UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Alena Študlarová

Jan Kryštof Liška ve službách cisterciáckého řádu

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

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

V Praze dne 19. 11. 2018 Alena Študlarová

Bibliografická citace

Jan Kryštof Liška ve službách cisterciáckého řádu [rukopis] : bakalářská práce / Alena Študlarová; vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D. -- Praha, 2018. -- 153 s.

Anotace

Tato práce si klade za cíl souhrnně a přehledně předložit díla Jana Kryštofa Lišky vytvořená pro cisterciácký řád. Tento významný barokní malíř vytvořil pro výše zmíněný řád hodnotnou řadu děl, která nesmazatelně prostupuje vícerými kategoriemi umění, tím míněno malbou oltářních obrazů, freskovou malbou a v neposlední řadě i skicami, které právě díky Liškově ruce získávají svébytnou podobu a ohodnocení. Významný tvůrce však nezanechal svou stopu jen v malbě, ale i v grafické produkci, konkrétně v neopomenutelných knižních publikacích a tezích vzniklých vlivem objednávek právě z řad cisterciáků, pro které Liška vytvořil nejednu kvalitní předlohu.

Klíčová slova

Jan Kryštof Liška, cisterciácký řád, barokní malba, Osek, Sedlec, Plasy

Abstract

Jan Kryštof Liška and his servise for Cistercian Order

This Thesis is aiming at brief and clear introduction of Jan Kryštof Liška´s work that were made for Cistercian Order. This important baroque painter created for this order a valuable amount of work, wich inseparibly goes throught different categories of art such as painting of altar pictures, fresco paintings and last but not least also sketches and graphic production patterns.

Keywords

Jan Kryštof Liška, Cistercian Order, Baroque painting, Osek, Sedlec, Plasy

Počet znaků (včetně mezer): 209 938

Poděkování

Mé poděkování patří zejména paní PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D., jíž vděčím za odborné rady a vždy ochotnou pomoc. Poděkovat bych chtěla i všem správcům památek, kteří mi umožnili prohlédnutí jejich objektů i s podáním náležitých informací. Jmenovitě děkuji panu MVDr. Jindřichu Koskovi z oseckého kláštera. Dále děkuji pracovníkům Národní galerie Praha za poskytnuté informace a dohledání potřebných kreseb, paní restaurátorce RNDr. Nečáskové, ak. mal. za poskytnutí fotografie a MgA. Janu Stossovi za rady z oblasti malířských technik. V neposlední řadě děkuji za podporu mé rodině, přátelům a spolužákům.

Obsah

Úvod ... 11
Postup práce a rozbor literatury ... 12
1. Počátky, vrchol a pozvolné odcházení barokního umění v českých zemích 15
1.1. Stručný kulturně historický úvod ... 15
1.2. Michael Leopold Willmann (1630–1706) ... 17
1.3. Jan Kryštof Liška (1650–1712) ... 19
1.4. Jiří Vilém Neunhertz (1689–1749) a jiní následovníci ... 23
1.5. Cisterciácký řád a barokní umění ... 26
2. Klášter v Plasech ... 29
2.1. Stručná historie kláštera ... 29
2.2. Díla Jana Kryštofa Lišky ... 32
2.3. Další významná díla v klášteře ... 44
3. Klášter v Oseku ... 46
3.1. Stručná historie kláštera ... 46
3.2. Díla Jana Kryštofa Lišky ... 48
3.3. Liškovy předlohy Sartoriovu spisu Cistercium Bis–Tertium ... 58
3.4. Návrh na rozměrný list tezí ... 63
3.5. Další významná díla v klášteře ... 64
4. Klášter v Sedlci ... 66
4.1. Stručná historie kláštera ... 66
4.2. Díla Jana Kryštofa Lišky ... 68
4.3. Další významná díla v klášteře ... 71
Závěr ... 75
Obrazová příloha ... 77
Seznam vyobrazení ... 131
Seznam literatury ... 143
Seznam zkratek ... 153

Úvod

Jan Kryštof Liška, malíř zahalený, zdá se, až neprostupným tajemstvím. Již mnoho badatelů se v různých časových obdobích snažilo odhalit tajemství soukromého, ale hlavně uměleckého života nadmíru jedinečného malíře. Přesto se zdá, že s každou novou publikací a s každým novým článkem vzrůstají nové a nové otázky, které by si více než zasluhovaly zodpovězení. Skutečných odpovědí je však stále žalostně málo.

Cílem této práce bohužel nejspíše nebude rozřešení žádného velkého otazníku ani odhalení nového a zcela prvořadého díla. Přesto však doufám, že i takováto práce skromnějších rozměrů může přinést zajímavá zjištění, která, ač namnoze ne zcela novátorská, přesto v nových kontextech utříděná, mohou zapůsobit kladným způsobem na docenění díla významného malíře.

Působení Jana Kryštofa Lišky v cisterciáckém řádu je v Liškově životě rozhodně neopomenutelným dílem. Cisterciácký řád pevně spolupracoval i s Liškovým nevlastním otcem Michaelem Leopoldem Willmannem, který jako klášterní familiaris ve slezské Lubuši zaujal postavení tvůrce „jednotného vizuálního stylu“ tohoto řádu. Je tedy nasnadě, že nevlastní syn lehce získával zakázky od objednavatele, který byl tak nadmíru spokojený s niternou a houževnatou malbou otčímovou.

V samotném úvodním slově by se nejprve hodilo říci, že Jan Kryštof Liška, ale i Leopold Michael Willmann, začínají zažívat jakýsi „rozkvět“ zájmu. Po letech poměrně úspěšného přecházení a ustraňování významnosti jednoho, druhého, nebo obou těchto osobností, začínají badatelé žíznit po plném poznání zásluh tvůrců tak vlivných, že si bez nich nedokážeme představit díla Brandlova či Reinerova. O zájmu mladých badatelů svědčí například bakalářská práce zabývající se bývalým kapucínským kostelem sv. Tří králů a jeho oltářní výzdobou od Jana Kryštofa Lišky z roku 2011 od Terezy Haišmanové, dále bakalářská práce o pražském pobytu Jana Kryštofa Lišky z roku 2013 od Martina Šveňka a z posledních pak disertační práce loňského roku (2017) od Emilie Klody z Polska, která se snažila pojmout Liškův vliv komplexněji.

Tato nová bakalářská práce již tedy nechce a nemůže být pokládána za přelomovou, přesto snad ani ne za zbytečnou. Liškovo dílo téměř ze dvou třetin zaštiťuje objednavatel z cisterciáckého prostředí, je tedy na místě věřit, že shrnutí těchto prací by mohlo být prospěšné i pro další historiky umění, hodlající najít zájem v problematice řádového umění. Lze snad i uvážit, že další zpracování Liškova díla by mohlo vést k rozvíření

debaty o umělci, v jejímž důsledku by mohlo dojít k ještě silnějšímu apelu na zkoumání, jež by bylo hnané touhou po odhalení tajemství, kterým je malíř Jan Kryštof Liška opředen.

Postup práce a rozbor literatury

Prvním bodem byla heuristická činnost, která spočívala zejména v zajištění náležité literatury a v následném vymezení zásadních děl. Nejčastěji využívaným zdrojem byly články z časopisu Umění XV. 1967 od Jaromíra Neumanna, které měly být přípravným materiálem k vydání monografie o Janu Kryštofu Liškovi. Další velmi užitečnou publikací se ukázala být dvojice knih od Pavla Preisse z roku 2013 o Václavu Vavřinci Reinerovi, ve které se krom informací o titulním umělci uvádí i mnoho zajímavých faktů o Liškově působení a dílech, a to nejen v prvoplánovém spojení s mladším umělcem. Krom těchto významných počinů bylo mnohokrát čerpáno z publikací věnujících se všeobecněji barokní problematice. Jedná se zejména o katalog k výstavě Sláva barokní Čechie z roku 2001 editovaný Vítem Vlnasem, dále katalog věnovaný slezskému umění – Slezsko, perla v české koruně editovaný Mateusem Kapustkou, Janem Klípou, Andrzejem Koziełem, Piotrem Oszczanowskim a Vítem Vlnasem z roku 2007 a v neposlední řadě katalog k výstavě Vznešenost & zbožnost: barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách editovaný Andreou Steckerovou a Štěpánem Váchou z roku 2015. Z řad knih všeobecného rozsahu je třeba uvést i Český barok od Jaromíra Neumanna z roku 1974, jenž je místy již revidován novými objevy, přesto však zůstává nenahraditelným souhrnem.

Hlavním zdrojem informací o cisterciáckém řádu mi byly práce od Kateřiny Charvátové, zejména pak její trilogie věnující se problematice Dějin cisterciáckého řádu v Čechách mezi léty 1142–1420.

K jednotlivým klášterům se literatura proměňovala a bylo využíváno zejména různých odborných sborníků. K plaskému klášteru jsou informace uspořádány pod editorským vedením Jiřího Fáka ve třech sbornících z roku 1995, 2005 a 2015. Klášteru v Oseku se věnuje kniha Malíři českého baroka v Oseku z roku 1967 od Jaromíra Neumanna, jubilejní sborník k 800 letům kláštera editovaný Milanem Holendou z roku 1996 a katalog výstavy k jubileu ze stejného roku editovaný Danou Stehlíkovou. Sedleckému klášteru se věnuje kniha vydaná v souvislosti s mezinárodním symposiem Sedlec: histo-

rie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700, vydaná roku 2009 pod vedením Radky Lomečkové.

Po načtení zásadní literatury jsem se pokusila dostat ke všem popisovaným uměleckým dílům, posoudit je autopsií a sepsat si první dojmy a postřehy, které byly později porovnávány s literaturou a odbornými informacemi. Snažila jsem si také vytvořit co nejpodrobnější fotodokumentaci a myšlenkový obrazový základ podpořený například návštěvou kabinetu kreseb Národní galerie, kde jsem si prohlédla práce Willmannovy, Liškovy a Neunhertzovy.

Ve chvíli, kdy byla ukončena heuristická činnost, započala jsem s formální analýzou jednotlivých děl, pomocí které jsem dosáhla jejich hlubšího a pozornějšího poznání. V poslední řadě bylo přistoupeno k subjektivnímu hodnocení a vytvoření určitých hypotéz a závěrů.

Daná bakalářská práce si klade za cíl být zejména souhrnem a popisem děl Jana Kryštofa Lišky v zadavatelské činnosti cisterciáckého řádu.

1. Počátky, vrchol a pozvolné odcházení barokního umění v českých zemích

1.1. Stručný kulturně historický úvod

Baroko v českých zemích je tématem mnohokrát otřásaným, a to nejen v poslední době. Nejde však o takříkajíc „nafouklou bublinu“. Umění, které vznikalo na našem území v 17. a 18. století, je nepochybně významné nejen pro místní regionální vědu, ale i pro celou evropskou kulturně smýšlející obec. Neměla by být zde snaha o nějaké vytváření umělých nadhodnot. Tendence by měla být jen taková, že jako nikdo nepochybuje o svébytnosti českého gotického umění, tak by nemělo být pochybováno ani o české barokní tvorbě.

Jistou a bohužel nejspíše ještě na dlouhou dobu zažitou představou je synonymické sblížení pojmů temna a baroka. Literatura[1], mnohdy z rukou předních osobností oboru, věnuje této otázce dostatečný prostor, proto si dovolím s poukazem na tuto skutečnost nastínit jen velmi strohý a zjednodušený náhled na dobové přijímání, působení a doznívání slohu, který tak trochu stále žije.

Všeobecně je přijímána myšlenka spojitosti vzniku baroka (tím myšlena nejen kulturní stránka, ale celý životní styl) s tridentským koncilem, který probíhal mezi léty 1545–1563 a přinesl mnoho změn do zaběhnutých pravidel církve[2]. Jedním z nejvýznamnějších plodů koncilu z hlediska uměnovědy je bezesporu i soupis pravidel Karla Boromejského[3] (1538–1584, významný muž historie, jež byl svatořečen již roku 1610) Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae[4], sepsaných právě pod vlivem tridentského koncilu roku 1577. Sv. Karel Boromejský ve svém díle rozebírá vzhled a náležitosti správného pokoncilního kostela ve smyslu hierarchie různých druhů staveb a nejvhodnějších půdorysů (paradoxně v baroku tak oblíbená centrála doporučována nebyla), řeší však i náležitosti vzhledu průčelí kostela či vnitřního vybavení, a to včetně nově zavedených zpovědnic, zvýšeného důrazu na kazatelny (přestože kázání stále ještě nebylo součástí samotné liturgie, ale probíhalo zvlášť) a zvláště klade důraz

[1] Zejména: VLNAS 2001; STECKEROVÁ/VÁCHA 2015; dále například: POLÁCH 1947; PREISS 1970; NEUMANN 1974; OLIVA 1982 a mnozí jiní.

[2] Z literatury například SCHATZ 2014, 156–201

[3] Druhým významným mužem téže doby bezesporu byl sv. Ignác z Loyoly (1491 – 1556), který roku 1534 založil se svými pomocníky Tovaryšstvo Ježíšovo.

[4] http://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/10/carlo-borromeo-instructionum-fabricae.html vyhledáno 21. 6. 2018

na náležité oslavení a uložení hostie ve svatostánku. Instrukce sv. Karla Boromejského byly přijímány poměrně pomalu, přesto byla recepce doprovázena množstvím negativních ohlasů. Ostatně nástup samotné liturgické reformy, byl poměrně pozvolný a místy až značně odmítavý. Nově stanovená pravidla však nakonec zdomácněla a ve výsledku byla přetavena do podoby, která dala vzniknout nádherným a místně i svébytným stavbám a uměleckým dílům.

Baroko však není umělým slohem vzniklým na základě instrukcí, naopak je logickým vyústěním manýrismu a přímou opačnou reakcí na renesanci. V Itálii lze nástup barokního umění zpozorovat již na konci 16. století a značně pak na počátku 17. století, kdy již můžeme začít mluvit o baroku jako takovém. Podobná datace může být trochu nadneseně spojena i s vlámskými zeměmi. Pro naše prostředí české kotliny je důležité pochopení časových souvislostí. Jako možný příklad se dá uvést masitá uvolněná malba Rubensova (1577–1640). Ten svá slavná díla vytvořil v době, kdy u nás probíhá defenestrace, Bílá hora a strojí se počátek třicetileté války, která bude mít za následek ohromné vylidnění obyvatelstva a následné celkové změny vrchnostenských řad. V této době se u nás objevují první protobarokní[5] a raně barokní stavby ve spojení zejména s Albrechtem z Valdštejna[6], a to jak v Praze, tak v Jičíně.

Po ukončení pustošící války dostalo umění skvělou šanci k prosazení. Nová šlechta budovala reprezentativní sídla a kostely v touze po reprezentaci a dobrovolném přivábení co největšího počtu věřících. Stavby pomalu začínají získávat nové kabátce v podobě barokních motivů, z popela vstávají dlouho pobořené a zapomenuté klášterní areály, ale i všeobecné válkou rozedrané prostředí se probouzí do mile zakulaceného vzhledu barokní kultivované krajiny. Zahlazování následků války umožnilo českým zemím zrychleně dohnat časovou odlišnost přijetí nového slohu a již na přelomu 17. a 18. století získat postavení jednoho z výsostných center barokního umění na vysoké úrovni.

Baroko drželo vůdcovskou roli přibližně do doby panování císaře Josefa II., který skrze svou pragmatičnost a někdy snad i bezohlednost toužil po všeobecném odstranění zdobnosti a vyšší zbožnosti, která v jeho očích hraničila s hloupou zbytečností. Zame-

[5] Například od architekta Giovanni Maria Filippiho (1556 - 1630) – Luteránský kostel Nejsvětější Trojice stavěn od roku 1611 (dnešní katolický přestavený Panny Marie Vítězné), kostel Nanebevzetí Panny Marie stavěný od roku 1612 a Matyášova brána na Pražském hradě z roku 1614, atd. (NEUMANN 1974, 129–130; MRÁZ 2008, 69)

[6] Na Valdštejnském paláci zanechali významnou stopu tři italští stavitelé – Andrea Spezza, Giovanni Battista Pieroni a Niccolò Sebregondi, a zapomenout nelze ani na sochy Adriena de Vries, které sice byly ke konci třicetileté války odvezeny Švédy, ale i tak zapůsobily na místní rozvoj nového umění.

zování barokního ducha dosahoval pomocí rušení kulturních center v podobě klášterů, ale i například pomocí zákazů oblíbených lidových procesí – oživlého barokního theatra. Přesto však baroko, jak je již při prvním pohledu na krásnou českou zemi jasné, obhájilo své místo v uměleckém prostředí zcela prvořadně a díky tomu v době, kdy již vyšší třídy hledaly umělecký ideál jinde než v buclatých andělíčcích a mystických meditacích, barok nevymizel. Naopak vykvetl do podoby rustikálního, neméně však nápaditého, selského baroka, které nechávalo tvořit nádherná stavení, ale i nápadité kroje a každodenní obyčeje vesnického lidu až hluboko do 19. století, ne-li déle.

Při pohledu na hlubší spojitosti a následnosti barokní kultury se skutečně nelze ubránit myšlence, že v jistém slova smyslu baroko nikdy nevymizelo (vždyť i my jsme jako děti tak rádi poslouchali pohádky o hloupém „barokním“ Honzovi), ale naopak se zapsalo do našich duší lyrickou tóninou něčeho vzdáleného, božského, ideálního.

1.2. Michael Leopold Willmann (1630–1706)

Jak již bylo nastíněno v úvodu kapitoly, baroko se do Čech dostávalo nejprve poměrně složitě skrze hrůzy okolností třicetileté války, ale následně ve velmi rychlém sledu nabralo na síle a vytvořilo hlavní hybnou sílu nejen v umění, ale i v životě. Právě díky rychlé gradaci, která proběhla těsně před koncem 17. století, je často trochu složitou otázkou, zda je ten který autor již vrcholně barokní umělec, či zda se zastavil těsně před hranicí vrcholu slohu. Právě takovým umělcem je Michael Leopold Willmann.

Willmannova tvorba postihuje poměrně rozsáhlou periodu, a to od časů přibližně padesátých let 17. století, kdy se snažil uspět v Praze[7], která tou dobou nejvýše hodnotila umírněná díla Škrétova, až po období, kdy spolu s nevlastním synem Liškou zdobil interiér vrcholně barokního kostela sv. Františka Serafínského u Karlova mostu. Willmann již jistě nese mnohé rysy, které naznačují zralou fázi, přesto si však svým celkovým působením zaslouží být zařazen ještě do pozdně raného baroka. Kdyby se dalo takto lehce a prvoplánově třídit, dalo by se říci, že Michael Leopold Willmann představuje náběh vrcholu, Jan Kryštof Liška vrcholné působení a Willmannův vnuk a Liškův nevlastní synovec Jiří Vilém Neunhertz se projevuje jako postupné odcházení a přeměna slohu.

[7] KOZIEŁ 2000, 11

Michael Leopold Willmann má s již zmiňovaným Karlem Škrétou (1610 – 1674) mnoho společného, například i to, že oba až ve zralém věku konvertovali ke katolictví.[8] Dalším z příkladů společného jsou zahraniční cesty na zkušenou, ve kterých však Willmann na rozdíl od Škréty do Italie nedošel, navštívil ale Nizozemí a okolní země, kde načerpal vliv Rembrandtův, Rubensův a jiných severských mistrů.[9] Willmann se po polovině století několikrát pokusil navštívit Prahu s myšlenkou dlouhodobého setrvání, ale jeho snažení nedosáhlo dostatečné odezvy. Malíř nakonec zůstal usídlen v cisterciáckém slezském klášteře v Lubuši, kde se stal familarisem a nalezl tam dostatečné zázemí, aby odtud mohl posílat obrazy i k jiným objednavatelům, zejména však dalším cisterciáckým klášterům.[10] Za neopomenutelný lze považovat klášter v Křesoboru, kde Willmann s pomocí Lišky a dalších dílenských pomocníků vyzdobil celý kostel freskami a malbami. Dále také slezské kláštery v Jindřichově, Kamenci a již zmiňované Lubuši. Pro české území vytvořil v raném období i několik děl pro šlechtické rodiny Nosticů a Lobkoviců, ale nejdůležitějším objednavatelem se opět staly zejména cisterciácké kláštery,[11] kde se většinou jeho obrazy později setkávaly s díly nevlastního syna Lišky. Z českých klášterů je třeba zmínit Premonstrátskou kanonii na Strahově, klášter Křižovníků s červenou hvězdou u Karlova mostu v Praze, cisterciácký sedlecký klášter, kam měl podle původních plánů Willmann dodat poměrně velké množství obrazů[12], nebo taktéž cisterciácký klášter v Oseku, kde Willmann vytvořil pozdní velmi zajímavá expresivní díla, která sahají k až neuvěřitelné impresivitě štětce.

Willmannovo umění tvoří veledůležitý mezičlánek, který na konci století dopomohl ke změně vnímání tvorby nadcházejících umělců a k nové chuti po expresivitě. Na takové žádosti mohl skvěle odpovědět právě Michaelem Leopoldem Willmannem školený pastorek Jan Kryštof Liška, jenž byl schopen se vyhnout násilné tělesnosti, kterou samotný Willmann mnohdy dotáhl až do extrému. Liška otčímem dané vlivy přetavil v silnou výpověď bolesti a lásky, kterou dokázal namalovat procítěně a věrně i bez drastického krveprolití[13].

[8] NEUMANN 1974, 83
[9] PREISS 2001 — Pavel PREISS. In: VLNAS 2001b, 191–193
[10] BLAŽÍČEK 1972, 45
[11] NEUMANN 1974, 84
[12] ŠRONĚK 1989 — Michael ŠRONĚK. In: DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989a, 348
[13] Například tichá síla výpovědi Liškova obrazu stětí sv. Pavla v Oseku **[34]** proti Willmannovu nesmírně drsnému stahování z kůže sv. Bartoloměje v kostele cisterciaček v Třebnici. **[1]** Vnitřní procítěnost malby tedy Liška převzal od jiných autorů než od otčíma. Příklad za všechny je nejtišší a zároveň nejbolestnější (z autorčina pohledu) moment mlčení Krista před soudcem z Pašijového cyklu od Karla Škréty ve sv. Mikuláši na Starém městě. Taková krása musela (a musí) mít vliv na každého člověka, neméně na malíře. **[2]**

Z dalších Willmannových souputníků lze uvést zejména Jana Jiřího Heinsche (1649–1712), nebo pak Matěje Zimprechta (1626 – 1680), Jiřího Filipa Mazance (1637 – 1684) a jiné, kteří svými díly, ač někdy kolísavé úrovně, taktéž připravovali prostředí k přijímání nového intenzivního ražení vrcholného baroka.

Před pražským vystoupením Jana Kryštofa Lišky bylo malířství v Čechách již na poměrně vysoké úrovni. Za start skutečně vrcholně barokního malířství, které v mnohých podobách a z mnohých rukou přineslo nezapomenutelná díla, lze však považovat až právě příchod a působení Willmannova syna.

1.3. Jan Kryštof Liška (1650–1712)

České umění, zjednodušeně řečeno, dosáhlo nejvyšší kvality ve dvou uměleckých směrech – v gotice a v baroku. Jsou to doby zcela odlišné, ale přesto lze mezi nimi najít určité paralely. Oběma obdobím předcházel čas přejímání cizích podnětů. Jak románský tak i renesanční sloh v domácím prostředí přijímal nové vlivy mnohdy pouze schematicky a někdy i s nepochopením (ano, existovaly výjimky!) nenacházejíce tak adekvátní umělecky dostatečně vyspělou návaznost. Až česká gotika a později české baroko pochopily a procítily nové tendence. Tyto dva směry dokázaly následně vytvořit něco jedinečného, tvůrčího a osobitého. K tomu, aby umění mohlo dosáhnout vlastních jedinečností a kvalit, potřebuje významné umělce, kteří dovedou překračovat hranice a z nového vytvořit nadčasové. Dílo, na které se nezapomene. Jan Kryštof Liška právě takovým umělcem byl.

O původu a národnosti malíře se vedou spory. Předpokládá se, že přišel na svět kolem roku 1650 ve Vratislavi do rodiny úředníka v královských službách a kancelisty kláštera v Lubuši pana Lišky a jeho manželky Reginy, rozené Schulzové.[14] Existuje však i teorie, která spojuje rodinu s rodem Lišků z Rottenwallu na Moravě.[15] Tato teorie však v dnešní době zůstává bez odezvy, a to i z praktických důvodů, jelikož jméno Liška není nijak výjimečné a dalo by se spojovat s krajinou Čech, Moravy, ale právě tak i Slezska. [16] Jistý zůstává jen slovanský rodový původ z otcovy strany.[17]

[14] NEUMANN 1967b, 137
[15] HEJNIC 1911, 13
[16] NEUMANN 1967b, 137
[17] Autorka by ráda upozornila na, z jejího pohledu, nevhodnou snahu o zavedení poněmčeného tvaru umělcova jména Lischka, které nejen, že je nepraktické a uvádí do tématu zmatek, navíc je i nelogické, neboť dle podpisů například na rytinách ilustrací do spisu Cistercium bis – Tertium, sám Liška uváděl své jméno ve formě Liska. **[3]**

Malý Jan Kryštof se brzy stává polovičním sirotkem, když jeho otec roku 1658 umírá.[18] Pro budoucího umělce je dalším osudným rokem rok 1660 (nebo 1661), kdy do Lubuše přichází Michael Leopold Willmann, již renomovaný malíř, který si brzy bere za ženu Reginu Liškovou, a tím Jan získává nového nevlastního otce.[19] Mladý svěřenec nejspíše projevoval malířský talent, díky kterému byl právě v otčímově dílně školen na malíře. Willmann, malíř plný expresivních a emočně vypjatých scén, měl Liškovi mnoho co nabídnout. Seznámil ho s prací severských mistrů, například Petra Paula Rubense (1577–1640), Antona van Dycka (1599–1641), Franse Halse (1580-1666) a zejména Rembrandta van Rijna (1606–1669), kterého sám poznal při kavalírské cestě do vlámských zemí.[20] Kromě osobitého přetvoření těchto zkušeností nabídl pěstoun Liškovi i na tehdejší dobu nejlepší možnou malířskou průpravu – studijní cestu do Itálie. Stojí za zmínku, že tam byl současně vyslán i Willmannův pokrevní syn, o jehož umělecké tvorbě se však zachovalo jen málo informací[21] a je velmi pravděpodobné, že nikdy nedosáhl otcových ani Liškových kvalit.[22] Snaha vyslat oba své syny do Itálie je jen dokladem, jak moc si Willmann cesty do Itálie cenil a jak ji pokládal pro úspěch malíře za klíčovou.[23] Všeobecně se udává, že Liška v Italii pobyl šest let od roku 1670. Počítá se, že navštívil Benátky, Neapol a Řím, kde k jeho již nabytým znalostem severských mistrů přibyl i vliv Johanna Carla Lotha (1632–1698), Francesca Maffeie (1605–1660), Giovanni Lanfranca (1582–1647), Mattia Prettiho (1613–1699), Lucy Giordana (1634–1705), Pierta da Cortony (1596–1669) a dalších.[24]

Liška otčímovi dostatečnou měrou oplácel vděk za italskou zkušenost, a to již během svého tamního pobytu, kdy zpět do Lubuše zasílal kresby a grafiky. Ovoce přinesl Willmannovi zejména však návrat do rodného Slezska, a to v podobě podrobného seznamování se s italskými tendencemi a vlivy. Od té doby přestává platit pozice učitele a žáka, ale oba malíři spolupracují a vzájemně obohacují svou tvorbu. Toto spojení

[18] NEUMANN 1967b, 138

[19] NEUMANN 1975, 568–569

[20] Dle tradice měl Willmann velmi málo peněz a nemohl si dovolit zaplatit tovaryšské poplatky pro vstup do dílny věhlasného mistra Rembrandta, seznámil se tedy jen s jeho žáky, a aby získal i něco z dílenského provozu chodíval sledovat práci alespoň oknem.

[21] Jedna ze zpráv udává, že si mladý Willmann z cesty na zkušenou přivezl pouze „italskou“ nemoc, na kterou nakonec snad i zemřel.

[22] PREISS 2013, 49

[23] Z Willmannových dopisů víme, jak sám velmi toužil po poznání italských mistrů a jak velmi ho mrzelo, že si tuto cestu sám nemohl v mládí dovolit.

[24] NEUMANN 1967b, 138–141; NEUMANN 1975 — Jaromír NEUMANN. In: POCHE 1975, 271–273; PREISS 1992, 168; PREISS 1989, 562–570

po čase nejspíše přestalo mladému ambicióznímu malíři vyhovovat a rozhodl se pro další změnu prostředí, proto přesídlil do Prahy.

Do hlavního města českých zemí přišel Liška kolem roku 1689 a to nejspíše ve spojitosti s výzdobou křížovnického kostela sv. Františka Serafínského u paty Kamenného (Karlova) mostu.[25] Předpokládá se, že Liška nejprve vymaloval menší kopuli nad presbytářem s motivem Sestoupení Ducha svatého, který se však do dnešních dnů zachoval jen v nekvalitní přemalbě. Dále vytvořil ještě několik nástropních maleb v kryptě kostela a na pasech ve stranách kopule nad hudební kruchtou a pěveckou tribunou. Dle původního návrhu měl Liška vyzdobit i hlavní kopuli, k tomu již nejspíš kvůli nemoci nedošlo.[26] Krom různých deskových obrazů patří k hlavním dílům pro křížovníky nádherný oltářní obraz Stigmatizace sv. Františka a obraz Nanebevzetí Panny Marie na bočním oltáři z let 1701–1702.[27] O malířově nejranějším působení v Čechách víme i z cechovních záznamů, ve kterých je Liška uveden jako „mladý Willmann", kde se řeší jeho nedovolené štolířství, které však nakonec bylo vyřešeno zaštítěním arcibiskupa Valdštejna, jenž shodou okolností vycházel z řad křížovnického řádu).[28] Informace o zápisu mladšího malíře pod otčímovým jménem jen dokazuje váženost Willmannovu a vliv na místní prostředí, ve kterém se Liška hodlal osamostatnit.

Liškovo uvedení do Čech, soudě dle množství zakázek, proběhlo velmi úspěšně. Jan Kryštof Liška ve stopách svého nevlastního otce pracoval zejména pro řád cisterciáků, ale neomezoval své působení jen na jednoho objednavatele, ba naopak rozšířil své pole působnosti k nejrůznějším zákazníkům. Po řádu křížovníků přišly v rychlém sletu práce pro plaský klášter, které začaly nejpravděpodobněji již po roce 1690. Malíř si v Plasech nejspíše vytvořil určitý druh zázemí[29], do kterého se později několikrát vracel, nelze však přímo hovořit o dílně. Například roku 1693 přislíbil namalovat obraz pro původní kostel sv. Mikuláše na Starém Městě pražském s tématem Apoteózy sv. Benedikta.[30] Zajímavé je, že malíř zvládal v témže roce vypomáhat otčímovi ve vzdáleném cisterciáckém Křesoboru, kde spolu vytvářeli působivé fresky. Krom již zmiňovaných prací vytvořil Liška pro cisterciáky v Oseku návrh ke grafické úpravě frontispisu universitní teze dvou místních profesorů v roce 1696.[31] Do konce devadesátých let namaloval ještě

[25] NEUMANN 1975, 175
[26] PREISS 2013, 298–299
[27] ŠTĚPÁNEK 1979, 146–150
[28] NEUMANN 1967b, 138
[29] Což dokládalo i množství vytvořených děl pro klášter.
[30] VLNAS 2001b, 53; NEUMANN 1967b, 169
[31] Více v kapitole o Oseckém klášteře.

reprezentativní obraz pro kostel sv. Havla na Starém Městě pražském a oltářní obrazy pro řád kapucínů usazených v Mnichově Hradišti.[32] Všechna díla před rokem 1700 dokazují Liškovu tvůrčí činnost a svižnost, se kterou byl schopen pracovat v nejrůznějších formátech a médiích.

