tra Cinquecento e Seicento. In: Alessandra GIANNOTTI / Claudio PIZZORUSSO (ed.): Puro semplice e naturale, nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Florencie 2014
- PELTZER 1916 — Rudolf Arthur PELTZER: Hans Rottenhammer. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 33, Vídeň 1916
- PEŠEK 1991 — Jiří PEŠEK: Obrazy a grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze. In: Umění 39, 1991, 369–383
- PIGNATTI 1976 — Terisio Pignatti: Veronese. Benátky 1976
- PODLAHA/HILBERT 1906 — Antonín PODLAHA / Kamil HILBERT: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. Král. hlavní město Praha: Hradčany. I, Metropolitní chrám sv. Víta. Praha 1906
- POLIŠENSKÝ 1973 — Josef POLIŠENSKÝ: Umění a společnost pobělohorských Čech. In: Barok v Čechách. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou. Praha 1973
- POSNER 1971 — Donald POSNER: Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590. Londýn 1971.
- PRAG UM 1600 — Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., 2 díly. Freren 1988
- PREISS 1964 — Pavel PREISS: Česká barokní krajina. Praha 1964
- PREISS 1969 — Pavel PREISS: Painting. In: Baroque in Bohemia. Londýn 1969. nepag.
- PREISS 1973 — Pavel PREISS: Malířství. In: Barok v Čechách. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou. Praha 1973
- PREISS 1974 — Pavel PREISS, Panoráma manýrismu. Praha 1974
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- PRIMERANO/CATTOI 2014 — Domizio CATTOI / Domenica PRIMERANO: Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento. Trento 2014
- PRODI 2014 — Paolo PRODI: Arte e pietà nella Chiesa tridentina. Bologna 2014
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982a — Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Francescanesimo e pittura riformata in Italia centrale. In: Simonetta Prospero Valenti Rodinò / Claudio M. Strinati: L'immagine di San Francesco nella Controriforma, Roma 1982, 63–157
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982b — Simonetta Prospero Valenti Rodinò: La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione. In: Simonetta Prospero Valenti

Rodinò / Claudio M. Strinati: L'immagine di San Francesco nella Controriforma, Roma 1982, 159–224

PŘIBYL 1988 — Vladimír PŘIBYL: Baroko ve Slaném. Slané 1988

PŘIBYL/BENEŠ 2005 — Petr Regalát BENEŠ / Vladimír PŘIBYL: Františkánský klášter ve Slaném 1655–1950. Slaný 2005

PURO, SEMPLICE, NATURALE 2014 — Alessandra GIANNOTTI / Claudio PIZZORUSSO (ed.): Puro semplice e naturale, nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Florencie 2014

RAPHAEL INVENTIT 1985 — Grazia BERNINI PEZZINI / Stefania MASSARI / Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'instituto nazionale per la grafica. Řím 1985

REARICK 1991 — William R. REARICK: The twilight of Paolo Veronese. In: Vittore BRANCA / Carlo OSSOLA: Crisi e rinnovamenti nell'Autunno del Rinascimento. Florencie 1991, 237–253

RIEGL 1901 — Alois RIEGL: Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Vídeň 1901

RIEGL 1908 — Alois RIEGL: Die Entstehung der Barockkunst in Rom (přednášky z let 1901–1902), Arthur BURDA / Max DVORÁK (ed.). Vídeň 1908

RIEGL 2010 — Alois RIEGL: The Origins of Baroque Art in Rome, Adrew HOPKINS / Arnold WITTE (ed.). Los Angeles 2010

RINALDI 1984 — Stefania Mason RINALDI: Palma il Giovane. L'opera completa. Venezia/Milano 1984

RINALDI 1990 — Stefania Mason RINALDI (ed.): Palma il Giovane (1548-1628). Disegni e dipinti. Milano 1990

ROBERTSON 2008 — Clare ROBERTSON: The invention of Annibale Carracci. Milano 2008

ROTREKL 1995 — Zdeněk ROTREKL: Barokní fenomén v současnosti. Rozprava barokní a nebarokní v obrysech. In: Barokní fenomén v současnosti. Praha 1995

ROYT 1999 — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách. Praha 1999

ROYT 2001 — Jan ROYT: Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách. In: Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Praha 2004, 379–388.

