

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Kristina Pourová

**Srovnání zátiší typu vanitas v italském,
francouzském a holandském prostředí
17. století a dohledání případných vlivů
na českou školu**

Diplomová práce

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

Praha 2020

Prohlášení

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

V Praze dne 30.4. 2020

Kristina Pourová

Bibliografická citace

Srovnání zátiší typu vanitas v italském, francouzském a holandském prostředí 17. století a dohledání případných vlivů na českou školu [rukopis]: Diplomová práce / Kristina Pourová; vedoucí práce: Martin Zlatohlávek. -- Praha, 2020. – 108 s.

Anotace

Tato diplomová práce se věnuje zobrazování zátiší, konkrétně typu vanitas, tedy malbám specializujícím se na marnost a pomíjivost lidského života. Zaměřuji se na vybrané umělce působící v 17. století v Itálii, Francii a Nizozemí a jejich konkrétní díla. Z uměleckých počinů Salvatora Rosi, Simona Renarda de Saint Andrei, Jana Davidsze de Heema a Nicolaese van Verendaela následně dohledávám vlivy na české umělce, kteří reagovali na tuto tvorbu a určitým způsobem toto téma ztvárnili. Těmito umělci jsou Johann Adalbert Angermeyer, Jan Kašpar Hirschely a Václav Vavřinec Reiner.

Klíčová slova

Zátiší, vanitas, lebka, Itálie, Francie, Holandsko, České země, Jan Davidsz de Heem, Nicolaes van Verendael, Salvator Rosa, Simon Renard de Saint André, Johann Adalbert Angermeyer, Jan Kašpar Hirschely, Václav Vavřinec Reiner

Abstract

My diploma thesis concerns itself with the depiction of the still life, in particular the type known as “vanitas”, symbolizing the transience of human life. I focus on several artists working in Italy, France and Netherlands during the 17th century – Salvator Rosa, Simon Renard de Saint Andre, Jan Davidsz de Heem, and Nicolaes van Verendael – and explore their influence on the Czech artists Johann Adalbert Angermeyer, Jan Kaspar Hirschely, and Vaclav Vavrinec Reiner, who dealt with the same topic.

Keywords

Still Life, vanitas, skull, Italy, France, Holland, Czech Lands, Jan Davidsz de Heem, Nicolaes van Verendael, Salvator Rosa, Simon Renard de Saint Andre, Johann Adalbert Angermeyer, Jan Kasspar Hirschely, Vaclav Vavrinec Reiner

Počet znaků (včetně mezer): 129 624

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Martinu Zlatohlávku, Ph.D. za jeho rady a odbornou pomoc při řešení dané problematiky. Dále bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za neutuchající podporu a víru v moji osobu a v neposlední řadě také kolegyním z doktorského studia na KTF UK za jejich oporu, kterou mě v posledních měsících zahrnovaly.

Obsah

Úvod.....	8
1. Dosavadní literatura a bádání.....	11
2. Kulturně politický a historický kontext na pozadí vývoje zátiší a provázanost vlivů v holandském, italském a francouzském prostředí	14
3. Se zaměřením na vanitas.....	29
4. Zátiší typu vanitas a jeho projevy v zahraničí s přihlédnutím k případným vlivům na českou školu.....	40
5. Umělecká scéna na našem území a reflexe tematiky vanitas.....	50
5.1 Johann Adalbert Angermeyer (1674–1742).....	56
5.2 Václav Vavřinec Reiner (1689-1743)	64
5.3. Jan Kašpar Hirschely (1695-1743).....	65
Závěr	69
Obrazová příloha:.....	72
Seznam vyobrazení:	97
Seznam literatury	103

„To, co jste teď vy, byli jsme i my. To, co jsme teď my, budete i vy“

Úvod

Tato diplomová práce se bude zabývat různými přístupy v zobrazování zátiší zaměřující se tematicky na zachycení pomíjivosti a prchavosti lidského života, časově vymezenými převážně polovinou 17. století. Mým záměrem je srovnat italský, francouzský a nizozemský okruh a dohledat případné vlivy na umělce z českého prostředí. Rozdíly budou představeny na reprezentujících vybraných umělcích a jejich konkrétních vyobrazeních tohoto typu zátiší. Z počátku bych se věnovala kulturně historickému kontextu a následně základnímu rozdělení a rozlišení existujících druhů zátiší. V dalších kapitolách se budu důkladněji věnovat počátkům a vývoji typu vanitas a symbolice s tím související. Pokusím se dohledat jednotlivé motivy v literatuře a zdokumentovat, jak se v rámci této tematiky proměňovalo vnímání daných motivů v čase. Pro svou práci jsem si vybrala italského umělce Salvatora Rosu, dále pak z francouzského prostředí Simona Renarda de Saint Andreu a z Nizozemí malíře Jana Davidsze de Heema a Nicolaese van Verendaela. Na základě vybraných děl tato diplomová práce popisuje symboliku daného tématu a dohledává případné dopady a působení na českou školu v zastoupení umělců Johanna Adalberta Angermeyera, Jana Kašpara Hirschelyho a Václava Vavřince Reinera.

V rámci tématu je také důležité přiblížit si mentalitu raně novověkého člověka a jeho vnímání smrti a s tím spojenými umírajícími procesy a rituály. Myslím si, že k hlubšímu pochopení problematiky zobrazování zátiší typu vanitas je potřebné nastínit si, jak se měnilo kontextové vnímání a společnost obecně, tak také naznačit jednotlivé druhy tohoto vypořádání.

V kontextu tématu je dobré zamyslet se také nad významem smrti v průběhu naší historie a nad přístupem a vnímání umírání jako takového, a to jak v časových, tak kulturních souvislostech. Naše konzumní společnost v podstatě vyřadila tuto záležitost z běžného života a vytvořila tak velké tabu téma a něco, co se primárně přiznává jen v nemocnicích a specializovaných pracovištích. Nicméně v průběhu času si každá soudobá společnost vytváří vlastní přístup ke smrti a s tím se mění i představitost a rituálnost smrti. V rámci pochopení tématu je nutné podívat se do historie, kdy bylo toto vnímání zcela odlišné, a to i vzhledem k tomu, že umírání a smrt jsou již z podstaty věci

jedním ze stěžejních témat lidské existence a vnímání této skutečnosti a přeměň se poté logicky odráželo/odráží jako zdroj umělecké inspirace. Následně se i skrze takto vzniklá umělecká díla mohla společnost s touto tematikou lépe vyrovnávat a porozumět ji.

Smrt je dozajista objektem neustálého zájmu každé kultury v dějinném vývoji po celém světě a existuje řada různých přístupů a metod zkoumání vnímání smrti, zároveň také již bylo napsáno mnoho literárních počinů, které se nějakým způsobem a pod jistým úhlem pohledu tímto tématem zabývají a přinášejí mnoho otázek, odpovědí a zamyšlení. Určitě není možné obsáhnout tuto tematiku komplexně pouze v rámci rozsahu jedné diplomové práce a zároveň není ani v mém zájmu přepisovat již existující zdroje, ale naopak z nich pouze vycházet v nejlepším možném směru a obohatit tuto tematiku o nové pohledy.

Cílem mé práce je identifikace jednotlivých složek zátiší a konkrétních ikonografických motivů v rámci námětu vanitas. Dále pak rozpoznání specifických vztahů mezi jednotlivými školami a s doložením konkrétních reprezentativních vyobrazení daných umělců celou problematiku zasadit do kulturně společenského kontextu raně novověké doby a s tím spojeným vnímání pomíjivosti pozemského života.

Následující text by tedy měl být pojednáním o kulturním pozadí a výtvarném vyjádření v období raného baroka, tematicky zaměřené na zátiší o pomíjivosti a marnosti života, ale zároveň také kontextuálně navazovat na vybrané důležité aspekty související se smrtí a umíráním, kterými se v minulosti již zabývali mnozí autoři a které jsou z mého pohledu nepostradatelné. Není tedy možné, se v tematickém záběru vyhnout nazírání přístupu člověka ke smrti v minulosti, ale zároveň je také potřeba pomýšlet na dané limity práce v rámci hloubky, obsahu a délky. Proto je tato studie vymezená časově první polovinou 17. století a danými reprezentujícími autory zabývajícími se konkrétně zátiším typu vanitas zobrazované s lebkou a dalšími symboly. A ačkoliv si jsem vědoma všech omezení a vymezení, přesto považuji za nutné podniknout jisté kunsthistorické přesahy a zabývat se zbožností barokního člověka a historickými souvislostmi, ale také etickými, psychologickými, filozofickými, sociologickými a dalšími přesahy, které dle mého názoru umožní lepší pochopení a uchopení tohoto složité tématu.

1. Dosavadní literatura a bádání

Na počátku mého výzkumu stála otázka, jak se měnil pohled a přístup ke smrti v průběhu naší historie se zaměřením na výtvarné zpracování pomíjivosti života a marnosti lidského počínání. Vzhledem k typu práce, tedy diplomové, a jejímu omezení co se týče délky a obecné možnosti obsáhnout v rámci tématu jen určitý časový výsek, jsem se rozhodla zaměřit na 17. století s nastíněním situace ostatních časových etap. Ačkoliv budu v rámci celého tématu vycházet z určitých reprezentujících vzorků v rámci geografického určení, tak co se týče literatury, je z mého hlediska důležité zaměřit se i na obecnou literaturu týkající se historie smrti jako takové.

Za jeden z hlavních pramenů věnující se dějinám smrti a ze které vycházelo i mnoho mých otázek a zamyšlení, je kniha Dějiny smrti od Philippa Arièse¹. Jedná se o velmi podrobný moderní historiografický dvoudíl, jehož výsledkem je nejenom zachycení vztahu člověka a smrti od rozhraní antiky a raně křesťanského světa až hluboko do 19. století s myšlenkovým přesahem do současné doby, ale je zde také věnována velká pozornost proměně evropské mentality v rámci posledního úseku lidského života. Důraz je zde kladen také ve spojitosti s křesťanstvím na otázky tematicky přidružené k posmrtnému životu, poslednímu soudu, očistci a naději na věčnou spásu.

Nicméně ačkoliv je studie Philippa Arièse zásadní v rámci vnímání problematiky smrti, nelze si v průběhu hlubšího zkoumání nevšimnout jistých minimálně rozporuplných tvrzení, například v rámci periodizace. Zároveň mnohdy jeho dílo působí spíše hypoteticky a nekriticky a bez jasných závěrů. I přesto bych se to nebála označit za průlomovou a základní literaturu, od které mohl vzejít další výzkum a položené nové otázky.

Otázkou umírání a testamentů v 17. – 18. století se ve své disertační práci regionálně zaměřené na Brněnské obyvatelstvo zabýval Tomáš Malý². V rámci tohoto pojednání se v úvodu své práce zabývá i kritickým náhledem právě Arièsových Dějin smrti. Další důležitou literaturou v této oblasti se stala publikace Davida E. Stannarda, jehož kniha

¹ ARIÈS 2000, díl I. a II.

² MALÝ 2008

The Puritan Way of Death: A Study in Religion, Culture and Social Change (1977) měla velký dopad v angloamerickém prostředí.³

V rámci pevného uchopení tématu a jasnému rozřazení, jsem na počátku své diplomové pracovala také s různými ikonografickými slovníky a lexikony, jako je například Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění od Jamese Halla, Slovník symbolů od Manfreda Lurkera či Lexikon symbolů, obrazy a znaky křesťanského umění od Gerd Heinz-Mohra.

Neméně důležité pro mě byly také poslechy různých rozhovorů a podcastů duchovních osobností nebo univerzitních profesorů, například na radiu Proglas či České televizi, které mi průběžně rozšiřovaly obzory a nutily mě k hlubšímu zamyšlení.

Jedním ze základních pramenů zabývající se Nizozemskou malbou a zátiším především ze sbírek ČR patří definitivně publikace od Hany Seifertové. Zmínila bych hlavně knihu Mezi zátišími/Flámské a holandské obrazy 17. stol. a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy, S ozvěnou starých mistrů: Pražská kabinetní malba 1690-1750 či katalog k výstavě Klidožití: zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny, kde je zátiší představené jako specifické malířské odvětví. Dále bych uvedla monografii věnující se Georgovi Flegelovi či publikaci Johann Adalbert Angermeyer (1674-1742): pražský malíř kabinetních zátiší, kde je kromě bohatého a přehledně utvářeného textového obsahu také velice bohatá a kvalitní obrazová příloha. Stejně tomu je tak i u předchozí zmíněné literatury od Hany Seifertové.

Nizozemskému zátiší se velice podrobně věnuje také Marie Mžuková v knize Nizozemská zátiší z roku 2014. Je zde přehledně představena nejdříve historie tohoto geografického celku, dále je zde kapitola shrnující sběratelskou činnost na území Koruny České, a pak jsou zde zpracovávány jednotlivé druhy zátiší včetně hojných doprovodných reprodukcí.

Italskému novověkému zátiší se věnuje podrobným způsobem publikace V zahradě Armidině – Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě od Zdeňka Kazlepky, kde je

³ MALÝ 2008

nastíněna samotná geneze zátiší a dále jsou zde kapitoly věnované jednotlivým geografickým oblastím na území Itálie. V neposlední řadě se autor věnuje recepci italského barokního zátiší v Čechách a na Moravě. Publikace také disponuje kvalitní obrazovou přílohou.

2. Kulturně politický a historický kontext na pozadí vývoje zátiší a provázanost vlivů v holandském, italském a francouzském prostředí

Formování pozdně renesanční a raně barokní evropské malby v Nizozemí a později v Holandsku je nesporně spjato s dobou prudkých nepokojů, náboženských válek a celkovou nestabilitou společnosti. Ovšem z těchto sporů a politických tlaků vznikla roku 1585 samostatná Republika spojeného Nizozemí. Jako důsledek těchto dlouhotrvajících nábožensko-politických rozporů bylo nuceno mnoho umělců opustit území Nizozemí a usadit se ve vzdálenějších oblastech. Jedním z příhodných míst byla kulturně vyspělá a politicky uvolněnější rudolfinská Praha. Právě za vlády Rudolfa II. vznikala celá řada významných děl předních nizozemských umělců, která byla následně zařazena i do mnohých světových galerií a muzeí.⁴ A logicky působení těchto zahraničních vlivů na našem území ovlivnilo i tvorbu místních umělců.

Nizozemí 16. století tvořilo sedmnáct provincií. Španělský král Filip II. Habsburský, který právě díky výše zmíněným nepokojům opustil toto území a přemístil se do ústraní Španělska, následně roku 1567 svěřil vládu vévodovi z Alby, který neúprosně a tvrdě vystupoval proti domácímu odporu. Nicméně po vyčerpávajících bojích byl španělský král sesazen a došlo k vyhlášení nezávislosti části Nizozemí, respektive sedmi severních provincií, které vytvořili Spojené Nizozemí. Důležité je zmínit, že ne všude probíhal nizozemský odboj identicky, neboť velkou roli v tomto případě hrály geografické podmínky. Jih byl oproti řekami brázděnému severu s bažinami rovinnatý, a tudíž i vhodným územím ke klasickým válečným ozbrojeným tažením. Roku 1585 v čele španělských vojsk dobyl Alessandro Farnese Antverpy a velká část obyvatelstva byla přinucena opustit území. V jižní oblasti z této situace vystupují do popředí města Bruggy a Gent ve Flandrech a Brusel v Brabantsku. Boj o nezávislost Nizozemí ustává roku 1609, avšak jen dočasně na dvanáct let. Tyto snahy vymanit se z područí španělské nadvlády končí až Vestfálským mírem. Ve čtyřicátých letech 17. století došlo k celkovému utišení politické situace, díky čemuž se společnost stabilizovala a nastává takzvaný „zlatý věk“

⁴ MŽYKOVÁ 2012, 7

holandského malířství.⁵ Ačkoliv je název Holandsko (nizozemsky Holland), používáno často chybně pro celé území, ve skutečnosti se jedná pouze o středozápadní část historického území. Provincie Holland byla jednou z nejdůležitějších provincií v rámci Republiky spojených nizozemských provincií (Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, 1581–1795).⁶ V napoleonských letech 1806–1810 však existovalo Holandské království, pod které spadalo téměř celé Nizozemsko a také Východní Frísko. Dnešní Holandsko tvoří provincie dvě a těmi jsou Severní Holandsko (Noord-Holland) a Jižní Holandsko (Zuid-Holland), které vznikly v roce 1840.⁷

Všeobecně se v rámci kunsthistorie předpokládá, že zátiší jako samostatný obor tak, jak ho známe dnes, vznikl v období raného novověku, tedy v polovině 16. století, právě v Nizozemí.⁸ Nicméně problematika je samozřejmě daleko složitější a nezastupitelnou historickou úlohu v tomto směru zastává italské prostředí.