Rok 1700 se ukazuje jako zlomový i z pohledu malířského přístupu, Liška zejména při tvorbě křížovnických oltářních obrazů nalezl svůj osobitý projev, který ve své skicovitosti začíná rozmělňovat rozdíl mezi skutečnou přípravnou skicou a hotovým dílem. Jistě mu v této tendenci napomáhá i doba, která začíná prahnout právě po specifických projevech a dílech, které by mohli vlastnit soukromníci – jinak řečeno, skica se stává ceněným prodejním artiklem.[33] Liška však neuchopil nový expresivní projev jako normu a neprováděl tuto „stylizaci" plošně. Například v plátnech, která nalezneme v kostele sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech[34], se malíř přidržel spíše klasických kompozic i malířského provedení. Naopak plně „liškovskou ruku" ukázal při výzdobě premonstrátského klášterního kostela na Strahově nebo v ženském premonstrátském klášterním kostele v Doksanech. Mezi neopomenutelné patří právě jeho působení na klášterní půdě, a to jak v dnešním Polském Slezsku, tj. v Křesoboru, Lubuši, Jindřichově a Kemenci, tak i pak v českých klášterech, tedy v Plasech, Oseku a Sedlci, kde povětšinou tvořil opakovaně v různých časových periodách.

Roku 1706 zavdal nevlastní otec změnu do Liškova života ještě jedenkrát. Willmannovou smrtí v onom roce byl Jan Kryštof jako nejbližší spolupracovník a rodinný příslušník[35] nucen převzít nedokončené zakázky v Lubušském klášteře, kde byl otčím trvale usazen.[36] Od té doby se Liškovo slezské dílo řadí mezi méně autonomní, nejspíše díky zadavatelům, kteří chtěli dokončit zakázky „mladým Willmannem", a ne vyspělým Liškou. Poslední plátno, které malíř dodal do Prahy mezi léty 1709–1710, je nádherná malba[37] pro vrcholně barokní kostel sv. Voršily na Novém Městě[38]. **[4]** Tato oslnivá

[32] NEUMANN 1975 — Jaromír NEUMANN. In: POCHE 1975, 271–273

[33] SLAVÍČEK 2007, 13–39

[34] Původně to však jsou oltářní obrazy pro zrušený kostel sv. Vojtěcha u Prašné brány, související s kolejí Bernardina pro nadané cisterciácké a premonstrácké adepty. (PREISS 1967a, 20)

[35] Willmannův pokrevný syn zemřel jen pár dní po otci. (NEUMANN 1967b, 137)

[36] PREISS 2013, 449–450

[37] Hlavní oltářní obraz Apotheosy sv. Voršily umístěný v klášterním kostele sester Voršilek na Novém Městě Pražském lze snadno zařadit mezi nejlíbeznější Liškova díla. Díky archivním pramenům a nádherné skice (nyní v NG, dříve ve Valdštejnské sbírce na zámku Duchcov) existuje i poměrně dost informací o vzniku díla a vlastně i o celkovém zařizování kostela sv. Voršily (například velice poučný a obsažný článek v časopisu Umění II. 1954 s. 162 – 166 od O. J. Blažíčka). Hlavní oltář se datuje do let 1709 – 1710 a to v závislosti na fundaci Františka Antonína hraběte Šporka, který o ní začal jednat až po roce 1707. Další informaci vydává smlouva z roku 1708 na štafírování hlavního oltáře Janem Kryštofem Tummerem, který slibuje dokončení svého díla do osmi až deseti měsíců od podepsání úmluvy. Tummer

práce uzavírá Liškovo působení v Praze, kam jako mladý v Itálii školený malíř přišel získat samostatnost od svého mistra a kde nakonec skutečně umělecky plně dospěl.

Liška umírá poměrně mlád přibližně v 52 letech 23. srpna 1712 v Lubuši.[39] Okolnosti jeho skonání nejsou úplně známy, z různých záznamů však víme, že Liška trpěl silnou dnou, která již omezovala i jeho malířské možnosti, jako například dokončení kopule ve sv. Františku Serafínském u Karlova mostu, kde po něm převzal zakázku Václav Vavřinec Reiner.[40] Jan Kryštof Liška zanechal vlivnou stopu ve středoevropském malířství, ale i v tendencích a vkusu doby. Nyní zbývá jen doufat, že se jednou podaří zjistit více informací o jeho soukromém životě, působení v Itálii a uměleckých inspiracích, které mu dopomohly vytvořit tak vyhraněný a působivý malířský projev.

1.4. Jiří Vilém Neunhertz (1689–1749) a jiní následovníci

Jak již bylo výše řečeno, Jiří Vilém Neunhertz byl vnukem[41] Wilmannovým a nevlastním synovcem Liškovým.[42] Podle všeho prošel nejprve školením u svého dědečka a později působil i v dílně nevlastního strýce. Vlivy školení jsou patrné zejména v Neunhertzově oblibě k nástěnné malbě, ve které jak Willmann, tak Liška vynikali. Působení slavných předků se objevuje i v Neunhetzově praktickém životě, neboť zdědil krom sbírky skic a obrazů obou umělců i jejich náčiní a pomůcky k umělecké tvorbě.[43]

Neunhertz působil ve Slezsku a v Praze před polovinou 18. století (staroměstské měšťanství a členství v cechu získal roku 1737)[44] a patří tak již ke generaci malířů pro-

(malostranský malíř a štafír) si za své služby naúčtoval 1450 zlatých. Zajímavé je, že z kroniky vyplývá, že oltář byl původně bílo zlatý, což by jistě změnilo celkové vyznění všech umístěných děl. Dochovala se taktéž smlouva s Janem Kryštofem Liškou, vynikajícím malířem oltářního plátna, kdy se v ujednání zavazuje k „namalování hlavního oltářního obrazu historie sv. Voršily a umučení jejich panen dle daného konceptu a nákresu“. Obraz má dle smlouvy splňovat i další parametry jako výšku 11 loket a šířku 5 loket. Za umělecké provedení bude malíři připadat mzda 800 florenů. Zajímavý je i pozdější archivní přípis, že Liška stéle dluží dodat dvě menší plátna – zda se jedná o párovou dvojici oválných obrazu pod varhanní kruchtou u vstupu, či ještě o jiné dva obrazy není zcela jasné. Víme však, že Liška později (1710) dodává do kostela ještě jeden obraz, konkrétně malbu zobrazující sv. Annu učící Pannu Marii, toto dílo však bylo v 19. století nahrazeno volnou kopií, která zachovává z Liškova díla snad jen komposici. U výše uvedené smlouvy s malířem Liškou, je však zejména významné upozornění na dodržení malby dle schváleného nákresu při podepisování smlouvy. Tato nádherná skica se nám zachovala (uložena v NG) a díky ní si můžeme lehce uvědomit, jak byl Liška nespoutaným a invenčním malířem, který měnil své obrazy během malby (četná pentimenta), ale i během zadávání zakázek.

[38] BLAŽÍČEK 1954,162

[39] NEUMANN 1967c, 299

[40] PREISS 2013, 298–299

[41] Matka Neunhertze byla Willmannova dcera.

[42] OSZCZANOWSKI 2007 — Piotr OSZCZANOWSKI.
In: KAPUSTKA/KLÍPA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI/VLNAS 2007, 294–295

[43] PREISS 1989, 752

[44] Ibidem

jevující se rokokovou uvolněností, svěží barevností a lehkostí provedení. Pro české prostředí lze uvést v Praze nejrozsáhlejší Neunhertzovu zakázku ve Strahovském klášteře premonstrátů, kde v kostele Nanebevzetí Panny Marie namaloval dva rozměrné cykly,[45] z nichž první na klenbě hlavní lodi se věnuje patronce kostela (tedy Panně Marii) a druhý, který je namalován v rozměrných štukových kartuších umístěných nad arkádami hlavní lodi, zobrazuje výjevy ze života (v kostele uloženého ctěného světce) [46] sv. Norberta. Celá výmalba jako celek funguje znamenitě a zdárně dokresluje slavnostní atmosféru baziliky minor, která patří k nejvýznamnějším místům Čech. Finální fresková výzdoba působí nepopiratelně velmi kladně, jednotlivé výjevy však nejsou nikterak objevné či samostatně poutavé. Podobné konstatování by se dalo usoudit i o plátně umístěném v bočním oltáři kostela Panny Marie Sněžné opět v Praze. Jedná se o vyobrazení svaté Kateřiny přibližně z roku 1727[47] a je umístěno v protějškové poloze k obrazu Václava Vavřince Reinera, který (s přihlédnutím na výjimky) taktéž více vynikal jako freskař, než jako malíř závěsných pláten. Zmiňovaný Neunhertzův obraz rozhodně nepatří mezi nepodstatné či nepovedené výtvory, ale tak jako na Strahovských cyklech, i zde se projevuje spíše ladnost celku než skvělost detailu a rafinovanost jednotlivin.

Neopomenutelná je Neunhertzova stopa ve spojení s rodem Valdštejnů, kterým prodal zděděnou sbírku skic a děl. Malíř tak učinil těsně před svou smrtí, tedy nejspíš právě v souvislosti s postupným ukončováním provozu dílny, kde skici do té doby mohly sloužit jako předlohy. Sbírku do rodiny Valdštejnů získal František Josef Jiří hrabě z Valdštejna[48], sběratel umění, který ji umístil do své rozsáhlé obrazové sbírky[49] na Duchcovském zámku, nedaleko cisterciáckého kláštera v Oseku[50]. Z Liškových skic uložených na Duchcově lze uvést přípravnou práci k oltářnímu obrazu sv. Voršily, či rozměrné bozzeto s tématem Nanebevzetí Panny Marie. Ve velmi zjednodušené zkratce lze říci, že Neunhertz, ač malíř mnohých kvalit, nedosáhl specifičnosti uměleckého projevu jako Willmann s Liškou, ale jeho přínos pro svět umění je nepopiratelný.

Je-li hovořeno o Liškových následovnících, nelze opomenout ani nejznámějšího a v českém prostředí možná nejpůsobivějšího nástěnného malíře Václava Vavřince Reine-

[45] Zařadil se tak po bok dědečka a nevlastního strýce, kteří oba již dříve dodali do Strahovské baziliky oltářní obrazy.

[46] Tělo sv. Norberta bylo přeneseno z Magdeburku na Strahov roku 1627 a spolu s tímto aktem se světec zařadil mezi české zemské patrony. (MIKULEC 2013,80)

[47] NEUMANN 1974, 108

[48] POKORNÝ/ PREISS 1992, 13; SLAVÍČEK 2007, 122; PREISS 2013, 449

[49] Ve které byl hojně zastoupen i Neunhertzův současník Václav Vavřinec Reiner.

[50] Jistě ne náhodné propojení rodu Valdštejnů, cisterciáků a Jana Kryštofa Lišky.

ra (1689–1743)[51]. Reiner jako mladík utíká z Prahy před morovou ranou do Oseckého kláštera, kde tvoří své první práce, a je pravděpodobné, že kontakty s tamním konventem mohl získat přes cisterciáky mnohokrát ověřeného Lišku. Dalším místem, kde Reiner působil jako Liškův nástupce, je výmalba Křižovnického kostela u Karlova Mostu v Praze, kde na staršího mistra navázal zhruba po dvaceti letech[52]. V této spojitosti dokonce Jan Jakub Quirin Jahn udává, že Liška s Reinerem byli přátelé. Skutečná vřelost tohoto vztahu je nedokazatelná, jisté však zůstává, že se velmi dobře znali, jelikož byl Liška Reinerovým učitelem – sic neoficiálním, ale pro formování stylu a techniky zásadním.[53] Jen těžko si lze představit, kdo jiný by mohl být lepším učitelem pravé fresky než v Itálii školený Jan Kryštof Liška.

Jako byl Václav Vavřinec Reiner mistrem fresky své doby, tak dalším mistrem závěsných obrazů byl bez pochyby Petr Brandl (1668–1735), jedinečná osobnost, která skutečně utvářela, a dodnes v našich myslích utváří, obraz českého baroka. Brandl (i přes svůj houževnatý život) zvládl namalovat četnou řadu obrazů, které se mnohdy řadí mezi to nejlepší, co v obrazárnách můžeme spatřit. A ač je na stylu Petra Brandla z prvního pohledu nejsnáze rozeznatelné podobenství s malbou Halbaxovou, ani zde nechybí inspirace Janem Kryštofem Liškou.[54] Problematice života, díla a vlivů na pomyslného „vůdce české barokní malby“ je však věnován dostatek literatury a není tedy namístě dále téma rozebírat v této práci.[55]

V domnělém stínu Reinera a Brandla stojí dlouhá řada poměrně kvalitních, ač méně známých malířů. Lze zmínit Jakuba Antonína Pinka, který v duchu Liškova vzoru vymaloval jedinečně tvarované štukové rámce v Plaském konventu, Františka Juliana Luxe, který své barevně rokokové malby tvořil zejména v západních Čechách, Ignáce Viktorína Raaba, jezuitského malíře školeného u Petra Brandla, zmiňován také bývá Matin Johann Schmidt, řečený Kremserschmidt, který se lehkostí, skicovitostí i duchem maleb přibližuje Liškovi.[56] Zajímavá spojitost se otvírá i mezi Liškou a Johannem Mi-

[51] PREISS 2013, 66

[52] Liška údajně vymaloval pouze menší plochy v kostele a kopuli presbytáře, snad začal i s výmalbou hlavní kopule nad lodí kostela, ale pro své onemocnění dnou nebyl schopen práci dokončit. (PREISS 2013, 298–299)

[53] PREISS 2013, 449

[54] Například na bočním oltářním obraze v Pražském kostele sv. Voršily, se Brandl ve svém Nanebevzetí Panny Marie jistým způsobem inspiruje a přizpůsobuje Liškovy. Příkladů, kde lze najít Liškovo působení na Brandlovu produkci, by se však lehce dalo najít vícero.

[55] HEJNIC 1911; ROUSOVÁ 2013; NEUMANN/STECKEROVÁ 2016 a mnozí jiní

[56] NEUMANN 1974, 72–121

chaelem Rottmayrem, který posunul důraz a vážnost barokní skici ještě blíže k svébytnosti.[57]

Jan Kryštof Liška nebyl malířem, který by vzešel sám ze sebe a jeho smrtí by vše s ním pojené zaniklo, naopak pevně vyšel z okolností a prostředí své doby, aby se stejnou houževnatostí, jako on navázal na své předchůdce, mohli jednou jeho následovníci navázat na něho.

1.5. Cisterciácký řád a barokní umění

> „Barok je více než umění, je to duchovní vývoj. Lidské srdce unavené a znechucené nízkou smysluplnou poživačností éry renesanční se přimyká s tím větší horlivostí k věčně svěžím čistým ideálům plynoucím z upřímné víry a opravdové zbožnosti a jedině v Bohu, zdroji veškerého života, hledá a nachází smysl i cíl všeho pozemského lopocení […], stvrzená církev Tridentem, hrdinní mučedníci, mravně obrozená církev, nové řády, zejména Jesuité, dobývají a obnovují ztracené a ohrožené posice.“[58]

Církev a mravy se po konečném přijetí tridentského koncilu skutečně změnily. Nešlo jen o souhrn pravidel, ale o nejhlubší přání vrátit se zpět k Živému Bohu. Naše zem, jak již bylo tolikráte vzpomenuto, měla s opětovným přijímáním katolicismu, a s tím spojeným barokem,[59] spojena problémy národnostní i hospodářské. Jisté však je, že se baroknímu stylu života v českých zemích nakonec podařilo velice úspěšně prosadit. Často je daný úspěch spojován s řádem jesuitů, vzpomenuto je někdy i piaristů, paulánů, theatinů a tak dále. Zapomínat by se však rozhodně nemělo ani na reformované tradiční řády jako benediktýni nebo právě cisterciáci.

Cisterciácký řád vznikl 21. března 1098 v Citeaux[60] nedaleko Dijonu jako reformovaná odnož benediktinů.[61] Za zakladatele nově vzniklého řádu se udávají tři první opati v čele se sv. Robertem z Mollesem, sv. Alberingem a sv. Štěpánem Hardingem. Tyto osobnosti svou slávou trochu „zastínil“ nejznámější cisterciácký světec sv. Bernard

[57] PREISS 2013, 479
[58] POLÁCH 1947, 3
[59] Jistě není zcela správná myšlenka, že barokní umění spadalo jen pod katolickou církev, lehce lze znovu připomenout raně barokní Pražský luteránský kostel Nejsvětější Trojice (dnešní Panny Marie Vítězné) od Giovanni Maria Fillipiho přibližně z roku 1612.
[60] Latinsky Cistercium.
[61] CHARVÁTOVÁ 2000, 11

z Clervaux. Cisterciácký řád se snažil naplnit „cum paupere Christo pauperes“ a z toho vyplývající „simplicitas“.[62] *S*krze tyto myšlenky dosahovali odbourávání nadbytečnosti, života ve skromnosti a osidlování dříve neobydlených nebo polohově komplikovaných míst, ve kterých nikdo jiný setrvávat nechtěl. Nejen místo, ale i architektura odrážela jejich myšlenky, kdy estetika musela být v souladu s etikou.[63]

Řád však nebyl odtržen od světa či uzavřen v dumavých chmurách. Naopak ctil hlubokou lásku a nejvíce pak lásku k Bohorodičce[64], ale vážil si i běžného lidského života, protože jen skrze ten lze dojít k věčné spáse[65]. Láska je otisknuta i v samotné struktuře řádu, kdy se kláštery mateřské s láskou stýkají s kláštery dceřinými a ve svém mottu „Cistercium mater nostra“ uchovávají připomínku místa vzniku řádu. Když jeden klášterní dům upadal do chudoby, ostatní kláštery měly za úkol pomoci.[66] Láska se stala hlavním hybatelem a je pochopitelné, že ve spojení s ostatními kladnými vlastnostmi se stal nový řád velmi oblíben.

Prožívání lásky spojené až se spirituální afektivností[67] už jen dopomohlo řádu, oslabenému dlouhým během skrz staletí, k opětovnému rozbujení v době barokní, která taktéž hledala lásku a nebála se obracet ke svým kořenům. Zejména v Čechách a ve Slezsku se podařilo dosáhnout plného obnovení sil. Slezsko, silně českými zeměmi ovlivněné[68], nalezlo zalíbení v hluboké barokní spiritualitě a nechalo tak vzniknout mnohým básním, písním a umění samozřejmě nejen na půdě cisterciáckých klášterů[69]. A právě Slezsko, nejprve Prahou ovlivněné, pak samo ovlivňovalo českou zem, jak skrze onu spiritualitu, tak skrze umělce, kterým dala na svém území vzniknout či vytvořit individualitu – v příkladu z nejnázornějších právě Jan Kryštof Liška.

---

[62] Ibidem, 13

[63] Nádherné pozůstatky klášterů ve Francii ukazují, že stejně kvalitním způsobem budování a estetickým pojetím byly zřizovány kostely i zemědělské budovy. Dle řádového smýšlení v duchu „Ora et labora.“ je práce modlitbou, takže jsou obě stavby brány naroveň. (CHARVÁTOVÁ 2013[2], 71)

[64] Jak je patrno na zasvěcení klášterních kostelů.

[65] Citát sv. Bernarda z Clerveaux: „Zažít Boha není vidění, ale zkušenost ve víře, lásce a pokoře.“

[66] CHARVÁTOVÁ 2013[2], 28–33

[67] CHARVÁTOVÁ 2000, 22

[68] Větší část Slezska byla od českých zemí odtržena a následně připojena k Prusku až po roce 1740, kdy vypukly tzv. slezské války. (KAPUSTKA/KLÍPA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI/VLANAS 2007, 312)

[69] Jako příklad mystiky lze uvést báseň Adama Michny z Otradovic z roku 1647:

„Luthgardys, svatá panenka,
tvá stálá milá milenka,
v tvém srdci našla hostinu
a přesladkou stredovinu.
Ach miluji, ach miluji,
můj Ježíši, tě miluji.“

Tato báseň je velmi zajímavá zejména ve spojitosti se slavnou Braunovou sochou na Karlově mostě v Praze. K zajímavým slovům patří i ta legendárně Luitgardina vlastní: „Raději s Bohem v pekle, než v nebi bez Boha.“

Cisterciácké kláštery na našem území doznaly mnohých změn v době rekatolizace, kdy došlo k navracení ztracených objektů, a řád tak mohl spolu s duchovní reformou provést i reformu majetkovou. Oproti středověké střídmosti barok přinesl touhu po umění. Cisterciáci usazeni v českých zemích[70] pojali za nejvhodnější reprezentaci návrat ke kořenům a své niternosti, díky čemuž mohli zaměstnávat jedinečně smýšlejícího Jana Blažeje Santiniho-Aichla. Ten dokázal zašlým a často v trosky uvrženým stavbám dodat novou duši a tvář barokní gotiky.[71] Taktéž se stalo i v umění malířském, kdy za nejvhodnějšího reprezentanta pojali procítěného a až drasticky exaltovaného Michaela Leopolda Willmanna a později i Jana Kryštofa Lišku. Zda by se i zde dalo mluvit o jakési malířské barokní gotice[72], není zcela jednoznačné a šlo by spíše o naddimenzování termínu než o skutečný faktický popis.

Cisterciáci a v jejich čele schopní opati se skutečně stali důležitými zaměstnavateli umělců nejrůznějších forem. Nelze nezmínit tři největší milovníky umění: plaského opata Eugenia Tittla[73], sedleckého opata Jindřicha Snopka a opata z kláštera ve Žďáru nad Sázavou Václava Vejmluvu. Tito vyjmenovaní tvoří tzv. trojlístek uměnovědných opatů, kteří vnukli novou podobu svým klášterům, ale stanovily tak i určitou normu ostatním cisterciáckým domům na území českých zemí.

„Znovuzrození“ cisterciáci zažívali zejména na přelomu 17. a 18. století a v prvních dvou třetinách 18. století období opravdové prosperity a zdaru. Většina řádových domů vzkvétala jak po stránce majetkové, tak duchovní[74]. Jak nadmíru bolestné muselo být náhlé hromadné rušení klášterů z povelu pragmatického císaře Josefa II. již v 80. letech 18. století, si dnes snad ani nedovedeme představit. Můžeme se jen domnívat, zda skutečně byly kláštery tak zbytečné a zda tento počin nenese část viny na změně všeobecné mentality a to ať již v dobrém, či špatném slova smyslu.

[70] Počítáno je i Slezsko.

[71] Jistě ne všechny cisterciácké stavby dostaly barokizací tvář barokní gotiky, mnohdy bylo naopak přistoupeno k velmi čistě barokní (například přestavba Oseku od Oktaviána Broggia) nebo až rokokové (ambit kláštera a započatá pozdně barokní přestavba části kostela ve Zlaté Koruně) přestavbě.

[72] ŠTĚPÁNEK 1979 – článek v časopisu umění pojednávající o tzv. Puchnerově arše, jež náleží Křižovnickému, v jistých ohledech skutečně odkazuje ke gotickému umění.

[73] Který navázal na neméně významného předchůdce opata Ondřeje Trojera.

[74] Šlo například o rozkvět bibliofilství a s tím spojené obohacování knihoven, o nové zaměření na přírodovědné zkoumání a vědu všeho druhu, ale i o zkvalitnění školství – viz skutečně moderní smíšená škola pro děti z okolí Zlatokorunského kláštera, která využívala například i teorií Jana Amose Komenského. Děti se v ní učily jak základnímu čtení, psaní, počítání, tak i domácím pracím a řemeslům. (BELŠÍKOVÁ/GAŽI/ HANSOVÁ 2013 — Šárka BELŠÍKOVÁ/Martin GAŽI/Jarmila HANSOVÁ: Opat Bylanský a obrazy zlatokorunské školy. Osvícenství zdola v okrsku světa. České Budějovice 2013)

2. Klášter v Plasech

Plaský klášter splňuje ideál cisterciácké úcty k vodě - rozměrné budovy stojí právě díky ní. Životodárný živel v sobě odráží i christologický a mariánský ideál křesťanské čistoty, je tedy jistě nejpříznačnějším nosným prvkem klášterního domu. Do dnešních dnů zůstává Santiniho technicky odvážná architektura dech beroucím svědectvím své doby, ale i lásky cisterciáckého řádu k pokroku.

2.1. Stručná historie kláštera

Pro klášter v Plasech je významným faktem panovnické založení, kterému bylo učiněno roku 1144 knížetem Vladislavem II.[75] Skutečnost fundace z řady Přemyslovského rodu do jisté míry pomáhala v průběhu let dostat se na přední postavení mezi cisterciáckými kláštery, ač z pohledu filiačních vazeb ležel až na nižších úrovních než mnohé jiné české kláštery a i z hlediska primátu založení byl až na druhém místě po Sedlci.[76] Přesto se plaský klášter stal nanejvýš významným místem s největším počtem odvozených klášterů v Čechách na úrovni dvou dceřiných[77] a pěti od dceřiných klášterů odštěpených vazeb.[78]

K založení kláštera chybí mnohé informace. Zprávy, které se dozvídáme, jsou nejspíše založené na skutečnostech, čteme je však z falsa z 12. století.[79] Jisté zůstává založení kláštera z Langheimského opatství ležícího v poměrně nedalekých Frankách, čímž se Plasy staly čtvrtou generací od základního kláštera v Citeaux.[80] Jak uvádí Kateřina Charvátová[81], ke skutečnému příchodu mnichů, dle pověsti udržované v mateřském klášteře, dochází až 25. března 1145. Je pravděpodobné, že prvotní osídlení bylo provizorní dřevěné, jak bylo obvyklé u většiny klášterních založení té doby. Vysvěcení kamenného chrámu proběhlo roku 1204, za celebrace olomouckého biskupa Roberta, na kamenné budovy si museli mniši počkat ještě přibližně šedesát let, neboť až k roku 1265 máme potvrzenou existenci slavné patrové kaple, která se pojila s královskou rezi-

[75] CHARVÁTOVÁ 2013², 208
[76] Byť byly Plasy založeny pouhé dva roky po Sedlci.
[77] Krátce dokonce třech, když byla pod Plasy z politických důvodů uměle připojena Zlatá Koruna.
[78] CHARVÁTOVÁ 2013², 90
[79] Ibidem, 215
[80] CHARVÁTOVÁ 1995, 5
[81] Ibidem

dencí, a tedy lze předpokládat, že konventy byly postaveny o něco málo dříve, nebo přibližně ve stejné době.[82]

Již připomínaná přemyslovská fundace provázela klášter v průběhu věků a zejména pak napomohla za vlády Přemysla Otakara I. a jeho syna Václava I.,[83] kdy oba panovníci v plaském domě nalezli značnou oblibu. Mírný úpadek slávy nastává spolu s panováním Václava II., který dává přednost klášteru v Sedlci.[84] Pozdější založení Auli Regii na Zbraslavi s cílem vytvoření panovnické rodové hrobky strhává pozornost ještě dál od Plas, které tak ztrácí své pomyslné prvenství mezi českými cisterciáckými kláštery.[85] Neznamená to však, že by byl klášter v nouzi, tou dobou vlastnil dvě městečka a sedmdesát pět dalších územních celků.[86]

Místní dějiny nastolily klášteru podobný úděl jako většině míst českých zemí, a tak i do plaského kláštera vtrhli husité, nejspíš v jarním období roku 1421, a postarali se o jeho téměř úplnou zkázu. Mniši z části utekli, částečně byli povražděni, podobně nešťastný osud postihl i většinu klášterního majetku, který byl rozkraden nebo zničen. Po husitských válkách se obnovil chod kláštera, ale jen v truchlivé úrovni oproti rozkvětu 12., 13. a 14. věku.[87] Přežívání bez valného zlepšení trvalo až do období rekatolizace, kdy opět jako na spoustě jiných míst začíná pučet čilý a plodný klášterní život. Nejvýznamnějšími osobnostmi v období druhého zrození kláštera se jeví být dva opati – Ondřej Trojer a Eugenius Tyttl.

Ondřej Trojer[88] se ujal funkce v kristových letech roku 1681 a ve funkci setrval až do své smrti v roce 1699. Za působení opata Trojera došlo v klášteře k nejrůznějším změnám, které výrazně pomohly pozvednout klášter nejen obrazně, ale i počtem řeholníků, jejich vzděláním a úrovní života v klášteře a v přilehlých klášterních vesnicích celkově. Prvním významným stavitelem, kterého opat do Plas přivedl, byl Jean Baptiste Mathey, který v areálu zbudoval prelaturu, sýpku a kostel sv. Václava v období čtvrté čtvrtiny 17. století. Pro tuto práci je však nejvýznamnější osobností, kterou opat do kláštera přivedl, Jan Kryštof Liška.

[82] CHARVÁTOVÁ 2013[2], 213 pozn. 447, 448
[83] Tj. zejména první polovina 13. století.
[84] CHARVÁTOVÁ 2013, 214
[85] Ibidem, 214–220
[86] Ibidem
[87] Ibidem
[88] BUKAČOVÁ 2015, 120–121

Druhým významným opatem a přímým následovníkem Ondřeje Trojera je opat Eugenius (Evžen) Tyttl[89], který ve své pozici zůstal dlouhých 39 let[90], během nichž došlo nejen k naplnění snah předešlého opata, ale možná i k jejich překonání. Návaznost na inspirativního předchůdce je doložena i v osobním znaku opata, kdy má podobu písmene „T“ (stejně jako u předchůdce), ale Tyttlův znak je ovinut hadem ve zvláštní podobě evokující číslo dvě. Tyttl navázal nejen na stavební, ale i na neméně rozměrnou uměleckou činnost. Do kláštera tak přivedl nejen geniálního Jana Blažeje Santiniho, ale i sochaře Matyáše Bernarda Brauna, který pak mohl na českém území nechat nevymazatelnou uměleckou stopu. Tyttl ovšem neopomněl ani na již osvědčeného Jana Kryštofa Lišku, takže umělcova spolupráce s klášterem pokračovala i na počátku 18. století. Asi nejvýraznější opat plaského kláštera se skutečně podepsal v klášteře i okolní krajině, za jeho života nastával všeobecný rozkvět, který byl čile podporován modlitbami a náboženskými akty. Po smrti „opata stavitele“ v roce 1738 se již žádný z jeho nástupců nestal pro dějiny umění tak významným. Každopádně čilý ruch se v klášteře po Tyttlově smrti nezastavil, naopak stále vzkvétal a dával přinést ovoce dříve zasazené práci.

Smutný rok 1785 přinesl změnu do plaského kláštera. Barbarský dekret císaře Josefa II. zasáhl konvent o 58 řeholních bratřích.[91] Poslední opat Celestin Werner se dojemně pokoušel ještě dlouho po konečném opuštění kláštera o jeho znovuobnovení, dokonce se usídlil v nedalekých Nebřežanech, kde si, jak píše Irena Bukačová[92], vytvořil „vzdoroklášter“, aby mohl být připraven k případnému návratu do původního areálu. Nutno se smutkem říci, že k naplnění velkého opatova snu za jeho života nedošlo[93] a nestalo se tomu až do dnešních dnů.

Bývalému klášternímu areálu započalo nové období roku 1826, kdy jej do vlastnictví získal rakouský státní kancléř Klement Václav Lothar Metternich.[94] Ten provedl mnohé změny, jako například zbourání (v jádru středověkého) kostela Panny Marie Růžencové, přestavil prelaturu na zámek, uboural klausurní zdi a tak by se dalo ve výčtu, z dnešního

[89] Ibidem, 122–124
[90] Do opatské posice nastoupil, taktéž jako Trojer, ve svých 33 letech.
[91] POKORNÝ 1995b, 149
[92] BUKAČOVÁ 2015, 127
[93] Velmi zajímavé informace podávají články POKORNÝ 1995b; KUCHAŘOVÁ1995 — Hedvika KUCHAŘOVÁ: Doplněk k osudům poslední řeholní komunity kláštera v Plasech. In: Fák 1995 — Jiří Fák (ed.): 850 let plaského kláštera: (1145–1995): sborník příspěvků semináře "Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. května – 2. června 1995. Královice 1995; BUKAČOVÁ 2015
[94] ČIHÁKOVÁ 2015, 185

pohledu ne úplně vhodných rozhodnutí, pokračovat.[95] Nutno říci, že další majitel po rodu Metternichů[96] – tedy stát, se k areálu nezachoval o nic pietněji, ba právě naopak, již způsob získání majetků v podobě znárodnění roku 1945 nesliboval úplně nejšťastnější zítřky.