RUFFER 1861 — Vojtěch RUFFER: Historie Wyssehradská, neb, Wyprawovánj o hradu, o kapitole [sic] a městu Hory Wyssehradu u Prahy w králowstwj Českém. Praha 1861

RUTH 1903 — František RUTH: Kronika královské Prahy a obcí sousedních I. Praha 1903

SALOMON 2014 — Xavier F. SALOMON: Veronese. London 2014

- SCIOLLA 2013 – Gianni Carlo SCIOLLA: L'arte di Pulzone: appunti sulla ricezione antica e sulle interpretazioni critiche moderne. In: Alessandra ACCONCI / Alessandro ZUCCARI (ed.), Scipione Pulzone (ca. 1540 – 1598). Da Gaeta a Roma alle Corti europee. Řím 2013
- SEICENTO FIORENTINO 1986 – Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I. a Cosimo III. I. Firenze 1986
- SCHALLER 1794 – Jaroslaus SCHALLER: Beschreibung der königl. haupt und Residenzstadt Prag I. Prag 1794
- SCHALLER 1796 – Jaroslaus SCHALLER: Beschreibung der königl. Haupt und Residenzstadt Prag, III. Prag 1796
- SCHILLER 1917 – Ottomas SCHILLER: Poznámky k periodizaci československého malířství. Praha 1917
- SCHILLER 1972 – Getrude SCHILLER, Iconography of Christian Art. II. Passion of Jesus Christ, heslo The Man of Sorrow, 197–228. Londýn 1972
- SCHMIDL 1759 – Johann SCHMIDL: Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae IV. Praga 1759
- SCHOTTKY 1831 – Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie est war... I. Praha 1831
- SCHOTTKY 1832 – Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie est war... II. Praha 1832
- SCHRÖDER 2011 – Klaus Albrecht SCHRÖDER: Michelangelo. The Drawings of a Genius. Vídeň 2011
- SHEARMAN 1965 – John SHEARMAN: Andrea del Sarto. Oxford 1965
- STEFAN 1932 – Oldřich STEFAN: Pozadí pražského baroku. In: Artuš Rektorys (ed.). Kniha o Praze. Pražský almanach III. Praha 1932, 54–69.
- SUCHOMEL 1970 – Miloš SUCHOMEL: K restaurátorským pracím na domnělém Aachenově obrazu Ukřižování ze Slaného. In: Památková péče 30, 1970, 161–173
- SWOBODA 1943 – Karl Maria SWOBODA: Karl Maria Swoboda: Barock und Gegenreformation. Praha 1943
- SWOBODA 1964 – Karl Maria SWOBODA (ed.): Barock in Böhmen. Mnichov 1964
- ŠKRÉTA 2010 – Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLNAS (ed.): Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo. Praha 2010
- ŠKRÉTA 2010 – Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLNAS (ed.): Karel Škréta 1610-1674. Doba a dílo. Praha 2010
- ŠRONĚK / HAUSENBLASOVÁ 1998 – Michal ŠRONĚK / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: Gloria & Miseria 1618–1648. Praha 1998
- ŠRONĚK 1989 – Michal ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: DČVU II/1, 1989, 324-356