Encyklopedie českého výtvarného umění se o zátiší zmiňuje převážně ve spojení s odvětvím malířským. V rámci latinských národů je označováno termínem „natura morte“, tedy mrtvá příroda. Další termíny, tentokrát typické pro germánské a anglosaské prostředí, jsou „Still-leven“, „Stilleben“, případně v rámci našeho území se můžeme setkat s výrazy „klidožití“ a zátiší. Substancí tohoto námětu je pak uměle vytvořený svět fungující sám o sobě a pro sebe.⁹

Obliba a zájem o zátiší může vycházet z uznání a obdivu konkrétní doby k této poklidné a kontemplativní formě umění, k těmto tichým nehybným modelům, které mohou působit i jako protiklad k naší uspěchané době.

Výtvarné umění bylo v minulosti vždy určitým způsobem užíváno i jako forma komunikace pro méně gramotnou část společnosti. Vzhledem k tomu, že umění úzce souvisí s vnitřním i vnějším nastavením konkrétní společnosti a s filozofií a potřebami dané doby, je potřeba si v rámci Nizozemí uvědomit významné historické a ideové proměny odehrávající se od druhé poloviny 16. století na tomto území. V severních

⁵ MŽYKOVÁ 2012, 9-11

⁶ HORST 2005

⁷ HONZÁK / PEČENKA / STELLNER / VLČKOVÁ 1997, 258

⁸ KAZLEPKA 2007, 15

⁹ VACKOVÁ 1975, 574

provinciích ztratila vliv, a tudíž i zadavatelskou funkci umělecké tvorby katolická církev a v rámci náboženství se vedoucí role ujal kalvinismus, následkem čehož docházelo k ikonoklasmu. Na základě této skutečnosti nastává menší míra potřeby náboženských témat v umění a do popředí se dostávají jiné náměty související s reprezentací obyčejného obyvatelstva. V praxi to znamená soustředění se na věci a témata, co tuto společenskou třídu obklopují, tedy záležitosti každodenního života. Do popředí se dostává žánr, což znamená přirozené věci, které obklopují běžného člověka a scény a události z každodenního života. Důležité je také si uvědomit, že žánrová malba patřila doposud k nízkým uměním, na rozdíl například od historických či mytologických témat, které řadíme k umění vysokému. Z žánrové malby se postupně vydělují další samostatné tematické okruhy, přičemž jeden z nich se soustředí na shlukování převážně neživých předmětů, případně květin a živočichů z třídy hmyzu, a staví na jejich vyprávěcích schopnostech, jenž vycházejí z biblické ikonografie a středověkých tradic.¹⁰ Tyto běžné předměty, ať už přírodního původu či vyrobené člověkem jsou následně komponovány do smyšlených kompozic a často umělého prostředí.

Již do prehistorických hrobů v Egyptě byly vkládány čerstvé potraviny a osivo, které na jednu stranu mohly vykonávat funkci obětí pro bohy podsvětí, na stranu druhou zde zobrazovaná namalovaná zátiší mohla reprezentovat potravu pro duši a pro zemřelého na onom světě.¹¹ Iluzivní sestavy předmětů se zde zobrazovaly v rámci dekorací váz, ale také jako součást specifických rituálů souvisejících s posmrtným životem.¹² Etruské hroby byly obohacovány o malovaná či tesaná zátiší společně se štíty a meči, aby je mohl zemřelý v budoucnosti využít. Zátiší umístěvaná do domácnosti nebyla oproti těm určeným do hrobu posvěcována a zobrazené různorodé květiny a plody byly spíše symbolem božstev a působily jako dekorační prvky, ale zároveň právě také jako připomenutí existence těchto božstev. Příkladem lze uvést lotosové květy, které ve starověkém Egyptě symbolizovaly bohyni – matku Eset, papyrus byl symbolem Thovta a vějíř palmy Usira. V Antice listy vinné révy a vavřín odkazují na řeckého Dionýsa a římského Bakcha. Oliva je pak symbolem Pallas Athény a lebka s rohy boha Dia. Granátová jablka, hrdličky a delfiní náleži Afrodité či Venuši.¹³ V římském prostředí se

¹⁰ MŽYKOVÁ 2012, 25

¹¹ LURKER 2005, 579

¹² MŽYKOVÁ 2012, 26

¹³ LURKER 2005, 579

také zátiší, takzvané „emblémy“, využívaly k navození příjemné atmosféry a k vyjádření pohostinnosti, bohatství a optimistického přístupu k životu. Skleněné mísy s ovocem a podobná vyobrazení se objevovaly na nástěnných malbách či mozaikách a dnes bychom je mohly nalézt například v Pompejích či ve vile Boscoreale.¹⁴ Zobrazení zátiší a jeho hlubší symbolické významy pak přisuzují těmto jednotlivostem i jiné nežli pouze estetické hodnoty. Mnohé z těchto prvků tvořící zátiší v pohanském prostředí převzalo křesťanství, ačkoliv nutno podotknout, že v jiném kontextu a rozdílných souvislostech. Zátiší v katakombách často představují výjev s kotvou, holubicí, bochníkem chleba, rybou a podobně. Veškeré tyto jednotlivosti odkazují na křesťanské učení a mnohé z těchto žánrových motivů přebraly následně středověké rukopisy a náboženské malby raně renesanční doby. V těchto vyobrazení fungovala zátiší jako pozadí či doprovodný vyprávěcí příběh figurálních výjevů, čímž jim ale dodávala jistou hlubší symbolickou rovinu.¹⁵

S vnímáním zátiší se můžeme setkat již u Vitruvia v díle *De architectura* z roku 25. před naším letopočtem, kde se autor zabývá situací, kdy řečtí umělci zobrazovali na zdech dary hostitelů příchozím. V rámci antické metodologie bych ještě ráda zmínila Philostrata, který v první polovině 3. století ve svém spisu *Eikones* až básnický popisuje obrazy své doby a dochází k tzv. *ékhprásis*. Již zde můžeme nalézt zmínky, že lidé svým způsobem vnímali tento druh umění (zátiší) zvlášť. I v této souvislosti jsou zde zátiší vnímána jako zobrazení darů příchozím, které vyjevují ovocné plody, různé předměty, ale i mrtvá zvířata.¹⁶

Ve středověku uměleckou didaktickou funkci potvrzovaly iluminace či desková a nástěnná malba. Obzvláště v rámci náboženských témat umění sloužilo jako významný sdělovací prostředek díky své názornosti a síle expresivity vyjádření. Estetické vnímání jako takové bylo v těchto případech až druhořadé a v očích některých tehdy žijících moralistů až na škodu, od čehož se odráží právě dobový vkus. Stručně řečeno, významná byla hlavně didaktická funkce. Teprve s koncem 15. století přichází změna vnímání ohledně pojetí věcí stvořených kvůli kráse obecně.¹⁷

¹⁴ MŽYKOVÁ 2012, 26

¹⁵ LURKER 2005, 579

¹⁶ KÖNIG/SCHÖN 1996, 25-26

¹⁷ MŽYKOVÁ 2012, 25

Zobrazování věcí, plodů, květin a dalších předmětů bylo tedy běžné již v antice. Naproti tomu ve středověku byla tato tematika upozaděna a do zájmu se vrátila znovu teprve s koncem renesance, v atmosféře, kdy lidé věnovali zvýšenou pozornost předmětům každodenního života a začali se na tyto předměty dívat z nové perspektivy.¹⁸ V průběhu raného středověku bylo pohrdáno krásami a hodnotami pozemského života, tudíž logicky předmět nemohl fungovat sám o sobě, ale pouze jako atribut či podtrhnutí náboženského výjevu a vlastností.¹⁹

„Během staletí hledal člověk hodnoty v rozličných sférách: v mytologii, v náboženství, v dějinách a čas od času také v lidech samých, v přírodě, ba i ve všedním životě. Jen tehdy je možné malovat zátiší, víme-li, že příroda a každodenní život jsou toho hodny.“²⁰

Nizozemští malíři se hojně zabývaly květinovými kompozicemi, které zobrazovali velmi podrobně a mistrně, ačkoliv často zpodobňovaly pospolu druhy, které se nevyskytovaly ve stejném ročním období. Jejich paleta byla co do barvy a rozmanitosti velmi pestrá a sloužila do jisté míry jako ukázka toho, co je možné v krajině či zahradách pozorovat. Takto malované obrazy se těšily v evropském prostředí velké oblibě a malované kytice ve vázách dodávaly interiéřům na vlídnosti a vytvářely iluzi přítomnosti letní přírody i v době, kdy venku mrzlo. V zobrazování květin lze řadit umělce z Nizozemí na první místo co do kvality a detailnosti. Květinová zátiší jsou zároveň první zátiší, která lze označit jako první „čistá“ zátiší, tedy zobrazení, kdy zobrazený žánr funguje autonomně sám o sobě.²¹

Umělci v našem prostředí se opět i v tomto případě nechávali inspirovat nizozemskými impulzy, příkladem lze uvést Roelandta Saveryho, působícího na dvoře císaře Rudolfa II. Tímto druhem zátiší se taktéž o sto let později zabýval pražský malíř Jan Kašpar Hirschely, který navázal na nizozemské vlivy prostřednictvím svého učitele Johanna Adalberta Angermeyera a kopírováním starých nizozemských obrazů z doby kolem roku 1600.

¹⁸ SEIFERTOVÁ 2014, 6

¹⁹ KAZLEPKA 2007, 17

²⁰ BADEL 1938

²¹ KAZLEPKA 2007, 18

Se změnou myšlení na přelomu 16. a 17. století přichází větší zájem o přesvědčivost iluze prostoru a k reálně zachyceným vztahům předmětů obklopujících člověka na tomto světě. Smysl pro určitý jasně daný řád světa, pozorování konkrétních jedinečností a přírodnin, hlubší poznání matematických zákonitostí, to vše vedlo ke snaze zobrazovat věci obklopující člověka. A ačkoliv se může námět zátiší zdát mnohdy vykonstruovaný a nepřírozený, zdánlivě možná až vyumělkovaný, ve své hloubce tento fragment přírody či skrumáž produktů lidské ruky mohl vzniknout právě jenom díky fungování v městském interiéru, kde dochází k mnohem větší intenzitě a procítění, k napětí mezi dimenzí vně a světem uvnitř.

Námět zátiší se vyvíjel ve vyspělejších městských celcích bohatých na obchod a řemeslnou tvorbu, která přirozeně poskytovala tematický materiál. Lidé měli vztah k drahým a ušlechtilým materiálům, luxusně vypadajícím látkám, zbraním a nástrojům, ale také k přírodninám a kuchařským či loveckým kompozicím.

V druhé polovině 16. století se pak zátiší stává samostatným tématem. Toto označení poprvé použil holandský malíř a životopisec Arnold Houbraken (1660–1719) v knize *De groote schouburgh der Nederlantsche konstchilders en schilderessen* (Velké divadlo nizozemských malířů), kterou napsal před koncem svého života. „Zátiší“, v holandštině *stilleven* (stil – „tichý“; leven – „model“).

Německý malíř a teoretik Joachim von Sandrart nazval roku 1675 tento nový typ formujícího se vyobrazení (zátiší) na přelomu 16. a 17. století, jako malbu „tiše stojících věcí, ovoce a květin“. Nástup byl pozvolný a souvisel s měnícím se podvědomím a vnímáním klasického závěsného obrazu. Otevírá se zde zcela nová kapitola vyjevující až s divadelní atmosférou seskupení pozoruhodných jednotlivostí obklopujícího člověka vyjadřující různé obsahy. Zobrazení zátiší se utvářelo postupně v průběhu druhé poloviny 16. století, přičemž na jeho konci se ustálilo do jasné podoby. Centrem tematického zájmu se stalo právě Nizozemí a k jedněm z prvních autorů, kteří se věnovali malbě zátiší obecně, patřili například Jan Brueghel st. (1568–1625), Jacob de Gheyn II. (1565–1629) či Ambrosius Boschaert st. (1573–1621).²²

²² SEIFERTOVÁ 1994, 54

První datované čistě květinové zátiší pochází od Jana Brueghela st. z roku 1606, který byl vytvořený na zakázku pro Federika Borromea (1564-1631), zakladatele milánské Ambrosiani, dle jehož názoru byly všechny přirozené motivy důkazem Boží existence, tudíž stejně důležitým námětem jako ostatní malířská odvětví. Borromeo byl také jeden z prvních sběratelů zátiší.²³

Humanisté, filozofové, ale i umělci na přelomu 16. a 17. století obdivovali tyto běžné předměty a začali si uvědomovat jejich význam, líbeznost a hodnotu. Dokázali ocenit diverzitu přírodnin, ale stejně tak půvab obyčejných předmětů jako kvalitně řemeslně zpracované zlaté a stříbrné nádoby, šperky, látky a další. Následně tento obdiv a cit vnášeli do svých malířských děl. Zátiší se tak stalo velmi vyhledávanou tematikou zobrazující bohatě prostřené stoly s různými pokrmy, detailně zpracované květiny ve vázách, hudební nástroje, přírodní úkazy a mnoho dalších.²⁴

K jedním z rozšířených témat v Nizozemí patřilo zátiší zabývající se zobrazování různých nádob, jídel a plodů, zvířectva a obecné pohledy související s kuchyní. Příkladem může být například významný antverpský umělec Alexandr Adriaenssen (1587-1661). Tuto cestu postupně následovali i další umělci pohybující se ve střední Evropě. Zmínit můžeme vlámského malíře Jana Baptista Bouttata (80. léta 17. století – 1743), který byl činný v Čechách kolem r. 1700, jenž se do svých obrazů snažil zanést atmosféru a bázeň zobrazované drůbeže čekající na svůj konec. Naopak Gottfried Libalt (1610–1666) se ve svých zátiších soustředil na zobrazení exotických plodů, citrusů a koření, v našich končinách běžně nedostupných. Zde lze vypozařovat jistý kontakt s italskými vlivy. V 18. století se touto oblastí zabýval také Jan Kašpar Hirschely, který dle holandských předloh komponoval své obrazy sestávající z nádob a potravin s jistou dávkou hravosti a přesvědčivou barevností a precizní detailností.²⁵

Polský historik umění Charles Sterling předpokládá, že novověké počátky zátiší lze nalézt v Itálii v humanistickém prostředí druhé poloviny 16. století. Spojuje to za prvé se znovuobjevením antických literárních pramenů, za druhé s faktickými doklady

²³ KAZLEPKA 2007, 19

²⁴ SEIFERTOVÁ 2014, 6

²⁵ SEIFERTOVÁ 2014, 11

poukazující na vyspělost starověké kultury, kterou se následně novověcí umělci pokoušeli rekonstruovat. Toto myšlení je také vedlo k hlubokému zájmu pozorování přírody a jejímu opravdovému zobrazování.²⁶

Co se týče Itálie, zde se termín *natura morta* pro malbu zátiší ustanovil oficiálně teprve v polovině 18. století. Do té doby bylo zaměření umělců tímto směrem popisováno víceslovně v jejich životopisech. Zde bylo zdůrazňováno, že malují přírodní jednotlivosti.²⁷

Ačkoliv dnes vnímáme tento námět jako zcela běžný a zavedený malířský okruh zpracovávaný mnohými kvalitními a známými umělci v průběhu historie, musel si tento druh zobrazení v rámu své místo postupně teprve vydobýt a obhájit. Musel obstát vedle takových témat jako jsou mytologické a biblické náměty, významné dějinné události, vyobrazení portrétu či krajinné scenérie. Plochy obrazu sestávající z důmyslně komponovaných předmětů se orientovaly jiným směrem a snažily se spíše o vtažení diváka zpět do interiéru, kde se stává jeho nedílnou součástí. Nejedná se o zachycení děje, ale naopak obrazy vynikají svou státností, harmonií, osobitým klidem a nehybností. Toto zobrazení neměnných vztahů se nakonec dostalo do středu dobového zájmu a stalo se vyhledávaným uměleckým útvarem. Počáteční okouzlení všedními předměty a skutečnostmi znamenalo zcela nové pojetí a přístup a zapříčinilo další vývoj a posun v rámci této tematiky, které vyústilo během 17. století ve velký sběratelský zájem a zakládání sbírek.²⁸

„Květiny, ovoce, ... a další vzácné poklady, jsou-li dobře sestaveny a namalovány, mohou být bez předsudků umístěny v sálech a kabinetech vedle nejlepších maleb ... Krásné a dobře vytvořené tiše stojící věci působí radost, obveselují smysly diváka a malíři přinášejí proslulost.“²⁹

Funkce zátiší se v průběhu času postupně měnila a s tím souvisela i skladba vybraných předmětů a následná kompozice. Od malých obrázků určených pro soukromou meditaci

²⁶ STERLING 1952

²⁷ KAZLEPKA 2007, 13

²⁸ SEIFERTOVÁ 2014, 7

²⁹ DE LAIRESSE, 1707

ve studiolu až po rozsáhlé skladby dekorativních předmětů sloužících k výzdobě reprezentativních prostorů.³⁰

Novověké italské umělce mohla inspirovat například Aristotelova *Poetica*, případně dílo *De partibus animalium*, kde je věnována pozornost právě také neživým věcem, což vedlo umělce k orientaci i na do té doby podceňovaná témata věnující se nehybným a tichým předmětům a teoreticky na první pohled méně hodnotným záležitostem. Zároveň četba dochované starověké literatury vedla k pokusům zobrazovat jedinečnost kultury a architektury antického světa, včetně zahradních dekorací a interiérových celků. Dalším inspiračním literárním prvkem byla jistě publikace Plinia st. *Naturalis historiae libri*, obsahující mimo jiné historky o uměleckých snaženích antických autorů.³¹ Odtud pochází známý příběh o proslulých malířích své doby, Zeuxisovi z Herakleie a Parrhasiovi z Effesu, kteří spolu soutěžili v malířském umu a o to, kdo namaluje kvalitnější a dokonalejší obraz. Zeuxis údajně namaloval tak přesvědčivé hrozny, že se na ně slétávali ptáci. Nicméně když požádal svého uměleckého soka, aby odhrnul drapérii, která měla daný obraz halit, zjistil že tento závěs je pouze namalován, tudíž se sám velký umělec nechal ošálit a uznal svoji prohru. Na tuto tradici se pak pokusili navázat novověcí autoři, napodobovali přírodu co nejvěrněji a obrazy typu „trompe-l'oeil“, v překladu klam oka, se staly velmi populární a žádané mezi dobovými sběrateli.