Klášterní komplex zůstal v rukou státních organizací až do dnešních dnů a nese označení národní kulturní památky. Veškeré postupy státní správy, oproti dřívějším destruktivním krokům, tvoří právě protichůdná opatření vedoucí k ochraně areálu bývalého plaského kláštera. Dnešní návštěvník může spatřit místo monumentální a okázalé, které je nádherné již jen z potenciálu myšlenek, jež daly místu vzniknout. Návštěvník může ztrácet dech nad technickým řešením stavby, či nad krásou uměleckých děl, které dodnes promlouvají a září skvělostí. Přesto snad žádný návštěvník nemůže pohledět na Plasy bez tiché výčitky nad zmarem, který byl zbytečně vykonán na hmotném, ale i (nebo snad hlavně) na duševním dědictví, které stále ještě zoufale oprýskává.

2.2. Díla Jana Kryštofa Lišky

Spolupráce Jana Kryštofa Lišky s opaty plaského kláštera je pro umělcovu tvorbu značně významná nejen z pohledu množství zachovaných nebo literaturou potvrzených děl, ale i pozicí v Liškově životě, kdy se do kláštera několikrát vracel a tvořil tak malíři jedno ze stálejších „domovů“. Nejde však o domovské území v pravém slova smyslu, Liška nikdy nebyl klášterním familiarisem jako jeho otčím.[97] Je však pravděpodobné, že právě uměnímilovní plaští opati doporučovali Lišku do dalších klášterů a tím pomáhali rozšířit umělcovo působiště.

Literatura[98] udává, že Jan Kryštof Liška pro Plasy vytvořil obraz sv. Máří Magdaleny (Noli me tamgere) pro Královskou kapli, soubor čtyř obrazů nesoucích starozákonní výjevy, který však není dochován, což platí i o dalším údajném souboru šesti obrazů cisterciáckých světců, jenž snad byl určen pro loď klášterního kostela. Do kostela patřil i soubor pěti menších obrazů nad zpovědnicemi, které se, až na výjimku sv. Augustina, zachovaly jen v kopiích. Další Liškovy obrazy zdobívaly kostel sv. Václava, kde vedle

[95] KAMENICKÁ 2015 — Eva KAMENICKÁ: Výzkum torza kostela Panny Marie Růžencové u brány a opatské stáje – konfrontace s ikonografií a s popisem barokních kronik. In: FÁK 2015 — Jiří FÁK (ed.): Proměny Plaského kláštera (1145–2015). Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 8. – 9. října 2015 v Plasích. Plzeň 2015

[96] Posledními obyvateli byli manželé Thurn – Taxisovi. Paulin Felix Maria Thurn–Taxisová byla rozená Metternichová. (ČIHÁKOVÁ 2015, 185)

[97] NEUMANN 1967b, 144

[98] NEUMANN 1967b; NEUMANN 1967c; NEUMANN 1974; POCHE 1975; POCHE 1977–1982 atd.

obrazu patronátního zasvěcení visely ještě dva páry protějškových obrazů sv. Bernarda a sv. Štěpána a dále pak mladší pendanty sv. Josefa a sv. Jana Nepomuckého[99]. Krom závěsných obrazů Liška v Pasech zachoval nádherné nástropní malby v prelatuře kláštera.

Neumann ve své práci[100] klade důraz na plaská díla a zároveň konstatuje smutný fakt, že i přes původní rozsah se nám do dnešních dnů zachovala jen malá část, a to mnohdy ještě rozesetá po různých místech. Komplikací pro psaní této práce se ukázala i rekonstrukce kostela, která znemožnila prozkoumání tamních obrazů. Za cíl si tedy autorka určila probírat pouze ta díla, která mohla přímo posoudit autopsií a jejichž přípis Janu Kryštofu Liškovi je všeobecně přijímán.[101]

2.2.1. Oltářní obraz sv. Máří Magdaleny s Kristem [5]

Obraz sv. Máří Magdaleny s Ježíšem Kristem zobrazuje známý motiv *Noli me tangere*, tedy okamžik, kdy se již zmrtvýchvstalý Kristus zjevuje Máří Magdaleně, které je však od samotného Ježíše zakázán dotek. Komposičně je motiv velmi tradiční a nijak nevybočuje z řad zobrazení stejného tématu. Od levé dolní partie vede vzhůru k pravé horní straně pomyslná kompoziční šikmina, která je tvořena vlevo klečící Máří Magdalenou v gestu údivu a napravo se naopak nachází v otevřené posici zákazu a vysvětlení Ježíš, který se k světici obrací milosrdným pohledem.

Malířské prvky jsou rozehrány v opravdovém liškovském duchu, tedy jakési „ruličkovité“ stáčení rukou, ostrý profilový podhled adorující světice, či Kristus, působící podivně křečovitě křehkým dojmem, který mu však nepropůjčuje topornost, ale naopak zbožštění[102]. Pro Liškův štětec hovoří nejen typika postav, malířské provedení, ale i barevná stylizace mířící k plným tónům teplých zemitých odstínů s vložením modré a červené. Krom postav, které ve svých mohutně vlajících rouchách zabírají téměř celou zobrazivou plochu, vidíme jen ve středu pravé části obrazu jakýsi náznak horizontu, který ovšem není nijak popisný a ani samotné bolusově červeno hnědé nebe nemá za cíl vytvořit krajinu reálného charakteru.

[99] Dnes jsou oba obrazy v Plané nade Mží. Autorce se bohužel nepodařilo obrazy prohlédnout autopsií. Emilie Kloda (KŁODA 2017) udává oba obrazy jako silně poničené přemalbami.

[100] NEUMANN 1967b, 148

[101] Emilia Kloda (KŁODA 2017) ve svém článku v časopise Arte-fact vyslovila některé nové myšlenek, zejména co se týče menších obrazů z chórových lavic klášterního kostela, které nepovažuje za méně kvalitní kopie, jak píše například Neumann, ale udává je za značně přemalované originály. Jedná se však stále pouze o domněnku a v této práci nebude daných poznatků přímo využito.

[102] Podobnou tělesnost Ježíše Krista nalezneme i na rozměrné Liškově skice Nanebevzetí Panny Marie, uložené v Národní galerii v Praze.

Neumann udává[103], že se jedná o pozdější přemalbou zcela znehodnocený obraz, což se dnes jeví jako poněkud přehnané konstatování, které vzniklo ještě před restaurováním obrazu Zdeňkou a Janem Reinerovými v roce 2010[104]. Krom toho tvrzení je v daném článku obraz udáván, jako první Liškovo dílo pro Plaský klášterní dům a jeho vznik tak spadá přibližně do roku 1692. Původní umístění obrazu bylo v kapli zasvěcené zobrazené světici, jenž spolu s kaplí sv. Václava v dolním poschodí, tvoří významnou kapli patrovou,[105] v Plasech často souhrnně označovanou jako „Královská kaple", která je dnes zastavěna v barokní budově sýpky. Návštěvník, přibližně v místě předpokládaného původního umístění, může spatřit volně zavěšenou kopii obrazu. Originál díla se nachází v budově konventu, kde je nyní (v roce 2018) zavěšen v knihovní místnosti a je tedy možno si ho prohlédnout v rámci návštěvnického okruhu.

2.2.2. Oltářní obraz sv. Václava [6]

Skvostným obrazem je plátno zobrazující nejvýznamnějšího národního patrona a věčného knížete českých zemí sv. Václava. Dílo vzniklo jako obraz Noli me tangere na objednávku opata Trojera, tedy logicky nejspíš ještě před opatovou smrtí roku 1699, dle informační tabule umístěné přímo v bývalé prelatuře kláštera se však uvažuje o době vzniku kolem roku 1690[106]. Pomenší informační tabule informuje i o rozměrech obrazu, které jsou udány v rozsahu 283 cm na výšku a 131 cm na šířku. Dílo bylo vytvořeno pro kostel sv. Václava v okrajové části areálu kláštera, který však byl za vlastnictví areálu Metternichy přestaven na rodovou hrobku a spolu s tím bylo Liškovo plátno nahrazeno obrazem,[107] který svým rázem svědčí o době vzniku v devatenáctém století.[108] Osudy pláta popisuje zmiňovaná tabule z prelatury. Obraz byl nahrazen z praktických důvodů, jelikož se po přestavbě kostela rozměrově nevešel a byl tedy odvezen do kostela ve Smrkovci u Kynžvartu, který je taktéž zasvěcen sv. Václavu. Obraz pro své rozměry ideálně neseděl ani do druhého kostela, a tak došlo k zúžení obrazu zhruba o 25 cm. Druhotné místo uložení bylo zbořeno spolu s okolními obydlími v polovině minulého století, aby ustoupilo vojenskému výcvikovému prostoru, a tím mizí informace o obra-

[103] NEUMANN 1967b, 148
[104] KŁODA 2017, 58
[105] Kaple datačně spadá do období kolem poloviny 13. století. (LÍBAL 2001, 328–329)
[106] Autor popisku není na tabuli uveden.
[107] NEUMANN 1967b, 152
[108] Neumann udává (NEUMANN 1967b, 152), že autorem nového obrazu umístěného do kostela roku 1944 je Vídeňský malíř Hemerlein.

zu. V roce 2015 spolu s přípravou výstavy Vznešenost a zbožnost[109] byl obraz objeven v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Plzni, odkud byl po restauraci farností laskavě propůjčen zpět do plaského kláštera, aby mohl být veřejností obdivován na hlavní prohlídkové trase.

Malba sv. Václava je skutečně svěží a živou prací, která, ač prošla rozměrovou redukcí, čímž byla narušena komposice, stále působí velmi positivním dojmem. Plošná barevnost je mírně posunuta od teplých zemitých do chladnějších šedavých tónů s příměsí okru v horní části obrazu, aby mohla sytá červená plně promluvit z pláště a kněžské pokrývky hlavy sv. Václava. Světecké zbožné gesto nenese prvky jednoznačné invence, ba naopak jde totéž, které můžeme spatřit na řadě jiných umělcových děl. Obraz tím však nezískává punc sériovosti, ale stále dobře funguje a působí jedinečnou atmosférou. Klasické je i Václavovo odění spolu s atributy meče, štítu se svatováclavskou orlicí a mučednickou palmovou ratolestí, která je však bohužel značně ořízнuta. Komposice díla je diagonální, určená centrální posicí světce, který v posunutém horním středu usedá na nebeských mračnech, jež jsou podpírány putti a mohutným andělem. Další drobní andílci slétají i k světcově hlavě a chystají se ho korunovat nejspíš vavřínovým věncem.

Pro kostel sv. Václava Jan Kryštof Liška nenamaloval pouze obraz titulárního světce, ale i další dva protějškové obrazy světců sv. Štěpána a sv. Bernarda, které jsou dnes v Plasech reprezentovány pouze kopiemi, zatímco originály je možno vidět v Kroměřížské arcibiskupské obrazárně.

2.2.3. Oltářní obraz sv. Štěpána Hardinga s Pannou Marií [7]

Mystické téma obrazu z roku 1699[110] zpodobňuje jednoho ze zakladatelů cisterciáckého řádu sv. Štěpána, který zde vkleče a ve zbožném úklonu pohlíží na Pannu Marii, jež mu předává řádová pravidla, která byla právě za opatské vlády sv. Štěpána pevně ustanovena jako tzv. „Carta Caritatis“.[111] Jedná se o protějškový obraz k neméně mystickému výjevu Ukřižovaného, který se pouští kříže, aby mohl obejmout sv. Bernarda z Clairvaux. Oba tyto obrazy souvisejí s pozdějšími ilustracemi ve spisu oseckého cisterciáka Sartoria Verteutches Cistercium Bis – Tertium z roku 1708, kdy je komposice u sv. Bernarda téměř nepozměněna, zatímco u sv. Štěpána dochází k výraznému posunu

[109] K výstavě byl vydán katalog: STECKEROVÁ/VÁCHA 2015
[110] TOGNER 1998, 230–233, kde je přehledně shrnuta literatura týkající se obrazu do roku 1998.
[111] CHARVÁTOVÁ 2013², 16

k větší dynamičnosti i změně předávaného předmětu. Při pohledu na oba obrazy lze z postavení světců a erbů soudit, že obraz sv. Štěpána byl na evangelní straně kostela a pendant se sv. Bernardem na straně epištolní.

Komposice malby sv. Štěpána je velmi jednoduchá, postavená na oblíbené diagonále, kterou tvoří gesta a pohledy zobrazených osob. Krom sv. Štěpána a Matky Boží se na výjevu uplatňují již jen dvě drobné andělské bytosti v horním levém rohu obrazu. Za pozornost stojí i hůře viditelný erb[112] v dolní levé části, který náleží Plaskému klášteru a je doplněn monogram ETAP patřící opatu Tyttlovi, tedy Eugen Tyttel Abbas Plassensis, a o letopočet 1699 s písmeny LP, tedy Liška Pinxit.[113] Barevnost je pro Lišku obvyklým způsobem posunuta k zemitým teplým tónům, kdy dominuje bolusový červeno hnědý podklad na pozadí výjevu. Sv. Štěpán je oděn do šedavě bílého cisterciáckého roucha, zatímco kolem Panny Marie víří záhyby drapérií v rudých a smaragdově zelenavých odstínech.

Obraz byl v roce 2016 restaurován akademickým malířem Peterem Stirberem, který v restaurátorské zprávě[114] uvádí ve formě fotodokumentace poškozené a retušované části, které se bohužel objevují i v obličejové části Panny Marie. Během průzkumu obrazu byla objevena pozměněná posice Mariiny hlavy ve formě pentimentu. Dílo se tak stává dalším důkazem Liškovy důmyslnosti a svědectvím jeho přístupu k tvorbě samotné.

2.2.4. Oltářní obraz sv. Bernarda s Clairvaux s Ukřižovaným [8]

Druhý z pendantních obrazů, původně zdobící kostel sv. Václava v Plasech a dnes umístěných v Arcibiskupské obrazárně v Kroměříži, je neméně mystický námět Ukřižovaného Krista, který oprostil ruce od hřebů kříže, aby mohl obejmout sv. Bernarda a položit mu ruku na srdce. Popisované plátno je neuvěřitelně procítěné. Při pohledu na vřelý vztah Božího Syna a v pravdě následujícího syna víry se nelze zbavit pocitu, že zobrazený výjev tak těsně souvisí s konejšivou, starostlivou a nekonečnou láskou rodičů ke svým dětem, které často přicházejí v rodičovskou náruč plačící a zoufalé. Ukřižovaný Kristus, tedy ve chvíli svého největšího ponížení a bolesti, opouští rukama břevno kříže a obrací se až uhrančivě starostlivým pohledem k na kolena padajícímu světci se zoufalým gestem, zarudlostí tváře a bezmocností výrazu skutečně trochu připomíná

[112] POKORNÝ 1995a, 110 pozn. 20
[113] TOGNER (ed.) 1998, 230
[114] STIRBER 2016

bezradné dítě potřebující ulehčit od problému, jenž je malicherný, ale pro malé dítě tíživý.

Krása duchovní hloubky obrazu je umocněna centrálním světlem, které míří na spletenec rukou a hlav angažovaných postav. Barevná škála je oproti prvnímu obrazu spíše šedavá, ačkoli bolusová hnědo červená, jako téměř u všech Liškových obrazů, nachází své uplatnění. Jakási šedavost je způsobena i bílým cisterciáckým rouchem, v němž je světec oděn, a neopomenutelně i tělem samotného Krista, které působí až mramorově bledě v kontrastu se sytě hnědým dřevem kříže.

Komposice je opět spíše diagonální, jak ji určuje světelný paprsek, ale přesto zde jde spíše o středový bod, tedy hlavy a ruce zobrazených, kolem kterého je vše ostatní pouhou stafáží. Dojem obíhavosti kolem jádra obrazu umocňuje i šedé dýmoví pod křížem, zvláštní Kristovo pokrčení nohou a nahrbení se ke sv. Bernardovi, putti v nebesích, kteří přihlíží výjevu, ale i gesto ruky světce, které pozornost neodvádí, ale naopak taky vede ke středu. V pravém dolním rohu se nachází opět hůře čitelný erb, který nese stejnou významovou hodnotu jako erb na prvním obrazu, zde je však hůře dochován.

Popisovaný námět se, zejména díky spisu Verteutches Cistercium Bis – Tertium, z kterého komposiční návrh vychází, stal velice populárním a mohli bychom ho nalézt na nesčetných místech. Namátkou lze zmínit obraz od Václava Vavřince Reinera z oseckého kláštera,[115] nebo výzdobu klenby ambitu v klášteře Zlatá Koruna **[9]**, při podrobnějším bádání by se jistě dalo najít podobných analogií bezpočet.

2.2.5. Obraz sv. Augustina z chórových lavic [10]

Zobrazení sv. Augustina je vedeno jako jediný zachovaný originál ze souboru děl na stellách klášterního kostela v Plasech. Malby byly v průběhu časů údajně nahrazeny méně kvalitními kopiemi. Popisované dílo se nadále nenachází v kostele, ale je umístěno ve Strahovské obrazárně premonstrátského kláštera v Praze.

Zpodobnění sv. Augustina jistě patří k autorovým netypickým pracím. Jan Kryštof Liška téměř vůbec nevyužíval jakýchkoli ořezů hlavních dějových postav,[116] což ostatně můžeme vidět i na tematicky a účelově velmi podobném zobrazení sv. Jeronýma,[117] který se zachoval v křižovnickém kostele sv. Františka v Praze, kde jako jediný setrva-

[115] Více v podkapitole „Další významná díla v klášteře“ v části věnující se Oseckému řeholnímu domu.

[116] Tím míněno, že nemaloval polopostavy či tříčtvrteční zobrazení ústředních figur.

[117] Krom příkladu křižovnických obrazů církevních otců jde uvést i plaské medailonky provedené ve fresce po stranách rozměrné nástropní malby Triumfu církve v prelatuře, kde by formát snadněji nabízel využití polopostavy. Liška přesto raději figury do kruhových polí vtěsnal celé.

vší[118] z původních evangelistů stále zdobí jeden ze čtyř pilířů pod kupolí.[119] Křižovnický sv. Jeroným je poměrně subtilní a zaobírá jen středovou partii obrazu, aby byl dán prostor i okolnímu prostředí s atributy a andělem troubícím na polnici. Tělo sv. Jeronýma nepůsobí nikterak stísněně, světec naopak drží poměrně otevřenou pozici, jež je ještě zdůrazněna masivní rozevlátou drapérií, která, ač v teplé rudé barvě, celá barevnost obrazu je spíše tlumenější, za využití mnohých šedavých tónů. Naopak sv. Augustýn ze Strahovské obrazárny nese na svém rouchu mnoho pestrých teplých barev i lesklých povrchů, které zvyšují efektivnost materiálů. Rozvržení malby je skutečně neobvyklé, vezmeme-li v potaz, že Reinerovy mohutné figury světců vznikly po Liškově práci a tedy případná inspirační souvislost by mohla být jedině opačná. Sv. Augustýn je na obraze tak těsně namačkán do formátu obrazu, že dílo působí až nevyváženě či ořízntutě. Z okolního prostoru se nám neobjevuje až na roh stolu a část knihy téměř žádná další rekvizita. Dokonce ani Augustinův nejslavnější atribut planoucího srdce nemá příliš mnoho prostoru k vyniknutí.

Bohužel v době psaní této práce byl kostel v rekonstrukci, není tedy možné přinést porovnání zachovaného originálu sv. Augustina a kopií obrazů v klášterním kostele.

2.2.6. Freska Triumf církve v representativní síni prelatury [11]

Obě fresky v prelatuře, tedy rozměrná malba v hlavním sále s motivem Triumfu Církve a Sen Jákobova žebříku nad schodištěm, pocházejí přibližně ze stejné doby, tedy někdy brzy po roce 1700. Literatura[120] tuto dataci udává v souvislosti s dostavbou budovy prelatury, kterou dal zbudovat slavným architektem Jeanem Baptistou Matheyem nejspíš ještě opat Trojer (před rokem 1699). Dozdobení interiéru se ale ujal až následující opat a vědomý pokračovatel Trojerova díla, Eugenius Tyttl (nejdříve po roce 1699). Fresky prelatury nejsou bezpečně podchyceny archivními prameny a zmiňuje se o nich váhavě pouze Jan Quirin Jahn roku 1797. Není tak úplným překvapením, že se

[118] Do souvislosti se sv. Jeronýmem se celkem logicky staví dva obrazy sv. Ambrože a sv. Řehoře chované v Národní Galerii. Jako problematické mi však připadá rozdílné měřítko a způsob monumentality postav, kdy jsou světci na obrazech z Národní galerie mnohem větší než u křižovnického sv. Jeronýma. Za pozornost stojí i odlišnost typiky andílků a pak zejména způsob oděvu, zpracování drapérie a využití okolního rámce k zobrazení reálného prostředí. K obrazům sv. Ambrože a sv. Řehoře má stylově paradoxně blíže právě Strahovský obraz z Plas se sv. Augustinem, kde sice měřítko postavy ani obrazu přesně neodpovídá, ale druhem malby, pestrostí barev, honosností látek, i zobrazením detailů (jako například spona na hrudi, nebo i stavba obličeje) mají k sobě až velmi nápadně blízko.

[119] Ostatní tři obrazy církevních otců jsou z ruky Václava Vavřince Reinera a jsou netypicky malovány na měděné desce. (PREISS 2013, 320)

[120] NEUMANN 1967c, 264–277; NEUMANN 1974, 250–251; PREISS 1989, 569; MÁDL 2015 — Martin MÁDL. In: MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 674

v jednom ze sálů opatského domu (nejspíš v bývalé pracovně) restaurátorskou sondou objevila další freska, o které se dříve nevědělo, a která, ač přes velmi malou část odkrytí a jisté poškození, možná nese rukopis Liškovy ruky[121].

Chronologie postupu výmalby opatského domu není zcela jasná. Dle stavu původního dochování a samotné kvality se však jako nejzávažnější jeví výjev hlavního reprezentativního sálu, kde je výrazivost malby ještě úspěšně podtržena štukovou výzdobou, která, ač tvoří pevné nepřesahující rámce obrazům, a tím odkazuje spíše ke starším barokním projevům, svou hravou kvalitou a precizností bezpečně obhajuje dobu vzniku v počátku 18. století a za nejpravděpodobnějšího autora Jaroslav Neumann[122] udává poměrně známého štukatéra Tommasa Soldatiho.

Samotná malba je tvořena ústřední složitě orámovanou plochou ve tvaru podlouhlého obdélníku s okosenými rohy, do jehož středové části je vložen kosočtverec se stejně upravenými hranami. Dále je strop ozdoben ještě čtyřmi kruhovými malbami, které logicky přisedají k místům okosení obdélného tvaru, zatímco na středové okosení připadají erby opata Ondřeje Trojera (1681 – 1699) „pod spodní částí" fresky **[12]** a „z vrchu" opata Kryštofa Tenglera (1651 – 1666)[123], **[13]**, což se jeví jako dosti nejasný výběr (zejména s přihlédnutím na absenci erbu zadavatele, tedy Eugenia Tyttla),) **[14]**, pro který autorka v literatuře nenalezla vysvětlení.[124]

Pro středový výjev se zažil název *Triumf Církve a Víry nad pohany, kacíři a nevěřícími*[125], což je plně vystihující pojmenování zobrazeného. Centrální vrcholný bod motivu tvoří mohutná postava (personifikace Církve) ve zlatém a bílém odění s papežskou tiárou na hlavě, která v levé ruce drží model kostela[126] a druhou rukou ukazuje na velký dřevěný kříž, nadnášený anděly. Ten spolu s oslnivou nebeskou září a Duchem svatým v podobě holubice symbolizuje Nejsvětější Trojici s logicky upřednostněným Novým Zákonem. **[11.a]**

[121] V době psaní práce nebylo vydáno žádné rozhodnutí o autorství (nebo alespoň k němu autorka neměla přístup) a jedná se tak pouze o osobní odhad založený na stylovém předpokladu malby, který byl neformálně potvrzen pracovníky plaského kláštera.

[122] NEUMANN 1967c, 266

[123] POKORNÝ 1995, 107–112

[124] NEUMANN 1967c, 267 Neumann udává erby jako Trojerův a Tyttlův, což však neodpovídá skutečnosti. Dodává však, že hlavní sál prelatury býval zdoben portréty opatů, je tedy možné, že důraz na opata Tyttla, který dal sál vyzdobit, se nacházel na některém ze závěsných obrazů a měl tak jiné dostatečně representativní místo mimo stropní část.

[125] NEUMANN 1974, 250

[126] Ecclesia latinsky znamená církev, víra, ale i kostel. Personifikace církve mívají za atribut právě kostel.

Pod postavou Církve se výjev štěpí do dvou stran. Na pravé straně z pohledu pozorovatele se nachází Mojžíš, zástupce Starého Zákona, ukazující na desky s Desaterem (konkrétně na druhé přikázání: „Nevezmeš jméno Boží nadarmo.“) a pohledem komunikuje s jakýmsi vojákem, který na straně církve (Miles Christianus)[127] bojuje proti tureckému bojovníkovi v popředí, který může být metaforou na pohanství jako takové. Zajímavým detailem je upřený pohled vojáka na Desatero a s tím spojené puštění Turka, kterého by sice mohl protít, ale očividně si toto počínání rozmyslel, zatímco orientálec, i když již pohlíží do temnot, zůstává v gestu agresivního útoku šavlí. Za Turkem se nachází další postava křičícího a do zkázy řítícího se muže v renesančně vyhlížejícím oděvu, který dle Neumanna[128] má symbolizovat protestantství. Mužův děs ještě zvyšuje pohled na druhé přikázání upomínané Mojžíšem. Nad skupinkou podporovanou učením Desatera se nachází v nebeských sférách letící anděl, který potírá temnotu zla na nebesích, jež se šíří z pravého dolního rohu. **[11.b]**

Zpátky ve středové části pod postavou Mojžíše sedí figura s kotvou, olivovou ratolestí a puttem, který nese opatskou čepici. Postava nejspíš symbolizuje Naději a andílek s mitrou má snad umocňovat fakt, že naděje pramení z církve a v pozemských reáliích logicky z církevních otců, kteří jako Kristus pečují o své ovečky.[129] Nalevo od Naděje je muskulaturní michelangelovská postava starce s knihou, pod kterým letí anděl a polnicí svolává poslední soud. Tato svalnatá postava doprovázená apokalyptickým andělem snad může nést význam Moudrosti prozřetelné (Prudentia).[130] Nad svalnatým starcem sedí žena se dvěma dětmi, která zpodobňuje Lásku (Charistas), a tím uzavírá výčet teologických ctností (Víra, Naděje, Láska). Charitas se gestem ruky odvolává k Víře[131] a láskyplně přitom pohlíží k pravému rohu výjevu, kde se opět uplatňují mračna temnot s neznabohy, jako by chtěla upozornit na možnou záchranu spočívající v obrácení k víře. Mezi temnotou a Láskou stojí další statná ženská osoba ve vojenské přilbici a s kopím, která by mohla značit Statečnost (Fortitudo), nebo spíše Moudrost (Minervu), jež šlape po zbořených sochách,[132] které jsou usilovně tříštěny putti, ve smyslu vítězství

[127] NEUMANN 1967c, 267

[128] Ibidem

[129] Neumann (NEUMANN 1967c, 267) udává, že andílek s mitrou poukazuje na důležitost cisterciáckého řádu jako opory církve.

[130] Neumann (NEUMANN 1967c, 267) píše, že se jedná o Arona symbolizujícího Synagogu doprovázeného Fámou (anděl s trubkou).

[131] Druhou rukou pevně k tělu přidržuje dítě, aby se nemohlo k temné levé straně přiblížit.

[132] Liška mohl využít znalost antických soch z Itálie, které jsou zde skutečně nádherně detailně vyvedeny.

síly a moudrosti křesťanství nad modlářstvím.[133] Významovost by mohla spočívat nejen ve statečnosti a síle, ale i v dobré horlivosti, která se vyhýbá planému uctívání pozemských věcí. V levé části výjevu pak v zadní části dominuje Hereze s hady ve vlasech a rukou a s netopýřími křídly. [134] Pod herezí jsou tři muži s knihami, kteří rozdílně reagují na jejich blížící se zkázu. Muž v popředí usazený v množství (nejspíš heretických) knih hledí zděšeně ke Kříži. Za ním je druhý muž se svazkem v podpaždí, který běží přímo do záhuby bez jakéhokoli povšimnutí či přihlédnutí k církvi. Poslední třetí muž úplně v pozadí se jen nešťastně drží za hlavu.[135] **[11.c]**

S hlavním motivem Triumfu církve úzce souvisí menší kruhová pole u rohů velkého výjevu. Po levé straně se nachází u pomyslné horní části alegorie Spravedlnosti (má výrazný atribut vyrovnaných vah, vládcovského žezla a koruny, vratké koule, na které nestojí jako Fortuna, ale je nohou pevně postavena na zemi)[136] v kruhovém štukovém rámci **[15]** a pod ní stejným způsobem umístěná Moudrost (s atributem zrcadla, pomocí kterého vidí do minulosti, zde však pohlíží na malé dítě, které chce poučit)[137]. **[16]** Přihlédneme-li zpět k hlavnímu výjevu, zjistíme, že tyto první dvě ctnosti pevně korespondují se zobrazenými kacířskými učenci, uměleckým modlářstvím a celkově se vší kulturou, která se odvrací od moudrosti církve a míří k zavržení. Na protilehlé straně se u pomyslné horní části výjevu nachází medailonek s alegorií Umírněnosti (je zde využito obou atributů, uzdy i přelévání vody)[138]. **[17]** Druhý kruhový výjev má značit Sílu (běžně používané atributy brnění, štítu, meče a lva)[139]. **[18]** I zde je zřetelná souvislost s nosným středovým výjevem, který v pravé části souzní s myšlenkou církve bojující, která se drží síly, ale i umírněnosti. Ve čtyřech kruhových polích Jan Kryštof Liška zobrazil teologické ctnosti, které myšlenkově souznívají s kardinálními ctnostmi na hlavní malbě.

Z výjevu však jasně vyznívá ještě jeden aspekt krom zdůraznění ctností církve. Jde i o dobovou reakci na vítězství Habsburků nad Turky v roce 1683, kteří již obléhali Vídeň. Za nejznámější příklad tohoto typu zobrazení lze uvést hlavní sál Trojského zámku vyzdobený bratry Godyny, dále fresku od Giovanni Pietra Scottiho v zajímavém pseudooválném sále Colloredo – Mansfeldského paláce v Praze u Karlova mostu, ale jistě by

[133] Neumannova verze (NEUMANN 1967c, 267) udává, že se jedná o Minervu, která šlape po soše symbolizující pohanství a zároveň poukazuje na Arona (syngogu).
[134] NEUMANN 1967c, 268
[135] Dle Neumanna (NEUMANN 1967c, 268) jde o pohanské a kalvínské učence.
[136] RIPA 1709, 78
[137] Ibidem, 63
[138] Ibidem, 73
[139] Ibidem, 32

se dalo najít více příkladů výzdoby, která by takto opožděně representovala vítězství Leopolda I. Je však třeba upozornit, že zde nejde, jako v případě Trojského zámku, o oslavu panovníka, ale o poctu Boží moci,[140] která zapříčinila vítězství křesťanstva, tedy za pomyslné pomoci všech církevních hodnostářů – přeneseně i plaských opatů. Tímto poukazem na opatskou důležitost v časech nepokojů by snad bylo nasnadě vysvětlovat erby opatů Tenglera a Trojera, tedy osobností, které časově spadají do doby hlavního ohrožení Turky, a vysvětlila by se tak Neumannova logická mýlka s Tyttlovým erbem, který by krom fundátorského počinu s výjevem nijak nesouvisel a možná byl celkem logicky nahrazen znakem staršího předchůdce opata Tenglera.

Komposice a barevnost je velmi svěží, prosvětlená a ve své podstatě značně odlišná od často hutně temných Liškových pláten. Dílo však nikterak neztrácí na kouzle umělcovy ruky, ba naopak je obohaceno o další rozměr světelnosti. Jan Kryštof Liška zde opět dokazuje, jak moc byl invenčním umělcem s širokým spektrem rozsahu umělecké tvorby. Celek fresky působí neobvykle monumentálně, kdy každá u plných tělnatých figur nabízí divákovu oku pohled na část svěže barevného příběhu, který je výpravný, ale ne zbytečně přeplněný. Nepopiratelné jsou i inspirační zdroje, kde krom předpovídatelé role otčíma stojí na posici hlavního východiska římská díla Giovanni Baptisty Gaulliho zvaného Baccicio.[141] Freska v hlavním sále prelatury bezpochyby patří k jednomu z nejzajímavějších provedení přelomu 17. a 18. století v Čechách.