- ŠRONĚK 1991a – Michal ŠRONĚK: Pražské dílo Paola Piazzzy (Cosmy a Castelfranco). In: Barokní umění a jeho význam v české kultuře, Praha 1991, 63–67
- ŠRONĚK 1991b – Michal ŠRONĚK: Pražské oltáře v době třicetileté války. in: Documenta Pragensia IX. /II., 1991, 439–445
- ŠRONĚK 1994 – Michal ŠRONĚK: Výzdoba a zařízení katedrály. In: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 259–279
- ŠRONĚK 1997a – Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1656. Praha 1997
- ŠRONĚK 1997b – Michal ŠRONĚK, Sochařství a malířství v Praze v letech 1550–1650. In: Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997
- ŠRONĚK 2005a – Michal ŠRONĚK: Obrazy na hlavním oltáři kostela Panny Marie Sněžné v Praze. In: Petr R. BENEŠ / Petr HLAVÁČEK (ed.): Historia Franciscana II, Kostelní Vydří 2005, 180–187.
- ŠRONĚK 2005b – Michal ŠRONĚK: K teorii zobrazování v předbělohorských Čechách, aneb "Obrazové slovou ničemnicemi". In: Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (ed.): Album Amicorum. Sborník k počtĕ prof. Mojmíra Horyny, Praha 2005, 142–148
- ŠRONĚK 2013 – Michal ŠRONĚK: De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy. Praha 2013
- ŠTECH 1938 – Václav Vilém ŠTECH: Malba a sochařství. In: Pražské baroko. Praha 1938
- ŠTECH 1938–1939 – Václav Vilém ŠTECH: Malířství a sochařství nové doby v Čechách a na Moravě. Praha 1938–1939
- ŠUBERT 1880 – František Adolf ŠUBERT: Čechy III/1. Praha 1880
- ŠUBERT 1880 – František Adolf ŠUBERT: Čechy III/1. Praha 1880
- THON 1968 – Christina THON: Augsburger Barock. Augsburg 1968
- TIETZE 1906/1907 – Hans TIETZE: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXVI. 1906/1907, 49–182
- TOMAN 2000 – Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců I. Praha 2000⁵
- TSCHISCHKA 1836 – Franz TSCHISCHKA: Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate. Vídeň 1836
- TWIEHAUS 2002 – Simone TWIEHAUS: Dionisio Calvaert. Um 1540–1619. Die Altarwerke. Berlin 2002
- UPČ 1 – Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 1. Praha 1977
- UPČ 3 – Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 3. Praha 1980

UPP 4 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy 4. Praha 2000

VÁCHA 2006 — Štěpán VÁCHA: Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka. Ikonologická studie k pobělohorskému malířství v Praze. Praha 2006 (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze)

VÁCHA 2009a — Štěpán VÁCHA: Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock, Praha 2009

VÁCHA / VLNAS 2011— Štěpán VÁCHA / Vít VLNAS: Baroko v Čechách versus české baroko, aneb Karel Škréta a raně barokní malířství očima dějepisu umění. In: Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLNAS (ed.): Karel Škréta (1610–1674): Studie a dokumenty. Praha 2011

VÁCHA 2009b — Štěpán VÁCHA: K rané tvorbě pražského malíře Antonína Stevense ze Steinfelsu. In: Jiří KROUPA / Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka. Brno 2009, s. 165–174

VÁCHA 2010 — Štěpán VÁCHA: Šlechtické kaple v kostele Panny Marie ve Staré Boleslavi. Oltářní výzdoba a fundace v 17. století. In: Umění 68, 2010, 17–41

VALDŠTEJN 2007 — Eliška FUČÍKOVÁ / Ladislav ČEPIČKA (ed.): Valdštejn. Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?. Praha 2007

VÁLKA 1978 — Josef VÁLKA: Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a první poloviny 18. století. In: Studia Comeniana et Historica 8/2, 19. Praha 1978

VAN DYCK 2004 — Susan J. BARNES / Nora De POORTER / Oliver MILLAR / Horst VEY: Van Dyck. A Complete Catalogue of The Paintings. London 2004

VELC 1904 — Ferdinand VELC: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Slánském XX. Praha 1904

VELEBA 1834 — Václav František VELEBA: Führer und Erklärer der Merkwürdigkeiten der Metropolitan-oder Domkirche zu St. Veit in Prag. Prag 1834

VERTOVA 1976 — Luisa VERTOVA: Giulio Licinio. In: I pittori bergamaschi dal XIII. al XIX. secolo. Il cinquecento II. Bergamo 1976, 515–589

VERTOVA 2005 — Luisa VERTOVA: Bernardino e Giulio Licinio. Addenda e chiarimenti. In: Studi di storia dell'Arte, 2005, 125–158.