Za jedno z prvních zátiší v novověkém malířství je považován nedochovaný obraz vyjevující kompozici ovoce od Antonia Leonelliho (Antonio da Crevalcore 1438-1525), který byl nabídnut jako dar Isabelle d'Este. Vasari ve svých *Životopisech* z roku 1568 uvádí jako prvního umělce zátiší Giovanni da Udine (1487–1564) a to ve smyslu doplňků velkých obrazových kompozic. Zároveň se nám dochovala celá řada jeho kreseb, které bychom mohli námětově spojit s tematikou zátiší.

Rozvoji zátiší dozajista pomohli i vědecké poznatky v oblasti optiky a perspektivy. Umělci se snažili věrohodně zachytit lom světla, odlesky paprsků slunce, propustnost světla skrze skleněné nádoby a podobně, a to vše umísťovali do iluzivně správně zachycených interiérů. Například ve studiolu vévody Federika de Montefeltre v Urbinu a v Gubbii vznikla v letech 1476-1480 intarzová výzdoba s náměty zátiší, přičemž tato

³⁰ KAZLEPKA 2007, 14

³¹ KAZLEPKA 2007, 15

zátiší jsou zachycena v iluzivních dvouetážových nikách. Tato práce, pocházející od umělců Francesca di Giorgia Martini (1439-1502) a Baccia Pontelliho (1450-1492), pravděpodobně následně ovlivnila umění na toto téma v Zápálpi. V roce 1504 pak namaloval Jacopo de`Barbari (1440-1516) *Zátiší s koroptví a železnými rukavicemi*, které se dnes nachází v Mnichově v Alte Pinakothek. Tento obraz s umně zobrazenou ptačí trofejí zavěšenou na iluzivní stěně autor viditelně signoval a datoval, což je důkaz toho, že si byl vědom kvalit tohoto žánru.³²

Za průlomové zátiší s vlivnými dopady lze označit obraz *Košík s ovocem* od Caravaggia (1571-1610), který ztvárnil v Římě na konci 90. let 16. století. Toto dílo měl ve vlastnictví kardinál Federico Borromeo (1564-1631) společně s dalším obrazem, který lze také klasifikovat jako rané zátiší, a tím je *Kytice* od Jana Brueghela st. z roku 1606. Obě tato díla si kardinál po jejich získání odvezl do Milána.³³ Caravaggio navázal na antickou tradici skrze příběh o Zeuxisovi a Parrhasiovi. Odtud se odvíjí příznačné zobrazování košů s ovocem, nicméně umělec nejenže reaguje na tuto problematiku a v podobě plného koše vinné révy a ovoce dokládá, jak byl schopný vypořádat se s nápodobou vnějšího světa, tedy jak obratný byl v umění mimesis, ale také je to poprvé v novodobých dějinách, kdy je ovocné zátiší extrahováno od širších souvislostí figurálních příběhů a byl zamýšlen jako fungující samostatný celek, který má iluzivně ošálit lidské oko. Nadto lze na obraze pozorovat již známky rozkladu jednotlivých ovocných plodů, a to velmi detailně, v čemž můžeme spatřovat jisté počátky námětu vanitas.

Koncem 14. století s příchodem renesance a rozvojem humanismu dochází také k větším možnostem, jak přírodu zobrazovat se všemi jejími pŕvaby a detaily. S myšlenkami rozvíjejícími se v té době v Lombardii v kruzích Leonarda da Vinciho se následně mohl inspirovat Caravaggio v rámci svého naturalistického zobrazování předmětů a přírodních motivů, které tvoří novověká zátiší. Caravaggio se z Lombardie přemístil do Říma, kde nějaký čas působil v dílně Cavaliera d`Arpina a kde dosáhl italské zátiší svého vrcholu. Zde bylo jeho úkolem zpodobňovat části obrazů zobrazující přírodniny. Také vytvořil několikero nezávislých zátiší a stal se tak průkopníkem v tomto žánru. Giovanni Baglione v díle *Le vite de` pittori, scultori, et architetti ...* z roku 1642

³² KAZLEPKA 2007, 17

³³ KAZLEPKA 2007, 14-16

poukazuje na umělce schopnost kvalitně vyobrazit naturálie a chválí jej za experimentování na poli optiky. Naopak Giovanni Pietro Bellori v *Le vite de` pittori, scultori, et architetti moderni* z roku 1672 doceňuje přímo autorovo přispění k osamostatnění zátiší v rámci malířských odvětví. „V samostatně zobrazeném ovoci lze vidět nejen umělecký zájem vyčlenit obětní dar, kterým byly ovoce či květiny, z náboženského obrazu, ale rovněž i snahu navázat na antickou tradici tzv. darů přichozím (xenia).“³⁴

V průběhu druhé poloviny 16. století získali jak v Itálii, tak v Nizozemí realistické prvky zátiší v rámci figurálních a religiózních kompozic na důležitosti a významu. V této době působí například i vlámský umělec Pieter Aertsen (1508-1575), který byl v italském prostředí dobře známý a který je typický snahou zvýraznit kuchyňské náměty a trhově scény na úkor lidských figur a náboženských složek. Umělec v těchto intencích vytvořil v roce 1552 obraz nazvaný *Vanitas – Kristus v domě Marie a Marty*, nyní uložený ve Vídni v Kunsthistorisches Museum. Tomuto obrazu s figurálním výjevem výrazným způsobem dominuje právě zobrazené zátiší v popředí. Kuchyňská zátiší se následně stala v italském prostředí velice populární.³⁵

Rozšířeným motivem byly motivy váz s květinami. Ty byly často přejímány ze vzorníků a grafických alb ze Zaalpí. Pro italské prostředí je typická vyváženost v rámci zobrazení vázy s květinami a malovaným architektonickým článkem. Zároveň, na rozdíl od nizozemských květinových zátiší, italští umělci zpodobňovali květinová zátiší nesystematicky, bez konzistentního kompozičního systému. Důležité je si také uvědomit, že obrazy často sloužily jako doplněk do supraport či suprafenester, následkem čehož byly záměrně zachycovány z pohledu.³⁶

Prvek, který původně vychází také ze sakrálních námětů a který se často následně používal v zobrazování zátiší, je zpodobnění honosných podnosů a talířů, na nichž spočívala hlava sv. Jana Křtitele ve chvíli, kdy byla předávána Salome. Z Lombardie se následně téma zátiší s ovocem během 17. století rozšířilo do Španělska, čemuž přispěla i sňatková politika. Zároveň severní Itálie působila jako spojovací prvek mezi severní a

³⁴ KAZLEPKA 2007, 25

³⁵ KAZLEPKA 2007, 18

³⁶ KAZLEPKA 2007, 19

jižní částí Evropy a Lombardie díky tomu absorbovala vzory z uměleckých záalpských center jako jsou Antverpy, Frankfurt nad Mohanem a Hanau, kde také probíhala velká produkce a rozvoj tohoto malířského odvětví.³⁷

Dalším konkrétním typem zátiší, který v Lombardii významně vystupoval, bylo zobrazování hudebních nástrojů, což mohlo být zapříčiněno hlubokým studiem optiky, světla, ale také perspektivy v rámci zobrazování hudebních nástrojů a sférických těles. Tyto hudební nástroje a knihy byly atributem vzdělavců a *vita contemplativa*, tedy života zaměřeného na duchovno a meditaci.³⁸

Během 17. a 18. století získalo na popularitě zátiší typu *trompe-l'oeil*, které se rozvíjelo zejména v Benátkách, Veroně a Vincenze.³⁹ Tento klam oka spočíval v zobrazení malovaných stěn, detailního táflování a dřevěných prknech, na kterých byly zavěšovány jednotlivé předměty, listy papíru, dopisy, grafiky, notové zápisy a psací náčiní, a to vše mělo zmást lidské oko a vtáhnout diváka do tohoto nehybného uměle vytvořeného světa a vzbudit v něm pocit skutečnosti a trojrozměrnosti.⁴⁰

V rámci římského zátiší byly nejčastěji zobrazovány různé plody ovoce a zeleniny, což se odráželo od snahy vyjevit hojnost, která byla nabízena vegetací jižní a střední Itálií. Oproti tomu v Nizozemí, zvláště pak v severních provinciích v rámci bohaté lodní dopravy a rybolovu, pak bylo častější zobrazení živočišných produktů jako jsou sýry a maso. Zachycení vinné révy navazuje opět na antické kořeny a odkazují na Bakcha, boha vína a plodnosti. Nicméně s postupem času se ve 30. letech 17. století začala tvář římského zátiší měnit a od kontemplativnosti a symboličnosti směřovalo více k naturalistickým experimentům. Rukopis se stal uvolněnějším a barvy zářivějšími a zobrazovala se hojnost a přebytek. K těmto základním prvkům, jako je ovoce a květiny, časem přibyly další komponenty a vznikl nový typ zátiší, který se soustředil na zachycení jakési nedbalé elegance soudobého života. Na obrazech se začali objevovat vzácné koberce, nádoby z ušlechtilých materiálů, sklo, knihy, hudební nástroje či busty a zlomky architektury.⁴¹

³⁷ KAZLEPKA 2007, 27

³⁸ WINTERNITZ 1979

³⁹ ZERI, PORZIO 1989, 274

⁴⁰ KAZLEPKA 2007, 30

⁴¹ KAZLEPKA 2007, 46

Francie, jako důležité centrum umění, sehrála bezpochyby také důležitou roli v rozvoji umění v rámci raně novověkého umění, nicméně tamní královský dvůr byl velkou měrou ovlivněn právě takovými dominantními vzory, jako byla Itálie či Nizozemí, odkud na francouzský dvůr byli zváni právě italští a nizozemští umělci, kteří sebou přinesli nejdříve počátky renesančního a později i barokního umění obecně. Ačkoliv se nám dochovala celá řada významných a kvalitních obrazů s tematikou vanitas, nepodařilo se mi na základě pramenů a literatury dohledat přímé vlivy na umělce české školy v rámci zobrazování zátiší tohoto typu. Žádné písemné prameny nedokládají, že by se místní umělci měli šanci napřímo či zprostředkovaně setkat s uměním z francouzského okruhu na to to téma. Po stylové analýze konkrétních obrazů lze sice pozorovat kvalitní zpracování, které mělo jistě určitý dosah, nicméně umělci z místní produkce se viditelně inspirovali v okruhu nizozemském. Této stylové analýze se věnuji podrobněji a důkladněji v následujících kapitolách.

V rámci naznačení dalších děl, kterými se daní umělci zabývali, případně jakým způsobem byla jejich díla inspirována a z čeho vycházela, je důležité si uvědomit, že vanitas jako druh zátiší, lze postavit na úroveň druhů následujících.

1) Motivy potravin a nádob

Jedním z mnoha konkrétních vyobrazení typu zátiší bylo osamostatnění výjevů zabývajících se detailně různými druhy nádob, vybraných pokrmů, ovocných plodů a podobně. Koncem 16. století byly tyto jednotlivosti vyabstrahovány původně z figurálních scén, biblických motivů a výjevů z trhu, kde tyto předměty sehrávaly svoji významnou a nezastupitelnou roli. Koncentrací se na detaily z tohoto prostředí umožnilo vývoj v samostatnou kompozici v rámci zátiší.⁴²

2) Skladba květin

Oblibu a vývoj malby květinových zátiší lze v evropském umění pozorovat od počátku 17. století, kdy dochází ke změně vnímání přírody, která je brána jako zázrak Božího stvoření. Nadto je dosahováno nových objevů a na rostlinstvo a přírodu obecně je kladen důraz také ve vědeckém smyslu. S tím souviselo

⁴² SEIFERTOVÁ 2014, 10

zakládání botanických zahrad jak pro léčebné praktiky, tak také čistě z estetického hlediska, kde se následně mohli umělci inspirovat v oblasti zobrazování exotických a vzácných druhů. Dalším důležitým podnětným zdrojem byly dozajista grafické předlohy publikované v mnohých albech. Další inspirací v rámci této tematiky byli italští umělci, kteří na rozdíl od těch nizozemských pracují více ploše a s důrazem na zobrazení jednotlivých květů v jejich dokonalosti a kráse. Tyto obrazy pak působily velmi honosným dojmem a měly fungovat jako dekorativní prvek v rámci reprezentativních prostorů.⁴³ K největšímu rozmachu květinových zátiší došlo v průběhu 17. století v Římě. Zde jsou počátky tohoto námětu spojovány s osobou Giovanni da Udine.⁴⁴

3) Krajina v detailu

Výjevy zaměřující se pouze na určité výseky přírody byly populární již v době Albrechta Dürera. Následně se jimi v jiné perspektivě věnovali například Hans Hoffman či Joris Hoefnagel. V 17. století se pak tato tematika stává doménou holandských umělců, a to v rámci zobrazení krajinných detailů, poznávání jednotlivých živočichů v jejich přirozeném prostředí či naznačování drobných situací odehrávající se mezi faunou a flórou.⁴⁵

4) Lovecká zátiší

Nedlouho poté, co se ustálilo téma pozorování a zobrazování přírody jako takové, přibyly v 17. století tematicky také výjevy zaměřené čistě na lovecké scény. Tento sport či specifický druh zábavy určený panovníkovi či šlechtě se jako samostatný žánr rozmohl nejprve jako součást obrazů vyjevující krajinu s lovci a teprve v polovině století a kolem roku 1700 se vlámští a zejména pak holandští malíři zaměřili pouze na detailní zobrazení úlovku, pravděpodobně ve snaze věrně zachytit zaslouženou trofej. Později se ovšem nahlížení a zpracování tohoto typu zátiší posunulo a umělci začali úlovky komponovat do krajinných rámců a soustředili se na věrné zachycení peří, srsti, ale také na barevnost každého druhu

⁴³ SEIFERTOVÁ 2014, 20-21

⁴⁴ KAZLEPKA 2007, 19

⁴⁵ SEIFERTOVÁ 2014, 35

lesních tvorů. Místní umělci mohli inspiraci čerpat například z obrazů vlámského umělce Isaaka Godyna či Jan Baptista Boutattse.⁴⁶