2.2.7. Freska Snu Jákobova žebříku v prelatuře nad schodištěm [19]

Sen Jákobova žebříku je starozákonní téma zobrazované již od dob raného křesťanství.[142] Motiv lze vykládat různými způsoby, někdy i poplatnými dané době.[143] V baroku se tento motiv povětšinou ustálil ve spojitosti se schodištěm, které hrálo významnou roli. Schodiště fungovalo jako representativní prostora, která měla zároveň i funkci ukazatele důležitosti přicházející návštěvy. Při důležité audienci mohl vítající přijít vstříc přicházejícímu až dolů pod schodiště, aby dokázal své potěšení ze setkání. Naopak v případě, že chtěl domácí pán ukázat svou nadřazenost, počkal na přicházejícího v patře. Lze říci, že baroko využilo motivu Jákobova snu jako vhodné paralely mezi světem pozemským a nebeským, neboť právě výstup do horních pater jakéhokoli paláce

[140] NEUMANN 1967c, 270
[141] Ibidem, 274
[142] Jan Royt ve svém Slovníku (ROYT 2013, 85) uvádí za příklad slavné fresky v synagoze v Dura Europos.
[143] ROYT 2013, 85

sliboval přístup do hlavních prostor. Nikdy však nedošlo k pouhému světskému výkladu, stále se jedná o jakési mystické zobrazení plné symboliky, kterou můžeme spatřovat nejen v žebříku, tedy jako v cestě do nebe pro vybrané a cestě dolů pro hříšníky, ale i třeba v kameni, na který si Jákob položil hlavu a který po svém prozření vztyčil do podoby sloupu s pojmenováním Bét-el (to je dům Boží).[144] Tento kámen, jenž se stane základním kamenem domu Božího, může být dle Neumanna[145] místně spojen s výraznou budovatelskou aktivitou kláštera.

Malba má dlouhý obdélný tvar obehnaný jednoduchou štukovou římsou, která není nijak narušena dekorem. Výjev je komposičně silně zaplněn obrovskými postavami, které i přes svou až snově průhlednou barevnost (způsobenou spíše poškozením malby, než původním záměrem autora) působí, jako by chtěly na diváka spadnout a rozdrtit ho v jeho malosti. Výjev se otevírá v dolní části ležícím Jakobem, vzezření mladistvého poutníka, který v mořích mohutných rudých a modrých záhybů drapérií jeho oděvu pokojně se zakloněnou hlavou upadá do snu. **[19.a]** Tělo je v lehce diagonální pozici, aby byl myšlenkově stále přítomný posvátný kámen, o který se má Jákob opírat. Snová část, která zaobírá víc jak tři čtvrtiny výjevu je od Jákoba oddělena těžkými šedofialovými mračny, které zarážejí svou podivnou barevností. Nosným prvkem je barokně vzhlížející schodiště, které se skládá z pěti krátkých ramen, na kterých v různých směrech kráčejí mohutné andělské bytosti efébského vzezření. **[19.b]** Celkem dvanáct andělů v různé barevnosti rouch a v odlišnosti gest zaplňuje svým spěšným pohybem téměř celé schodiště. Nutno říci, že kvalita jednotlivých zobrazení kolísá od perfektních zkratek těl a propracování drapérií až po ploché loutkovité panáčky, kteří mají tak daleko k Liškově svěžímu projevu – to vše je však opět nejspíše způsobeno poškozením malby a ne špatně odvedenou prací umělce. Efébové si mezi sebou podávají obětní dary, čímž tvoří jakýsi živý řetěz od spícího Jákoba k samotnému Bohu Otci na opačném konci výjevu. **[19.c]** Bůh otec má vzezření moudrého starce s královskou korunou a žezlem symbolizujícím Božskou prozřetelnost, oděn je do mohutného zlatého pláště a bílého roucha. Hospodinova figura nese prvky dřívější monumentality a působivosti, nyní je však trochu rozpačitě neurčitá. **[19.d]**

Jak již bylo naznačeno, nynější barevnost je velmi světelná, z autopsie ještě mnohem více než při pohledu na fotografie. Rozdíl tónů je patrný i při porovnání Snu Jákobova žebříku s freskou Triumfu církve v reprezentativním sále prelatury. Lze však říci, že i

[144] Ibidem
[145] NEUMANN 1967c, 272

přes barevné odlišnosti a patrně doretušované části malba svého autora, Jana Kryštofa Lišku, nezapře a jde o působivé dílo.

2.2.8. Fragment fresky odhalené restaurátorskou sondou v sále prelatury [20]

V nárožním pokoji pravého křídla prelatury, nejspíš v bývalé pracovně, jsou restaurátorskými sondami odkryty fragmenty nástropní malby. Je patrno, že se v jednom z odkryvů podařilo odhalit tvář zobrazené ženské postavy. Na odhalení tématu bude třeba počkat, až restaurátorské práce více pokročí. Je však nejspíš na místě už nyní uvažovat o Liškově autorství. Tento odhad přímo vyplývá z typiky tváře, která by se i v současně narušeném stavu dala srovnávat s tváří sv. Voršily z kostela stejného zasvěcení na Národní třídě v Praze. To vše je však zatím pouhá hypotéza a rozuzlení přinese až kompletní odstranění překrývajících vrstev omítky.

2.3. Další významná díla v klášteře

Klášter Plasy se stal neobvyklou studnicí umění své doby. Dva za sebou jdoucí uměnímilovní opati zajistili, aby sbírky a cenné předměty nalezly v klášteře své uplatnění, ale nejde pouze o přelom 17. a 18 století, klášter v průběhu celé své mnohasetleté historie dal vzniknout nejrůznějším pokladům výtvarného umění. Jako u všech níže zmiňovaných klášterů i v tomto se, i přes redukci způsobenou různými neštěstími, nachází neuvěřitelné množství vzácných a nanejvýš zajímavých prací, které by stály za důkladnou pozornost. Z důvodu rozsahu této práce a jejího zaměření mohou však být vybrána jen ta díla, která snad určitým způsobem tvoří pomyslnou souvislost s uměním Jana Kryštofa Lišky.

Barokní malířská výzdoba kláštera byla do jisté míry celkově ovlivněná vkusem Willmannovsko - Liškovské práce[146] a není tedy nijak překvapivé, že při prohlídce fresek nacházíme zejména následovníky řečených umělců, kteří mohli nejlépe obstát v takovémto zadání. Z osobností je třeba uvést Jakuba Antonína Pinka (1690-1748?)[147], žáka Jana Kryštofa Lišky, který v Plasech svá díla zanechal zejména v prostorách konventní budovy v průběhu druhého až třetího desetiletí 18. století. **[21]** Krásné díla vy-

[146] Ze starší barokní malby je nutno přinejmenším uvést Karla Škrétu (1610–1674), který pro klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie namaloval oltářní obraz téhož námětu z roku 1666. (POCHE 1977–1982, 77). V kostele se vedle Škréty nachází i díla od Petra Brandla (1668–1735).

[147] BUKAČOVÁ/PREISS 1995, 58

tvořil i méně známý malíř František Antonín Müller/Miller[148](1695-1753)[149], který ve čtyřicátých letech 18. století vymaloval kapitulní síň kláštera **[22]**, ale spolupracoval i na výzdobě klášterních chodeb. Mezi plaské freskaře je třeba uvést i Josefa Kramolína (1730-1802)[150], který vytvořil nástropní malbu v západním křídle konventu roku 1783. Poslední zmiňovanou osobností malířského světa je Ignác Viktorín Raab (1715-1785)[151], primárně jezuitský malíř, z jehož ruky pochází soubor rozměrných obrazů se starozákonními výjevy, ovlivněnými zejména plností figur brandlovského ražení.[152]

Ze sochařské výzdoby je zásadní zejména dílo promlouvající neobyčejně silnou výpovědí, tedy nádherné Ukřižování s bolestnou Pannou Marií vyřezané z jednoho kusu dřeva, které údajně vlastní rukou vytvořil tou dobou ještě mladý Matyáš Bernard Braun. **[23]** Ivo Kořán[153] ve svém příspěvku do sborníku k 850 letům plaského kláštera dodává, že se sousoší s Matky Boží pod Křížem dříve datovalo až do roku 1725, od toho se ovšem později odstoupilo právě pro stylový a technický charakter. Jedná se tedy o první Braunovu práci pro opata Tyttla, kde měl osvědčit své schopnosti na soše vyřezané z jednoho kusu dřeva, než získá slavnou zakázku na Karlův most.

Nádherným uměleckým pozůstatkům ze starších dob se věnuje mnohá literatura[154] a lze s jistotou říci, že tato díla nejsou nikterak zahanbena přítomnou barokní nádherou, ale naopak společně tvoří jeden úchvatný celek hovořící o slávě a chybách člověka.

[148] Jako F. Miller je podepsán na nástropní malbě klenby kapitulní síně v Plasech i s letopočtem 1740, literatura (např. NEUMANN 1974, MÁDL/VÁCHA 2005. In: FÁK 2005) malíře uvádí jako Müllera.
[149] NEUMANN 1974, 109
[150] DOLEŽELOVÁ 2008
[151] POCHE 1977–1982, 771
[152] Raabovo připsání je čerpáno pouze z informací získaných při prohlídce kláštera.
[153] KOŘÁN 1995 In: FÁK 1995
[154] Odkazy na odbornou literaturu týkající se architektury a malby v Plaském klášteře přehledně uvádí například CHARVÁTOVÁ 2013², 259–261

3. Klášter v Oseku

Osecký klášter patří k místům, ve kterých se formovala historie místní, ale i národní. Klášterní komplex usazený v malebném Krušnohorském podhůří zažil doby prosperity a nádhery, ale i temna a temna ještě většího. O to silněji místo působí až do dnešních dnů.

3.1. Stručná historie kláštera

Vznik kláštera nebyl zcela jednoduchý. Pokus o první založení proběhlo na panství velmože Milhoště, který řádovým mnichům přicházejícím z kláštera ve Wadlsasen v Horní Falci poskytl pozemek v Mašťově nedaleko Kadaně, kam se bratři usadili někdy po roce 1190.[155] K potvrzení donace došlo roku 1196 a to českým knížetem a pražským biskupem Jindřichem Břetislavem z rodu Přemyslovců.[156] Zvláštní je, že Milhošť, ač fundátor kláštera, nepůsobí z pohledu archivních pramenů příliš dobrotivě. Ví se o jeho soudní při s Johanity o území Milhošťova bratra Petra a je dokonce možné, že právě tyto sporné pozemky daroval nově zakládanému klášteru cisterciáků.[157] Jisté však zůstává, že se řádu na Milhošťově pozemku nedařilo, a tak po pár letech neúspěšných snah o zřízení fungujícího kláštera, mniši odcházejí.[158] Sdružení cisterciáckých bratří však neodešlo z daného území nadobro, nově se jich ujal Slavko z rodu Hrabišovců a roku 1198 jim daroval vhodný pozemek v Oseku i s kolektivním vybavením a obvěněním.[159] Od roku 1207 do 1220 probíhala stavba klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie, jehož románské rozvržení je zachováno dodnes – rozsáhlá trojlodní basilika s nízkými bočními loděmi, výrazným transeptem, pravoúhle zakončeným presbytářem, po jehož stranách jsou dvě nižší válcovité věže.[160] Jižní boční loď nese dvě kaple sv. Kříže a Božího Hrobu. Růst klášterního komplexu nadále pokračoval stavbou kapitulní síně (1225 – 1250) a spolu s tím celého starého konventu s kvadraturou a studniční kaplí.[161] Mezi lety 1970 – 1986 v klášteře proběhl jak archeologický výzkum,[162] tak vý-

[155] CHARVÁTOVÁ 2013², 366–369
[156] STEHLÍKOVÁ 1996, 14
[157] CHARVÁTOVÁ 2013², 366 pozn. 839
[158] HOLENDA 1996
[159] CHARVÁTOVÁ 2013², 369–373
[160] Po stranách kněžiště se nacházejí ještě dvě sakristie tzv. „letní“ a „zimní“. (POCHE 1977–1982, 545–553)
[161] Křížová chodba dokončena v první polovině 14. století. (LÍBAL 2001, 302–308)
[162] Za účasti Dobroslava Líbala a E. Holanové.

zkum stavební historie.[163] Bádání přinesla nové nálezy ze 14. a 15. stol, takže je pravděpodobné, že stavební historie kláštera byla pestřejší, než se běžně udává.

Bohužel, jak je v Čechách téměř „nezbytností" každé církevní památky, i do Oseku zavítali husité, a to dokonce dvakrát, konkrétně v letech 1421 a 1429. Oba útoky klášter značně poškodily, ale hlavně měly za následek vyhnání, nebo v horším případě povraždění mnichů.[164]

Období od nešťastných husitských vpádů po dobu nového barokního rozkvětu působí poměrně temně. Klášter zůstal asi na třicet let opuštěn, tedy mniši se navrátily až kolem poloviny 15. století.[165] V následném období se cisterciáci snažili vyrovnat se zadlužením a poničením kláštera, což nebylo jednoduché. Nelze říci, že by v klášteře nebo pro klášter tou dobou nevznikalo žádné umění. Kupříkladu víme, že pro osecké cisterciáky tvořil věhlasný inicialista působící v severních Čechách, mistr I. W., také krásné iluminované spisy z klášterní knihovny hovoří o touze vlastnit dobové umění i za těžkých časů.[166]

Po třicetileté válce začíná rozkvět kláštera získávat na působivosti, skutečný zlom k větší prosperitě však nastává až s příchodem nového opata (od 1650–1691) slezského původu, Vavřince Knittela, zvaného Scipio, který roku 1650 osamostatnil konvent od zprávy generálního vikáře řádu a zbraslavského opata Jana z Vratu.[167] Opat Scipio řídil osecký klášter po čtyřicet let a za tu dobu dokázal nejen urovnat finanční situaci konventu, ale i opravit a znovu vybavit klášterní budovy.[168] Ne nadarmo je opat Scipio nazýván druhým zakladatelem kláštera a jeho nesporné zásluhy připravily cestu jeho nástupci, neméně významnému opatu Benediktu Littweringovi, který během své opatské správy kláštera v letech 1691–1726 vdechl oseckému komplexu nádhernou novou tvář v plné síle vrcholného českého baroka.[169]

Opat Benedikt Littwering přivedl v zájmu barokizace kláštera mnohé umělce. Nejvýznamněji se zapsal litoměřický architekt a stavitel italského původu Oktavián Broggio (1670–1742).[170] Uvažuje se však i o vlivu Jeana Baptisty Matheye, a dokonce existuje i nerealizovaný návrh konventu připisovaný Santinimu.[171] Ke stavbě neodmyslitelně

[163] Badatelskou prací se vydatně zabýval i Jiří Kuthan.
[164] CHARVÁTOVÁ 2013², 373–378
[165] Ibidem
[166] STEHLÍKOVÁ 1996, 31–40
[167] PREISS 2013, 134
[168] STEHLÍKOVÁ 1996, 41
[169] Ibidem
[170] MACEK 2015 — Petr MACEK. In: MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 370–372
[171] Ibidem, 312

patří sochy od Františka Antonína Kuena, rakouského sochaře pracujícího v rysech radikálního baroka[172], a v interiéru kláštera působil poměrně známý štukatér Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742),[173] či sochař Richter.[174] Z malířských osobností není možno opomenout skvělého freskaře Václava Vavřince Reinera (1689–1743),[175] neprávem často podhodnocovaného Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu (1651–1730)[176],[177] a pak samozřejmě Michaela Leopolda Willmanna a Jana Kryštofa Lišku. Ani po Littweringově smrti nekončí výzdoba kláštera. Dalšími pracemi přispěli například malíři jako Jan Petr Molitor a v návaznosti na něho Josef Kramolín.[178] Prozíravým počinem ze strany oseckých opatů bylo opakované zkupování majetku z nešťastně zrušených klášterů v období reforem císaře Josefa II., mnohdy šlo ale i o odkupy z bývalých jezuitských[179] klášterů. To vše dokazuje lásku k umění pěstovanou v tamějším klášteře, která trvala až do persekucí kláštera od roku 1945, kdy začaly být klášterní sbírky rozdělovány do různých národních institucí.[180]

Moderní dějiny přinesly temnější období. Za druhé světové války byl klášter bombardován, naštěstí bez větších škod. Poslední ranou byla komunistická „akce K“ z roku 1950, která zapříčinila zrušení všech mužských klášterů na našem území. V komplexu nejprve vzniklo internační středisko odsunutých mnichů a kněží, které se následně přeměnilo[181] v internační středisko jeptišek.[182] Naštěstí po noci nastává ráno a tak i režim, který tolik nepřál církvi, padl a mniši se mohli navrátit do svého kláštera. V dnešních dnech se zde žádný aktivně fungující konvent nenachází, mniši však mají možnost zde kdykoli obnovit společenství, takže se rozhodně blýská na lepší časy.

3.2. Díla Jana Kryštofa Lišky

V hlavní lodi klášterního kostela jsou umístěny dva nádherné oltářní obrazy v pandantním postavení a hlavní oltářní obraz od Jana Kryštofa Lišky. Přicházíme-li od

[172] Ibidem, 371
[173] NAŇKOVÁ 1975 — Věra NAŇKOVÁ. In: POCHE 1975, 83
[174] STEHLÍKOVÁ 1996, 41
[175] Výmalba bočních lodí kostela.
[176] NEUMANN 1975 — Jaromír NEUMANN. In: POCHE 1975, 490
[177] Výmalba hlavní lodi kostela.
[178] Velice pěkná výmalba kapitulní síně započala kolem roku 1756 Molitorem, který na ni pracoval do roku 1775, následně byla dokončena Kramolínem. (POCHE 1977–1982, 550)
[179] Zrušení řádu 1773.
[180] STEHLÍKOVÁ 1996, 91
[181] Někdy se hovoří o největším uměle vytvořeném ženském klášteře – byly zde umístěny sestry ze čtyř zrušených klášterů.
[182] STEHLÍKOVÁ 1996, 91

nartexu k hlavnímu oltáři, potkáváme postupně dvojice pláten Kernových, Willmannových, Liškových a plátno sv. Rodiny od Reinera, které má za protějšek masívní výrazně zdobenou kazatelnu. Liškova plátna zaujmou svou živostí, ale i přes expresivní provedení malířskou precizností, za pomoci které opticky vítězí nad snad až „natrhanými" tahy obrazů od Willmanna. Liškova plátna jsou monumentální, poutavá, plná kontrastujících barev a zřetelných komposic. Jednotlivé oltáře mají až na změny v dekoru podobnou koncepci. Výrazná edikulová architektura s předsazenou menzou a vyvýšeným nástavcem, který skrz překrývající štukovou drapérii splývá s klenebním pasem oddělujícím boční a hlavní loď kostela. V hlavní etáži oltáře jsou vytočené samostatně stojící sloupky ve dvou řadách, které jsou částečně zakrývány představenými bílými štukovými sochami, které nejspíš představují tři teologické a jednu kardinální ctnost. Konkrétně u sv. Petra je to Víra (žena s křížem) a Naděje (žena s kotvou), u sv. Pavla je Láska (matka s dětmi) a Umírněnost (žena s ovečkou). Plátna jsou umístěna v prostoru mezi sochami nad menzou a mají atypický tvar skosení v horní části rámu.

Kostelu však jasně vévodí hlavní oltář s obrazem Nanebevzetí Panny Marie opět z Liškova štětce.[183] Oltářní architektura je koncipována do ohromné edikuly se zapojením z každé strany dvou jónských sloupů proložených masivním pilastrem - oltářiště získává hloubkový výraz s asociací na ústupkový portál. Sloupy stojí na zvýšeném výrazně dynamizovaném soklu, který ve svém středu uzavírá menzu a zlacené mušlovité tabernákulum na uložení eucharistie. Na soklu jsou umístěny radikálně barokní sochy plné pohybu a dramat. Ve středu je skupinka rozverných andílků, kteří k nebesům pozvedávají krucifix. Ostatní sochy jsou umístěny mezi sloupy, ale i v blízkosti obrazu, a takřka až z bočních stran oltáře. Jedná se zejména o světce, kteří utkvěli v gestu adorace Panny Marie, zobrazené na obraze, a Nejsvětější trojice v nástavci.

Oltářní nástavec je umístěn na zmnožené profilované a opět dynamizované římse, která téměř navazuje na kladí, jež obíhá presbytář. Nástavec drží tvar rozměrného oblouku, v jehož středu je Duch svatý v podobě holubice, ozářený zlatými paprsky a žlutou vitráží zpoza sochy. Nad Holubicí Ducha svatého je v expresivním pohybu zachycená dvojice Boha Otce a Ježíše Krista s vladařským jablkem a ohromným zlatým křížem, který zasahuje daleko nad oltářní architekturu. Kolem Nejsvětější trojice se víří roj dětských buclatých andílků a velkých štíhlých andělů efébské podoby, kteří taktéž osla-

[183] V době psaní této práce byl bohužel hlavní oltář pod lešením, takže jsem neměla to štěstí poznat působivost obrazu z autopsie. Zato mi díky lešení byly zpřístupněny štukové sochy od Corbelliniho, které jsou až nečekaně detailní a znamenité.

vují příchod Panny Marie na nebesa, jak to vypráví oltářní obraz. Jedná se o velmi působivou a výpravnou oltářní architekturu, která působí, v dobrém slova smyslu, až teatrálně.

Literatura[184] také přináší zprávy o fresce z ruky Jana Kryštofa Lišky s motivem Pozdravení Panny Marie, tzv. Resalutatia,[185] v poli nad vstupem do poutního místa v Mariánských Radčicích, které plně přináleželo k oseckému klášteru. Vyobrazení se bohužel nedochovalo a literatura problému věnuje (z pochopitelných důvodů) jen omezenou pozornost, ani v této práci tedy nebude možno k tomuto zaniklému výtvoru podat více informací.

3.2.1. Hlavní Oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie [24]

Paradoxem hlavního oltářního obrazu v oseckém kostele je fakt, že i přes svůj vliv na různá zásadní díla českého baroku a na svou řekněme „řetězovou" součást v zobrazování Nanebevzetí Panny Marie z dílny nejprve Willmannovi a později Liškovi,[186] je téměř nemožné v publikacích nebo na internetu nalézt kvalitní fotografii tohoto plátna.[187] Nedostatečná potřeba reprodukování malby je ještě nepochopitelnější ve světle sporu o rozměrnou skicu z Národní galerie v Praze, která se tradičně spojuje právě s tímto obrazem. Kombinace zakrytí obrazu z důvodu oprav kostela a nedostatečná fotodokumentace tedy omezuje možnosti kvalitního popsání díla. Omezím se jen na základní komposiční shrnutí, které se na rozdíl od barevného pojetí a štětcové dukce dá do jisté míry z fotografie vyčíst.

Datace obrazu směřuje k roku 1696[188] a může tedy být kladena v souvislost s dokončením oltářní architektury v předcházejícím roce.[189] Dle všeobecného názoru Liška čerpal ze zkušenosti dílenské praxe u otčíma[190], který kolem roku 1681 vytvářel obraz stejného námětu pro taktéž cisterciácký klášterní kostel v Lubuši.[191] Pozorování obrazů Nanebevzetí Panny Marie skutečně přináší pocit vývoje k větší dokonalosti, kte-

[184] HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 168; PREISS 2013, 135

[185] Resalutatio se nazývá motiv Mariiny odpovědi na horoucí modlitby a vyznavačství sv. Bernarda.

[186] S trochou nadsázky i Brandlovi – vliv na oltářní obrazy stejného motivu v Křesoboru, Sedlci (později přesunutý do Vysokého Mýta) a v jistém smyslu i nádherně tichém Nanebevzetí Panny Marie z kostela sv. Voršily na Národní třídě. (NIEDZIELENKO/VLNAS 2006, 377; ROUSOVÁ 2013, 39)

[187] Za laskavé zaslání fotografie děkuji paní restaurátorce RNDr. Nečáskové ak. mal.

[188] NEUMANN 1967b, 159–164; PREISS 2013, 134; NEUMANN 1975 — Jaromír NEUMANN. In: POCHE 1975, 271–273; HORYNA/MACEK/ MACEK/PREISS 1992, 168; atd.

[189] NEUMANN 1967b, 170 pozn. 71 – informace o doplnění oltáře o sochy až v letech 1713 - 1718

[190] Nejspíš však již nešlo jen o drobnou dopomoc, ale o poměrně svébytné Liškovy zásahy do obrazu.

[191] Dnes druhotně umístěn v kostele sv. Michaela ve Varšavě.
(HORYNA/MACEK/ MACEK/PREISS 1992, 168)

rou můžeme hledat ve slavném výjevu na bočním oltáři v Křižovnickém kostele u Karlova mostu v Praze.

Osecký obraz je oproti křižovnickému klasicky rozdělen na pozemskou část s prázdným hrobem v obstoupení truchlících apoštolů a na část nebeskou, kde za pomoci roje andílků Matka Boží směřuje k nebesům. Apoštolové v dolní části horlivými gesty vedou divákovo zbožné oko k nebeskému výjevu a snaží se svůj úlek přenést na přihlížející. Tuniky Kristových učedníků hrají barvami modrých, červených a zelených odstínů, kdy mnohačetné záhyby zvyšují pomyslnou dramatičnost. Tváře potvrzují psychologii postav a různost jejich reakcí na pocity smutku a vyděšení.[192] Krom individuálního výrazu se Liška pokouší i o rozlišení typologie a stáří každého ze zúčastněných.

Předělem je průhled do vzdušného horizontu, kde se jen v levé části nechávají tušit krajinné prvky v podobě lesů či kopců. Pravou stranu v úrovni dělení lehce překrývají vztažené ruce, ale z největší části je uplatněna jakási šedavá mlhovina, která dává dojem spirálovitého vzlétnutí Panny Marie, a to ze středu vzhůru doprava a odtud zase do středu, kde divák oslavený roj na vteřinku zahlédne, než bude pokračovat další smyčkou zase o kus výš ke svému, již v nebesích usazenému Synu.

Smeť andílků v horní části obrazu je neobvykle bohatá a pestrá. Střídají se zde nejen různě velcí putti a mohutní efébští andělé, odění v látkách různého určení, utkvělí v někdy až příliš krkolomných posicích, které vizuálně neškodí tuhostí, ba naopak přidávají výjevu ve své mnohosti rychlost. V centrálním bodě, jak je u Lišky komposičně mnohdy zvykem, výjev zastavuje tichá, klidná, pokorná a milující Maria, které v tváři i v gestech naprosto chybí vše, čím zbytek obrazu oplývá. Netruchlí, neraduje se, je jen pevně zaujata dalším činěním, které jí bylo Bohem uloženo. Nad Pannou Marií zeje pak jen žlutooranžová záře, která pomyslně vede až k Nejsvětější trojici v nástavci oltáře.

Skica Nanebevzetí Panny Marie z Národní galerie – Willmann x Liška x Neuhetrz? [25]

V souvislosti s oseckým obrazem Asumpty nelze zapomenout na znamenitou skicu, nyní uloženou v Národní galerii v Praze, která byla původně součástí Valdštejnských

[192] Takováto rozdílnost zobrazených pocitů lehce upomíná na slavné Caravaggiovo Kladení do hrobu z let 1602 – 1603, nyní umístěné ve Vatikánských muzeích, původně však náležející na oltář oratoriánského kostela Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova). Vliv Caravaggia na Liškovu práci je zvlášť patrný při pohledu na obraz Ukřižování sv. Petra taktéž v Oseckém chrámu.

sbírek na zámku Duchcov. Literatura[193] se porůznu rozchází v informacích o díle[194], a to i v nejzávažnější položce, tedy v autorství. Tato v mnoha ohledech zajímavá skica zaujímá jak rozměry (výška 175 cm, šířka 150 cm)[195], uvolněným provedením štětcové práce, tak i ikonografickým pojetím. U hrobu se nachází místo dvanácti šestnáct mužů, Panna Maria není umístěna v horní části obrazu, ale ve středu, kdy ji obklopuje záře a zemská sféra, na které již stojí Ježíš Kristus v gestu připomínajícím příliš exaltované radostné přivítání (či snad může svým způsobem odkazovat na Zmrtvýchvstání). Všechny tyto netradiční prvky neodkazují k nahodilosti či nepochopení předloh, ale spíše k vrcholně sebevědomému autentickému projevu umělce, který si byl svou prací natolik jist, že se nemusel obávat vlastní invence.

Obraz je rozdělen do tří polí, která ovšem nejsou jasně určena a členění by se dalo určit i do více nestejnoměrných komponent.[196] Při zaměření na světelnou a barevnou režii lze ve skice spatřovat latinský kříž, který má patu v Mariině prázdném hrobu. Břevno kříže pomyslně leží v přímce mezi dvěma mohutnými anděly v zelených drapériích a křížení tedy vzniká v postavě Asumpty. Vrchol kříže je pak tvořen ozářenou Nejsvětější Trojicí. **[25.a]** Budeme-li se ovšem držet spíše dějové linie, vzniknou nám skutečně tři okruhy – pozemská, vzdušná a nebeská část, které barevně vytvářejí jakousi osmičku protaženou ještě o jedno bříško. **[25.b]**

Pozemská třetina, jak již bylo řečeno, netradičně nese zobrazení šestnácti mužů (apoštolů), kteří ulekaně vzhlíží a ukazují na Pannu Marii, zatímco někteří stále prohledávají prázdný hrob v podobě mramorové tumby. Jeden ze starců v rukou převaluje bílé plátno, jako by snad doufal, že mrtvé tělo mezi ohyby drapérie jen přehlédl. Další muž klečí na zemi před hrobem a urputně se modlí, nebo snad nahlíží pod hrobku, zda mrtvé tělo někam nepropadlo. Tím by dostával lidsky přesvědčivý výraz světec v horní levé části pozemského výjevu, který jako by se klečícího muže snažil odvést od dosavadní činnosti a donutit ho pohlédnout na vzdalující se Matku Boží. I další přihlížející mají podobná gesta a výrazy úleku či vytržení. **[25.c]**

---

[193] PREISS 1965, 190 (uvádí skicu jako na ideální návrh od Lišky); NEUMANN 1967b, 158–161 (také uvádí skicu jako na ideální návrh od Lišky); NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN. In: KOTALÍK 1984, 300 (ideální návrh od Lišky); POKORNÝ/ PREISS 1992, 14; HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 168 (Pavel Preiss zde kladně hodnotí skicu jako Liškovo dílo); PREISS 2013, 134 (Liškovi skicu odebírá a za autora určuje Neunhertze)

[194] Jedná se i o vazbu s oseckým oltářním obrazem, některé teorie zmiňují, že by se teoreticky mohlo jednat o návrh nástropní malby. Tato varianta se autorce zdá nereálná, a to již kvůli zaoblení vrchní části, které jasně předznamenává uložení do oltáře, tak kvůli motivu samotnému, který by na klenbě ztrácel přehlednost a vlastně i logiku.

[195] http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103 - vyhledáno 25. 8. 2018

Že by se skutečně mohlo jednat o návrh oltářního obrazu, dokládá i monumentální architektura v pravé dolní části výjevu[197] a zejména pak iluzivně do prostoru vyčnívající schod, který vidíme z podhledu. Od levé dolní části se již napojuje pás andílků, kteří tvoří spojnici k prostřednímu „vzdušnému" oddílu s Pannou Marií.