VLNAS 2001 — Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Praha 2001

VOCEL 1845 — Jan Erazim VOCEL: Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde. Praha 1845

VOLLMER 1992 — Hans VOLLMER (ed.): Hans Hering. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker 16. Leipzig 1923, 467–468

VOSS 1994 — Hermann VOSS: La pittura del tardo rinascimento a Roma e a Firenze. Řím 1994

- VYSKOČIL 1947 — Jan Kapistrán VYSKOČIL: Šest století kostela a kláštera u Panny Marie Sněžné. Praha 1947
- WEISSE 1776 — Christian Felix WEISSE: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der frenen künste 19.2. Leipzig 1776
- WELT IM UMBRUCH 2 — Ebba KRULL / Susanne NETZER: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock 2 Rathaus. Augsburg 1980
- WETHEY 1969 — Harold E. WETHEY: The paintings of Titian 1. The religious paintings. Londýn 1969
- WINTER 1909 — Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti v 16. věku v Čechách. Praha 1909
- WINTER 1913 — Zikmund WINTER: Český průmysl a obchod v 16. věku. Praha 1913
- WIRTH 1926 — Zdeněk WIRTH (ed.): Československé umění. Praha 1926
- WIRTH 1935 — Zdeněk WIRTH (ed.): Dějepis výtvarných umění v Československu. Praha 1935
- WITTKOWER 1952 — Rudolf WITTKOWER: The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Londýn 1952.
- WOERMANN 1905 — Karl WOERMANN: Katalog der Königlichen Gemmaldegalerie zu Dresden. Drážďany 1905
- WÖLFFLIN 1888 — Heinrich WÖLFFLIN: Renaissance und Barock. Mnichov 1888
- ZAMPETTI 1990 — Pietro ZAMPETTI: Pittura nelle Marche III. Dalla controriforma al barocci, Florencie 1990
- ZAP 1848 — Karel Vladislav ZAP: Wegweiser durch Prag. Praha 1848
- ZAP 1862 — Karel Vladislav ZAP: Malířství. In: Riegrův slovník naučný II. díl. Praha 1862, 451–455
- ZERI 1957 — Federico ZERI, Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Turin 1957
- ZIMMER 1828 — Franz ZIMMER: Wegweiser für Fremde. Praha 1828
- ZUCCARI 2013 — Alessandro ZUCCARI: "Non meno vale nel fare historie". Riconsiderare la pittura religiosa di Pulzone. In: Alessandra ACCONCI / Alessandro ZUCCARI (ed.), Scipione Pulzone (ca. 1540 —1598). Da Gaeta a Roma alle Corti europee. Řím 2013

Internetové zdroje

BEAUX-ARTS DE BELGIQUE – www.fine-arts-museum.be

BRITISH MUSEUM – www.britishmuseum.org

FONDAZIONE ZERI – www.fondazionezeri.unibo.it

GENUS BONONIAE – collezioni.genusbononiae.it

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS – objektkatalog.gnm.de

MET – www.metmuseum.org

NETZER – Suzanne NETZER: Matthias Kager. In: Oxford Art Online, Grove Art Online (=Jane Turner (ed.): The dictionary of art), online databáze.

OXFORD – Oxford Art Online, Grove Art Online (=Jane Turner (ed.): The dictionary of art), online databáze

PRADO – www.museodelprado.es