5) Vanitas

Jinak také marnost, nicotnost, prázdnota. Snaha o poukázání a přiblížení moralizujícím způsobem na pomíjivost lidského života a na hodnoty, které s tím souvisí. Počátky takového smýšlení můžeme pozorovat teoreticky již v antickém světě, konkrétněji v Homérově Iliadě existují myšlenková výrazová schémata typická pro danou společnost, která se blízce podobají křesťanským představám o vanitas. Ze Starého Zákona lze zmínit jako ukázkou vanitas Jobův život, nicméně základní východisko představuje kniha Kazatel (1,2) – *vanitas vanitatum et omnia vanitas* – marnost nad marnost, všechno je marnost. Co se týče Nového Zákona, vanitas se zde projevuje ve vztahu k pozemskému životu se zdůrazněním na rozdílnost života budoucího věku hodnoceného z pohledu dějin spásy pozitivně, zatímco přítomný život je chápán negativně a je svázaný neodlučitelně se smrtí, přičemž tato smrt je pro všechny stejná a spravedlivá. S tím souvisí pak také *memento mori* – pamatuj na smrt. A právě na zavržení všeho pozemského je vystavěná středověká literatura (Sv. Augustin, Hugo od sv. Viktora, Boëtius nebo například clunyská reforma) věnující se pomíjivosti světa – *ars moriendi* – umění umírat. I v raném novověku rezonovala myšlenka vanitas a autoři se k ní často obraceli i koncem 17. století. Typickými atributy tohoto typu zátiší jsou lebka, hodiny, přesýpací hodiny, opadané stromy, uvadající a odkvetlé květiny (například tulipán, růže), obilné klasy, mýdlové bubliny – *homo bulla*, vyhaslá svíce, kouř a podobně. Ve figurální tématice lze pozorovat příbuznost s postavou Smrti, Fortunou a bohem Kronem (Saturnem).⁴⁷

⁴⁶ SEIFERTOVÁ 2014, 45

⁴⁷ LURKER 2005, 550

3. Se zaměřením na vanitas

Není předmětem zájmu této diplomové práce ponořit se hlouběji do obecné historiografie období baroka, neboť ústředním motivem je zpracování tématu vanitas a jeho odraz v kultuře a uměleckém světě, tudíž není po obsahové stránce v mé kompetenci věnovat se podrobněji tomuto složitému a dlouhému období lidských dějin. Nicméně si myslím, že základní nastínění mentality člověka, žijícího v této specifické době je pro pochopení tématu a uchopení přístupu k lidskému životu a následné smrti a jejímu psychologickému a výtvarnému zpracování nezbytné. Nápadná zbožnost a barokní citění, představivost spojená s existencí lidského těla a duše, a víra v život po životě se jistě výrazně promítaly právě do prožívání posledních momentů na tomto světě a tím pádem i jako velké existenciální téma do světa uměleckého.

Smrt, jako každodenní téma, přitahovala vždy pozornost teologů, filozofů i umělců ve všech kulturách, a to trvá do dnes. Námět vzbuzuje mnoho otázek, ale nenabízí jasné odpovědi. Může být nahlížena z různých úhlů a přístupů k životu. Pro jednoho může být smrt definitivním koncem, pro druhého naopak pouze přestupní záležitostí na cestě k životu věčnému. Smrt bývala v minulosti zpodobňována jako postava boha podsvětí Hádes. Reprezentativní funkce byla zosobňována prostřednictvím lidské kostry například na patrových náhrobcích a od 13. století bývá smrt personifikována skrze oživlý lidský skelet. Příkladem lze uvést z konce 13. století tympanon středního portálu dómu ve Štrasburku. Postupem času se vzezření smrti transformovalo a v pozdním středověku vyhlíží smrt poněkud děsivě. Kostru pokrývají pouze útržky oděvu, případně tkáň a z břišní dutiny vylézají žáby a hadi. To můžeme pozorovat v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě u sochy Brigity z roku kolem 1520-30. Dále bývá skelet často zobrazován také s přesýpacími hodinami, jako to zpodobnil kupříkladu Mistr IP v takzvaném Zlíčovském epitafu po roce 1520 (NG, Praha), případně ještě s kosou, což lze pozorovat v díle Mistra IW na votivním obraze ze Šopky v kostele sv. Vavřince v Šopce u Mělníka z roku 1530. Smrt bývá také zobrazena jako lovec s mečem na pohublém koni nebo s lukem a šípy, což odkazuje na morové situace. Smrt jako svébytná figura vystupuje v řadě ikonografických motivů jako je *Ars moriendi*, *Contemptus mundi*, *Vademori* či *Memento mori*. V rámci typického zobrazení Posledního soudu stojí smrt u lůžka umírajícího, přičemž anděl s ďáblem zápasí o jeho duši. Na základě černého moru, který postihl větší část Evropy ve 40. a 50. letech 14. století, vznikly kolem roku 1350 nástěnné malby

v Campo Santo v Pise s námětem Triumf smrti. Působivě tento námět zpracoval Jan Brueghel st. v roce 1562, kde velké množství kostlivců usmrcuje lidské figury v rozdílných životních situacích. Nyní je tento obraz v Madridu v Museo Nacional del Prado. Ve středověku bylo též často zpracováváno téma La Danse macabre, tedy Tance smrti. I tento námět se utvářel zřejmě jako reakce na morovou epidemii v polovině 14. století. Na těchto výjevech se objevují kostlivci s hudebními nástroji při tanci, jak doprovází osoby různých společenských vrstev a věkové hranice. Téma se časem rozšířilo a stalo se velmi populárním a od 15. století se tyto příběhy zpodobňovali na stěnách chrámových předsíní, v kaplích či na hřbitovech. Mezi známá zobrazení patří například Tanec smrti od Bernta Notkeho z roku kolem 1463 v kostele Panny Marie v Lübecku. K intenzivnímu šíření tohoto tématu docházelo díky grafickým listům. Mezi nejznámější patří cyklus od Hanse Holbeina st. s názvem *Bilder des Todes* z roku 1538. Další známý cyklus vytvořil na přání hraběte Františka Antonína Šporka umělec M. J. Rentz mezi roky 1738-1740. Na základě těchto grafických předloh vznikl cyklus maleb v hospitálu Kuks. Zobrazení smrti již z logiky věci bylo běžnou součástí náhrobků, pohřebních dekorací, márníc, kostnic a podobných záležitostí, spojených s koncem pozemského života.⁴⁸

V minulosti měl člověk žít život s přirozeným vědomím a smířením se se smrtí a zároveň se měl celým svým počínáním připravovat na takzvanou šťastnou smrt, která souvisí se šťastným životem, jenž je tvořen křesťanskými hodnotami.⁴⁹ Pojetí života bylo spojené se zkouškami a silou víry a odolávání pokušení a probíhala zde vysoká míra mortality procházející napříč všemi věkovými i společenskými vrstvami. Není tedy divu, že knihy o dobrém umírání patřily mezi velmi žádanou literaturu, která se stala v rámci příprav běžnou součástí domácností. Toto memento mori nebylo ničím mimořádným, a naopak spočívalo právě v náležité přípravě na tuto šťastnou smrt.

Velký vliv na myšlení obyvatelstva měla kázání učených teologů, kteří mnohdy velmi konkrétně a náročně zpracovávali v kooperaci s umělcem výzdobu a koncepční umělecké pojetí kostelů a chrámů, aby dopad na obyčejného člověka, například i bez vzdělání, byl co největší a nejvíce pochopitelný. Výraznou roli v barokní době hrálo také dozajista zpracování krajiny. Podél cest se umisťovaly smírčí kříže, boží muka, křížové cesty a

⁴⁸ ROYT 2013, 265-267

⁴⁹ ARIÉS 2000, díl II., 16

kapličky. S tím souvisela i různá velkolepě pojatá náboženská procesí a myšlenky na tzv. šťastnou smrt, spásu duše či zázračná uzdravení.

Pro člověka 17. století byl tedy život pojímán jako cesta s jasně daným cílem a procesujícími obřady a rituály, které měly člověka dovést skrze šťastný život až ke šťastné smrti, tedy momentu, kdy přestanou fungovat životní funkce a dojde k přechodu duše, do té doby pobývající v tělesné schránce, k věčnému bytí. Přičemž moment smrti je posledním momentem, kdy člověk ještě může ovlivnit, kterým směrem se jeho duše vydá. Čas určený pro život na tomto světě byl a je pro každého z nás omezený, stejně jako čas, který byl věnovaný spáse duše.⁵⁰ A tomuto vědomí a každodennímu snažení v rámci dobré smrti a žití v souladu se svou hlubokou vírou, případně svými nejtěžšími hříchy, dává člověku existujícímu v raném novověku nový rozměr právě myšlenka pomíjivosti tohoto života, myšlenky na smrt a následný život věčný.

Ve středověku byla smrt brána jako běžná a přirozená součást života, dokonce se věřilo tomu, že smrt se jakýmsi způsobem ohlašuje a dává o sobě vědět, a tudíž se na ni lidé mohou připravit a s pokorou a smířením ji přijmout. Nicméně v 17. století přibývalo různých osob, kteří se s touto skutečností, míněno s přicházející smrtí, nehodlali smířit. Kupodivu, nebo možná právě naopak, se tomuto střetnutí vzpouzeli v té době především lidé staršího věku. Satirici tehdejší doby se těmto starcům, rozumějme tehdy 50. letým výstředním existencím, veřejně vysmívali, neboť toto lpění na pozemském životě pro ně přeci jen nebylo tak samozřejmé, jak se to jeví soudobé společnosti.

Ačkoliv občas lidé ve své marnosti a zoufalosti po smrti ve svých myšlenkách často sahají, ve skutečnosti se ve většině případů smrti nakonec zaleknou a v logice věci na životě lpí o to více, čím více jejich čas nadešel. Když se nad tím zamyslíme, čím blíže se ocitneme smrti, tím hlouběji si uvědomujeme právě svoji smrtelnost a konečnost tady na tom světě a s o to větší měrou vnímáme život jako takový.

Nezáleží na tom, z jakého je člověk rodu, kulturního či společenského zázemí, zda zmírá hrdinskou smrtí, stářím, chudobou či rukou třetí osoby. Umírání, obřady a pocty se

⁵⁰ NEŠPOR 2007, 291

mohou lišit. Ale smrt jako taková, je pro všechny stejná. Smrt není mimořádná, ale naopak naprosto všední, neboť nakonec dopadne na všechny stejně.

Základem středověkého se smíření a vyrovnání se smrtí bylo odpuštění hříchů svým bližním a nepřátelům a vyrovnání účtů, ať už finančních, či těch psychologických. Dalším ze základních pilířů bylo rozloučení se s blízkými a odevzdání se Bohu.

Nebývalo nic neobvyklého, vlastně to bylo spíše pravidlem, že člověk umíral ve společnosti lidí a umírání bylo záležitostí veřejnou, a ačkoliv faktem zůstává, že nakonec každý z nás zemře sám, dneškem dostává tato skutečnost nového rozměru, neboť většinově dnes lidé zůstanou osamoceni v nemocničním pokoji. Pro současnou moderní civilizaci je typické odmítání smrti, její vytěsnění či nepřipuštění si, případně dochází k její totální společenské izolaci. Je to pro nás tímto způsobem teoreticky snazší. Ovšem tradiční optikou byla smrt naprosto běžnou součástí každodenního života, a naopak k ní přistupovali citelněji a více senzuálně. Nicméně právě proto, že v tomto konvenčním přístupu se s konečností života na tomto světě počítá, byla zde snaha na danou skutečnost nemyslet neustále, neboť smrt byla příliš blízká a hmatatelná a člověk toho není schopen.⁵¹

„Lítost nad ztrátou života je tedy spjata se smířlivým přijímáním nadcházející smrti. Souvisí s důvěrným, po staletí neměnným vztahem ke smrti.“⁵²

V raném křesťanství byla smrt spíše fází hlubokého spánku, ve které se čekalo na kýžené zmrtvýchvstání spojené s vírou ve vzkříšení těla. Francouzský teolog Honorius Augustodunensis († 1151) byl toho názoru, že hřbitovy jsou ve své podstatě lůna církve, kde korpusy lidských těl spočívají do soudného dne a odpočívají zde jako děti na Abrahamově klíně.⁵³

Ve středověku byl v rámci dobré smrti rozhodujícím okamžik konec života, respektive umírání. Až s koncem 16. století je v tomto kontextu vnímáno takto celoživotní úsilí a

⁵¹ ARIÉS 2000, díl I., 37

⁵² ARIÉS 2000, díl I., 28

⁵³ ARIÉS 2000, díl I., 38

připravovat se na dobrou smrt by tak mělo probíhat v průběhu celého života.⁵⁴ Umění dobré smrti tak představovalo umění žít. *Ars moriendi, ars vivendi*.⁵⁵ Z barokního smýšlení můžeme tušit bezprostřední spojení života a smrti a zbožného života jako takového. Život, umírání, příprava na smrt, smrt. Vše bylo jedním a vše bylo součástí každodenní existence.

Umírání můžeme vnímat dvojitým způsobem. První ze způsobů, tedy že v podstatě umíráme od chvíle narození, je převzatý od stoiků a znala ji řada významných osobností dějin včetně např. opata Bernarda z Clairvaux, kardinála Pierre de Bérulle či Michel de Montaigne.⁵⁶ Druhý způsob, který je dnešnímu člověku zřejmě bližší a lépe uchopitelný, je moment blízké smrti, tedy období, kdy již tušíme, že smrt je neodvratná, čas, kdy je člověk již nemocen nebo ohrožen na životě a smrt se tak stává intenzivnější.

Z dobových pramenů z konce 17. století víme, že ačkoliv logicky člověk na životě pozemském jakýmsi způsobem lpěl, ve výsledku byl charakter smýšlení formován spíše odevzdaností osudu a byl důvěrně smířen s veřejnou povahou umírání.⁵⁷

Jak jsem již naznačila, raný novověk byl prochnutý myšlenkou konečnosti lidského života na tomto světě a byl to okamžik, kdy začíná život nový, lepší. V tehdejší společnosti existovala celá řada představ související s křesťanskou vírou, která se promítala jak do každodenního života a hodnot lidského bytí, tak do uměleckého ztvárnění, které odráželo tyto myšlenkové pochody. Smrt se tehdejšímu člověku jevila v podstatě jako poslední moment, kdy ještě může odčinit své hříchy a připravit se na život věčný. Anebo naopak. Člověk zde musel svést tzv. dobrý boj a k tomuto účelu sloužily takzvané příručky dobrého umírání, které zajišťovali řádnou přípravu věřícího. Tedy aby věděl, jak se má v posledních chvílích chovat, jaká má dodržovat pravidla a co ho může čekat. Jednalo se o jakýsi návod v posledních momentech člověka, aby to pro danou duši ve výsledku dopadlo co nejlépe.⁵⁸

⁵⁴ KRÁL 2007, 8

⁵⁵ KRÁL, 2004, 61

⁵⁶ ARIÉS 2000, díl I., 127

⁵⁷ ARIÉS 2000, díl I., 42

⁵⁸ <https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2019-11-05-20-15-00/?play=1>
vyhledáno 18. 12. 2019

Člověk z dob raného novověku se tedy v podstatě celý život připravoval na smrt, a to právě nejenom četbou speciálních modlitebních knih, ale ve své podstatě svým každodenním počínáním a modlením, kdy smrtí člověka končí možnost, jak vykonávat dobré skutky, tak také ale hřešit. Očekávaná připravovaná smrt v kruhu rodinném byla žádoucí, a i po smrti zůstávaly lidé svým způsobem součástí života lidského společenství, neboť hřbitovy se nacházely a budovaly u kostelů a náměstí, tedy na místech, kde denně procházelo velké množství lidí. Zajímavostí je, že v sedmnáctém a osmnáctém století měly hřbitovy mnohdy podobu spíše ovocných sadů, které měly vizuálně navodit pocit rajské zahrady.⁵⁹

V první polovině 17. století byla úroveň mortality podstatně vyšší než v předchozích desetiletích, což bylo zapříčiněno 30. letou válkou, jejímž koncem tato krize dosáhla vrcholu.⁶⁰ S tím logicky souviselo šíření nemocí a zhoršení hospodářské krize, díky čemuž došlo v některých geografických oblastech o snížení populace až o 30-50 %.⁶¹

Smrt byla v raném novověku vnímána jako trest za prvotní hřích Adama a Evy.⁶² Následovala vykupitelská smrt v podobě Krista na kříži. Tato víra v Boha a ve zmrtvýchvstalého Krista působí na barokní cítění člověka každodenně. Zároveň s tím působí v podstatě každodenní přítomnost smrti a její všednost promítající se do vysoké úmrtnosti doby projevující se ve zvýšené míře v dětském věku. Tato křehkost a surovost působila jako takové memento mori samo o sobě a v logice věci se promítala také do umění, neboť smrt je zde s námi neustále a může se projevit v jakýkoliv čas, ve spojitosti s kýmkoliv.