Kristova Matka tvoří pohledový i reálný střed obrazu. **[25.d]** Je barevně zvýrazněna čistě bílým oděvem a jasně modrým závojem, který ji obepíná boky a vlaje v dlouhém závoji přes oblaka k andílčímu shluku v levé části. Asumpta nese gesto vnitřního rozjímání, kdy drží sepjaté ruce na srdci a vzhlíží blaženým pohledem k nebesům. V lehkém polovičním pokleku měkce setrvává na oblacích, která jsou nesena andílky s dramatickými gesty, jako mají apoštolové. Nebeské bytosti z obou stran nadšeně adorují a oslavují příchod Kristovy matky za zrychleného víření, tance, vykuřování kadidly a rozhazování květin. Za Marií je lesklá, jako kdyby sklem tvořená, sféra, na jejíž horní části špičkami chodidel našlapuje Kristus a po jeho levici majestátně (nikoli v pokoření) klečí Bůh Otec. Mezi Ježíšem a Bohem proletuje Duch svatý v podobě holubice a nad nimi již začíná horní nebeská část. **[25.e]**

Krom ozářené Nejsvětější trojice se zvláště zdůrazněným Kristem v ostře červeném vlajícím rouchu se v horní části po stranách výjevu opět uplatňují pásy nebeských bytostí. Lze spatřit neuspořádané zástupy puttiů, kteří místy až splývají s mlhovinou a oblaky. Mezi nimi jeden z mohutných efébů, který se vznáší za Spasitelem, nese kříž, čímž znovu připomíná Kristovu smrt, kterou Maria musela spolu s ním v mateřské bolesti vytrpět, ale nyní již, vstoupivší na nebesa, nastává nekonečné soužití ve věčné spokojenosti. Figurální osazení z vrchu ukončuje archanděl Michael s ohnivým mečem posledního soudu, který připomíná apokalyptickou myšlenku posledních dní v asociaci se slavným nanebevstoupením a věčným životem Panny Marie.

Jak již bylo trochu naznačeno, kolem obrazu je mnoho nejasností. Tato práce si nemůže klást za cíl odhalit pravdu ohledně dané skici, přesto by si autorka dovolila nastínit osobní názor:

Otazníky, které se kolem díla objevují, jsou i z mého pohledu opodstatněné, přesto však nemyslím, že jsou jednoznačně směrodatné. Každý autor, i ten, který se nejdéle věnuje podobné věci, nakonec musí překročit svůj stín a sáhnout po nových myšlenkách či prostředcích. Je trochu údělem historika umění zasazovat díla do rámců tak, aby

[197] Která bývá v takovéto redukované podobě v Liškových obrazech poměrně často využita.

žádná práce okatě nepřekračovala „přidělenou podobu“. Invence umělců jsou však nevypočitatelné, a je to tedy trochu zrádné, ač ve své podstatě mnohdy nevyhnutelné, počínání. Má myšlenka se tedy opírá o poněkud vratký základ tak trochu pouze odhadovaných skutečností.

Dovolila bych si nastínit dvě teorie, které ovšem nejsou nikterak podepřeny pozitivními fakty. Základním prvkem, který spojuje obě ideje, je změna vkusu doby a zejména pak přijímání skic a návrhových prací jako autonomního díla. S tím souvisí i datace, která se mi zdá v souvislosti s konkrétním dílem trochu strojově přidělena, aby se mohla spojit s oltářním obrazem v Oseku (a tím i se starším oltářním obrazem v Lubuši). V literatuře se mi zatím nepodařilo najít uspokojivé vysvětlení pro poměrně rané datování do roku 1696. Můj velmi osobní odhad nedostatečně znalého pozorovatele by dílo zařadil spíše co nejblíže ke konci Liškova života, a to ze dvou důvodů. Zaprvé z důvodu přihlédnutí k uvolněnému barevnému provedení a zadruhé kvůli výrazovosti skici, která se nedrží ustálených pravidel, ale rozvíjí se svým vlastním způsobem, vázaným více na prožitek z malby zkušeného sebevědomého malíře, který může více hledět na estetiku obrazu, než na předepsaná či ustálená pravidla zobrazování. Spontánnost provedení by jistě mohla ukazovat i na mladost autora, ten by však pro pouhý „návrh z radosti“ jistě nesáhl po tak velkém plátně, které by samozřejmě znamenalo značné výdaje bez jistoty návratnosti. Ale to už jsou skutečně fabulace.

Přidržím-li se samotné malby, opět si neodborně dovolím, dle podobnosti tahů a gest, tvrdit, že se jedná o Liškovu práci. Jediným místem, které pro mé oči působí zvláštně, je samotný střed obrazu, tedy Panna Maria. **[25.f]** *Porovnáme-li různé ženské typy malované Janem Kryštofem Liškou*[198], **[26]** *dojdeme k nutkavému pocitu, že tato Panna Maria je skutečně odlišná zejména v obličejové části. Mluvím o nápadné kulatosti, ale i provedení detailů, jako kupříkladu příliš konkrétní promalování očí bělobou, šedavé moc hladké stínování tváře bez použití nápaditější barevnosti a modelace. A samotná již zmíněná typika tváře, která je tak vzdálená od ostře tvarovaných římských profilů a výrazných lícních kostí. Naopak když si prohlédneme dílo Neunhertzovo*[199] **[27]** *a zaměříme se na výrazovost a stavbu ženských tváří, spatříme dozajista určitou podobnost, a od toho se odvíjí má dvě možná vysvětlení.*

Již jsem naznačila, že kdybych neznala všeobecně uznávanou dataci díla, uváděla bych ho spíše v souvislosti s nejzralejším pozdním Liškovým projevem (tedy rozhodně

po křižovnických obrazech). Tím pádem by se skica zrodila v době již ustáleného sběratelství odlehčených autonomních provedení malířského talentu jednotlivce a byla by tak dle mého poměrně snadno objasněna nezvyklá velikost díla na rozhraní návrhu a skutečného obrazu. Vysvětlovalo by to i svižné a barevně odlehčené provedení, které jako by se až okatě snažilo podtrhnout svou skicovitost a „rychlé" provedení. Vynecháme-li funkci pomyslné skici vázající se k oseckému obrazu a vezmeme-li dílo za nezávislé, již by se nejevily prvky jako nadměrný důraz na apokalyptickou myšlenku[200], zvýšení počtu apoštolů u hrobu, či neobvyklá a na oltářní obraz moc vysoká a nepraktická „tří stupňová" komposice[201], tak nelogicky. Kompoziční stránka by byla obhajitelná i z pohledu možných inspiračních zdrojů staršími Liškovými pracemi – tj. oseckého a křižovnického Nanebevzetí, obraz Apotheosy sv. Benedikta z Národní galerie v Praze, ale i svatovoršilský obraz, a to jak jeho finální oltářní podoby, tak nádherná přípravná skica. **[28]** *V porovnání s vybranými slavnými umělcovými provedeními skutečně skica obstojí, či více, tváří se jako logické vyústění mnohých dříve použitých nápadů.*

Vzali-li bychom v potaz případnou pozdní dataci, mohli bychom pomocí tohoto argumentu vysvětlit i odlišnost Boží Matky. Předem však přiznávám, že na rozdíl od datování, které mi přijde celkem logické, odlišnost středové části obrazu je hůře obhajitelná. Dle mého se opět nabízí vícero možností. Zaprvé, že Liška již postřehl nastávající změnu vkusu, kterou se v podstatě dobře propagoval, i Liškovi z mnoha důvodu blízký Neunhertz, a tak se starší umělec odváží použít poměrně novou tvář a výraz. Vždyť on sám dříve ovlivňoval otčíma. Zároveň je asi na místě uvědomit si, že Liška zemřel poměrně mlád, a tak nemůžeme vědět, kam by se jeho umělecký výraz vyvíjel. Opomínat by se neměly ani dvě pozdní Duchcovské skici, **[29] [30]** *které taktéž patřily do Liškovy závěti, a které jsou velmi svým způsobem průlomové i co se týče pozadí obrazů, či právě tváří žen. Názor na vývoj umělce je z pohledu historie umění více než povážlivý, z pohledu umělce samého ne nepochopitelný.*

Druhou variantu tvoří fakt, že Neunhertz po smrti Willmannově a Liškově zdědil jejich pozůstalost, včetně probírané skici. Neunhertz, jako aktivní umělec provozující svou dílnu, jistě přivítal zděděné obrazy a skici jako velmi dobře použitelné modely. Je tedy možné, že by mladší umělec obraz následně přemaloval? Nejnápadnější důvod k přemalování Panny Marie tkví asi v Liškově přílišné expresivnosti postrádající důrazu

[200] Snad by se dala vykládat i jako přání jakéhosi zadavatele.

[201] Nejsvětější Trojice většinou bývá až na nástavci či nástropní malbě, aby výjev Nanebevzetí Panny Marie pojal celé kněžiště.

na líbivost a někdy tak vedoucí ke vzniku až jakési „hermafrodičnosti" zobrazovaných žen. Dle pozorného zkoumání obrazu mi skutečně přijde Marie štětcovou prací malinko odlišná a působí, že je namalována až jako nejvrchnější vrstva, jde-li však o jakousi přemalbu[202]*, o které by s trochou fantasie mohla svědčit i hutná závěrově nanesená bělostná svatozář, která by případně mohla zakrývat starší zobrazení. Opravdové zjištění by mohla přinést pouze restaurátorská zpráva z posledního restaurování roku 1965, kterou se bohužel nepodařilo dohledat.*[203]

Každopádně si dovoluji nesouhlasit s odnětím skici Liškovi a připsání ji Neunhertzovi, který jistě byl zdatným malířem, ale komposičně a odvahou se žádné z jeho děl nepřibližuje této skice, která naopak v Liškově díle nachází logické umístění. Nové poznatky, které by se neopíraly o fabulace, by mohlo přinést snad jen další restaurování díla.

3.2.2. Oltářní obraz Ukřižování sv. Petra [32]

Nádherný oltářní obraz přibližně z roku 1702[204] komposičně silně navazuje na o sto let starší dílo stejného motivu od italského malíře Caravaggia[205]. **[33]** Obraz je opticky příčně rozdělen tělem sv. Petra již přibitého na kříž, který je pomalu zvedán hlavou dolů za účasti mnohých vojáků a pomocníků. Ti pracně podpírají kříž rukama či vlastním tělem a někteří namáhavě tahají lano, aby docílili plného vzpřímení mučedníka. Oproti Caravaggiově předloze je s výjevem spojeno mnohem více postav, krom samotných činovníků popravy je v pozadí ještě postava muže ve zbroji na koni, který přihlíží umučení. V nebeské sféře jsou poměrně skrovně jen dva andílci, kteří drží v ruce mučednickou ratolest a jsou ozářeni božským světlem. Ve střední spodní části obrazu leží kniha a dva klíče – Petrovy atributy.

Samotné barvené provedení se drží v pro Lišku tak typických barvách jako jsou hnědavé a červené tóny se studeným nazelenalým inkarnátem světce, který je oproti ostatním divoce opáleným postavám značně zesinalý a až křídově bledý. Postavy v pozadí pohlcuje temnota, takže jsou jejich barvy redukovány do hnědavých odstínů. Kolem

[202] Obrázek **[31]** je přidán pouze pro zajímavost, jako poukaz na jistou neharmoničnost. Do místa Panny Marie jsem dosadila ústřední světici ze skici k obrazu Apotheosy sv. Voršily – ne snad za cílem poukazu, jak malba původně vypadla, ale pouze jako důkaz, že Liška používal spíše svižnější tahy, které tvoří kompaktní celek ve chvíli „plošného" využití.

[203] Děkuji za poskytnutí informací Mgr. Marcele Vondráčkové Ph.D. ze Sbírek starého umění v NG v Praze.

[204] PREISS 2013, 135

[205] Michelangelo Merisa da Caravaggio: Ukřižování sv. Petra – 1601, olej na plátně, 230 x 175 cm, Basilika Santa Maria del Popolo v Římě.

andělíčků se v nebesích objevují náznaky ultramarínové modře, která zvyšuje působivost záře.

Malířský rukopis je plný života a hbitosti, přesto zobrazené hmoty neztrácejí na konzistenci a tvaru. Nejpropracovanější částí je poděšená, přesto kontemplativní tvář sv. Petra, ve které bychom mohli číst mnohé i bez znalosti Petrova příběhu. Naopak pro děj nedůležitá postava v pozadí ztrácí na zřetelnosti. Dalo by se tedy říci, že Liška pracoval nejdůkladněji se štětcem tam, kde příběh potřeboval dodat na vážnosti, naopak okrajová místa se nebál potlačit a rozvolnit, což obrazu dodává na poutavosti.

3.2.3. Oltářní obraz Stětí sv. Pavla [34]

Neméně krásný obraz Stětí sv. Pavla uchvacuje klidem ústřední postavy a divokostí všech okolních bytostí. Jedná se o Liškovo často používanou komposici vířícího věnce postav, v jehož středu je klidný bod v podobě světce/světice.[206] Jako u předchozího plátna, máme i zde natěsnáno mnoho postav. Zajímavé je, že některé jsou umístěny vyloženě „nemalířsky“, jako například ostře řízntutá postava vojáka, která vykukuje nanejvýš z jedné třetiny a kopíruje ve svém tenkém objemu téměř celou pravou hranu obrazu, takže na první pohled může být lehce přehlédnutelná. Mezi touto postavou a světcem se nachází žena s dítětem v náručí, která vyděšeně zvedá ruku v gestu, jako by chtěla popravě zabránit. Totéž činí i velká andělská bytost v horní třetině obrazu, která jednou rukou ukazuje na kata s popravovaným a druhou rukou upozorňuje na nebeskou záři a andílka s palmovou ratolestí mučednictví. Samotný popravčí se tváří, jako by si byl vědom andělova působení, ale vášeň a zloba mu nedovolují zastavit divoký pohyb, kterým během pár vteřin setne Pavlovu hlavu. Muž před katem držící lana, kterými je svázán světec, má snad ještě nenávistnější pohled, jež mu zabraňuje zahlédnout andělské bytosti. Na zemi před veškerým výjevem leží otevřená kniha, která by snad mohla být Bible, od které v poslední vteřině sv. Pavel odvrátil oči, aby vyslovil modlitbu k nebesům.

Barevnost obrazu nijak nevybočuje z řady Liškových pláten, ale jako vždy působí čistě přehledně a zamyšleně. Nejostřeji září rudá na světcově plášti a v neuvěřitelně houževnatě zatnutých prstech, které tvoří nepopsatelně nádherný detail. Další sytě červená vystupuje z těla hlídače sv. Pavla, který snad samým vztekem a vypětím zrudl. Naopak krásná zemzelená barva světcovy suknice působí klidně a harmonicky.

[206] Možno porovnat například s obrazem Apotheosy sv. Benedikta z bývalého kostele sv. Mikuláše na Starém městě, či s ideální skicou k hlavnímu oltáři v Oseku.

Z dalších barev se výrazně uplatňuje tmavá žlutá, která přechází až do okrova, a také opět ultramarínová modř v nebesích.

I malířské provedení je velmi podobné protějškovému obrazu a pracuje se stejnými zákonitostmi promalování světcovy tváře a zastíněním méně důležitých těl a hlav přihlížejících. Jedná se o vrcholně působivé dílo, které není rozměry z největších, ale provedením se řadí mezi nezapomenutelné.

3.2.4. Dva oválné obrazy v presbytáři kostela – jedná se o Liškovu dílnu?

V prostoru kněžiště se pod štukovými baldachýny nacházejí dva oválné protějškové obrazy nadnášené štukovými anděly. Rozměrově jsou přibližně metr a půl na metr a jsou výškově postavené. Na evangelijní straně se nachází zajímavější obraz *Bolestného Krista* **[35]** a na protější straně je pak modlící se *Panna Marie.* **[36]** Z literatury se mi zatím nepodařilo zjistit autora obrazů, ale po stylové stránce se zejména Bolestný Kristus jeví být podobný taktéž oválným obrazům Jana Kryštofa Lišky v kostele sv. Voršily v Praze, kde se jedná o témata Posmívání Kristu **[37]** a Bičování Krista.[207] **[37.a]** Zarudnutí Kristova těla a bledost tváře, ve které se jemně objevuje i Liškova typika, uvádí díla v otazník, zda skutečně nepocházejí také z malířovy dílny.

Podobné působení přináší i srovnání s dalším oválným obrazem, tentokrát sv. Ludmily, který se nachází v soukromé sbírce Ryszarda Duchnického ve Vratislavi.[208] **[38]** Nejedná se jen o volbu oválného plátna, ale i o celkové umístění figury do komposice a opět typika tváře, rukou a modelace draperie. Vratislavský obraz je koloritem výrazně bohatší, co by však ukázaly osecké obrazy po restauraci, můžeme stále jen volně usuzovat.

3.3. Liškovy předlohy Sartoriovu spisu Cistercium Bis–Tertium

Vskutku zásadním Liškovým dílem je soubor návrhů pro rozsáhlý spis[209] oseckého cisterciáckého profesora z oboru filosofie a teologie Augustina Sartoria.[210] Spis vyšel ve

[207] NEUMANN 1967c, 294 pozn. 20

[208] Seznámení s dílem se mi dostalo pouze skrze publikaci Slezsko Perla v České koruně. (NIEDZIELENKO/VLNAS 2006, 374)

[209] V této práci bude užíváno zjednodušených názvů děl, a to Cistercium Bis – Tertium a Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

dvou verzích, v první latinské pod názvem Cistercium Bis–Tertium roku 1700 a v druhé, jako rozšířený německý překlad, s názvem Verteutches Cistercium Bis–Tertium roku 1708. Důležitost těchto dvou spisů v rámci Liškova díla je dána zejména zakořeněním některých komposičních prvků v následné výzdobě cisterciáckých klášterů a reálií vztahujících se k řádu. V nástinu lze zmínit slavnou a krásnou Braunovu sochu sv. Luitgardy na Karlově mostě, nebo i naopak méně známou výzdobu jihočeského kláštera Zlatá koruna, kde se v křížové chodbě můžeme setkat s výjevy světců jednoznačně převzatých ze Sartoriova díla. Ve Zlaté Koruně se v knihovní chodbě nachází dokonce nástropní malba převzatá z frontispisu prvního latinského vydání z roku 1700. **[39]** Jsou to jen namátkově příklady, které by se při bližším zkoumání daly rozšířit do rozměrné řady. To vše dokládá, jak moc byl spis čten, vážen a reflektován.

Cistercium Bis-Tertium seu Historia Elogialis […] Vetero-Pragae 1700[211]

První latinská podoba Cistercia Bis-Tertia vyšla v jubilejním roce 1700 a byla na svou dobu neobyčejně rozsáhle zaměřena na nejrůznější odvětví dějin i tehdejší současnost cisterciáckého řádu, s přihlédnutím zejména na kláštery rakouských zemí. Sartorius v prvním vydání využil Liškových služeb k již zmiňovanému frontispisu, **[40]** ke kterému návrh ikonografie jistě pocházel z úvah Sartoriových. Provedení a komposiční stránka byla Janem Kryštofem Liškou zpracována harmonicky do pyramidového schématu zaměřeného na středové partie vertikálního směru. Rytecké provedení vyhotovil Balthasar van Wasterhout v Praze.[212]

Pomyslnou podstavu pyramidy tvoří šest nahých věkovitých Saturnů s kosami a přesýpacími hodinami, kteří dle pana profesora Royta[213] symbolizují šest proběhnuvších staletí od založení řádu po vydání spisu. Střed dolní části výjevu tvoří velká koule, o kterou se Saturnové opírají. Ta má snad symbolizovat nebeskou sféru, nad kterou vládne čas. O stupínek výše nad Saturny je středově umístěný stůl se čtyřmi světci, představují uznávané zakladatele cisterciáckého řádu, tedy sv. Roberta z Molesme (oblečen v černém benediktinském rouše), sv. Alberika, sv. Štěpána Hardinga a nejvíce ozářeného sv. Bernarda z Clairvaux, který snad v ponouknutí Pannou Marií cosi zapisuje do

[210] (STEHLÍKOVÁ 1996, 96) Augustin Sartorius je polatinštěná a zkrácená verze jména Augustin Bernard Alexius Schneider (1663 – 1723).

[211] NEUMANN 1967c, 285–288; HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 172–175; ROYT 1996, 67–72; ROYT 2001. In: VLNAS 2001; VONDRÁČEK 2001. In: VLNAS 2001; KAPUSTKA/KLÍPA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI/VLANAS 2007, 430–431; PREISS 2013, 134

[212] ROYT 1996, 70

[213] Ibidem

rozměrného spisu. Krom u stolu sedících světeckých postav zobrazuje středová partie výjevu i dva rozverné putti nápisovými kartušemi. Nad výše popisovanou skupinou se vznáší další andílek s kartuší, jež funguje jako odrazová plocha pro záři vycházející z Madonina poprsí a následně o kartuš se tříštící do čtyř proudů směřovaných ke světcům.[214] Nalevo od malého putti zbožně vzhlíží k nápisu Post ex, zapsaném na pásce třímající v rukách mohutného anděla, nejspíš zakladatel kláštera Milhošť s modelem gotického oseckého chrámu u nohou. V nebeské záři nad vším dříve popisovaným kraluje milostná Panna Maria s malým žehnajícím Ježíškem.

První latinský spis, s využitím Liškovy práce a pak zejména s početnějšími ilustracemi od Ondřeje Jahna,[215] byl ve své době jistě velmi významný, z hlediska uměnovědy je však závažnější až druhé německé vydání.

Verteutches Bis -Tertium der Cistercienser Ordens-historie […] Prag 1708[216]

V německém překladu došlo jak k rozšíření textu, kdy se více přihlédlo i na poutní místa v českých zemích, tak také k doplnění většího množství ilustrací. Tentokrát mědiryty pocházejí z Augsburku, kde veškeré matrice připravil, a sám některé návrhy vytvořil, tamní rytec Jakob Andreas Fridrich. Na dalších dvou znázorněních se podílel Augsburský malíř Johan Rieger a v neposlední řadě úvodní list a dva návrhy dodal Ondřej Jahn, který se značně podílel i na prvním vydání Cistercia. Největší stopu však v díle zanechal Jan Kryštof Liška se svými šestnácti ilustracemi a nepopiratelným estetickým vlivem na ostatní výše zmíněné autory.

Do dnešních dnů se zachovaly čtyři Liškovy návrhové kresby, a to kresba sv. Humbelíny s Krucifixem **[41]** (uložena v Chicagu, ve spisu grafika fol. 89 **[42]**), sv. Luitgardy měnící si srdce s Ukřižovaným **[43]** (uložena v Norimberku, ve spisu grafika fol. 143 **[44]**), bl. Idy z Lovaně a bl. Alžběty ze Spalbecku **[45]** (uložena v Augsburku, ve spisu grafika fol. 168 **[46]**) a Bl. Jindřicha, syna krále Ludvíka VI. **[47]** (uložena v Chicagu, ve spisu grafika fol. 272 **[48]**).[217] Kresby dokládají, jak zručným kreslířem Liška byl a s jakou lehkostí dokázal znázornit jak detaily rukou, nohou, drapérii, tak i celkovou ná-

[214] Ibidem – Na paprsky nejživěji reaguje sv. Bernard, jako připomínka mystického výjevu Lactatio Sancti Bernardi.

[215] Jistě je zajímavá úloha rodu Jahnu pohybujících se v okruhu Oseckého kláštera. Asi nejznámější z nich, i pro svůj vliv na dějiny umění českých zemí, je taktéž malíř a teoretik Jan Jakub Quirin Jahn (1739 – 1802) (PETROVÁ 1975 — Eva PETROVÁ. In: POCHE 1975,189)

[216] NEUMANN 1967c, 285–288; HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 172–175; ROYT 1996, 70–71; KAPUSTKA/KLÍPA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI/VLANAS 2007, 430–431; PREISS 2013, 134

[217] HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 173

ladovost a světelnost výjevu. Zejména porovnání kreseb a finálních grafik otištěných ve spise přináší jasně patrný rozdíl ztuhlosti a fádnosti grafiky oproti předlohám.

Úžasně niternou a citlivou prací je zpodobnění sv. Humbelíny, která svým poměrně mohutně působícím tělem zabírá téměř celou obrazovou plochu. Humbelína klečí a zároveň se jakoby uklání před krucifixem, který zbožně a nadevše jemně třímá v rukou. Hlava světice jakoby položená na rameni Ukřižovaného zpodobňuje přehlubokou zbožnost a lásku ukrytou v tiché kontemplaci zavřených očí a jemného zadumaného úsměvu. Komposice tedy nemá příliš prostoru k uplatnění, ale jistě by šla spatřovat diagonála ve směru kříže od levého horního rohu do pravého spodního.

Další a neméně krásnou kresbou je zpodobnění sv. Luitgardy s Kristem, který odnímá pravou ruku z kříže, aby mohl podat k výměně své srdce za srdce světice, která u kříže pokleká. Jedna z nejslavnějších Liškových kreseb, jež za svou popularitu vděčí slavné Braunově soše téhož tématu na Karlově mostě.[218] **[49]** Literatura[219] se poměrně obsáhle věnuje tomuto problému a objevují se tedy nejrůznější názory na vliv kresby na sochu.[220] Jistotou však zůstává, že se motiv sklánějícího Krista z kříže stal velmi populárním a podobné milostné komposice nalezly odezvu na mnohých místech, někdy i mimo cisterciácké kláštery.

---

[218] Sen svaté Luitgardy od Matyáše Bernarda Brauna z roku 1710. Pískovcové sousoší. Socha je umístěna na 12. pilíři ve směru od Staroměstské mostecké věže na Malou Stranu na levé straně.

[219] Krom již uvedených titulů spíše namátkově: BLAŽÍČEK 1972; NEUMANN 1974; POCHE 1986; KOŘÁN 1999; VLČEK 1999; VLNAS 2001a; VLNAS 2001b; KROUPA 2006; ŠEVCŮ 2007; BAŠTA 2011; STÁTNÍKOVÁ/ŠEVCŮ/DRAGOUN 2013; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015.

[220] Sousoší svaté Luitgardy je bezesporu jedno z nejkvalitnějších povedení na Karlově mostě. Vytvoření jedinečného díla bylo jistě i záměrem Matyáše Bernarda Brauna, který jako mladý a v českých zemích zatím nepříliš známý sochař chtěl získat renomé, další zakázky, ale i měšťanství spolu s cechovním povolením v Praze. Sousoší z Karlova mostu je prvním velkým veřejným úkolem, který sochař v Čechách získal. To ukazuje na silného přímluvce, v tomto případě na Plaského opata Tyttla, který také mladého Brauna nejspíš přivedl do Čech kolem roku 1708.

Braunovo sousoší Snu svaté Luitgardy bylo dokončeno roku 1710 a mělo reprezentovat cisterciácký klášter v Plasech, odkud také vzešla objednávka. Tyttl si nejspíš vybral námět mystické světice Luitgardy pro procítěnost tématu, ke kterému bychom mohli nalézt analogie ve slezském básnictví a přesmyčkou i ve slezském malířství, kde bychom jako reprezentativní jméno mohli uvést malíře Michaela Willmanna a jeho nevlastního syna Jana Kryštofa Lišku, který však již zasluhuje býti nazýván spíše malířem českým. Liška figuruje i jako jeden z přímých inspirátorů sousoší a to jednak svou malbou, opět pro klášter v Plasech, kdy zpodobnil Krista, jak se sklání z kříže k svatému Bernardovi, a dále pak především návrhem rytiny pro spis Cistercium Bis-Tercium(1708), kde zpodobnil sv. Luitgardu, jak si s Kristem vyměňuje srdce. Další pravděpodobnou inspiraci přinesl do Braunova díla Petr Brandl, který se se sochařem přátelil a navíc sám o několik let později (1729) namaloval obraz se stejným tématem a komposičním řešením pro boční oltář v Sedlci. Jde tedy usuzovat, že se malíř nad tímto návrhem zamýšlel již několik let dopředu a Braunovi s vytvořením pohledové stránky pomohl. Z předloh všeobecnějšího dopadu nelze nezmínit slavnou Berniniho sochu Extáze svatá Terezie, která lze se sousoším svaté Luitgardy srovnávat jak svou procítěností, tak i technickým provedením, kdy si přejeme sochu obcházet a obdivovat děje, které se před námi stále nově otevírají.

Za zmínku pak jistě stojí i sokl sochy, který nejspíše navrhla F. M. Kaňka, nebo Santini. Lze tak usuzovat z elegantnosti provedení a ze svébytného, ale nijak naléhavého provedení, která v kontrastu forem se sochou paradoxně krásně koresponduje.

Návrh dramatičtějšího uměleckého provedení je motiv bl. Idy a bl. Alžběty. Jedná se o cisterciácké světice, které od sebe dělí jistá časová propast. Spojujícím prvkem je mystická stigmatizace obou zakreslených cisterciaček. Návrh nemá za cíl ukázat dramatické přijetí stigmat, ale naopak ukazuje dvě hluboce do rozjímání ponořené ženy, které svůj život plně odevzdaly Ježíši Kristovi. U této kresby je asi nejvýraznější rozdíl svižného návrhového provedení a nezáživné rytiny, která sice více zdůrazňuje stigmatizaci, zato však ubírá pohnuté náladě.

Velmi klasickou komposici i provedení ukazuje kresba bl. Jindřicha,[221] syna francouzského krále Ludvíka VI., který se stal po mnišských začátcích v cisterciáckém klášteře Citeaux roku 1262 arcibiskupem v Remeši.[222] Na kresbě vidíme dvě postavy, jedna z nich sedící s knihou v levé ruce a s jakousi září kolem hlavy, druhá je stojící postavou kajícného gesta a má u nohou ležící korunu, snad jako připomínka královské krve, ke které se slétávají andílci s insigniemi arcibiskupské funkce.

Podobu dalších jedenácti kreseb můžeme pouze odhadovat podle finálních provedení ze Sartoriova spisu. Jedná se konkrétně o motivy Zasnoubení sv. Roberta z Molesme s Pannou Marií (fol. 2) **[50]**, Panna Marie dává sv. Alberinkovi bílé roucho (fol. 6) **[51]**, Panna Marie věnuje sv. Štěpánu Hartingovi cingulum (fol. 8) **[52]**, Klečící sv. Bernard, který je Kristem objímán z kříže (fol.50) **[53]**,[223] Studující bl. Tecelín, otec sv. Bernarda z Clervaux (fol.80) **[54]**, Bl. Aleidis vychovávající sv. Bernarda z Clervaux (fol. 80) **[55]**, Sv. Beatrix, která je zasažena šípem Lásky k Ježíši (fol. 170) **[56]**, Sv. Petr z Castro Novo potírajíc zlo a nepravosti vírou (fol.212) **[57]**, Sv. Juliana adorující monstranci nesenou andělem (fol. 420) **[58]**, velmi zajímavý motiv nese (fol. 506) **[59]**, kde jsou zobrazeni cisterciáčtí mniši v Nepomuku, kteří vyučují Jana Nepomuckého v dětském (již se svatozáří)[224] a jako poslední návrh se objevuje Milostný obraz Piety z (pro Lišku dobře známého) kláštera v Lubuši (fol. 766) **[60]**.

Je jisté, že spis významu Sartoriova Cistercia, musel zanechat výraznou stopu, jak v samotném cisterciáckém prostředí v hledisku uctívání Mariánských poutních míst, tak k rozšíření ikonografické podoby některých světců.

[221] V literatuře např.: HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992, 172–175; STEHLÍKOVÁ 1996, 70; PREISS 2013, 134 atd. V literatuře je často chybně uvedeno, že se jedná o sv. Petra z Chateauneuf (fol. 212).

[222] https://cs.wikipedia.org/wiki/Jindřich_Francouzský_(1121–1175) - vyhledáno 18. 9. 2018

[223] Mystický motiv, který se také stal velmi populárním. Vzhledem tématu velmi podobné dílo ke sv. Luitgardě s Ukřižovaným Kristem.

[224] Jan Nepomucký byl blahořečen 1721 a svatořečen až 1729.

3.4. Návrh na rozměrný list tezí [40]

Méně známou a jistě ne nevýznamnou položkou v Liškově díle je návrhová práce pro grafické listy. Jak již bylo dokázáno v podkapitole o Sartoriovu spisu, Liška skutečně zanechal silnou stopu co do inspirativních komposic se světeckou tematikou, avšak vůbec prvním umělcovým dílem pro osecký klášter[225] byl značně rozsáhlý a námětově bohatý návrh filozofické teze dvou oseckých cisterciáků[226] s námětem Sv. Jana Křtitele jako patrona kláštera v Oseku z roku 1693.[227] Zmiňovaný návrh byl použit v drobnějším pozměnění ještě jedenkrát a to na cisterciácko – premonstrátské koleji Bernardinum v Praze roku 1709. Není to však jediné využití výpravného motivu. V již několikrát zmiňovaném spise Cistercium Bis – Tertium, a to jak v latinské verzi z roku 1700, tak v německém provedení z roku 1708, byla ve značnějších úpravách tato komposice také uplatněna.

Petra Zelenková v katalogu k výstavě Skrytá tvář baroka[228] udává, že rytina vznikla v souvislosti s významným pětisetletým jubileem kláštera a má tedy být jakousi oslavou oseckých cisterciáků, zakladatelů a podporovatelů kláštera. K ikonografii grafiky napsal pan profesor Royt znamenitou stať v katalogu opět k výročí kláštera, tentokrát osmistému, v roce 1996.[229] Autorka považuje za zbytečně domýšlivé, aby se tato práce pokusila pouze jinými slovy převyprávět to, co již bylo kvalitně sepsáno fundovanějšími,[230] a omezí se jen na velmi zjednodušené shrnutí zabývající se spíše komposicí.

V jednoduchosti se dá opět mluvit o klasické Liškově soustavě vířícího kruhu s pevným středem. Samotná grafika již svou živostí a pohybem plně nepřekypuje, lze ovšem předpokládat, že původní předloha byla, tak jako u předloh k Cistercium bis – Tertium, velmi odlehčená a svižná.

Vířící věnec je tvořen různými skupinkami postav, kdy v horní středové části výjevu dominuje Bohorodička s malým žehnajícím Kristem. Panna Maria je v nebesích z obou stran obstoupena cisterciáckými světci, kdy nejblíže nebeské Matce klečí sv. Robert

[225] PREISS 2013, 134

[226] (ROYT 1996, 67) Teze byly sepsány Alberikem Heinrichem a Norbertem Hoffmanem, kteří obhajovali své myšlenky před Augustinem Sartoriem, jenž byl zároveň autorem složitého ikonografického návrhu frontispisu tezí.

[227] (ZELENKOVÁ 2009, 58) Mědiryt 69,3 x 50,3 cm, značeno vlevo dole: C. Lisca del.; Bartholomae Kilian sc.; grafika je uchovávána ve Staats - und Standtbibliothek, inv. č. B. Kilian 7

[228] ZELENKOVÁ 2009, 58

[229] ROYT 1996, 67

[230] Prof. PhDr. Pavel Preiss, DrSc., prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D., DSc., doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D., PhDr. Petra Zelenková, Ph.D. a jiní

z Molesme[231] po pravici a po levici Panny taktéž v kleče v gestu zbožné adorace dřímá v rukou své tributy Arma Christi sv. Bernard z Clerveaux. V mnohohlavém zástupu nebeských cisterciáků jsou také v Oseku velmi ctění apoštolové sv. Petr a sv. Pavel.[232] Pod nebeskými knížaty jsou dva mohutní andělé s kartušemi, které dle pana profesora Royta obsahují latinský psané Mariánské invokace.

Nebeský polokruh pomyslného komposičního věnce narušuje pouze sv. Jan Křtitel, který zasahuje více do středové části a s tichým zamyšlením pohlíží na relikviář ve formě paže s jeho ostatkovými částmi,[233] který je vynášen na nebesa opět dvěma mohutnými anděly. Právě popisovaný relikviář tvoří pomyslný klidný střed výjevu, ke kterému se jistě divákovo oko upne v první chvíli po spatření díla. Pod tímto centrálním bodem je za jakousi balustrádou s klesajícím schodištěm zobrazen osecký klášter, ovšem ještě ve středověké podobě.

Pozemský komposiční polokruh tvoří v levé části skupinka postav zasloužívších se o klášter z řad světské i církevní moci. Na pravé straně výjevu je skupinka šesti cisterciáckých opatů, jak je patrno dle opatských berel, s jedním taktéž adorujícím biskupem, kterým, opět dle profesora Royta, je snad opat Slavko, který později získal pozici pruského biskupa. Ve středu dolní části výjevu v kontraposici k Panně Marii sedí polonahý Choronos s přesýpacími hodinami a kosou, který pohledem ulpívá na znaku kláštera a má tedy snad právě takto upomínat k věkovitosti a pětistému výročí Oseka osídleného cisterciáckými mnichy.

3.5. Další významná díla v klášteře

Tato kapitola by zasluhovala velkého rozsahu. Osecký klášter vytvořil jednu z prvních systematicky spravovaných galerií na našem území, a to nejspíš i za pomoci prvního českého historika umění Jana Jakuba Quirina Jahna,[234] který pro klášter spravoval dům v Praze.[235] Místní sběratelská vášeň mohla být inspirována i nedalekým Valdštejnským Duchcovem, kde také bývala rozsáhlá sbírka obrazů a kreseb.[236] Pro

[231] Zakladatel cisterciáckého řádu ještě v benediktinském rouchu, kdy mu Marie podává prsten.

[232] Což dokládají i v kostele umístěné Liškovy obrazy. Petr má klasický atribut klíčů, naopak Pavlovi chybí meč a je zobrazen píšící.

[233] (STEHLÍKOVÁ 1996, 14) Ostatky byly v klášteře uchovávány od 13. století, kdy je do kláštera daroval Přemysl Otakar II. V současnosti je relikviář bohužel ztracen.

[234] SLAVÍČEK 2005. In: ROYT/NEVÍMOVÁ 2005, 26–37

[235] Ibidem

[236] Mezi nimi bývaly i některé Liškovy práce z pozůstalosti, které Valdštejnům spolu s Willmannovou pozůstalostí odprodal na konci svého tvůrčího života Jiří Vilém Neuhertz.

ohromný rozsah vzácného umění v klášteře z praktických důvodů bude poukázáno zejména na oltářní malby v klášterním kostele.

Při vstupu do kostela se naskýtá dech beroucí pohled na nádheru a pestrost interiéru. Krom monumentálního hlavního svatostánku upoutají i menší boční oltáře, které pocházejí z rukou předních umělců. První dvojici oltářů od vstupu do kostela zdobí díla Antonína Kerna, konkrétně se jedná o sv. Prokopa **[61]** a komposičně zajímavého sv. Jana Křtitele **[62]**. Blíže ke kněžišti se nacházejí další dvě nádherná díla na oltářích, jde o sv. Mořice[237] **[63]** a sv. Šebestiána **[65]**. Malby vytvořil již několikrát zmiňovaný Liškův otčím Michael Leopold Willmann a jistě lze říct, že tyto obrazy patří k těm skutečně zajímavým. Více než nervosní linka se zde uplatňuje jakási, snad až nechtěná, roztřesenost stárnoucí ruky, která však obrazu dodává skutečnou niternost a život. Za další řadou oltářů s Liškovými plátny se nachází barokní kazatelna a na protilehlém oltáři malba sv. Rodiny **[66]** z Reinerovy ruky, která však nepůsobí nijak uhrančivě. Naopak velice pěkné jsou malby téhož umělce tvořící protějškové oltáře na bočnicích stell, které zobrazují sv. Bernarda **[67]** a sv. Benedikta **[68]** z roku 1719.[238] Zobrazení sv. Bernarda, ke kterému se z kříže sklání Ukřožovaný, je samozřejmě vědomou aluzí na Liškův slavný obraz z plaského kláštera, který je nyní součástí arcibiskupské obrazárny v Kroměříži.[239] Nutno říci, že ač je Reinerův obraz velmi působivý, ve srovnání s Liškovou silou duchovna oproštěného od rázných efektů působí dílo mladšího malíře trochu tvrdě.

Jednoznačně však lze konstatovat, že Liškovo dílo v Oseku nestojí v solitérním postavení oproti průměrné produkci, ale naopak je obklopeno nadmíru kvalitními pracemi. V perspektivě této studie se nejzajímavějšími jeví Willmanovy obrazy, které překypují svěžestí. Naopak mírné zklamání představuje oltářní obraz sv. Rodiny od Reinera, který vedle umělcových fresek nebo i některých maleb působí nezajímavě.

[237] Velice podobný obraz sv. Mořice visí v Pražské katedrále u Staré sakristie. [64] Ten původně býval v nedalekém klášteře sv. Jiří, kde ho nalezl Rudolf Kuchyňka a připsal ho Willmanovi právě v návaznosti na Osecký oltářní obraz téhož zasvěcení. Změnu v přípisu přinesl až Jaromír Neumann, který ho připsal Liškovi a tím, že vyšel inspiračně z Willmannovy práce. (NEUMANN 1967c, 263)

[238] PREISS 2013, 678

[239] Více v podkapitole o Plaském klášteře.

4. Klášter v Sedlci

Sedlecký klášter je významnou kulturní památkou, jež se honosí zapsáním do seznamu kulturního dědictví UNESCO. Sedlec společně s Kostnicí, vzdálenou jen pár kroků od klášterního kostela, a na dohled položenou Kutnou Horou tvoří prastará duchovní a správní místa, kolem kterých bývalo v průběhu mnoha staletí neustále živo. Dnes již ruch není hnán dolováním zlata či ražením mincí, ale touhou návštěvníků spatřit něco z nádherné místní historie, která silně promlouvala i do dějin národních.

4.1. Stručná historie kláštera

Klášter, jak ho můžeme dnes spatřit, obsahuje množství památek a stavebních etap z nejrůznějších slohů. Období prosperity a úpadku plynula sedleckým klášterem a nedalekou Kutnou Horou mnohdy velmi nevybíravě, a tak každá historická okolnost zanechala stopu takříkajíc v klášterních zdech. Z logiky historie místa se však za nejdůležitější období ukazuje doba středověká a raně novověká – tedy gotika a baroko.

Sedlecký klášter je nepopiratelně velmi významný svým českým primátem cisterciáckého založení. Uvažuje se o tom, že nejzásadnějším mužem hrajícím roli v příchodu zcela nového řádu do Čech, byl věhlasný olomoucký biskup Jindřich Zdík (1126–1150),[240] který stál například i za příchodem premonstrátů na Strahov. Měl nesmírný politický rozhled, byl na svou dobu neuvěřitelně scestovalý a nejspíš se osobně znal přímo se sv. Bernardem z Clervaux. Faktickým zakladatelem kláštera byl velmož Miroslav, usazený na nedalekém Malíně, který se rozhodl přenechat nově příchozím mnichům velké množství pozemků právě v sedlecké lokalitě.[241] Jak píše Kateřina Charvátová ve svých Dějinách cisterciáckého řádu v Čechách,[242] potvrzení nově vzniklého kláštera se dostalo i od tehdejšího českého knížete Vladislava II a od pražského biskupa Oty. Díky tomu již roku 1143 přišla skupinka cisterciáckých mnichů z kláštera ve Valdsasech, vzdáleného pouze 4 kilometry od Chebu. Sedlecký klášter se tak stal až šestým pokolením od mateřského kláštera v Citeaux.[243]

První komplikace pro klášter přicházejí s obdobím po úmrtí Přemysla Otakara II., kdy se české země všeobecně otřásají nepokoji, do opatské pozice ovšem šťastně pro

[240] Literatura pojednávající o Jindřichu Zdíkovy například: HRBÁČOVÁ 2009 — Jana HRBÁČOVÁ (ed.): Jindřich Zdík (1126–1150): olomoucký biskup uprostřed Evropy. Olomouc 2009
[241] CHARVÁTOVÁ 2013[2],138
[242] Ibidem
[243] Ibidem, 140

klášter kolem let 1282-1283 usedá schopný opat Heidenreich (vládl do roku 1320), díky kterému se klášter dostává do skvělé kondice a začíná ohromný stavební, kulturní a duchovní rozkvět, podpořený nálezem ohromných ložisek stříbrné rudy.[244]

Co se týče stavební historie, jakési provizorní stavy kláštera začaly být budovány možná již od roku 1142, ale k náročnější stavitelské činnosti, která by výrazně ovlivňovala i současný vzhled komplexu, se přistoupilo až mezi léty 1280 – 1320 za opata Heidenreicha.[245] Významnost objektu zvyšuje fakt, že se jednalo o první stavbu francouzského katedrálního typu na našem území, takzvané cisterciácko – burgundské gotiky, která navíc dosáhla absolutního dokončení v neobvyklé rychlosti a naprosto překvapivě během správy jediného již zmiňovaného Heidenreicha.[246] V temných dobách husitských bojů však nebyla ani tato dominanta ušetřena a nešťastného roku 1421 byl klášter i s kostelem vypálen a pobořen. Cisterciáčtí mniši byli nuceni odejít a na místě sedleckého klášterního komplexu zůstaly jen monumentální ruiny, které si na své zmrtvýchvstání musely počkat až do přelomu 17. a 18. století, kdy má přijít další prvenství pro tamní stavbu.[247]

Vzdělaný a umělecky smýšlející opat Jindřich Snopek se energicky ujal záchrany zbytků budov a ve snaze po znovu oslavení středověké slávy sedleckých cisterciáků přijal návrh Jana Santiniho-Aichla,[248] který počítal s přestavbou v duchu barokní gotiky, čímž se nakonec chrám Nanebevzetí Panny Marie stal první monumentální stavbou této stylové větve barokního stavitelství.[249] Klášterní kostel byl vysvěcen roku 1714. Bohužel ani druhá vlna rušení klášterů, tentokrát ta novověká z popudu císaře Josefa II., neušetřila Sedlec a roku 1788 byl klášter nadobro zrušen. Modlitby se do kostela vrátily teprve v roce 1806, avšak pouze ze stran laických návštěvníků.[250] Kostel byl transformován z klášterního na farní a cisterciáčtí mniši se do kláštera již nikdy nevrátili.

[244] KUTHAN/VALECKÝ — Jiří KUTHAN/Štěpán VALECKÝ (ed.): Královské dílo. Sedlec – klášter Cisterciáků.
http://kralovskedilo.ktf.cuni.cz/lokality/Sedlec-–-Klaster-cisterciaku - vyhledáno 29. 10. 2018

[245] Ibidem

[246] POSPÍŠIL 2015, 24

[247] LOMIČKOVÁ 2009

[248] MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 293–295

[249] Kostel Nanebevzetí Panny Marie – v jádře raně gotický z let 1290-1330, bazilikální, pětilodní s příčnou lodí, katedrálním polygonálním chórem s ochozem a věncem polygonálních kaplí. Opraven v letech 1693-1699, následně přestaven v barokní gotice v letech 1700-1707. Prvním architektem byl Pavel Ignác Bayer, který v Sedlci působil do roku 1702, poté byl nahrazen Janem Santini-Aichlem, který přetvořil celkový ráz kostela na barokní gotiku. (POCHE 1977–1982, 300)

[250] Informace z návštěvnické tabule v kostele. Autor textu nebyl uveden.

4.2. Díla Jana Kryštofa Lišky

V bývalém klášterním kostele můžeme nalézt dvě plátna, někdy připisovaná Janu Kryštofu Liškovi.[251] Sloveso spjaté s nalézáním, a tedy i s předcházejícím hledáním, se v tomto případě zdá poměrně výstižné, vezmeme-li v úvahu, že jsou umístěna na velmi exponovaném místě, konkrétně na bočních oltářích po stranách kněžiště, a přesto je možné je pro jejich poměrně nejasný styl, či snad změněnou podobu, přehlédnout. Největší otázkou je však literatura samotná. V Uměleckých památkách Čech[252] je možno dojít k informaci, že obrazy pocházejí od Jana Kryštofa Lišky. Neumann ve svých článcích pro časopis Umění[253] se o sedlckých obrazech vůbec nezmiňuje a v článcích o expresivních tendencích v době baroka[254] je připisuje Willmannovi, Zpráva od Vojtěchovského a Alta v časopisu Arte – fact[255] uvádí v textu neurčitě „další Liškova díla v kostele“, kterými nemohou být jiné než tato dvě probíraná touto prací. Pracovníci informačního centra v Sedlci pak obrazy také udávají za Liškova díla. Jak je to skutečně se spornými obrazy zůstává otevřenou otázkou a autorka textu k nim bude přistupovat jako k Liškovým dílům, i když se znatelným otazníkem.

Oltáře jsou koncipované jednotným zdobným rámcem a lze o nich hovořit jako o protějškových. Párovost svatostánků dokládají i erby **[69]** v mohutných vyřezávaných kartuších nad malbami, které nejspíš mohly být aliančními znaky manželského páru Karla Ferdinanda svobodného pána Dubského z Witinowsi a Jany Josefi Dubské rozené Vltavské z Mansschweru[256] a udává se, že oltáře pocházejí z roku 1703.[257] Zastiňují paty nosných pilířů velké placky nad křížením ve směru ke kněžišti. Jedná se o svatostánky potlačeného edikulového typu, kdy však nástavec masívností a zdobností akantů odpovídá spíše typu vyřezávaného rámového oltáře. Zasvěcení oltářů je věnováno sv.

[251] Pavlíček (PAVLÍČEK 2002. In: KOZIEŁ/LEJMAN 2002) bez váhání ve svém příspěvku udává, že jsou obrazy dílem Leopolda Willmanna s odvoláním na Jaroslava Neumanna (NEUMANN 1975). Pavlíček ve zmiňovaném článku nově Liškovi připisuje obraz Smrti sv. Benedikta v Počáplech u Litoměřic, který dává do spojitosti s mnohými díly stejného tématu, a tedy i se sedlckým dílem. Na toto nové připsání reaguje Preiss ve své rozsáhlé knize o Reinerovi (PREISS 2013, 704 pozn. 39.) a dílo z Počáplí připisuje Neunhertzovi, což se zdá na základě autorem daných informací, i stylisticky, jako správnější atribuce. Zda se Pavlíček dopustil chybného úsudku i v sedlckých obrazech není zcela jasné.

[252] POCHE 1977–1982, 300–303

[253] NEUMANN 1967b; NEUMANN 1967c

[254] NEUMANN 1975; NEUMANN 1984

[255] VOJTĚCHOVSKÝ/ALT 2007

[256] VAVŘÍNEK 2010, 84-90. (Za dohledání erbu a náležité informace velmi děkuji panu Ing. Mgr. Janu Oulíkovi.)

[257] Malá nejasnost ohledně datace se objevuje v souvislosti s erby. Znak Dubského z Witinowsi (1666 v Pičíně – před 1719 tamtéž) je zde zobrazen již se dvěma přilbami nad štítem, čemuž bylo učiněno až 30. 12. 1707, kdy byl Dubský povýšen do starého panského stavu a do erbu tak získal druhou přilbu. Jistě je však možné, že oltářní architektura byla vytvořena až později, nebo že byl erb upraven v souvislosti s povýšením. (VAVŘÍNEK 2010, 84-90)

Benediktu na evangelijní straně a sv. Bernardu na straně epištolní. Neopomenutelné jsou i sochy v bočnicích rámu edikuly, které zobrazují u sv. Benedikta sv. Luitgardu a sv. Umbelínu. K sv. Bernardovi jsou připojeny sochy dvou cisterciáckých světců bez atributů. Sochy pocházejí z dílny Matěje Václava Jäckla (1635 – 1738).[258] Před oltáře jsou představeny rakve s ostatky sv. Felixe na evangelijní a sv. Vincenta na epištolní straně, které však byly doplněny později až v roce 1743.[259] Antependia jednotlivých oltářů zdobí podélné malby průměrné kvality s motivem Navštívení Panny Marie pod rakví sv. Felixe a Klanění pastýřů u sv. Vincenta.

4.2.1. Oltářní obraz sv. Benedikta [70]

Oltářní obraz zobrazuje Smrt sv. Benedikta. Je členěn do dvou polí, kde každé nese jeden příběh ze světcova skonání. Rozsáhlejší první pole, které sahá od dolní hrany obrazu přibližně do dvou třetin, zobrazuje klečícího sv. Benedikta, který je přenesen svými spolubratry do kaple k poslednímu přijetí svátosti před smrtí. Sv. Benedikta zde podepírá jeden z řádových bratří (další dva pak stojí v pozadí a jeden z nich drží v ruce pochodeň), který je stejně jako ústřední postava světce celý v černém. Světec klečí na jakémsi schodišti, které je potaženo lesklou purpurovou látkou. Díky barevnosti látky působí Benediktova kůže bledá a spolu s vyčerpaným poklekem má divák skutečně pocit, že sleduje poslední chvíle muže, který jen těžce, ale s láskou a pokorou přijímá hostii. Gesta rukou pak také vyjadřují vážnost chvíle – pravá paže již jen bezděčně visí dolů, zatímco levá ukazuje gesto vnitřního zapálení, dlaň je držena blízko u srdce. Benediktova tvář je však klidná a plně koncentrovaná na přijímané Tělo Páně, kteréž je dáváno z rukou, dle typiky obličeje, poměrně mladého kněze v bílém ornátu a zlatavé kasuli bez patrnějšího zdobení. Pod knězem klečí a modlí se dva jáhni v bílých dalmatikách s modro-zlatými aplikacemi na ramenou. Z jáhnů je ve skutečnosti vidět pouze jeden v popředí, zatímco druhý má spatřitelnou jen hlavu a ruce v modlitebním gestu. Ústředním motivem je tedy skupinka čtyř osob tvořící přibližně trojúhelnou komposici, členěnou do na levé straně černé a na pravé bíle barvy dle zbarvení oděvu řeholníků.

Horní třetina obrazu zobrazuje samotné úmrtí a nanebevzetí sv. Benedikta. Děj odděluje jak rozlišné měřítko postav, tak monumentální architektura, která pomyslně rámuje výjev. Oddělení výjevů je zdůrazněno ještě postavami efébských andělů, kdy jeden menší na levé straně je pohroužen do modlitby a druhý - tělesně mohutnější - nadzvedá-

[258] NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN. In: POCHE 1975, 139
[259] POCHE 1977–1982, 300–303

vá baldachýn, aby měl divák možnost spatřit, co se děje v pozadí. Při pozorování obrazu se může snadno vyjevit stejný motiv zobrazený v kostele sv. Markéty na Břevnově od Petra Brandla,[260] kde se však již podařilo spojit obě příběhové linie v jednu a dosáhnout tak nezapomenutelného dojmu.

Samotná komposice je vytvořena bez výrazného „liškovského víření". Trojúhelníková stavba dodává dojem klasické výstavby obrazu bez patrnějších invencí, kdy je důraz kladen na diagonály. Barevná složka, dle autorčina dojmu, také nenese plně znaky Liškovy palety. Objevuje se bolusová červenohnědá, která nejspíš získává uplatnění již od podkladové vrstvy, což by bylo pro Lišku typické, inkarnáty a roucha však působí příliš maskovitě a uměle. I řasení drapérií vychází příliš tvrdě, s ostrým světelným zalamováním, což by mohlo připomínat například spíše práci v duchu Kernova rukopisu.

4.2.2. Oltářní obraz sv. Bernarda [71]

Oltářní obraz sv. Bernarda je, jak již bylo řečeno, pendantem k obrazu sv. Benedikta, ostatně takové spojení je v duchu cisterciáckého řádu navýsost běžné.[261] Tento obraz však nese pouze jeden děj a to mystické „Lactatio sancti Bernardi".[262] Chybí zde i členění do více polí a tím pádem i jakákoliv architektura ve funkci předělu. Hlavní dominanta obrazu se nachází v klečícím adorujícím sv. Bernardu, postarším muži v bílém rouchu, který pravou rukou ukazuje na své srdce a levou vztahuje k Panně Marii, která se vznáší v roji andílků na nebesích. Marie láskyplně jímá Ježíška levou rukou, zatímco pravá ruka je položena na jejím hrudníku s výmluvným gestem předjímajícím „lactatio" sv. Bernarda. Roucho Panny Marie je v části suknice ultramarínově modré, avšak hlavní korpus šatů tvoří cihlově rudá lehká látka a bílá halenka v nejspodnější vrstvě. Ježíšek je jen lehce ovinut pruhem bílé drapérie, levou ruku natahuje k sv. Bernardu a druhou světci žehná. Z andělských bytostí jsou nejvýraznější dvě cherubské postavy po boku Matky Boží, kdy jeden v sytě oranžovém rouchu adoruje Ježíška a druhý přidržuje Marii rozevláté roucho. U Mariiných nohou vzhlíží vzhůru malý putti a zároveň přidržuje oblak, na kterém Marie stojí. V nebeském svrchním roji poletuje ještě dalších šest puttiů, již v odlehčeném malířském provedení.

[260] O obrazu z břevnového kláštera píše například (ROUSOVÁ 2013, 90–101)

[261] Sv. Benedikt, tvůrce řehole, byl logicky velmi uctíván a to i mimo cisterciácké a benediktinské prostředí. Sv. Bernard naopak patří spíše k řádovým světcům, ale jeho obliba přesto dokázala přesáhnout klášterní zdi a stal se poměrně všeobecně oblíbeným. K těmto dvěma světcům například (LOMIČKOVÁ 2009, 75–76; CHARVÁTOVÁ 2013[2], 9–24; atd.)

[262] ROYT 2013, 198–199

Komposice, jak již bylo načrtnuto, je výrazně živější, i když výpravností jednodušší. Panna Maria tvoří pevný, ale ne strnulý, vlevo vyosený střed obrazu, kolem kterého obíhají a víří ostatní bytosti. K tomuto dojmu dopomáhají rozevláté drapérie a nebeská sféra, která barevně podtrhuje význam Madony s dítětem. V barevnosti a malířském provedení je opět třeba konstatovat, že i když je celé vyznění více podobné Liškovu stylu, stále se zde nejedná o dílo, snad krom komposice, pro zmíněného umělce typické. Barevnost je posunuta k větší sytosti a s tím jdoucí tvrdosti, drapérie také postrádají dravou nespoutanost Liškova štětce, a tak i přes nespočet záhybů působí pouze zmačkaně a ne živě. Otázka, zdali v sedlecké katedrále skutečně pozorujeme dílo jindy velmi svébytného malíře Jana Kryštofa Lišky, zůstává bohužel nerozluštěna a je jen třeba doufat, že se tak jednou stane z ponouknutí exaktních zjištění.

4.2.3 Opat Harding přijímá sv. Bernarda do cisterciáckého řádu (Obraz dříve připisovaný Janu Kryštofu Liškovi) [72]

Tento obraz se nachází v jedné z kaplí katedrálního věnce závěru presbyteria, konkrétně na první pozici pravé strany z pohledu lodi chrámu, a byl dlouhou dobu považován za Liškův obraz. Nedávné restaurování však přineslo změnu autorství, jak o tom hovoří MgA. Jan Vojtěchovský za asistence Doc. Jaroslava Alta ve článku pro časopis Arte-fact z roku 2007.[263] Nyní je dílo pokládáno za kopii malby z Lubušského kláštera dle Willmannovy předlohy, se kterou se některý z místních méně významných tvůrců seznámil snad pomocí grafiky, či snad autopsie. V úhlu těchto zjištění není obraz přímým zájmem této práce.

4.3. Další významná díla v klášteře

Klášteru náleží některá velmi kvalitní malířská díla, z jejichž autorů se nejprve nabízí zmínit Liškova nevlastního otce Michaela Leopolda Willmanna, který k výzdobě přispěl několika obrazy. V současnosti můžeme v klášterním kostele spatřit velmi kvalitní rozměrnou malbu Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba asi z roku 1701[264], **[73]** která původně bývala na hlavním oltáři nedalekého laického kostela se zasvěcením zmiňovaným svět-

[263] VOJTĚCHOVSKÝ/ALT 2007
[264] NEUMANN 1974, 246–247

cům. Tento architektonicky velmi zajímavý kostel[265] byl však roku 1817 zbořen a obraz se pak ocitl v neharmonicky prostém zavěšení mezi nosnými pilíři lodě katedrály bez oltářní architektury či zdobného rámu.[266] Mezi další zdařilá Willmannova díla lze počítat i obraz Zavraždění sv. Václava z let 1702-1703,[267] **[74]** který visí na počátku levé boční lodi při pohledu od vstupu. Umučení mnichů husity z roku 1703,[268] je komposičně náročným, avšak v porovnání s jinými Willmannovými obrazy, méně zajímavým dílem, které však rozhodně není hodno opomínání.

Krom Lišky a Willmanna pro Sedlec tvořil i velmi známý malíř Petr Brandl (1668 – 1735),[269] který, jak známo, s místem definitivně spojil svůj osud. Zanechal zde čtveřici obrazů, kdy tři z nich jsou stále zavěšeny v kaplích katedrály (konkrétně Čeští zemští patroni **[75]**, Sen sv. Luitgardy **[76]** a Sv. Juliana z Lutychu **[77]**). Čtvrtý obraz, hlavní oltářní plátno Nanebevzetí Panny Marie z roku 1728. Dnes zdobí oltář kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mytě, kam se dostalo po zrušení kláštera.[270] Za větší pozornost jistě stojí obraz Snu sv. Luitgardy,[271] který je silně spjat se sousoším z Karlova mostu téhož námětu, které bylo objednáno plaským opatem Tyttlem, aby ho vlastnoručně vytvořil tou dobou ještě ne příliš známý Matyáš Bernard Braun. Zda tento Brandlův sedlecký obraz pouze reflektuje známou a obdivovanou sochu, nebo zda je jen opožděným výsledkem předchozího návrhu pro přítele Brauna, je velkou otázkou. Jisté však zůstává, že vznik jak sochy, tak malby byl ovlivněn Sartoriovým spisem Verteutches Cistercium Bis–Tertium, kde je motiv sv. Luitgardy sice rozvinut jiným obsahovým způsobem, ale přesto je stylová podobnost jasně patrná. Podobně lze hovořit i o obraze sv. Juliany z Lutychu, který jistým způsobem také mohl být Sartoriovým spisem, respektive Liškovými ilustracemi, ovlivněn.

Poslední neopomenutelnou prací je nástropní freska na placce v křížení lodi a transeptu od Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu (1651–1730) zobrazující Nejsvětější trojici přibližně z roku 1717.[272] **[78]** Hovoříme-li o nástropní malbě, je vhodné říci, že opat

[265] Kostel sv. Filipa a sv. Jakuba - gotická stavba z 2. poloviny 14. století bývala dvoulodní s dvěma polygonálními závěry a s jižní hranolovou věží. Dnes můžeme spatřit pouze fragmenty z jižní strany lodi a závěr s portálem. (POCHE 1977–1982, 300–303)

[266] Takto vytrženě je obraz v katedrále stále zavěšen a bohužel mu tak není dopřáno ani příznivé světelné režie.

[267] NEUMANN 1974, 247–248

[268] NEUMANN 1984, 188

[269] NEUMANN/STECKEROVÁ 2016

[270] NEUMANN 1974, 97

[271] Krom zmiňovaných knih v podkapitole o Plaském klášteře, nebo v podkapitole o spisu Cistercium Bis – Tertium. A například ještě (ROUSOVÁ 2013, 71)

[272] VÁCHA 2009 — Štěpán VÁCHA. In: LOMIČKOVÁ 2009

Snopek živě jednal s malířem Andreem Pozzem (1642 – 1709),[273] který měl svým dílem přispět k výzdobě katedrály. K tomuto počinu však bohužel nikdy nedošlo a to jak kvůli úmrtí opata Snopka, tak pro smrt malíře Pozza.

Na stavu kláštera se silně podepsala historie, která, jak to tak bývá, k místu nebyla vybíravá. Naprosto nevhodným umístěním tabákového průmyslu do zdí kláštera bylo poničeno a poztráceno mnoho z původních cenností a krás patřících ke klášteru. Spolu s průmyslem v klášterním areálu byl upraven i okolní terén, což opět ubralo zejména kostelu na kráse, který se dnes ocitl pod úrovní poměrně rušné vozovky. I přes všechny tyto ochromení zůstává Sedlecký klášter impozantním místem, které k návštěvníkům intenzivně promlouvá.

[273] ALT 2009 — Jaroslav ALT. In: LOMIČKOVÁ 2009

Závěr

Dílo Jana Kryštofa Lišky není jen zábleskem krásy v běhu časů, je to následek vývoje umění, které se v našem českém území utvářelo po stovky let. Jan Kryštof Liška není ani vyvrcholením onoho vývoje, je jen jedním z mnoha článků řetězce, který by neměl být opomínán ani upozaďován, jelikož co do vlivu na naše prostředí byl, a snad tak trochu stále je, významným autorem.