V šestnáctém až osmnáctém století je také kladen velký důraz na skutečnost, že smrt si nevybírá ani nedělá rozdíly ve společenské či kulturní hierarchii, a nakonec dostihne každého, nehledě na jeho sociální postavení či finanční zabezpečení.⁶³ Alespoň tato jistota nám zůstala i dnes a smrt můžeme označit za jakousi konstantu setrvačnosti a neměnnosti. Což se ovšem, jak bylo již naznačeno, nedá říci o umírání jako takovém.⁶⁴

⁵⁹ <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1463327-dejiny-pohrbivan>
vyhledáno 11. 11. 2019

⁶⁰ FIALOVÁ / HORSKÁ / KUČERA / MAUR / MUSIL / STLOUKAL 1998, 80

⁶¹ MUNCK, 2002, 121

⁶² SLÁDEK 1955, 191

⁶³ TAMTÉŽ

⁶⁴ ARIÉS 2000, díl I., 43

Krásné přirovnání lze vyvodit z dobového divadla. Každý člověk, herec, zde představuje nějakou postavu, zosobňuje určitou roli v rámci celého představení na poli jeviště. Ovšem když hra skončí, každý z herců sejme svou masku, vysvlékne se ze svého kostýmu a tím dávají jasně najevo, že všichni jsou si ve výsledku rovni, nikdo před smrtí nepřevyšuje druhého a všichni se musí zpovídat ze svých hříchů, kterých se v průběhu pozemského života dopustili.⁶⁵

V raném novověku bylo běžné, že člověk umíral nejenom v kruhu rodiny a blízkých, ale byla to v podstatě veřejná událost, které se účastnili i sousedé a široká veřejnost. Domov umírajícího byl otevřený všem, dokonce i nepřátelům, kteří si mnohdy přišli pro odpuštění či usmíření. Jak již bylo řečeno, tyto zažité procesy se začaly postupem času s vyvíjející se společností a myšlenkovými proudy měnit a již v 18. století se nám tato záležitost přesouvá za zavřené dveře. Tedy u umírající dané osoby se nacházejí již jen nejbližší členové rodiny a lékař. Ve století 19. se nám forma ještě radikalizuje a smrt se přesouvá z pohodlí domova do sterilního prostředí nemocnice. Tyto tendence postupem času ještě sílí, a to až do dnešní doby, kdy se ze smrti a umírání stalo něco v podstatě nepřipustného a nepřirozeného.⁶⁶

V důsledku měnící se společnosti a vývoji názorových hodnot a přístupů se měnily i rituály a memorativní kultura ale i posmrtná reprezentace, nicméně smrt jako takovou lze kategorizovat do pěti základních modelů:

- 1) Ochočená smrt: Jedná se v podstatě o nejstarší prototyp, kdy byla smrt lidem důvěrně známá. Považovali ji za nutnou součást života a všichni ve společnosti se naučili, jak se v který moment zachovat, neboť každá fáze umírání i smrti byla spojena s konkrétními rituály, které se týkaly jak umírajícího, tak pečujících či pozůstalých.⁶⁷

Pro nás je tato představa a myšlenka poměrně vzdálená a do jisté míry demonizovaná a ze smrti se stalo tabuizované a odlidštěné téma, které je vykořeněné z pozemských procesů.

⁶⁵ <https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2019-11-05-20-15-00/?play=1>
vyhledáno 18. 12. 2019

⁶⁶ <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1463327-dejiny-pohrbivan>
vyhledáno 11. 11. 2019

⁶⁷ ČELEDOVÁ / HOLČÍK a kol. 2017, 158

- 2) Smrt sama sebe: Jak již název napovídá, smrt se posouvá od obecné záležitosti a společenského vnímání k větší individualitě a k hlubšímu prožívání konečnosti na tomto pozemském světě. Týká se již více jedince jako takového a jeho osudu.⁶⁸ Začíná to být více osobním prožitkem nežli záležitostí společenství. Tyto tendence probíhaly již od 11. století a lze je vysledovat až do století sedmnáctého.⁶⁹
- 3) Smrt vzdálená i blízká: V rámci novověkého myšlení přichází i změna v přístupu ke smrti. Ustoupil způsob umírání, který je nazýván umění umírat a zesílil důraz na umění žít. To podstatné z lidského života se neodehrává až v čase umírání, ale je rovnoměrně rozděleno do všech jeho prožitých dnů. Nicméně život je zde neoddělitelně spojen se smrtí. Člověk by podle teologů té doby neměl lpět na pozemském životě. Fungoval zde úzký vztah mezi šťastným životem a šťastnou smrtí a rozjímaní nad smrtí se stalo běžnou součástí života.⁷⁰
- 4) Smrt blízkého – souvisí s měnící se mentalitou v 19. století, kdy se lidé začínají mnohem obtížněji vyrovnávat se smrtí svých blízkých, než tomu bylo doposud. Netrápil je ani tolik jejich vlastní konec, jako strach ze smrti druhých. Zároveň s tím ale souvisí zrod moderní funerální plastiky, okázalé pohřební rituály a celkově jiné a vizuálně obsáhlejší pojetí hřbitovů a jednotlivých hrobu a hrobek.⁷¹
- 5) Převrácená smrt – i tento model samozřejmě vychází z dobových změn 20. století související s institucionalizací umírání a následné smrti.⁷² Smrt je chápána jako něco, co by se mělo odehrávat mimo běžný život a zraky zdravých a žijících jedinců. Následkem je medikalizace, tedy přehnané užívání medicíny a léčebných prostředků a naprosté opuštění jakýchkoliv rituálů souvisejících i s následným truchlením a vyrovnávání se se smrtí blízkého.⁷³

⁶⁸ <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>
vyhledáno 14. 11. 2019

⁶⁹ ČELEDOVÁ / HOLČÍK A KOL. 2017, 158

⁷⁰ ARIÉS 2000, díl II., 16

⁷¹ <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>
vyhledáno 14. 11. 2019

⁷² <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>
vyhledáno 14. 11. 2019

⁷³ ČELEDOVÁ / HOLČÍK A KOL. 2017, 158

Tzv. Kulturologická thanatologie, jejímiž zakladateli jsou Jan Assmann (1938) a Thomas Macho (1952), se zabývá srovnáním a různými přístupy a aspekty vyrovnávání se se smrtí v jednotlivých kulturách.⁷⁴ Assmann se pokoušel své teorie vystavět na myšlence, do jaké míry se dá od přístupu celé jedné kultury ke smrti vysledovat veškerá její specifika a charakter. Představoval to například na rozdílech ve způsobu umírání, rituálech spojených s truchlením, s úvahami ohledně posmrtného života a nesmrtelnosti či s vyobrazováním smrti.⁷⁵ Assmann také zmiňuje, jak je důležitá v kultuře umírání paměť a poukazuje na to, že paměť je důležitou ctností a kdo zapomene, přichází o minulost.⁷⁶

Thomas Macho oproti tomu poukazuje na to, že ve své podstatě si žádný člověk, společnost a systém nedokáže představit svůj vlastní úplný konec v elementárním důsledku. A na základě toho tedy můžeme srovnávat pouze reakce na blížící se smrt, přičemž historik je pouze pozorovatel, který se pohybuje na samém povrchu tohoto tématu. Macho tak do jisté míry zpochybňuje vděčnost práce historiků a archivářů v této oblasti, přičemž zdůrazňuje, že není možné objevit podstatu smrti pouhým sběrem dat a historických záznamů, a tudíž tato esence smrti nám zůstává skryta.⁷⁷ I přes tato vyjádření můžeme nicméně z Machových myšlenek zaznamenat rozšíření podvědomí o této problematice a nalézat nové úhly pohledu a zamýšlení se nad touto oblastí, a to i díky nastínění vzájemných vztahů mezi civilizacemi a funerální kulturou, ekonomikou, hospodářstvím, stravováním a dalšími aspekty.⁷⁸

Jistě dává smysl, a můžeme se o tom dočíst již ve starší antropologické literatuře, že esenciální pochopení smrti a všech jejích aspektů a stránek, je možné právě za předpokladu zkoumání a proniknutí do základních životních postojů a hodnot dané společnosti.⁷⁹

⁷⁴ MALÝ 2008

⁷⁵ ASSMANN 2003, 15

⁷⁶ ASSMANN 2003, 42-47

⁷⁷ MACHO, Thomas: Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě. In: Assmann, J.: Smrt jako fenomén kulturní teorie. Obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě. Praha 2003, s. 71–76.

⁷⁸ TAMTÉŽ

⁷⁹ HUNTINGTON / METCALF 1979, 97-98

Jak uvádí Tomáš Malý ve své dizertační práci nazvané *Smrt a spása duše v 17. -18. století: Brněnští měšťané a osudy potridentské zbožnosti*, Assmann se pokusil ve svém sborníku věnovaném právě tématu smrti o interdisciplinární přesahy a komparistickou metodologii v porovnávání jednotlivých civilizací. V různých společnostech porovnával přístup člověka ke smrti a zpracování tohoto tématu v rámci jednotlivých rituálů. Cílem sborníku bylo představit problematiku v co nejširším záběru jak z pohledu geografického, tak právě metodologického. Rozlišujícím prvkem pak byla identita v obecném měřítku, která se jinak pojímá ve východní a jinak v západní kultuře, rozdíly najdeme v archaickém a moderním světě a podobně. Základní rozdíly se pak nacházející v řešení rozporu mezi uvědoměním si vlastní smrtelnosti, jak každého z nás osobně, tak celých kultur, a jakousi touhou po nesmrtelnosti.⁸⁰

Dle výše zmíněných odstavců vyplývá, že odpradáвна bylo téma *vanitas* nejenom pro umělce velice lákavé, neboť smrt byla každodenním tématem v životě člověka. Napříč Evropou se tradovala povídka *Nascentes morimur, finisque ab origine pendet* (Manilius, *Astronomica* 4,16) - od chvíle, kdy jsme se narodili, umíráme... která ovlivnila v rámci vývratného světa mnohé nizozemské a německé malíře, příkladem lze uvést Franse Florise, Abrahama Bloemaerta, Jacoba Hoefnagela a další. Rudolfínská Praha byla přímo prochnutá tématy zabývající se tematikou smrti a existencí člověka. Téma nabízelo mnoho kontrastů a úhlů pohledu a také poskytovalo široký prostor pro hloubavé otázky a případnou snahu nalézt na tyto otázky odpovědi. V intencích těchto myšlenek vznikaly obrazy s námětem baculatého dítěte v kombinaci s lebkou, případně ještě mýdlovými bublinami, které odkazovaly na zánik života. Takovými tématy se zabývali například i Maerten de Vos či Raphael Sadeler. Do souvislosti s pomíjivostí života byly dávány také různé šperky a shluky vzácných předmětů ze sféry nejen umělecké, ale také z oblasti přírodnin a vědy, neboť se těmito věcmi umíněně a vášnivě obklopujeme, ale o něž také lehce a nevyhnutelně přicházíme.⁸¹

V roce 1593 vyšla významná publikace *Iconologia* od Cesare Ripy, encyklopedické shrnutí vyjadřující morální pojmy, stejně tak jako náboženské představy, ze kterých následně mohli vycházet umělci v rámci konkrétních výtvarných zobrazení. Abstraktní pojmy a alegorie dostaly jasnou podobu a umělci jakýsi návod, jak by dané věci a

⁸⁰ MALÝ 2008

⁸¹ MŽYKOVÁ 2012, 67

personifikace měly vypadat, včetně zobrazení různých oblastí lidské činnosti zahrnující také umění a život samotný. S tím souviselo celkové chápání a pojetí takového života, včetně nadužívání světských potěšení, kdy v rámci výtvarného umění dochází k varování a připomenutí z Bible v podobě *memento mori* – pamatuj na smrt (Ecclesiasticus 7,40).⁸²

V rámci zobrazování *vanitas* se umělci zaměřovali také na zpodobnění velkého množství bohatství, jako například umělec Pieter Boel na obraze z roku 1663, který se nyní nachází ve sbírkách Palais des Beaux-Arts v Lille.

Nástrahám lidského počínání a pokušení se věnovala již teologie ze 4. století, takzvaná patristika. Jeden ze čtyř církevních otců, sv. Jeroným, který je považován za překladatele hebrejské verze Bible do latinské formy, tedy Vulgaty, bývá často zobrazován jako meditující stařec společně se svým lvem a kardinálským kloboukem v červených odstínech. Albrecht Dürer v roce 1521 zpodobnil tohoto světce rozjímající nad životem tak výřečným způsobem, že ho následovala celá řada dalších umělců a vzniklo mnoho variant a kopií tohoto námětu. Obraz je doplněn lidskou lebkou, tedy nejvýznamnějším a charakteristickým symbolem pomíjivosti života.⁸³

V Nizozemí, v zemi plné náboženských rozbrojů mezi katolíky a kalvinisty, působilo *vanitas* jako téma ve smyslu zúčtování pozemských skutků a varování před lidskými nešvary. Obrazy tohoto typu zde nesly širší morální podtext ve smyslu protestantské zbožnosti a mravnosti. Zde se také výrazným způsobem odrazilo kuchyňské prostředí a bohatě prostřené stoly s prvky zátiší typu *vanitas*. Pomíjivost byla symbolizována například převrženým pohárem či číší, jako znamení nečekané a definitivní smrti. V polovině 17. století dochází k jistým změnám v rámci dobových požadavků a do těchto tematických zátiší jsou vkládány výraznější prvky, jako je například právě lidská lebka.⁸⁴

⁸² MŽYKOVÁ 2012, 69

⁸³ MŽYKOVÁ 2012, 71-72

⁸⁴ MŽYKOVÁ 2012, 73-75

4. Zátíší typu vanitas a jeho projevy v zahraničí s přihlédnutím k případným vlivům na českou školu

Důležitou osobností mezi malíři obrazů typu zátíší, obzvláště pak v zobrazování námětů vanitas s přesahem na naše území, je umělec Jan Davidsz de Heem (1606-1684).

V Oblastní galerii v Liberci je umístěn obraz *Vanitas*⁸⁵ z roku 1629, který dle mého bádání a následných výsledků zapůsobil jako velice podnětný zdroj pro naše prostředí v rámci této tematiky, neboť inspiroval Johanna Adalberta Angermeyera, na něhož mohli následně navázat další čeští umělci, kterými se budu také v této práci zabývat. Obraz vznikl, když malíř pobýval v Leydenu. Toto město bylo kalvínským, tedy přísně protestantským centrem víry, což se odráželo i v umění. Také zde byla založena v 16. století kalvínská univerzita a scházeli se zde význační učenci, filozofové, humanisté, profesori, básníci, vědci a podobně. Tato společenská vrstva měla logicky určité nároky a požadavky na vyznění umění, které se de Heem snažil vstřebávat a následně uplatnit ve svých dílech. Touto reflexí byla například tvorba menších formátů vhodných do lidských domovů, neboť kalvínská církev nezamýšlela umístit umění do chrámů. Obraz, který zde autor namaloval vyniká téměř monochromatickou paletou barev v hnědých a okrových odstínech a ztišenou atmosférou. Výrazným prvkem je zde lebka a text připevněný na zdi s textem z Vulgaty – vanitas vanitatum (marnost nad marnost).

Lebka zde působí jako jeden z hlavních atributů kontemplativních myšlenek, pokání a úvah o pomíjivosti všeho pozemského.⁸⁶ Lebka již od středověku figurovala jako symbol smrti a od konce 16. století bývá typické zobrazení světce při kontemplaci a se zrakem upřeným právě na lebku, která může být buď volně umístěna na obraze nebo může být držena v ruce. V průběhu času se stala typickým atributem například Františka z Assisi, Romualda a dále pak sv. Jeronýma a kajícnice Máří Magdalény. Zobrazení lebky v zátíší typu vanitas slouží jako připomínka pomíjivosti lidského života,⁸⁷ ale zároveň je to také nejvyšší bod lidského těla a symbol prchavosti jeho materiálního „já“ na tomto světě. Zároveň můžeme lebku jako typický atribut zaznamenat na obrazech Ukřižování, kde

⁸⁵ Jan Davidsz de Heem: *Vanitas*, 1629, olej na dřevě, 26,5 x 35 cm. Oblastní galerie v Liberci.

Poprvé publikováno: Toman 1888

⁸⁶ HEINZ-MOHR 1971, 263

⁸⁷ HALL 2008, 247

však není odkazem na Golgotu jako takovou, ale poukazuje na skutečnost, že dle legendy byl Kristus ukřižován na hrobě Adama, čímž je nastíněna kontinuita mezi prvním a druhým Adamem.⁸⁸

Dále jsou na vyobrazení od Jana Davidsze de Heema zpodobněny knihy, listy papíru, kalamár a pero, což odkazuje na učenou společnost, ke které měl obraz promlouvat. Také je zde namalován pancíř, což symbolizuje pravděpodobně neutuchající boje. Autor vyniká kvalitním malířským rukopisem a zájmem o světlo, jehož hra a účinek podpořil umístěním předsazené příčky, přes kterou se lámou dopadající paprsky. Obraz je viditelně signován a datován na hraně stolu a zajímavostí je, že autor vytvořil v pouhých třidvaceti letech.

V Národní galerii v Praze můžeme nalézt další obraz s názvem *Vanitas*⁸⁹ od tohoto umělce, tentokrát z roku 1652. Dílo původně z nostické sbírky, zobrazuje prvky pomíjivosti života ve formě zátiší s otevřenými hodinkami a hudebními nástroji, které jsou umístěné vedle dominantní lebky. Předměty jsou zobrazeny ve skutečné velikosti a umístěny do niky, z které opticky vystupují do prostoru a tím umocňují realističnost zobrazení. Toto zobrazení, oproti výše zmíněnému, vzniklo v Antverpách, tedy v prostředí katolickém, a tudíž bylo také určené pro jiné obecenstvo. Výjev je poněkud opulentněji pojat oproti předešlému obrazu a neobrací se ani tak ke vzdělanému publiku, jako k bohatým lidem. Jsou zde hodiny, které odkazují na trvalé a neodkladné plynutí času, dále svícen poukazující na prehavost okamžiku a vyhaslý život, ale také růže, která dříve či později zvadne, uschne či opadá. Není zde například zpodobněna žádná kniha či jiné atributy vzdělanosti, ale je tu měšec a papír s pečeti, které poukazují na fakt, že ačkoliv člověk může být v životě bohatý a může oplývat majetky, v důsledku na tom nezáleží, neboť smrt je nakonec vždy spravedlivá. Dále jsou zde namalovány předměty související se zábavou a lidskými pozemskými kratochvílemi jako jsou kastaněty či flétna. Tyto jednotlivosti dokládají, že obraz promlouvá k lidem z bohatších vrstev a k publiku, co je zvyklé se bavit. Nad nikou je umístěný vzkaz se slovy: *Můžeš pískat, jak chceš, ať dobře nebo špatně, tvůj osud je dán, ať jsi bohatý nebo chudý, učený nebo hloupý, stejně skončíš, žiješ, tak musíš umřít*. Celý výjev je také umocněn nápisem na

⁸⁸ HEINZ-MOHR 1971, 133

⁸⁹ Jan Davidsz de Heem: *Vanitas*, 1652, olej na dřevě. NG Praha

samotné listině v dolní části obrazu, kde je výrazně napsáno *Memento Mori*, tedy pamatuj na smrt.

Další důležitý zdroj bych spatřovala v antverpském malíři Nicolaesu van Verendaelovi (1640–1691), který se ve velkém věnoval zobrazování květinových zátiší, a právě také tématu vanitas. Obraz s názvem *Vanitas*,⁹⁰ umístěný v Musée des Beaux-Arts de Caen z roku 1680 zobrazuje dvojici lebek, přičemž jedna je viděna ze spodu, bez spodní čelisti a s pohledem do týlního otvoru. Dané lebky jsou umístěné na podlouhlých kostech, které ubíhají do tmavého prostoru a dodávají obrazu hloubku. Obě lebky jako by byly korunovány, přičemž kolem obvodu levé lebky jsou namalována stébla obilí, představující trnovou korunu, vyjadřující jak prchavost lidského života, tak vzkříšení Krista a život věčný. Lebka umístěna na straně pravé je pokryta kvetoucími květinami jasných a zářivých barev. Zdobné zpodobnění květin či ovoce pak nemělo vyjadřovat jen estetickou krásu, ale mělo též představovat spolehlivý obraz bohatství a krás, které nám země nabízí. Mohlo tak být chápáno jako reprezentace vděku a oslava této skutečnosti.⁹¹ Je zde také zpodobněna škeble s mýdlovou vodou, bublinou a stéblem slámy sloužící k rozmíchání kapaliny. A právě v bublinách, které mají velice krátkého trvání, můžeme spatřovat znamenitý příklad pomíjivosti a prchavosti ve vztahu k lidskému životu.

Tento autor vytvořil vícero námětově a obsahově podobných obrazů. Zmínila bych ještě obraz *Zátiší s kyticí, svíčkou a lebkou*⁹², dnes umístěný v Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro v Benátkách, datovaný kolem roku 1679, který je společným dílem s Hendrickem Andriessenem (1607–1655). Na obraze je mimo jiné opět ústředním motivem lebka, dále je zde otevřená kniha s textem a stéblo slámy s poletující mýdlovou bublinou. Dalšími předměty odkazujícími na tematiku vanitas je skomírající svíce a uvadající květiny, přičemž zobrazení svíčky nemusí být jen alegorickým odrazem vyhasínajícího života, ale vyjadřuje také boží světlo. Knihy pak vyjadřují mnišskou či humanistickou učenost.⁹³ Celá kompozice je usazena na stole s červenou, lehce řasenou splývající drapérií.

⁹⁰ Nicolaes van Verendael: *Vanitas*, cca 1680, olej na plátně. Musée des Beaux-Arts de Caen

⁹¹ LURKER 2005, 580

⁹² Nicolaes van Verendael ve spolupráci s Hendrickem Andriessenem: *Zátiší s kyticí, svíčkou a lebkou*, cca 1679, olej na plátně, 57 x 39 cm. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky

⁹³ LURKER 2005, 580

V dalším zobrazení *Zátiší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou*⁹⁴ od Nicolaese van Verendaela můžeme pozorovat velkorysejší pojetí. Mimo typickou lebku, která je zde ovšem zobrazena s pohledem doleva a horní čelistí dolů, je zde zpodobněna také velká kytice s opadávajícími květy, lastura se stéblem slámy a na pozadí téměř ztrácející se bubliny. Mezi další typické atributy odkazujícími k pomíjivosti lidského života a marnosti všeho konání patří dohořelá svíce, přesýpací hodiny, stejně tak jako hodinky kapesní, dále pak dýmka symbolizující požitky člověka a různorodé nádoby ze skla a cínu. Také je zde zpodobněna velká mušle ve spojitosti s exotickými zeměmi a cestováním.

Ačkoliv primárně patří mušle mezi symboly spojené převážně s ženskostí, stejně tak jako element vody, což je umocněno pravděpodobně díky jejím morfologickým tvarům, představovala mušle v raném křesťanství také symbol hrobu, z něhož člověk nicméně následně povstane. I na základě toho byly mušle symbolicky kladeny zemřelým do hrobu.⁹⁵ Zároveň se v mušlích a jejich ušlechtilém vzhledu odráží tvořivá síla Boha a společně s perlou jsou považovány v barokní emblematické za znamení přijetí boží milosti.⁹⁶ Ačkoliv mušle není příliš rozšířeným symbolem v křesťanském umění, lze jej nalézt na fragmentu sarkofágu v Lateránu v Římě v rámci Jonášova příběhu. Atribuce tohoto symbolu přináležejí například Jakubu Většímu, sv. Rochovi či Sebaldovi.⁹⁷ Již v 16. století uchvacovaly lastury (zejména nautilus a zavinatec) svou krásou a půvabem množství sběratelů. Různorodé ulity a škeble reprezentovaly vzdálené exotické končiny a prostřednictvím jejich zobrazení jako by se tyto geografické oblasti přiblížily. Z lastur se staly vzácností, za které byly sběratelé ochotni zaplatit veliké sumy peněz a pravděpodobně i díky tomu se v soudobé emblematické staly symbolem pošetilosti a rozhazování financí.⁹⁸

Přesýpací hodiny jako atribut smrti a personifikace času působí taktéž v rámci námětu vanitas.⁹⁹ Už ve starověku byly používány jako memoria temporis, tedy symbol

⁹⁴ Nicolaes van Verendael: *Zátiší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou*, 1680, olej na plátně, 98 x 77 cm. Soukromá sbírka

⁹⁵ HEINZ-MOHR 1971, 164

⁹⁶ LURKER 2005, 308-309

⁹⁷ HEINZ-MOHR 1971, 164

⁹⁸ SEIFERTOVÁ 1994, 139

⁹⁹ HALL 2008, 380

nevyhnutelně plynoucího času a pomíjivosti, respektive smrti.¹⁰⁰ V případě zobrazení s křídly symbolizují prchavost času¹⁰¹ a krátkost lidského života. To můžeme pozorovat například na mědirytu od Albrechta Dürera s názvem *Rytíř, smrt a ďábel*, kde právě přesýpací hodiny vyjadřují ubíhající čas. Tento motiv může vyjadřovat také stálost a jako atribut jsou spojovány se sv. Jeronýmem.¹⁰²

Je zde zobrazena také otevřená kniha větších rozměrů, která jak již bylo zmíněno vyjadřuje vzdělání a učenost. Celé zátěší je umístěno na stole s bohatě zdobenou látkou, která byla pravděpodobně inspirována italskými koberci.

Z francouzského prostředí bych zmínila reprezentujícího umělce Simona Renarda de Saint Andrého (1613/1614–1677). V rámci jeho bohaté tvorby se nám dochovalo značné množství obrazů zabývajících se tematikou vanitas. Jeho výjevy působí jako čistá deklarace vanitárního poučení, neboť jsou obsáhlým způsobem naplněny danou symbolikou. Průřez umělcovou známou tvorbou nám představuje téměř veškeré předměty vztahující se k této problematice. Umělec kompozice varioval, měnil postavení ústředního motivu lebky a dával tyto symboly do nových kontextů.

Například výjev *Vanitas*¹⁰³ z poloviny 17. století, dnes umístěný v Museum of Fine Arts of Lyon, zobrazuje dominantní lebku umístěnou v blízkosti hrany stolu, která je korunována vavřínovým věncem, který můžeme vnímat jako symboliku vítězství smrti nad jakoukoliv společenskou vrstvou, ale také jako případné vítězství, které může člověka dovést po posledním soudu k životu věčnému. Výrazným prvkem jsou také mýdlové bubliny, ve kterých se znatelně odráží skleněné tabulky protilehlého okna, skrze nichž chtěl autor poukázat na svůj malířský um. Listiny s přiloženými pečetěmi mohou vyjadřovat zbytečnou snahu shromážďovat hmotné majetky a hudební nástroje potěšení z pozemských požitků a prchavost hudebního umění. Světská povyražení jsou zde reprezentována také demižonem vína, potažmo rozbitou sklenicí z křehkého skla s vylitým obsahem v odkazu na možné nečekané ukončení lidského života.

¹⁰⁰ LURKER 2005, 156

¹⁰¹ HALL 2008, 380

¹⁰² LURKER 2005, 156

¹⁰³ Simon Renard de Saint André: *Vanitas*, kolem roku 1650, olej na plátně, 60 x 43 cm. Museum of Fine Arts of Lyon

Na italském zobrazení *Vanitas*¹⁰⁴ od Salvatora Rosi (1615-1673) z poloviny 17. století, nyní umístěním v Alte Pinakothek, lze spatřit detailně propracovanou lebku s pohledem do týlního otvoru. Obraz je pojatý velice expresivním způsobem a na rozdíl od předchozích zobrazení není ústřední motiv lebky umístěný na žádném honosném podstavci, bohaté drapérii či stole. Vanitární motivy jsou umístěny do nevzhledného a tmavého kontextu, což jistým a jiným způsobem umocňuje působení marnosti lidského konání. Kniha jako symbol učenosti leží neuctivě pohozena na zemi, stejně tak potrhaný notový zápis. Obraz mohl umělec také zamýšlet jako jakýsi manifest své osoby jakožto umělce a také jako vyjádření ztotožnění se s pomíjivostí a prchavostí lidského života na tomto světě. Dokazuje to například autorova signatura na přebalu knihy. Dále je zde zobrazena malířská paleta i se štětci a model torza lidské figury, vše jako odkaz na tvořivou činnost lidskou. Která je ovšem také dočasná, ačkoliv umělec si skrze svá díla může zajistit jakousi zapamatovatelnost v rámci psaných dějin. V pozadí je naznačena jakási zdobná nádoba, která by mohla představovat urnu na lidské ostatky. Na odvrácené straně knihy je zobrazen florální věnec, domnívám se, že vavřínový, který byl předáván ve starověkém Římě básníkům. Znamenalo by to tedy, že na daném zobrazení je zastoupeno umění malířské, sochařské, umění hudby, ale také poezie a psání. U daného autora bych také vyzdvihla práci se světlem a stíny a celkovou kompozici, která má ve své na první pohled neuspořádanosti jistá pravidla, která obraz harmonizují. Také barevnost je umírněná a přirozená. Modelace světla dopadající z levého horního rohu funkčně pracuje se záhyby a zákoutími jak torza figury, tak jednotlivými částmi lidské lebky.

U takovýchto zobrazení obecně je pak třeba hledat symboliku, kdy tyto symboly již ze své podstaty mají věci na jednu stranu ukrývat, na stranu druhou zjevovat pravdu, ať už tu očividnou či podpovrchovou. Což je zcela jistě důvod, proč vždy existuje jistý prostor pro odchýlení se či pomýlení ve výkladu. Nicméně tato skutečnost nutně neznamená, že bychom museli zpochybňovat celé tematické obrazy či konkrétní díla, ale měla by vést naopak spíše k našemu hlubšímu zkoumání a porovnávání jednotlivých prvků námětů, čímž můžeme například docílit stanovením daných odlišností na základě geografického rozložení, kulturního zázemí či historické epochy.