Žádné z krásných děl, o kterých pojednává tato bakalářské práce, by však nevzniklo bez zadavatele, cisterciáckého řádu, který se pro své specifické nároky na zobrazení a procítění ukázal být ideálním objednavatelem. Mystika cisterciáckého řádu, vnitřní regule, ale i běžný denní režim, to vše tvoří silnou výpovědní hodnotu o společenství, které pomáhalo měnit vzhled naší krajiny. Při bližším pozorování tohoto znamenitého řádu nelze nenabýt pocitu, že nejde jen o umění, za které řádu vděčíme, ale i o kulturní hodnoty, které byly a jsou řádem předávány.

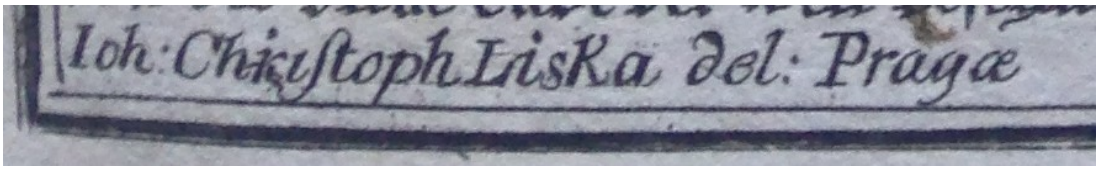
Při protnutí těchto dvou zajímavých témat, Jana Kryštofa Lišky a cisterciáckého řádu, vzniká jedinečné zadání, které se rozevírá do velmi širokého záběru, který by byl jako celek jen těžce postihnutelný. Cílem této práce tak nebylo vytvoření kompletního soupisu děl vzniklých z řádové objednávky, ale spíše určitý výtah zajímavých prací. Mnohdy šlo o práce, které jsou v areálech klášterů podnes uloženy, jinde bylo hovořeno o malbách, které sice již osud zavál daleko od původního úložiště, přesto myšlenkově stále nezvratně spadají pod původní klášter. Z praktických důvodů byla opuštěna kapitola působení malíře ve Slezsku, tedy v cisterciáckých klášterech v Lubuši, Jindřichově a Křesoboru, které by si zasluhovalo větší pozornost v rámci samostatného bádání.

Bakalářská práce snad splnila svůj cíl na přehledný souhrn zásadních děl. Jan Kryštof Liška a jeho dílo však zůstává i nadále zahaleno tajemstvím.

Obrazová příloha

1. **Michael Leopold Willmann**: Sv. Bartoloměj, Třebnice

2. **Karel Škréta**: Kristus před soudcem, 1673 – 1674, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně.



3. **Fridrich Augusta**: Joh. Christoph Liska del: Pragae, Panna Marie dává sv. Alberingovi bílé roucho (fol. 6)

4. **Jan Kryštof Liška**: Apoteóza sv. Voršily, kolem roku 1710, olej na plátně, 280 x 540 cm, kostel sv. Voršily v Praze.

5. **Jan Kryštof Liška**: Noli me tangere, kolem roku 1692, olej na plátně, Plaský klášter

5.a **Jan Kryštof Liška** (Kopie obrazu): Noli me tangere, kolem roku 1692, olej na plátně, Plaský klášter

6. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Václav, po roce 1690, olej na plátně, 283 x 131cm, Plaský klášter

6.a **Jan Kryštof Liška**: Sv. Václav (detail), po roce 1690, olej na plátně, 283 x 131cm, Plaský klášter

7. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Štěpán Harding s Pannou Marií, 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž

7.a **Jan Kryštof Liška**: Sv. Štěpán Harding s Pannou Marií (detail), 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž

8. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Bernard z Clairvaux, 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž

8.a **Jan Kryštof Liška**: Sv. Bernard z Clairvaux (detail), 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž

9. **Tadeáš Schuchegger** (?): Sv. Bernard z Clairvaux s Ukřižovaným, asi 1775, klášter Zlatá Koruna, klenba křížové chodby.

10. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Augustin, kolem 1700, Strahovský klášter premonstrátů, Praha.

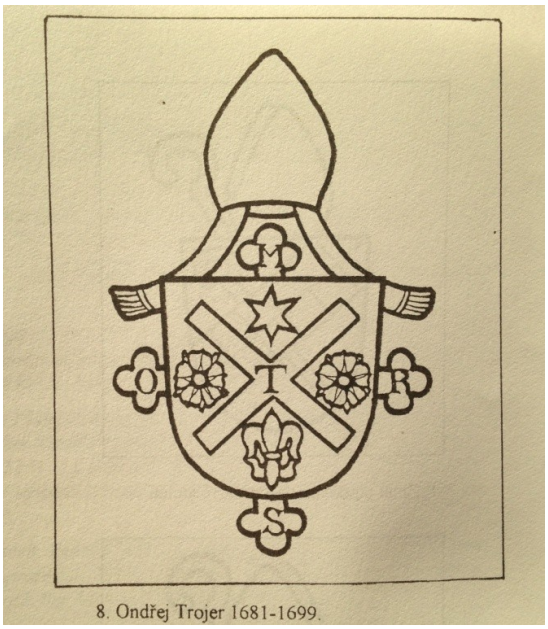
10.a **Jan Kryštof Liška**: Sv. Jeroným, po 1690?, olej, plátno, 216 x 106,5 cm, pilíř pod hlavní kupolí, kostel sv. Františka Serafínského, Praha - Staré Město.
10.b **Jan Kryštof Liška**: Sv. Ambrož, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově.
10.c **Jan Kryštof Liška**: Obrázek 11: Jan Kryštof Liška, Sv. Řehoř, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově.

11. **Jan Kryštof Liška**: Triumf Církve, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

11.a **Jan Kryštof Liška**: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

11.b **Jan Kryštof Liška**: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

11.c **Jan Kryštof Liška**: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

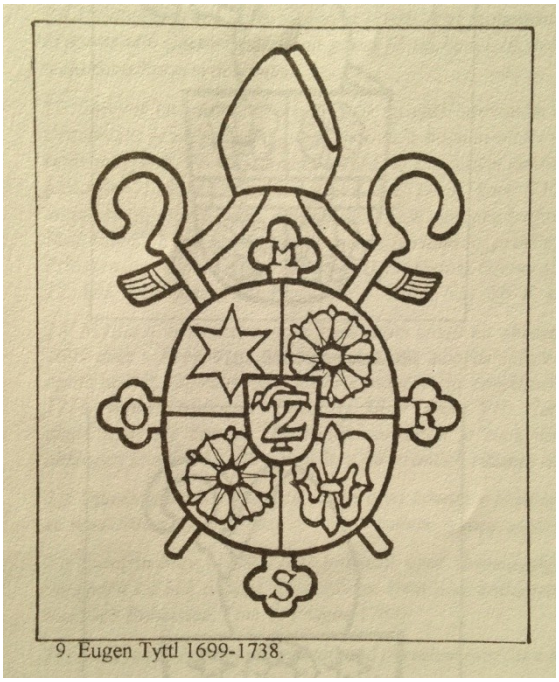


12. **Jan Kryštof Liška?**: erb opata Ondřeje Trojera, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

12.a **Pavel R. Pokorný**: Znak Opata Trojera.

13. **Jan Kryštof Liška?**: Erb opata Kryštofa Tenglera, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

13.a **Pavel R. Pokorný**: Erb opata Kryštofa Tenglera.



14. **Pavel R. Pokorný**: Erb opata Eugenia Tyttla.

15. **Jan Kryštof Liška**: Alegorie Spravedlnosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

16. **Jan Kryštof Liška**: Alegorie Moudrosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

17. **Jan Kryštof Liška**: Alegorie Uměřenosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

18. **Jan Kryštof Liška**: Alegorie Síly, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

19. **Jan Kryštof Liška**: Sen Jákobova žebříku, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

19.a **Jan Kryštof Liška**: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

19.a **Jan Kryštof Liška**: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

19.b **Jan Kryštof Liška**: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

19.c **Jan Kryštof Liška**: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

20. **Jan Kryštof Liška?**: po roce 1700?, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

20.a **Jan Kryštof Liška?**: po roce 1700?, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

20.b **Jan Kryštof Liška?**: po roce 1700?, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter.

21. **Jakub Antonín Pink**: Kristus s dvanácti apoštoly, před 1740, nástropní malba v klášterní kapli, Plasky klášter.

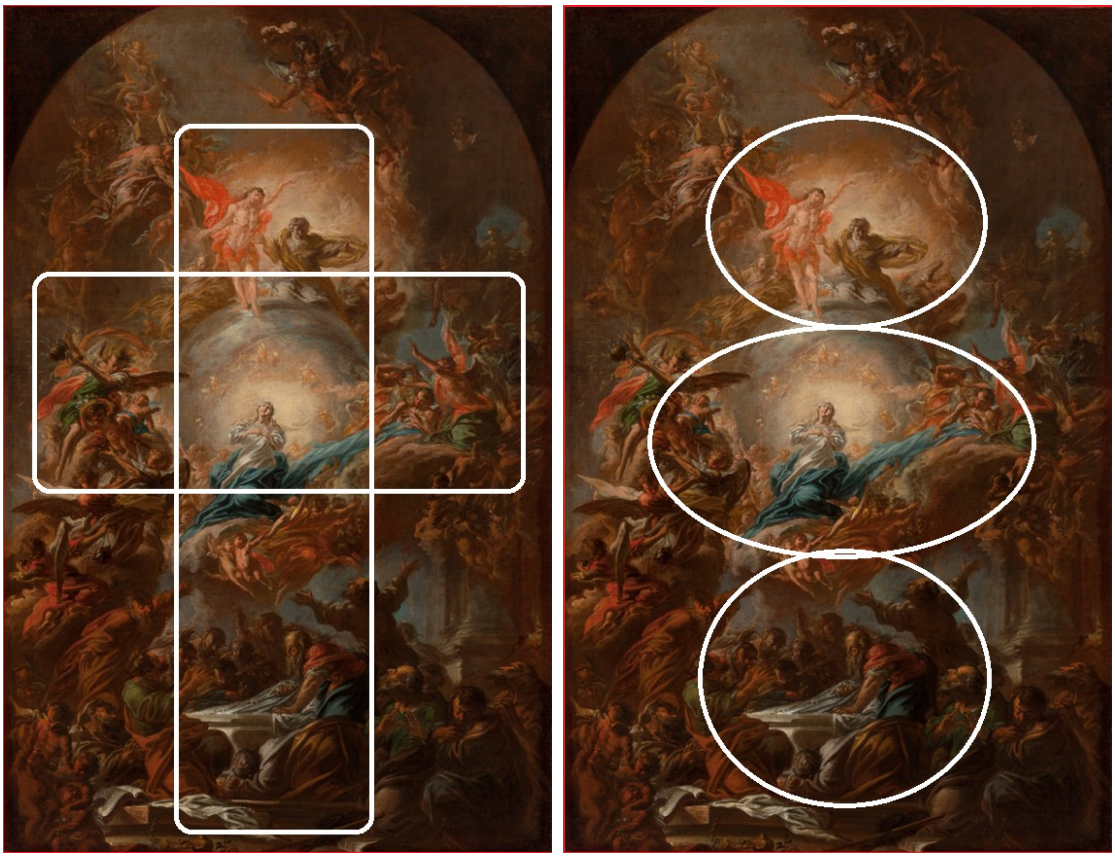
22. **František Antonín Müller**: Výmalby kopule kapitulní síně (detail), 1740, nástropní malba, Plaský klášter.

23. M**atyáš Bernard Braun**: Ukřižování s bolestnou Pannou Marií (detail), kolem 1708, dřevo, Plaský klášter. Foto: autor

23.a **Matyáš Bernard Braun**: Ukřižování s bolestnou Pannou Marií (detail), kolem 1708, dřevo, Plaský klášter. Foto: autor

24. **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie, 1696, oltářní obraz, olej na plátně, Osecký klášter.

25. **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie, kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.



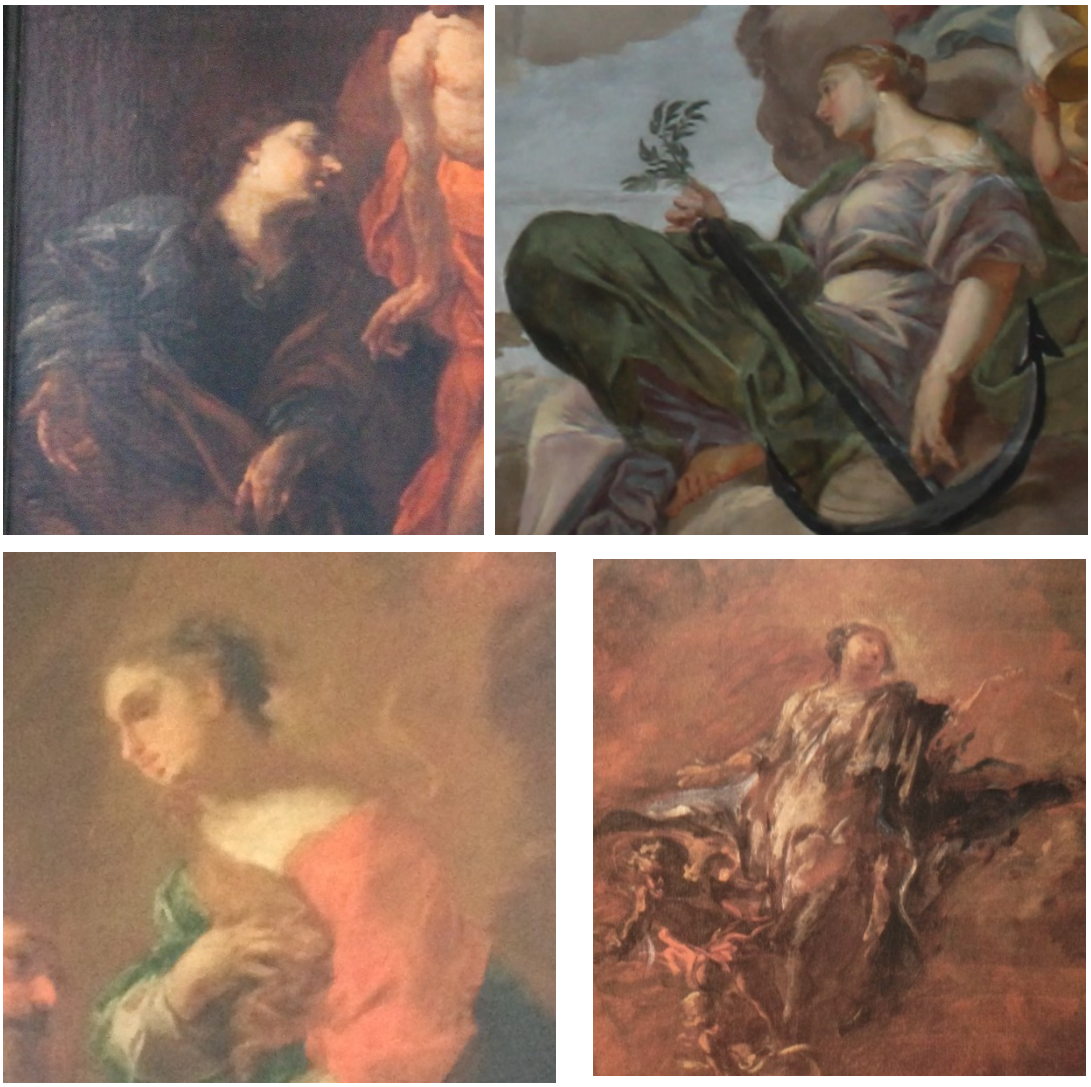
25.a **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (komposice tvaru latinského kříže), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.
25.b **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (komposice „řetězu“ o třech okách), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.

25.c **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.

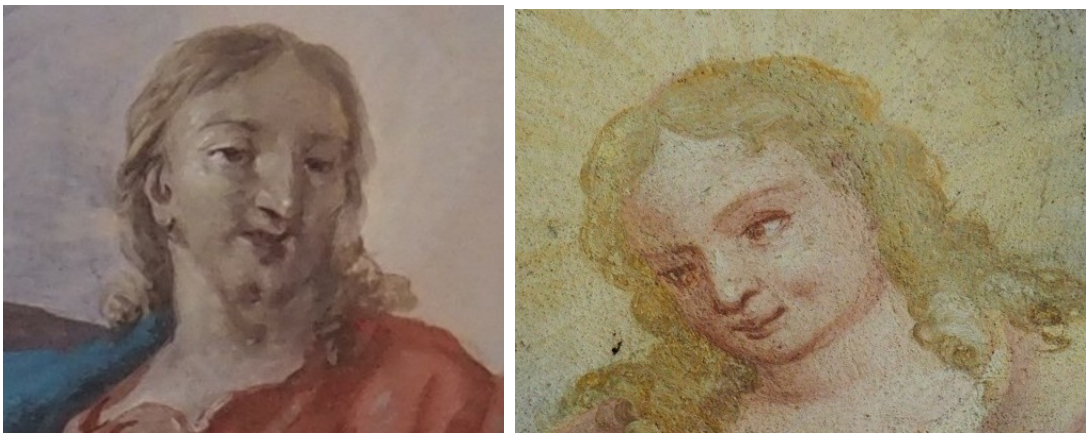
25.d **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.

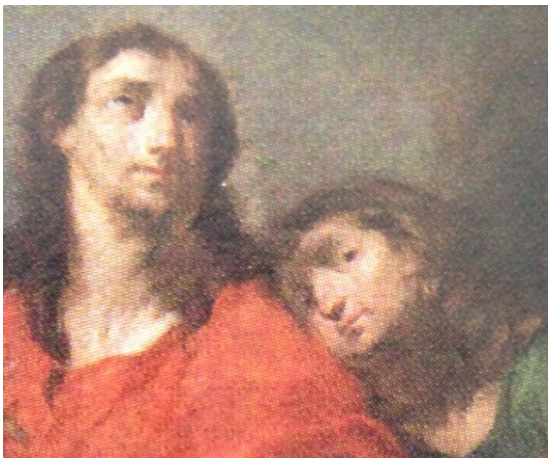
25.e **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.

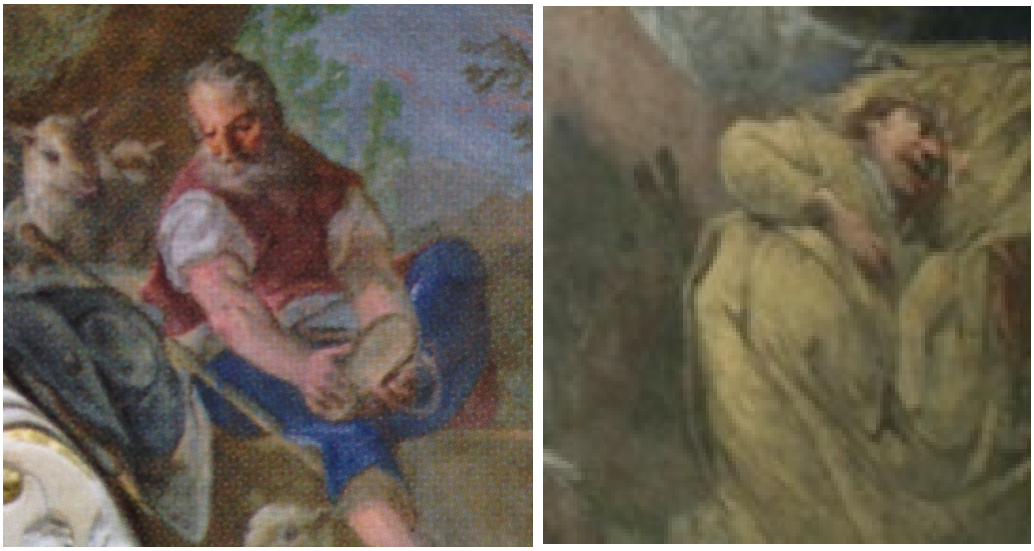
25.f **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.



26. **Jan Kryštof Liška**: Typika ženských tváří na Liškových obrazech a kresbách.



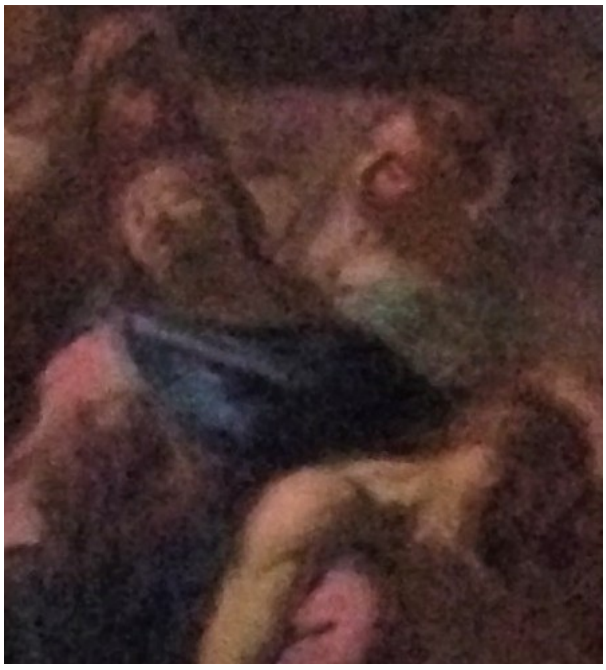




27. **Jiří Vilém Neunhertz**: Typika tváří na Neunhertzových obrazech a kresbách.

28. **Jan Kryštof Liška**: Apotheoza sv. Voršily – skica, 1709 - 1710, olej na plátně, NG Schwarzenberský palác.

29. **Jan Kryštof Liška**: Ukřižování s Pannou Marií, Máří Magdalskou – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna.
29.a **Jan Kryštof Liška**: Ukřižování s Pannou Marií, Máří Magdalskou – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna.



30. **Jan Kryštof Liška**: Oplakávání Krista – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna.
30.a **Jan Kryštof Liška**: Oplakávání Krista – skica (detail), 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna.

31. **Jan Kryštof Liška**: Nanebevzetí Panny Marie s doplněním ústřední postavy ze skici k obrazu Apotheozy sv. Voršily.

32. **Jan Kryštof Liška**: Ukřižování sv. Petra, 1702, olej na plátně, Osecký klášter.

32.a **Jan Kryštof Liška**: Ukřižování sv. Petra (detail), 1702, olej na plátně, Osecký klášter.

33**. Michelangelo Mersi da Carravagio**, Ukřižování sv. Petra, 1601, 230 x 175, olej na plátně, bazilika Santa Maria del Popolo, Řím.

34. **Jan Kryštof Liška**: Stětí sv. Pavla, 1702, olej na plátně, Osecký klášter.

34.a **Jan Kryštof Liška**: Stětí sv. Pavla (detail), 1702, olej na plátně, Osecký klášter.

35. **Jan Kryštof Liška?**: Bolestný Kristus, Osecký klášter

36. **Jan Kryštof Liška?**: Panna Marie, Osecký klášter

37. **Jan Kryštof Liška** (dílna): Posmívání se Kristu, asi 1710, olej, plátno, 170 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město.
37.a **Jan Kryštof Liška** (dílna): Bičování Krista, asi 1710, olej, plátno, 169 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město.

38. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Ludmila, 1708 – 1712, 33,5 x 27 cm, olej na plátně, soukromá sbírka Ryszarda Duchnického ve Vratislavi.

39. **Lukáš Plank - Tadeáš Schuchegger?**: Výjev inspirovaný frontispisem Cistercia Bis – Tertia, po roce 1774, nástropní malba v knihovně, klášter Zlatá Koruna.

40. **Balthasar von Westerhaut** podle **Jana Kryštofa Lišky**: Oslava šesti set let trvání Oseckého kláštera, frontispis, 1700.

41. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Humbelína, před 1708, 14,2 x 10,1 cm, kresba, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Chicago.

42. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Humbelína, 1708, grafika fol. 89, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

43. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Luitgarda, před 1708, kresba, Germanisches National-Museum, Norimberk.

44. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Luitgarda, 1708, grafika fol. 143, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

45. **Jan Kryštof Liška**: Bl. Ida z Lovaně a bl. Alžběta ze Spalbecku, před 1708, kresba, Augsburk.

46. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Ida z Lovaně a bl. Alžběta ze Spalbecku, 1708, grafika fol. 168, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

47. **Jan Kryštof Liška**: Bl. Jindřich, před 1708, kresba, 13,9 × 10,3 cm, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Chicago.

48. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Jindřicha, před 1708, grafika fol. 272, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

49. M**atyáš Bernard Braun**: Sen sv. Luitgardy, 1710, Lapidárium Galerie hlavního města Prahy.

49.a M**atyáš Bernard Braun**: Sen sv. Luitgardy (detail), 1710, Lapidárium Galerie hlavního města Prahy.

50. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Zasnoubení sv. Roberta z Molesme s Pannou Marií 1708, grafika fol. 2, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

51. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška** Panna Marie dává sv. Alberingovi bílé roucho, před 1708, grafika fol. 6, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

52. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Panna Marie věnuje sv. Štěpánu Hartingovi cingulum, před 1708, grafika fol. 8, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

53. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Klečící sv. Bernard, který je Kristem objímán z kříže, před 1708, grafika fol. 50, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

54. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Studující bl. Tecelín, otec sv. Bernarda z Clervaux, před 1708, grafika fol.80, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

55. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Aleidis vychovávající sv. Bernarda z Clervaux, před 1708, grafika fol.80, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

56. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška** Sv. Beatrix, která je zasažena šípem Lásky k Ježíši, před 1708, grafika fol. 170, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

57. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Petr z Castro Novo potírajíc zlo a nepravosti vírou, před 1708, grafika fol. 212, Verteutches Cistercium Bis-Tertium.

58. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Juliana adorující monstranci nesenou andělem, před 1708, grafika fol. 420, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

59. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Cisterciáčtí mniši vyučují Jana Nepomuckého, před 1708, grafika fol. 506, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

60. **Jakob Andreas Fridrich** podle **Jan Kryštof Liška**: Pieta z kláštera v Lubuši, před 1708, grafika fol. 766, Verteutches Cistercium Bis–Tertium.

61. **Antonín Kern**: Sv. Prokop, klášter olej na plátně, Osek.

62. **Antonín Kern**: Stětí sv. Jana Křtitele, olej na plátně, klášter Osek.

63. **Michael Leopold Willmann**: Sv. Mořic, olej na plátně, 1702, klášter Osek.

64. **Jan Kryštof Liška**: Sv. Mořic, olej na plátně, katedrála sv. Víta v Prze.

65. **Michael Leopold Willmann**: Sv. Šebestián, olej na plátně, 1702, klášter Osek.

66. **Václav Vavřinec Reiner**: Sv. rodina, olej na plátně, 1716, klášter Osek.

67. **Václav Vavřinec Reiner**: Sv. Bernard s Ukřižovaným, olej na plátně, 1719, klášter Osek.

68. **Václav Vavřinec Reiner**: Sv. Benedikt, olej na plátně, 1719, klášter Osek.

69., 69.a Alianční znaky manželského páru Karla Ferdinanda svobodného pána Dubského z Witinowsi a Jany Josefi Dubské rozené Vltavské z Mansschweru, po 1707?, klášter Sedlec.

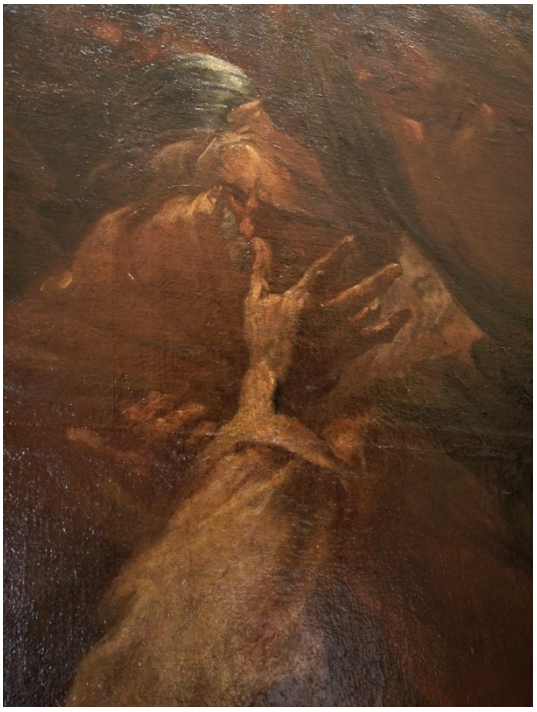
70. **Jan Kryštof Liška** (?): Smrt sv. Benedikta, olej na plátně, 1703?, klášter Sedlec.

70.a **Jan Kryštof Liška** (?): Smrt sv. Benedikta (detail), olej na plátně, 1703?, klášter Sedlec.

71. **Jan Kryštof Liška** (?): Lactatio sancti Bernardi, olej na plátně, 1703?, klášter Sedlec.

71. **Jan Kryštof Liška** (?): Lactatio sancti Bernardi (detail), olej na plátně, 1703?, klášter Sedlec.

72. **Neznámý autor** dle **Michaela Leopolda Willmanna**: Opat Harding přijímá sv. Bernarda do cisterciáckého řádu, po 1706?, 365 x 233 cm, olej na plátně, klášter Sedlec.



73.**Michael Leopold Willmann**: Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba, asi 1701, olej na plátně, klášter Sedlec.

73.a **Michael Leopold Willmann**: Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba (detail), asi 1701, olej na plátně, klášter Sedlec.

74. **Michael Leopold Willmann**: Zavraždění sv. Václava, 1702 - 1703, olej na plátně, klášter Sedlec.

74.a **Michael Leopold Willmann**: Zavraždění sv. Václava (detail), 1702 - 1703, olej na plátně, klášter Sedlec.

75. **Petr Brandl**: Čeští zemští patroni, po 1728, 326 x 211,5 cm, olej na plátně, klášter Sedlec.

76. **Petr Brandl**:, Sen sv. Luitgardy, po 1728, olej na plátně, klášter Sedlec.

77. **Petr Brandl**: Sv. Juliana z Lutychu, po 1728, olej na plátně, klášter Sedlec.

78. **Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu**: Nejsvětější Trojice, 1717, nástropní malba, klášter Sedlec.

Seznam vyobrazení

1.

Michael Leopold Willmann: Sv. Bartoloměj, olej na plátně, Třebnice. Foto: autor

2.

Karel Škréta: Kristus před soudcem, 1673 – 1674, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně. Reprodukce z: DOBALOVÁ 2004 — Sylva DOBALOVÁ: Pašijový cyklus Karla Škréty: mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou. Praha 2004

3.

Fridrich Augusta: Joh. Christoph Liska del: Pragae, Panna Marie dává sv. Alberingovi bílé roucho (fol. 6). Foto: autor

4.

Jan Kryštof Liška: Apoteóza sv. Voršily, kolem roku 1710, olej na plátně, 280 x 540 cm, kostel sv. Voršily v Praze. Foto: ŠVENĚK 2013 — Martin ŠVENĚK: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013

5.

Jan Kryštof Liška: Noli me tangere, kolem roku 1692, olej na plátně, Plaský klášter. Foto: autor

5.a

Jan Kryštof Liška (Kopie obrazu): Noli me tangere, Plaský klášter. Foto: autor

6.

Jan Kryštof Liška: Sv. Václav, po roce 1690, olej na plátně, 283 x 131cm, Plaský klášter. Foto: autor

6.a

Jan Kryštof Liška: Sv. Václav (detail), po roce 1690, olej na plátně, 283 x 131cm, Plaský klášter. Foto: autor

7.

Jan Kryštof Liška: Sv. Štěpán Harding s Pannou Marií, 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž. Reprodukce z: STIRBER 2016

7.a

Jan Kryštof Liška: Sv. Štěpán Harding s Pannou Marií (detail), 1699, olej na plátně, 176 x 134 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž. Reprodukce z: STIRBER 2016

8.

Jan Kryštof Liška: Sv. Bernard z Clairvaux s Ukřižovaným, 1699, olej na plátně, 177 x 132 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž.

Foto: http://www.muo.cz/sbirky/obrazy--44/jan-krystof-liska--263/

Vyhledáno dne: 31. 10. 2018

8.a

Jan Kryštof Liška: Sv. Bernard z Clairvaux s Ukřižovaným (detail), 1699, olej na plátně, 177 x 132 cm, Arcibiskupský zámek, Kroměříž.

Foto: http://www.muo.cz/sbirky/obrazy--44/jan-krystof-liska--263/

Vyhledáno dne: 31. 10. 2018

9.