¹⁰⁴ Salvator Rosa: *Vanitas*, kolem roku 1650, olej na plátně, 51,8 x 69,4 cm. Alte Pinakothek

Symbolická logika je člověku blízká a svým způsobem přirozená a má nezastupitelnou roli ve vyjádření lidské existence. Nicméně k pochopení jednotlivých symbolů v průběhu času je potřeba hlubšího studia a následného dosažení nalezení kořenů každé figurální reprezentace. Též je pro lidstvo běžné, že formu našeho chápání a následný otisk transformujeme právě do obrazů a figur.¹⁰⁵

Symbole se vyjadřují skrze obrazy a metafory, které jedním slovem vyjadřují vícero vlastností daného předmětu. Mohou nabízet různé úhly pohledu a svoji mnohoznačnost nám poskytují v jediném okamžiku. Namísto dlouhé a složité analýzy a rozumového přístupu nám obraz předkládá v konkrétní jednu chvíli nashromážděné penzum vlastností skýtající mnohé.¹⁰⁶

Symbole se nachází mezi formou a bytím, mezi vyjádřením a ideou, jsou náhlým zjevením, „záblesk, jenž dává našemu zraku zahlédnout neomezený horizont.“¹⁰⁷

Za dob antiky měl symbol hlavně praktickou funkci, a to ve formě předmětu z hlíny, dřeva či kovu rozděleném na dvě poloviny. Každou z těchto částí disponovala jedna osoba a pouze dohromady nabýval tento předmět svého plného významu. Mohl sloužit jako poznávací či stvrzovací znak, používali jej obchodníci, přátelé, poutníci a další. Ve své podstatě tedy symbol odděluje i slučuje.¹⁰⁸

Creuzer rozlišuje symbole mystické a symbole spojené s výtvarným uměním, přičemž základní definici vyjadřuje takto: „Symbole ve vlastním slova smyslu jsou čistými idejemi, oděnými tělesnými formami; aby jazyk dosáhl přesnosti, bylo totiž třeba slovo omezit na určitý význam.“¹⁰⁹ Slovo symbol je „věc“, skládající se ze dvou přínaležejících částí. Latinsky symbolum, Řecky symbolon, původně znamenalo znak, znamení. Sloveso, ze kterého je toto slovo odvozeno, tedy symballein, se vyskytuje ve významu sjednotit, shromáždit dohromady. Zároveň může vyvolávat domněnky či značit snahu proniknout do něčeho tajemného a záhadného.¹¹⁰

¹⁰⁵ CREUZER 1825, 19

¹⁰⁶ ALLEAU 2008, 9

¹⁰⁷ CREUZER 1825, 24

¹⁰⁸ HEINZ-MOHR 1999, 8

¹⁰⁹ CREUZER 1825, 26

¹¹⁰ ALLEAU 2008, 10

Pro lidské společenství byl symbol také vždy spojením viditelného s čímśi neviditelným, s jakousi transcendentální rovinou. „Řeč symbolů je jazykem náboženství pro to, co přesahuje lidský rozum. Je tajemstvím a zjevením v jednom; zastírá svaté pravdy profánnímu pohledu, zároveň je ale zjevuje všem, kteří vědí, jak v nich číst. Tímto způsobem stál náboženský jazyk symbolů vždy v úzkém vztahu k náboženskému umění.“¹¹¹

Dnes se nacházíme ve fázi, kdy náš jazyk začíná postrádat jistou bohatost a obrazovost. Svět se zrychluje, s ním i informovanost a potřeba vše zkracovat a zjednodušovat. Mluva začíná být pojmová, abstraktní a více povrchní než obraz, který se dostává do popředí. Mluví o tom již Carl Gustav Jung (1875-1961), když se v díle *Člověk a symboly* z roku 1961 zabývá myšlenkou, že čím více se naše vědecké porozumění znásobilo, tím více se náš svět odlidštil. Ztratili jsme odvěký kontakt s přírodou a pozbyly své emocionální identity. S tím souvisí i ztráta pro porozumění symbolických obsahů. A ačkoliv se dnes bez značek, zkratk a různých znamení prakticky neobejdeme, postrádá tento rozměr hlubší zakořenění a dimenzi rozpětí pojmu a tvaru, abstrakce a konkrétna.¹¹² Obraz v novém slova smysl, televize, reklama, audiovizuální příslušenství, vše se neustále zdokonaluje a předkládá nám vizuální vjemy doslova na každém kroku a tištěné slovo po mnoha staletích ztrácí na síle. „Slovo či obraz jsou symbolické, pokud je v nich obsaženo více, než je na první pohled patrné“ (C. G. Jung). Ačkoliv jsme symboly obklopeni a jakkoliv každý z nás symbolů vědomě či nevědomě každý den využívá, přesná definice těchto symbolů není zcela zjevná, a právě to je jeho podstatou a za pomoci smysli vnímatelných znaků přibližuje to, co smysli vnímatelné není.¹¹³

Jednou samostatnou kapitolou v rámci křesťanské symboliky je právě zobrazování smrti, lépe řečeno zátiší typu *vanitas*, které se tematicky zabývá pomíjivostí a marnivostí na tomto světě. A ačkoliv existuje bohatý obrazový materiál v průběhu lidské historie v rámci symboliky křesťanského výtvarného umění a taktéž tradice, které nás odkazují k formálním i obsahovým výkladům jednotlivostí, neměli bychom tuto spolehlivost

¹¹¹ HEINZ-MOHR 1999, 8

¹¹² JUNG 2017, 89-96

¹¹³ HEINZ-MOHR 1999, 6-8

zaměňovat za jednoznačnost, neboť stejně tak jako se vyvíjí naše společnost, tak s ní se logicky rozvíjí a mění myšlení a chápání daných okolností a skutečností.

K rozdílným výkladům či mnohoznačnosti symboliky docházelo již v raně křesťanském období, kdy například námět tří mladíků v ohnivě peci může poukazovat na úlohy bojující církve, na požehnání mučednictví, panování Antikrista či vystupuje jako předobraz zmrtvýchvstání Krista. Tento jeden příklad z mnohých dokládá, že při rozklíčování symbolů a jednotlivých námětů musíme vždy brát v potaz konkrétní obrazové souvislosti a kulturní a historiografické pozadí. Obraz funguje jako sjednocení smyslového a duchovního. Spojuje a ačkoliv mlčí, podává svědectví o něčem, co je na první pohled skryté, a nikoliv zcela vyložitelné.¹¹⁴

Dalším signifikantním symbolem spojeným s pomíjivostí lidského života je zobrazení motýla, které se objevuje již ve starověkém Egyptě coby symbolika duše. Ve starém Řecku byla duše reprezentována nočním motýlem, zatímco v Řecku helénistickém se jím stal motýl denní.¹¹⁵ Motýl, vylétající z kukly jako symbol nesmrtelné duše, tedy Psýché. Na základě této personifikace se pak Psýché zobrazovala s motýlími křídly. A neboť byl spánek vnímán jako dočasné a opakující se oproštění od pozemských pout, tak i bůh spánku Hypnos býval zpodobňován s motýlími křídly na hlavě.

Ačkoliv církevní otcové považovali symboliku zmrtvýchvstání za velmi důležitou, motýl jako atribut se v raně křesťanském umění objevuje velmi sporadicky. Nicméně se můžeme setkat právě s přejatou symbolikou antického mýtu o Amorovi a Psýché, který transformovaně vypovídá o vztahu duše a Krista. Takováto vyobrazení lze spatřit například na nástěnných malbách v katakombách a na sarkofázích.¹¹⁶ Podobnou výpovědní hodnotu můžeme přisuzovat například také mozaice v Benátkách v San Marco, kde se duše, zde představovaná právě motýlem, přibližuje k Adamovi stvořenému Bohem. Křesťanská symbolika pak vnímá motýla zejména ve spojitosti se zmrtvýchvstáním, kterému předchází dvě stádia, a to housenka jako výraz života, a kukla jako předzvěst smrti.¹¹⁷

¹¹⁴ HEINZ-MOHR 1999, 13

¹¹⁵ LURKER 2005, 306

¹¹⁶ HEINZ-MOHR 1971, 163

¹¹⁷ LURKER 2005, 306

Symbolické významy a zátiší jako takové je dnes nahlíženo dvojí metrikou. Jeden úhel pohledu nahlíží skryté významy jako metaforickou strukturu fungující sama o sobě, nezávisle na čase a místě vzniku. Druhý úhel pak pracuje s myšlenkou ustálených kompozic složených z nehybných předmětů s určitým vzorcem opakování, které jsou oproštěné od vkusu objednavatelů a od výkladů teoretiků a vzdělavců.¹¹⁸

Dle mého názoru je ovšem toto vidění neprozřetelné a neuvážené a může díky tomu docházet k bezděčné mechanické interpretaci jednotlivých ikonografických symbolů a celých námětů. Myslím si, že je potřeba k obrazům přistupovat individuálně, v čase i prostoru, a že je potřeba brát v potaz nejenom dobu vzniku, ale také situaci umělce, zadavatele a případně geografické prostředí a historické okolnosti. Nicméně bohužel samozřejmě ne u všech vyobrazení máme všechny tyto informace, a tudíž nelze tento přístup vždy aplikovat. V případě, že tyto údaje k dispozici máme, je dobré z nich vycházet, neboť mohou hrát významnou roli. Již Ernst H. Gombrich (1909–2001) poukazuje ve své stati *Tradice a výraz v zátiší Západu*¹¹⁹ na rizika spojená s bezmyšlenkovitou a mimovolnou ikonologickou interpretací, která upozaduje například uměleckou kvalitu díla a tím pádem i jeho estetickou funkci. Dále se k této problematice vyjadřuje například Mina Gregori (1924), která se zabývá skutečností, že ve 30. letech 17. století došlo k rozdělení na zátiší „emblematická“, kde právě ukryté symbolické působení určovalo umístění jednotlivých atributů a celkovou kompozici obrazu, a dále pak na zátiší „přirozená a sobě postačující vyobrazení“, která se soustředila pouze na dekorativní vzezření a fungovala samostatně bez sofistikovaně promyšlených kompozic.¹²⁰

¹¹⁸ KAZLEPKA 2007, 14

¹¹⁹ GOMBRICH 1959

¹²⁰ GREGORI 2003

5. Umělecká scéna na našem území a reflexe tematiky vanitas

Na počátku barokní epochy v našem prostředí probíhala 30. letá válka (1618–1648), se kterou souvisí následující hospodářský úpadek a také nucená emigrace podle náboženského přesvědčení. Tento ozbrojený konflikt evropských rozměrů způsobil značný úbytek obyvatelstva v inkriminovaných oblastech a zavedení striktního dodržování *cuius regio, eius religio*, tedy tzv. augšpurského určování náboženství dle panovníka.

Vítězství katolíků v bitvě na Bílé hoře znamenalo pro naše země výsadní postavení katolické církve a také úzký kontakt s ostatními habsburskými mocnostmi a zahraničními katolickými řády a institucemi. Tento politický a religiózní aspekt hluboce ovlivňoval všechny společenské vrstvy a tím pádem i jejich kulturní založení a přemýšlení o životě, světě, potažmo smrti.

Ačkoliv byly od konce 30. leté války České země jako takové uchráněny od větších politických bojů, v rámci Habsburské monarchie byly nuceně zapojovány do války s Turky¹²¹, což se logicky promítalo do myšlení celé společnosti. Jak je pro naše území typické, nové myšlenky a ideje sem proudily s jistým zpožděním, a ne jinak tomu bylo i s osvícenským myšlením, což zapříčinilo právě dlouhé trvání barokních idejí i hluboko v 19. století, a to obzvláště na venkově.¹²² S tím také souvisela hluboká barokní zbožnost a vnímání smrti.

Kromě politicko-náboženských konfliktů, hospodářské krize a velkého vlivu církve a dominantní barokní krajiny jako takové, měl na člověka raného novověku velký vliv také jednoduchý životní rytmus a napojení na přírodní procesy. S tím souvisí větší koncentrace obecně. Na sebe a na život a prostor, který člověk obývá. Od minima rušivých podnětů, se kterými se potýkáme například v dnešní době, se odvíjela právě výrazná spiritualita a v duchu křesťanské víry vnímání našeho vyměřeného času na tomto světě a ve světě

¹²¹ VLNAS 2001, 29–31.

¹²² HANZAL 1987, 64–65

následujícím. Lze tedy říci, že smrt byla v době barokní všudypřítomná a umírání bylo běžnou a nutnou součástí života. V době smrti se oddělila duše od lidského těla a tato duše mohla být v tuto chvíli osvobozena od pozemských muk v podobě tvrdé práce a různých nemocí a mohla putovat do ráje. Tato víra, struktura času dána církevní liturgií a striktní podoba církevních obřadů a rituálů, obzvláště pak spojená s dobrým umíráním, usnadňovala baroknímu člověku smíření se se smrtí vlastní či smrtí blízké osoby. Proces a forma dodávali lidské společnosti jistoty a pocit bezpečí. Nicméně zároveň s tím přicházel i strach v podobě nekonečných pekelných muk v případě, že by lidská duše nedošla spásy.¹²³

V Českých zemích tedy probíhal vývoj následkem třicetileté války velmi pozvolně. Trvalo jistý čas, než došlo k rozsáhlejší stavební činnosti a s ní spojenými sochařskými a malířskými realizacemi. Začaly vznikat tzv. „Gesamtkunstwerky“, tedy díla spojující umělecké druhy v jeden kvalitní celek. Také se opravovaly se chrámy a zbudovávaly nové.¹²⁴ K tomu zprvu chyběla místním umělcům kontinuita, kvalita a širší záběr a muselo se přistupovat ke spolupráci se zahraničními umělci, případně bylo potřeba, aby umělci podnikali zahraniční cesty. V tomto směru se výrazně projevil nadaný Karel Škréta (1610_1674), který disponoval zkušenostmi z italského prostředí, zejména z Benátek, Bologni a Říma. Z mladší generace lze pak zmínit Petra Brandla (1668-1735), nejvýraznější osobnost vrcholného baroku, který se věnoval jak malbě oltářních obrazů, tak také podobiznám a žánru. Spolu s tímto malířem působil na našem území také Václav Vavřinec Reiner (1689-1743),¹²⁵ věnující se převážně nástěnné malbě a malbě na strop a dále pak také oltářním obrazům. Tento stav vycházel z dobových požadavků, kdy převažoval zájem o monumentální malbu, tudíž místní malíři neměli do jisté míry příležitost věnovat se menším závěsným obrazům v podobě krajinomalby, žánru a zátiší. To v praxi znamenalo, že malíři v tomto směru následně neměli dostatečnou praxi a tyto druhy umění se k nám dostávaly často v podobě importu. Tato situace se začala dramatičtěji měnit až se zvýšeným zájmem o sběratelství před koncem 17. století, kdy dostali šanci i místní malíři kabinetních rozměrů, včetně například Johanna Adalberta Angermeyera.¹²⁶

¹²³ SLÁDEK 2000, 16-17

¹²⁴ VILÍMKOVÁ 1991, 191-203

¹²⁵ PREISS 2013

¹²⁶ SEIFERTOVÁ 2015, 14-16

V průběhu 17. století docházelo ke komplexnímu a intenzivnímu budování obrazáren a sbírek, které svou tradicí navazovaly na tzv. kunstkomory.¹²⁷ Vznášel zájem o sebe prezentaci a estetické, vyznačující se osobitou reflexí skrze dané obrazy. Začal vznášet zájem o obrazová zobrazení jako taková a v rámci rozsáhlých sbírek se dbalo na rozmanitost témat a způsob provedení, přičemž se s v rámci této sbírkotvorné činnosti oceňovala jistá konzistentnost a vyrovnanost témat, estetické působení celku a jeho harmonické a dekorativní vzezření. Se zakládáním obrazáren souvisela také jistá úroveň vzdělání, kterého se mladým aristokratům dostávalo doma a na nákladných zahraničních cestách, kde si osvojovali cizí kultury a vysokou životní úroveň zahrnující i dobrou orientaci v rámci uměleckého světa. Zkušení sběratelé následně usilovali o získání významných malířských děl dob minulých i soudobých kvalitních umělců. Stávala se z toho vášně, založená na osobních citových poutech a ambicích. Sbírkování obrazů se pak stávalo odrazem společenského postavení a úrovně daného majitele, skrze ni byla vyjadřována vzdělanost a prestiž a stávala se skutečnou reprezentativní komoditou.¹²⁸ Nicméně aby sbírka dostala svého očekávání, musela jí být věnována velká péče, ať už se jednalo o samotný výběr konkrétních umělců a děl, tak také nad kvalitním zarámováním a následným umístěním v rámci celé obrazárny. Toto všechno vyžadovalo nemalé finanční zázemí. Do sbírek byly zařazovány kromě rodových portrétů také obrazy s historickými náměty, biblické motivy, výjevy ze života světců, náměty z řecké a římské mytologie, dále pak krajinomalby, výjevy z každodenního života společnosti a velmi brzy přibyla také malba květin, ovocných plodů a předmětů, která byla postupem času vnímána souhrnně jako zátiší. Tyto nehybné předměty, kompozice tiše fungujících a stojících či ležících věcí, působily jako tichý, uměřený, klidný a vyvážený protipól bitevních scén a dalších dramatických zobrazení. Hluboce se dbalo na symetrii a celkové reprezentativní působení kabinetní sbírky. Dané obrazy pokrývaly kompletně celé stěny galerie a solitérní díla byla po obou stranách doplňována párovými obrazy na ose, případně byla dále větvena v širší seskupení.¹²⁹

Poučení a získané zkušenosti ze zahraničních cest se odrazili logicky také na rozkvětu budování sbírek v Praze. Mnozí sběratelé a šlechtici se snažili navázat na významnou

¹²⁷ PREISS 1993, 31-60

¹²⁸ HOJDA 1991, 257-267

¹²⁹ SEIFERTOVÁ 2015, 16-18

sběratelskou činnost císaře Rudolfa II., ačkoliv v této době byla sbírka již částečně rozptýlena po celé Evropě, případně převezena do Vídně. Nicméně sběratelé, šlechtici a aristokrati se snažili v této sběratelské činnosti pokračovat, což můžeme pozorovat například u hraběte Humprechta Jana Černína (1628-1682), jehož obrazy se staly později součástí rozsáhlé a významné obrazárny v Černínském paláci na Hradčanech, případně u hraběte Antonína Jana Nostice (1646-1730). Obrazy tohoto sběratele přešly po jeho smrti následkem dědického řízení do majetku hraběte Antonína Jana Nostice (1646-1730) a staly se východiskem jedné z nejvýznamnějších obrazáren.¹³⁰

V rámci sběratelské činnosti byla zátiší používána jako doplnění kabinetních obrazů a byla vnímána jako nedílná součást kvalitních obrazových sbírek. Často byly tyto obrazy zátiší pojímány jako takzvané *compagnony*, tedy protějškové obrazy, což vyplývalo z dobového vkusu a požadavků zadavatelů.¹³¹ V zámeckých sbírkách se často můžeme setkat s početnou sbírkou v rámci námětu zátiší, ale mnohdy kvantita převažuje nad kvalitou. Což ovšem nepopírá skutečnost, že v mnohých šlechtických sbírkách, galeriích či depozitářích, se nachází řada kvalitně zpracovaných obrazů, které svědčí jednak o náročném a kultivovaném vkusu objednavatelů, ale také o zručnosti daných umělců. Tito zadavatelé získávali umělecká díla, respektive zátiší, nejen z italského, holandského či francouzského prostředí, ale následně se lze setkat také s proveniencí střeoevropskou. V průběhu 17. a 18. století byla velká část zátiší patřící do českých a moravských sbírek kupována přímo od umělců sběrateli jako je například Karel Eusebius z Lichtenštejna, případně od obchodníku s uměním. V této kategorii lze zmínit bratry Imstenraedy.¹³²

Na Moravě již od roku 1664 vzkvétalo olomoucké biskupství a zdejší biskup hrabě Karel Lichtenstein-Castelcorn zaměstnával na své dvoře v Kroměříži malíře i sochaře a budoval významnou sbírku obrazů, která dle inventáře z r roku 1691 obsahovalo mimo jiné také dvacet osm obrazů typu zátiší od starších či soudobých umělců. Sbíрка obsahovala výjevy s tureckými koberci, zátiší s lasturami, nádobami z ušlechtilých materiálů, zátiší typu *trompe-l'oeil*, ale také obrazy s mrtvými ptáky a květinové kompozice.