Tadeáš Schuchegger?: Sv. Bernard z Clairvaux s Ukřižovaným, asi 1775, klášter Zlatá Koruna, klenba křížové chodby. Foto: autor

10.

Jan Kryštof Liška: Sv. Augustin, kolem 1700, Strahovský klášter premonstrátů, Praha. Foto: autor

10.a

Jan Kryštof Liška: Sv. Jeroným, po 1690?, olej, plátno, 216 x 106,5 cm, pilíř pod hlavní kupolí, kostel sv. Františka Serafínského, Praha - Staré Město. Foto: ŠVENĚK 2013 — Martin ŠVENĚK: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013

10.b

Jan Kryštof Liška: Sv. Ambrož, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, NG Praha. Foto: ŠVENĚK 2013 — Martin ŠVENĚK: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013

10.c

Jan Kryštof Liška: Obrázek 11: Jan Kryštof Liška, Sv. Řehoř, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, NG Praha. Foto: ŠVENĚK 2013 — Martin ŠVENĚK: Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013

11.

Jan Kryštof Liška: Triumf Církve, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

11.a

Jan Kryštof Liška: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

11.b

Jan Kryštof Liška: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

11.c

Jan Kryštof Liška: Triumf Církve (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

12.

Jan Kryštof Liška?: Erb opata Ondřeje Trojera, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

12.a

Pavel R. Pokorný: Erb opata Trojera. Reprodukce z: POKORNÝ 1995a

13.

Jan Kryštof Liška?: Erb opata Kryštofa Tenglera, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

13.a

Pavel R. Pokorný: Erb opata Kryštofa Tenglera. Reprodukce z: POKORNÝ 1995a

14.

Pavel R. Pokorný: Erb opata Eugenia Tyttla. Reprodukce z: POKORNÝ 1995a

15.

Jan Kryštof Liška: Alegorie Spravedlnosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

16.

Jan Kryštof Liška: Alegorie Moudrosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

17.

Jan Kryštof Liška: Alegorie Uměřenosti, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

18.

Jan Kryštof Liška: Alegorie Síly, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

19.

Jan Kryštof Liška: Sen Jákobova žebříku, po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

19.a

Jan Kryštof Liška: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

19.b

Jan Kryštof Liška: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

19.c

Jan Kryštof Liška: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

19.d

Jan Kryštof Liška: Sen Jákobova žebříku (detail), po roce 1700, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

20.

Jan Kryštof Liška?: po roce 1700?, nástropní malba v prelatuře, Plaský klášter. Foto: autor

21.

Jakub Antonín Pink: Kristus s dvanácti apoštoly, před 1740, nástropní malba v klášterní kapli, Plasky klášter. Foto: autor

22.

František Antonín Müller: Výmalby kopule kapitulní síně (detail), 1740, nástropní malba, Plaský klášter. Foto: autor

23.

Matyáš Bernard Braun: Ukřižování s bolestnou Pannou Marií, kolem 1708, dřevo, Plaský klášter. Foto: autor

23.a

Matyáš Bernard Braun: Ukřižování s bolestnou Pannou Marií (detail), kolem 1708, dřevo, Plaský klášter. Foto: autor

24.

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie, 1696, oltářní obraz, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: RNDr. Nečásková ak. mal.

25.

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie, kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác.

Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.a

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (komposice tvaru latinského kříže), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.b

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (komposice „řetězu“ o třech okách), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.c

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.d

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.e

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

25.f

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie (detail), kolem1696, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103

26.

Jan Kryštof Liška: Typika ženských tváří na Liškových obrazech a kresbách. Foto: kombinace již dříve uvedených zdrojů

27.

Jiří Vilém Neunhertz: Typika tváří na Neunhertzových obrazech a kresbách. Foto: kombinace zdrojů

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kryptoportrait_Neunhertz.png, http://www.gm-photovideo.eu/gigapixel-2/, https://klosterneuzelledotnet.wordpress.com/stiftskirche-st-marien-himmelfahrt/westliche-vorhalle-der-stiftskirche/, https://www.strahovskyklaster.cz/bazilika-nanebevzeti-panny-marie)

28.

Jan Kryštof Liška: Apotheoza sv. Voršily – skica, 1709 - 1710, olej na plátně, 175 x 150 cm, NG Schwarzenberský palác. Foto: DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989b

29.

Jan Kryštof Liška: Ukřižování s Pannou Marií, Máří Magdalskou – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna. Foto: autor

29.a

Jan Kryštof Liška: Ukřižování s Pannou Marií, Máří Magdalskou – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna. Reprodukce z: NEUMANN 1974

30.

Jan Kryštof Liška: Oplakávání Krista – skica, 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna. Foto: autor

30.a

Jan Kryštof Liška: Oplakávání Krista – skica (detail), 1709 - 1710, 92 x 53 cm, olej na plátně, Duchcov, zámecká obrazárna. Foto: autor

31.

Jan Kryštof Liška: Nanebevzetí Panny Marie s doplněním ústřední postavy ze skici k obrazu Apotheozy sv. Voršily. Foto: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103 (upraveno autorkou)

32.

Jan Kryštof Liška: Ukřižování sv. Petra, 1702, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

32.a

Jan Kryštof Liška: Ukřižování sv. Petra (detail), 1702, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

33.

Michelangelo Mersi da Carravagio, Ukřižování sv. Petra, 1601, 230 x 175, olej na plátně, bazilika Santa Maria del Popolo, Řím. Fo-

to: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Caravaggio_-_Martirio_di_San_Pietro.jpg

34.

Jan Kryštof Liška: Stětí sv. Pavla, 1702, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

34.a

Jan Kryštof Liška: Stětí sv. Pavla (detail), 1702, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

35.

Jan Kryštof Liška?: Bolestný Kristus, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

36.

Jan Kryštof Liška?: Panna Marie, olej na plátně, Osecký klášter. Foto: autor

37.

Jan Kryštof Liška (dílna): Posmívání se Kristu, asi 1710, olej na plátně, 170 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město. Reprodukce z: : ŠVENĚK 2013

37.a

Jan Kryštof Liška (dílna): Bičování Krista, asi 1710, olej na plátně, 169 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město. Reprodukce z: : ŠVENĚK 2013

38.

Jan Kryštof Liška: Sv. Ludmila, 1708 – 1712, 33,5 x 27 cm, olej na plátně, soukromá sbírka Ryszarda Duchnického ve Vratislavi. Reprodukce z: NIEDZIELENKO/VLNAS 2006

39.

Lukáš Plank - Tadeáš Schuchegger?: Výjev inspirovaný frontispisem Cistercia Bis – Tertia, po roce 1774, nástropní malba v knihovně, klášter Zlatá Koruna. Foto: autor

40.

Balthasar von Westerhaut podle **Jana Kryštofa Lišky**: Oslava šesti set let trvání Oseckého kláštera, frontispis, 1700. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cistercium_bis-tertium_seu_Historia_elogialis,_in_qua_sacerrimi_ordinis_cisterciensis_anno_Domini_1698_à_sui_origine_sexies,_seu_bis-ter_saecularis_primordia,_incrementa,_praeclara_gesta_connexiones_(14751456435).jpg

41.

Jan Kryštof Liška: Sv. Humbelína, před 1707, 14,2 x 10,1 cm, kresba, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Chicago. Foto: https://www.artic.edu/artworks/86125/beata-humbelina-with-crucifix?artist_ids=Johann+Christoph+Lischka

42.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Humbelína, 1707, grafika fol. 89, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

43.

Jan Kryštof Liška: Sv. Luitgarda, před 1707, 14,2 x 10,1 cm, kresba, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Chicago. Foto: DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989b

44.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Luitgarda, 1707, grafika fol. 143, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

45.

Jan Kryštof Liška: Bl. Ida z Lovaně a bl. Alžběta ze Spalbecku, před 1707, kresba, Augsburk. Reprodukce z: HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992

46.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Ida z Lovaně a bl. Alžběta ze Spalbecku, 1707, grafika fol. 168, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

47.

Jan Kryštof Liška: Bl. Jindřich, před 1707, kresba, 13,9 × 10,3 cm, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Chicago. Foto: https://www.artic.edu/artworks/3205/king-henry-of-france-and-saint-bernard-of-clairvaux

48.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Jindřich, před 1707, grafika fol. 272, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

49.

Matyáš Bernard Braun: Sen sv. Luitgardy (detail), 1710, Lapidárium Galerie hlavního města Prahy. Foto: http://ghmp.cz/online-sbirky/detail/CZK:VP.VP-72/?

49.a

Matyáš Bernard Braun: Sen sv. Luitgardy (detail), 1710, Lapidárium Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: NEUMANN 1974

50.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Zasnoubení sv. Roberta z Molesme s Pannou Marií 1708, grafika fol. 2, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

51.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška** Panna Marie dává sv. Alberingovi bílé roucho, před 1708, grafika fol. 6, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

52.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Panna Marie věnuje sv. Štěpánu Hartingovi cingulum, před 1708, grafika fol. 8, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

53.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Klečící sv. Bernard, který je Kristem objímán z kříže, před 1708, grafika fol. 50, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

54.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Studující bl. Tecelín, otec sv. Bernarda z Clervaux, před 1708, grafika fol.80, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

55.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Bl. Aleidis vychovávající sv. Bernarda z Clervaux, před 1708, grafika fol.80, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

56.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška** Sv. Beatrix, která je zasažena šípem Lásky k Ježíši, před 1708, grafika fol. 170, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

57.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Petr z Castro Novo potírajíc zlo a nepravosti vírou, před 1708, grafika fol. 212, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

58.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Sv. Juliana adorující monstranci nesenou andělem, před 1708, grafika fol. 420, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

59.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Cisterciáčtí mniši vyučují Jana Nepomuckého, před 1708, grafika fol. 506, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

60.

Jakob Andreas Fridrich podle **Jan Kryštof Liška**: Pieta z kláštera v Lubuši, před 1708, grafika fol. 766, Verteutches Cistercium Bis–Tertium. Foto: autor

61.

Antonín Kern: Sv. Prokop, olej na plátně, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

62.

Antonín Kern: Stětí sv. Jana Křtitele, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

63.

Michael Leopold Willmann: Sv. Mořic, olej na plátně, olej na plátně, 1702, klášter Osek. Foto: autor

64.

Jan Kryštof Liška: Sv. Mořic, olej na plátně, katedrála sv. Víta v Prze. Foto: autor

65.

Michael Leopold Willmann: Sv. Šebestián, 1702, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

66.

Václav Vavřinec Reiner: Sv. rodina, 1716, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

67.

Václav Vavřinec Reiner: Sv. Bernard s Ukřižovaným, 1719, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

68.

Václav Vavřinec Reiner: Sv. Benedikt, 1719, olej na plátně, klášter Osek. Foto: autor

69., 69.a

Alianční znaky manželského páru Karla Ferdinanda svobodného pána Dubského z Witinowsi a Jany Josefi Dubské rozené Vltavské z Mansschweru, po 1707?, klášter Sedlec. Foto: autor

70.

Jan Kryštof Liška (?): Smrt sv. Benedikta, 1703?, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

70.a

Jan Kryštof Liška (?): Smrt sv. Benedikta (detail), 1703?, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

71.

Jan Kryštof Liška (?): Lactatio sancti Bernardi, 1703?, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

71.a

Jan Kryštof Liška (?): Lactatio sancti Bernardi (detail), 1703?, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

72.

Neznámý autor dle **Michaela Leopolda Willmanna**: Opat Harding přijímá sv. Bernarda do cisterciáckého řádu , po 1706?, 365 x 233 cm, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

73.

Michael Leopold Willmann: Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba, asi 1701, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

73.a

Michael Leopold Willmann: Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba (detail), asi 1701, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

74.

Michael Leopold Willmann: Zavraždění sv. Václava, 1702 - 1703, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

74.a

Michael Leopold Willmann: Zavraždění sv. Václava (detail), 1702 - 1703, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

75.

Petr Brandl: Čeští zemští patroni, po 1728, 326 x 211,5 cm, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

76.

Petr Brandl:, Sen sv. Luitgardy, po 1728, , olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

77.

Petr Brandl: Sv. Juliana z Lutychu, po 1728, olej na plátně, klášter Sedlec. Foto: autor

78.

Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu: Nejsvětější Trojice, 1717, nástropní malba, klášter Sedlec. Foto: autor

Seznam literatury

ATTWATER 1993 — Donald ATTWATER: Slovník svatých. Vimperk 1993

BAŠTA 2011 — Petr BAŠTA. Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka. Praha 2011

BELŠÍKOVÁ/GAŽI/ HANSOVÁ 2013 — Šárka BELŠÍKOVÁ/Martin GAŽI/Jarmila HANSOVÁ: Opat Bylanský a obrazy zlatokorunské školy. Osvícenství zdola v okrsku světa. České Budějovice 2013

BIEGEL/KONEČNÝ/OTTOVÁ/PRAHL 2016 — Richard BIEGEL /Lubomír KONEČNÝ/Michaela OTTOVÁ/Roman PRAHL (ed.): Ikonografie: témata, motivy, interpretace: kniha k poctě Jana Royta. Praha 2016

BLAŽÍČEK 1954 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Umění a umělci 17. a 18. věků v záznamech Pražských archivů: Z archivu kláštera novoměstských Voršilek. In: Umění II, 1954

BLAŽÍČEK 1972 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách, Praha 1972

BUBEN 2004 — Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. II/2 Mnišské řády. Praha 2004

BUKAČOVÁ 1997 — Irena BUKAČOVÁ: Inventář plaského kláštera v době jeho zrušení 1785-86. In: Vlastivědný sborník: čtvrtletník pro regionální dějiny severního Plzeňska, 1997, 8–11.

BUKAČOVÁ 2015 — Irena BUKAČOVÁ: Opati plaského kláštera v 17. a 18. století. In: FÁK 2015 — Jiří FÁK (ed.): Proměny Plaského kláštera (1145–2015). Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 8. – 9. října 2015 v Plasích. Plzeň 2015

CIBA/KOZIEŁ/ŁYDŻBA-KOPCZYŃSKA 2010 — Marcin CIBA/Andrzej KOZIEŁ/Barbara ŁYDŻBA-KOPCZYŃSKA (ed.): Obrazy Michaela Willmanna pod lupą. Jawor 2010

ČIHÁKOVÁ 2015 — Jana ČIHÁKOVÁ: Metternichové v Plasích – vzpomínky pamětníků. In: FÁK 2015 — Jiří FÁK (ed.): Proměny Plaského kláštera (1145–2015). Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 8. – 9. října 2015 v Plasích. Plzeň 2015

ČORNEJOVÁ/KUCHAŘOVÁ/VALENTOVÁ 2008 — Ivana ČORNEJOVÁ/Hedvika KUCHAŘOVÁ/Kateřina VALENTOVÁ (ed.): Locus pietatis et vitae: sborník příspěvků z konference konané v Hejnicích ve dnech 13. září – 15. září 2007. Praha 2008

DOLEŽELOVÁ 2008 — Markéta DOLEŽELOVÁ: Josef Kramolín 1730–1802 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008

DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989a — Jiří DVORSKÝ/Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989

DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989b — Jiří DVORSKÝ/Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989
FÁK 1995 — Jiří FÁK (ed.): 850 let plaského kláštera: (1145–1995): sborník příspěvků semináře "Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. května – 2. června 1995. Královice 1995
FÁK 2005 — Jiří FÁK (ed.): Plaský klášter a jeho minulý a současný přínos pro kulturní dějiny: sborník příspěvků ze semináře konaného v Plasích a Mariánské Týnici ve dnech 11. – 13. května 2005. Plasy 2005
FÁK 2015 — Jiří FÁK (ed.): Proměny Plaského kláštera (1145–2015). Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 8. – 9. října 2015 v Plasích. Plzeň 2015
FRANZEN 1992 — August FRANZEN: Malé církevní dějiny. Praha 1992
FRÖMLOVÁ 1980 — Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorská zpráva Jan K. Liška, Vidění sv. Bernarda. 1980
FRONEK 2013 — Jiří FRONEK: Johann Hiebel (1679–1755): Malíř fresek středoevropského baroka. Praha 2013
GAŽI 2007 — Martin GAŽI: Klášter Zlatá Koruna. Dějiny – památky – lidé. České Budějovice 2007
HEISSLEROVÁ 2016 — RADKA HEISSLEROVÁ: Malířský cech Menšího Města pražského: malostranští umělci v 17. a 18. století. Praha 2016
HEJNIC 1911 — Otakar HEJNIC: Petr Brandl. Část všeobecná. Praha 1911
HERAIN 1915 — Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Praha 1915
HOLENDA 1996 — Milan HOLENDA (ed.): 800 let kláštera Osek: jubilejní sborník. Osek 1996
HORYNA 1998 — Mojmír HORYNA: Jan Blažej Santini-Aichel. Praha 1998
HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992 — Mojmír HORYNA/Jaroslav MACEK/
Petr MACEK/Pavel PREISS (eds.): Oktavián Broggio 1670–1742: sborník k výstavě. Litoměřice 1992
http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_10103 vyhledáno 25. 8. 2018
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Lischka%2C+Johann+Christoph vyhledáno 24. 5. 2018
CHARVÁTOVÁ 1992 — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Sedlec u Kutné Hory: bývalé cisterciácké opatství. Velehrad 1992

CHARVÁTOVÁ 1995 — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny plaského kláštera ve 12. a 13. století. In: FÁK 1995 — Jiří FÁK (ed.): 850 let plaského kláštera: (1145–1995): sborník příspěvků semináře "Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. května – 2. června 1995. Královice 1995

CHARVÁTOVÁ 2000 — Kateřina CHARVÁTOVÁ (ed.): 900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28. – 29. 1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000

CHARVÁTOVÁ 2009 — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142–1420. III. Kláštery na hranicích a za hranicemi Čech. Praha 2009

CHARVÁTOVÁ 2013[2] — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142–1420. I. Fundace 12. století. Praha 2013

CHARVÁTOVÁ 2014[2] — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142–1420. II. Kláštery založené ve 13. a 14. století. Praha 2014

KALINA 2013 — Pavel KALINA: Umění a mystika: od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu. Praha 2013

KAMENICKÁ 2015 — Eva KAMENICKÁ: Výzkum torza kostela Panny Marie Růžencové u brány a opatské stáje – konfrontace s ikonografií a s popisem barokních kronik. In: FÁK 2015 — Jiří FÁK (ed.): Proměny Plaského kláštera (1145–2015). Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 8. – 9. října 2015 v Plasích. Plzeň 2015

KAPIHORSKÝ 2006[2] — Šimon Eustach KAPIHORSKÝ: Historia kláštera sedleckého řádu svatého cisterciensk̀ého. Kutná Hora 2006

KAPUSTKA/KLÍPA/KOZIEŁ/OSZCZANOWSKI/VLANAS 2007 — Mateus KAPUSTKA/Jan KLÍPA/Andrzej KOZIEŁ/Piotr OSZCZANOWSKI/Vít VLANAS (ed.): Slezsko – perla v české koruně. Historie, kultura, umění. Praha 2007

KŁODA 2017 — Emilia KŁODA: Zapomenutá díla Jana Kryštofa Lišky. Restaurátorský průzkum uměleckých děl z Čech a Slezska. 2017. http://www.artefakt.cz/dokumenty/XII.%20konference/s.54-71_E.Kloda.pdf vyhledáno 5. 4. 2018

KLOUZA 2014 — Radomil KLOUZA: Pohled do obrazu: technologická kopie obrazu jako tvůrčí studijní proces. Boskovice 2014

KOŘÁN 1999 — Ivo KOŘÁN. Braunové. Praha 1999

KOTALÍK 1984 — Jiří KOTALÍK (ed.): Národní galerie v Praze Sbírka starého evropského umění, Sbírka starého českého umění I. Praha 1984

KOZIEŁ 1997 — Andrzej KOZIEŁ: Michael Willmann´s Way to „the Height of Art“. Bulletin of the National Gallery in Prague VII, 1997

KOZIEŁ 1998 — Andrzej KOZIEŁ: Michael Willmann and His Early Drawings. Bulletin of the National Gallery in Prague VIII, 1998

KOZIEŁ 2000 — Andrzej KOZIEŁ: Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706). Vratislav 2000

KOZIEŁ 2013 — Andrzej KOZIEŁ: Michael Willmann i jego malarska pracownia. Vratislav 2013

KOZIEŁ/LEJMAN 2002 — Andrzej KOZIEŁ/Beata LEJMAN (ed.): Willmann i inni: malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku. Vratislav 2002

KRČEK 2013 — Jakub KRČEK: Rušení klášterů na Plzeňsku: Kladruby, Plasy a Chotěšov v době josefínských reforem. Plzeň 2013

KROUPA 2006 — Jiří KROUPA: Umělci, objednavatelé a styl: studie z dějin umění. Brno 2006

KUČA 2009 — Karel KUČA: Hrady, zámky: a další památky ve správě Národního památkového ústavu. Praha 2009.

KUCHYNKA 1917 — Rudolf KUCHYNKA: Kdo maloval obraz na hlavním oltáři chrámu sv. Havla v Praze? In: Památky archeologické XXIX, 1917

KUTHAN/VALECKÝ — Jiří KUTHAN/Štěpán VALECKÝ (ed.): Královské dílo. Sedlec – klášter cisterciáků. http://kralovskedilo.ktf.cuni.cz/lokality/Sedlec-–-Klaster-cisterciaku - vyhledáno 29. 10. 2018

LÍBAL 2001 — Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001

LOMIČKOVÁ 2009 — Radka LOMIČKOVÁ (ed.): Sedlec: historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700: mezinárodní sympozium, Kutná Hora 18. – 20. září 2008. Praha 2009

MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK/Richard BIEGEL/Jakub BACHTÍK (ed.): Barokní architektura v Čechách. Praha 2015

MATHON 1942 — Jaroslav MATHON: Účast Willmannovy dílny na církevní malbě v Čechách. In: Umění XIV, 1942, 37–42

MIKULEC 2013 — Jiří MIKULEC: Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích. Praha 2013

MRÁZ 2008[3] — Bohumil MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury II. Praha 2008

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

NEUMANN 1959 — Jaromír NEUMANN: O niektórych problemach barokowego malarstwa i rzeźby na Śląsku, Biuletyn Historii Sztuki XXI, 1959
NEUMANN 1967a — Jaromír NEUMANN: Malíři českého baroka v Oseku. Ústí nad Labem 1967
NEUMANN 1967b — Jaromír NEUMANN: Jan Kryštof Liška. Část první. In: Umění XV, 1967, 135–171
NEUMANN 1967c — Jaromír NEUMANN: Jan Kryštof Liška. Část druhá. In: Umění XV, 1967, 260–307
NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1974
NEUMANN 1975 — Jaromír NEUMANN: Expresívní tendence v české barokní malbě I. In: VACULÍK 1975 —Karol VACULÍK (ed.): Galéria III. Staré umenie. Bratislava 1975
NEUMANN 1982 — Jaromír NEUMANN: Aktuálnost českého baroku. In: Umění XXX, 1982, 385–421
NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Expresívní tendence v české barokní malbě, II. In: VACULÍK 1984 — Karol VACULÍK (ed.): Galéria VIII. Staré umenie. Bratislava 1984
NEUMANN 2001 — Jaromír NEUMANN: Neznámé dílo Michaela Leopolda Willmanna. Umění XLI, 2001, 19–32
NEUMANN/STECKEROVÁ 2016 — Jaromír NEUMANN /Andrea STECKEROVÁ (ed.): Petr Brandl. Praha 2016
NIEDZIELENKO/VLNAS 2006 — Andrzej NIEDZIELENKO/Vít VLNAS (ed.): Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů. Praha 2006
OLIVA 1982 — Pavel OLIVA (ed.): Antické tradice v českém umění: výstava uspořádána u příležitosti 16. mezinárodní konference EIRÉNÉ (Praha, srpen – říjen 1982). Praha 1982
POCHE 1975 — Emanuel POCHE (ed.): Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975
POCHE 1977–1982 — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. I–IV. Praha 1977–1982.
POCHE 1986 — Emanuel POCHE: Matyáš Bernard Braun: sochař českého baroka a jeho dílna. Praha 1986
POCHE/ PREISS 1948 — Emanuel POCHE/Pavel PREISS: Jan Krzysztov Liška. Przyczynki do studium nad twórzościa. In: Roczniki sztuki slaskiej 7, 1970
POKORNÝ 1995a — Pavel R. POKORNÝ: Vývoj znaku plaského kláštera. In: FÁK 1995 — Jiří FÁK (ed.): 850 let plaského kláštera: (1145–1995): sborník příspěvků semináře "Vý-

voj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. května – 2. června 1995. Královice 1995
POKORNÝ 1995b — Pavel R. POKORNÝ: Z osudů poslední klášterní komunity. In: FÁK 1995 — Jiří FÁK (ed.): 850 let plaského kláštera: (1145–1995): sborník příspěvků semináře "Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny" pořádaného v Mariánské Týnici ve dnech 31. května – 2. června 1995. Královice 1995
POKORNÝ/ PREISS 1992 — Pavel R. POKORNÝ/ Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner: obrazy a fresky: Zámek Duchcov, Valdštejnská rodová galerie. Praha 1992
POLÁCH 1947 — Ota František POLÁCH: Barokní doba dobou obnovy křesťanství v naší vlasti: Mariánská poutní místa v Čechách. Praha 1947
POSPÍŠIL 2015 — Aleš POSPÍŠIL: Sedlec: příběh podivuhodného místa Kutné Hory. Kutná Hora 2015
PREISS /VILÍMKOVÁ 1989 — Pavel PREISS/Milada VILÍMKOVÁ: Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově, Praha 1989
PREISS 1965 — Pavel PREISS: Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa. In: PEŠINA 1965 — Jaroslav PEŠINA (ed.): Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965.
PREISS 1967a — Pavel PREISS: Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky. In: Památková péče XXVII, 1967
PREISS 1967b — Pavel PREISS: Staré české umění, Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter. Praha 1976
PREISS 1970 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970
PREISS 1988 — Pavel PREISS: Umění baroka. In: POCHE 1988 — Emanuel POCHE: Praha na úsvitu nových dějin (=Čtvero knih o Praze). Praha 1988
PREISS 1989 — Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách. In: DVORSKÝ/FUČÍKOVÁ 1989b — Jiří DVORSKÝ/Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989
PREISS 1992 — Pavel PREISS: Malíři Broggiovském okruhu. In: HORYNA/MACEK/MACEK/PREISS 1992
PREISS 2006 — Pavel PREISS: Česká barokní kresba. Praha 2006
PREISS 2013 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka. Praha 2013

PUČALÍK 2017 — Marek PUČALÍK: Křižovníci v době vrcholného baroka: za generalátu Františka Matouše Böhmba 1722–1750. Praha 2017
REINEROVÁ/ REINER 2010 — Zdenka REINEROVÁ/Jan REINER: Restaurátorská zpráva, Kristus se zjevuje sv. Máří Magdaléně. Praha 2010
RIPA 1709 — Cesare RIPA: Iconologia, or, Moral emblems by Ripa. Londýn 1709 https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/n0 vyhledáno 17. 10. 2018
ROUSOVÁ 2013 — Andrea ROUSOVÁ: Petr Brandl – mistr barokní malby, Praha 2013
ROYT / NEVÍMOVÁ 2005 — Jan ROYT/Petra NEVÍMOVÁ (ed.): Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny. Praha 2005
ROYT 1996 — Jan ROYT: Ve znamení krve a mléka. In: STEHLÍKOVÁ 1996 — Dana STEHLÍKOVÁ (ed.): 800 let kláštera v Oseku (1196–1996): katalog výstavy. Praha 1996
ROYT 2013 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013
ROYT/MLČOCH 1991 — Jan ROYT/Jan MLČOCH: České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů. Havlíčkův Brod 1991
SEDLÁČEK/RŮŽEK 2001–2003 — August SEDLÁČEK/Vladimír RŮŽEK (ed.): Atlasy erbů a pečetí české a moravské středověké šlechty. Praha 2001–2003
SCHATZ 2014 — Klaus SCHATZ: Všeobecné koncily. Ohniska církevních dějin. Brno 2014
SLAVÍČEK 2007 — Lubomír SLAVÍČEK: "Sobě, umění, přátelům": kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939. Brno 2007
STÁTNÍKOVÁ/ŠEVCŮ/DRAGOUN 2013 — Pavla STÁTNÍKOVÁ/Ondřej ŠEVCŮ/Zdeněk DRAGOUN: Kamenný most v Praze: obrazové svědectví historie Juditina a Karlova mostu. Praha 2013
STECKEROVÁ/VÁCHA 2015 — Andrea STECKEROVÁ/Štěpán VÁCHA (ed.): Vznešenost & zbožnost: barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách. Lomnice nad Popelkou 2015
STEHLÍKOVÁ 1996 — Dana STEHLÍKOVÁ (ed.): 800 let kláštera v Oseku (1196–1996): katalog výstavy. Praha 1996
STIRBER 2016 — Peter STIRBER: Restaurátorská zpráva Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. Jan Kryštof Liška – Vidění sv. Štěpána: Digitální dokument. Praha 2016. http://docplayer.cz/68428112-Restauratorska-zprava-arcidiecezni-muzeum-v-kromerizi-jan-krystof-liska-videni-sv-stepana.html Vyhledáno 26.3. 2018

STOLÁROVÁ/VLNAS 2011 — Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (ed.): Karel Škréta: 1610–1674: studie a dokumenty. Praha 2011
ŠEVCŮ 2007 — Ondřej ŠEVCŮ (ed.): Karlův most. Praha 2007
ŠORM 2014 — Martin ŠORM: Cisterciácký klášter v Plasích: výzdoba plaského chrámu Nanebevzetí Panny Marie jako politické poselství. In: Dějiny a současnost XXXVI, 2014,
32–34
ŠPERLING 1966 — Ivan ŠPERLING: Nové poznatky o Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi. In: BUŘÍVAL — Zdislav BUŘÍVAL (ed.): Staletá Praha. Sborník pražského Střediska státní památkové péče a ochrany přírody. Praha 1966
ŠPERLING 1967 — Ivan ŠPERLING: Restaurování vystavených obrazů. In: Památková péče XXVII, 1967
ŠTĚPÁNEK 1979 — Pavel ŠTĚPÁNEK: Jan Kryštof Liška a tzv. Puchnerova archa. In: Umění XXVII, 1979
TALAVÁŇA 1979 — Stanislav TALAVÁŇA: Kulturní památka Osek. Ústí nad Labem 1979
TOGNER 1998 — Milan TOGNER (ed.): Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Olomouc 1998
VAVŘÍNEK 2010 — Zdeněk VAVŘÍNEK (ed.): Almanach českých šlechtických a rytířských rodů 2012. Brandýs nad Labem 2010
VLČEK 1999 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Malá strana. Praha 1999
VLNAS 2001a — Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Praha 2001
VLNAS 2001b — Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století. Praha 2001
VOJTĚCHOVSKÝ/ALT 2007 — Jan VOJTĚCHOVSKÝ/Jaroslava J. ALT: Srovnání restaurování dvou oltářních obrazů z kaplí sv. Bernarda a Českých zemských patronů kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Křtitele v Kutné Hoře – Sedlci. 2007 http://www.arte-fakt.cz/dokumenty/II.konf/prispevky/11_Vojtechovsky.pdf (dohledáno 5. 4. 2018)
VOLRÁBOVÁ 2009 — Alena VOLRÁBOVÁ: Nebeské světlo: kresby a grafiky Michaela Leopolda Willmanna a umělců jeho okruhu. Praha 2009
ZELENKOVÁ 2009 — Petra ZELENKOVÁ: Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české. Praha 2009

ZLATOHLÁVEK 2009 — Martin ZLATOHLÁVEK: Anton Kern: 1709–1747. Praha 2009
ZLATOHLÁVEK 2016 — Martin ZLATOHLÁVEK: Hle, Beránek Boží - prst Jana Křtitele, osecký klášter a Anton Kern. In: BIEGEL/KONEČNÝ/OTTOVÁ/PRAHL 2016 — Richard BIEGEL/Lubomír KONEČNÝ/Michaela OTTOVÁ/Roman PRAHL (ed.): Ikonografie: témata, motivy, interpretace kniha k poctě Jana Royta. Praha 2016

Seznam zkratek

NG – Národní galerie Praha