¹³⁰ SLAVÍČEK 2007, 57-81

¹³¹ MOISO-DIEKAMP 1987, 16-23

¹³² KAZLEPKA 2007, 10-11

V rámci dekorativně komponovaných zátiší vynikal ve střední Evropě 17. století německý malíř Gottfried Libalt (1610-1673), který se nechal inspirovat italsko-vlámskými vzory a jehož tvorba zasáhla i na Moravu a do Čech. Tento umělec byl velice všestranný co do obsahovosti jednotlivých malířských odvětví a jeho obrazy byly často kupovány místní šlechtou ve Vídni, kde malíř jistý čas působil a kde také zemřel. Právě zde Karel Eusebius z Liechtensteinu pořídil roku 1667 tři obrazy, přičemž jeden z nich byl identifikován jako *Zátiší s lebkami*,¹³³ dnes k vidění v Budapešti v Szépművészeti Múzeum.¹³⁴

Bohatě zdobené látky, které se vytvářely na základě grafických předloh a které následně sloužily jako bohatý vývozní artikl, fungovaly také jako vzor pro okázalá italská zátiší, která měla podtrhovat krásy života hojností přírody. Tyto tkaniny mohly vznikat ve Francii, případně v severní Itálii, například v Lucce, Benátkách, Janově a Miláně. Právě v této oblasti tvořily tkaniny nejen podle grafických evropských předloh, ale také na základě čínských, indických a perských vzorů.¹³⁵

Mezi umělce, kteří se zabývali zobrazováním zátiší s přesahem konkrétněji do počátků tématu vanitas a kteří zanechali na našem území stopu, patří také Andreas Kindermann, zvaný Tulipano (1670-1740). Umělec byl italsky orientován a jeho květinová zátiší jsou typická prostupující jasnou světelností. Působil v Haagu a v Římě a po roce 1700 také v Praze, kde probíhaly objednávky na obrazy do dalších koutů Čech a Moravy do šlechtických a klášterních sbírek, příkladem lze uvést rod Nosticů, Colloredů, Piccolomini, strahovské premonstráty či rajhradské benediktini. Kromě květinových kompozic se tento umělec soustředil také na výjevy s mrtvým ptactvem. V dílech tohoto umělce lze reflektovat díky jeho pobytům východiska holandská i římská. V rámci mého tématu je zajímavý obraz *Květiny v dekorativní váze s basreliéfem*,¹³⁶ který původně pocházel ze sbírky bývalé obrazárny Nosticů. Výjev je typický svým zobrazením bohaté květinové kompozice usazené do vázy s reliéfem zobrazující mužské postavy a putta. Ovšem důležitými prvky jsou zde zejména fragment kanelovaného sloupu, na kterém stojí

¹³³ Gottfried Libalt: *Zátiší s lebkami*, cca 1660, olej na plátně, 52 x 68.5 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapešť

¹³⁴ KAZLEPKA 2007, 88

¹³⁵ ACKERMANN 2000, 25-28

¹³⁶ Andreas Kindermann zvaný Tulipano: *Květiny v dekorativní váze s basreliéfem*, olej na plátně, 137 x 103 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha

daná váza a který odkazuje na římské vzory, a dále pak převrácena urna, v čemž můžeme spatřovat již námětové prvky vanitas. Toto schéma se stalo ve své době populární a vzniklo mnoho replik a variant, více či méně zdařilých, přičemž některé se nachází i v zámeckých sbírkách. Dalším dílem, kde se vyskytují náznakové prvky vanitas v Kindermannově tvorbě je obraz *Květiny ve skleněné váze I.*,¹³⁷ kde kromě typického květinového zobrazení ve skleněné váze figuruje také prvek mouchy, která jednak funguje jako iluzivní element, ale za další symbolizuje také pomíjivost a krátkověkost.¹³⁸

Jak lze vyčíst z dobových materiálů a zachovaných děl, umělecká situace na našem území vyznívala do roku cirká 1700 vcelku internacionálně. Umělci a sběratelé soustředící se v Praze byli orientováni na nizozemské a německé prostředí, zatímco na Moravě působily vlivy přejaté spíše z císařského dvora ve Vídni, kde bylo vyžadováno převážně umění vlámské a italské. Kolem roku 1700 dochází k jistému úpadku barokního zátiší v Itálii a nastává také obrat v myšlení a mentalitě objednavatelů a mecenášů z řad šlechty. V 18. století proběhla řada společenských změn, což se odrazilo i na tvorbě v rámci tématu zátiší. To zapříčinilo rozdělení zátiší na našem území do dvou pomyslných proudů. V díle Kindermanna můžeme ještě pozorovat doznívání tradice římského vrcholně barokního zátiší spočívajícího v bohatých a rozměrných kompozicích. Nicméně paralelně s tím se začínají prosazovat vlivy ze severozápadní Evropy, které postupem času nabývaly na síle. Začaly se více prosazovat obrazy kabinetních rozměrů, které na rozdíl od dramatických italských kompozic nabízely intimní pohledy do rozličných mikrokosmů obklopujících člověka. Velkolepá reprezentace, která přímo souvisela v rámci dekorativních zátiší i s rozměrně koncipovanými díly, se již nehodila do zámeckých kabinetů a panelových obrazáren a po roce 1700 převládá rokokově zaměřené zátiší, které na našem území dominovalo až do poloviny 19. století. Jak jsem již zmínila, probíhal zde velký import obrazů a na scéně figurovalo větší množství zahraničních umělců, nicméně se prosazovala i řada místních umělců, jako byli například Johann Adalbert Angermeyer, Kašpar Jan Hirschely nebo Václav Vavřinec Reiner.¹³⁹

¹³⁷ Andreas Kindermann zvaný Tulipano: *Květiny ve skleněné váze I.*, olej na plátně, 56 x 42 cm. Náchod, zámek

¹³⁸ KAZLEPKA 2007, 95-106

¹³⁹ KAZLEPKA 2007, 107-111

V rámci první třetiny 18. století byla zátiší zastoupena v pražských sbírkách početně, přičemž bychom zde našli díla nizozemských umělců, pozdních italských autorů, ale také umělců působících v Praze a autorů blíže neurčených.¹⁴⁰ V Praze, do té doby plně orientované směrem k dramatickému a plně gestickému baroknímu umění, se začaly projevat ve větší míře klasicizující tendence, které se nejprve projeví v Nizozemí, následně na území Německa a poté se kolem roku 1700 dostaly i na naše území. S těmito tendencemi souvisí přirozená elegance, jasná barevnost a světelnost, vyvážená kompozice, pevné obrysy zobrazovaných předmětů, jemný rukopis a přesné a detailní vyvedení jednotlivostí.¹⁴¹

5.1 Johann Adalbert Angermeyer (1674–1742)

V první třetině 18. století bylo téma zátiší již nějakých sto padesát let ve světě ustálené. V českém prostředí probíhaly snahy o zkulturnění života a od druhé poloviny 17. století si vyšší kruhy dávaly záležet na budování kvalitních sbírek a obrazáren, které měly v ideálním případě obsahovat veškeré druhy malby, a to i včetně zátiší.¹⁴² A ačkoliv se tyto typy obrazů v Čechách nacházely, jejich původ byl vesměs zahraniční. Na naše území se dostávaly díky zahraničním cestám sběratelů, případně zprostředkovaně skrze obchod. Následkem toho neměli místní umělci s malbou zátiší mnoho příležitostí uplatnit se na trhu. To se měnilo velmi pozvolna a teprve kolem roku 1700 se tento tematický okruh stává častějším i v místní produkci, díky čemuž se mohl tímto směrem ubírat i Johann Adalbert Angermeyer, který je považován za prvního specialistu zátiší v našem prostředí.¹⁴³

Již Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), drážďanský sběratel a znalec umění, poukazoval na preciznost a detailní vyobrazování jednotlivostí v dílech tohoto umělce. Dále pak strahovský premonstrát a knihovník Gottfried Johann Dlabacz (1758-1820) zdůrazňoval Angermeyerovy kvality v napodobování naturálií a co do kvality a jemnosti malířského rukopisu ho přirovnával k tehdy významnému umělci Abrahamu Mignonovi (1640–1679). Propracované výjevy ptactva, květin, různých druhů ovoce a hmyzu co do

¹⁴⁰ SEIFERTOVÁ 2015, 22-24

¹⁴¹ HOJDA 1991, 257-267

¹⁴² ŠRONĚK 1989, 324-355

¹⁴³ SEIFERTOVÁ 2015, 10

životnosti a uvěřitelnosti zobrazení oceňoval také významný švýcarský umělec Johann Rudolf Füssli (1709-1793). Jak lze pozorovat, Angermeyer byl ve své době velmi uznávaným umělcem, nicméně v následující etapě se všeobecný zájem ubíral spíše směrem k velkoformátovým a monumentálním dramatickým výjevům z rukou Karla Škréty, Petra Brandla či Václava Vavřínce Reinera. Teprve v nedávné době, související se zvýšenou pozorností zaměřující se na barokní sběratelství, se dílo tohoto umělce nepopíratelných kvalit dostává opět do povědomí jak historiků umění, badatelů tak i širší veřejnosti.¹⁴⁴

Za zmínku jistě stojí výstava „Zátiší ze tří století z majetku pražského“, která se konala v roce 1936 a výstava nazvaná „Pražské baroko 1600-1800“ z roku 1938. Dále se dílem tohoto umělce zabývaly odborné články soustředící se na malbu zátiší v Čechách v letech 1970 a 1977 a také výstavy z let 1969 a 1979. Podstatná výstava proběhla v roce 1997 ve Šternberském paláci s názvem „Pražská kabinetní malba v letech 1690-1750“, kde byl malíř představen jako významný místní malíř zátiší počátku 18. století. Ačkoliv větší část umělcovy tvorby reprezentují spíše kabinetní formáty, do veřejných sbírek a muzeí se dostaly spíše řídčeji a práce jsou tak známy díky evropskému uměleckému obchodu. Také lze pozorovat jisté kolísání kvalit v závislosti na malířově zápalu pro dané téma a zasvěcenosti a náročnosti zadavatele, s čímž souvisí také výše ceny za danou práci. Do toho je potřeba počítat v rámci slabších kompozic s jistou dávkou dílenské pomoci.¹⁴⁵

Angermeyreova díla vykazují inspiraci především holandským uměním, méně již pak vlámskou tvorbou soustředící se na zátiší. Nicméně i přes zahraniční podněty lze vysledovat umělcovu invenci a osobní rukopis přesahující již zavedené postupy v rámci tematického okruhu zátiší. Angermeyrovy kvality spočívají v kombinaci čerpání z historie a variování kompozic různými výrazovými přístupy disponující dostatečnou originalitou. Ve své tvorbě se soustředil hlavně na zpodobňování přírody, ať už živé či té mrtvé. Této úrovni dosáhl díky neúnavnému poznávání a pozorování přírodních scénérií a zákonitostí, které pak umně přenášel do svých obrazů s až překvapující precizností, to vše za účelem zachycení pomíjivosti a proměnlivosti těchto okamžiků, přičemž skrze zobrazení těchto přírodních motivů v umění se jim snažil vtisknout jakýsi trvalejší účinek

¹⁴⁴ PREISS 2013

¹⁴⁵ SEIFERTOVÁ 2015, 10-12

a předat pocity a emoce spojené s pozorováním a prožíváním těchto přírodních procesů.¹⁴⁶

Počátky tvorby tohoto umělce jsou pevně svázány s tvorbou Johanna Rudolfa Byse (1660–1738). Jejich spolupráce probíhala přes deset let a jako doklad této vzájemné fungující součinnosti bych uvedla dílo, které se přímo týká mého zpracovávaného tématu. Jedná se o obraz s názvem *Lesní zákoutí s lebkou a hady*,¹⁴⁷ nacházející se dnes v Mnichově v Alte Pinakothek. Hana Seifertová se domnívá, že by obraz mohl pocházet z dob, kdy mladý J. A. Angermeyer přišel do Prahy a stále čerpal nové podněty k tvorbě a poučení u starších kolegů. Nejenom u tohoto vyobrazení můžeme vysledovat inspiraci nizozemskou malbou, a to například takovými umělci jako byli Otto Marsea van Shrieck (1619/20-1678) nebo Matthias Withoose (1627-1703).¹⁴⁸ Oba tyto nizozemští malíři společně působili nějaký čas v Itálii, kde se tematicky věnovali převážně detailnímu zobrazování přírodních mikrokosmů plných ještěrek, motýlů, žab a plazů a jejich společnému soužití a bojů v kulisách divoké, často fantaskní přírody. Tato tematika, vyjevující bujný a dramatický život odehrávající se v podrostu květin a stromů, se záhy rozšířila nejenom v Nizozemí, ale také ve střední Evropě a nabyla na oblíbenosti také u sběratelů.¹⁴⁹

Podobné rysy s výše uvedenými autory vykazuje také zpracování pozadí s krajinou, kde je ve druhém plánu zobrazen okraj lesa s průhledem na hornatou scenérii a bouřkovými mraky. První plán je bohatě zahuštěn rozpínající se vegetací prezentovanou bodláky, keříky divizny a další květenou. Důležitou roli zde zastupuje zvířena v podobě hadů, ještěrek, žab, motýlů a různorodého hmyzu, přičemž všechny tyto živočišné druhy jsou velmi precizně a do detailu zpodobněny. Zajímavostí je, že umělec zde menší i větší tvory důkladně provázal s vegetací a některé konkrétní organismy jsou zde téměř ukryty v bohatém porostu a je třeba je dohledávat. Obraz *Lesní zákoutí s lebkou a hady*¹⁵⁰ je připisován tradičně Johannu Rudolfu Bysovi, který je pravděpodobně autorem krajinného pozadí. Angermeyer se pak podílel na zobrazení živočichů a rostlin se všemi jejich detaily

¹⁴⁶ SEIFERTOVÁ 2015, 12-14

¹⁴⁷ Johann Adalbert Angermeyer ve spolupráci s Johannem Rudolfem Bysem: *Lesní zákoutí s lebkou a hady*, plátno, 53 x 41,7 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

¹⁴⁸ HERMANN-FICHTENAU 1983, 166

¹⁴⁹ SEIFERTOVÁ 2015, 36

¹⁵⁰ Johann Adalbert Angermeyer ve spolupráci s Johannem Rudolfem Bysem: *Lesní zákoutí s lebkou a hady*, plátno, 53 x 41,7 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

a maličkostmi, což lze odvodit z typografie a celkového zachycení těchto tvorů a jednotlivých prvků, barevnosti či pohybů, které se následně opakovali na dalších Angermeyrových vyobrazeních v průběhu jeho aktivního života. Takovéto vzorníky nebyly v rámci evropského malířství nic neobvyklého. Kolem vzrostlého bodláku se stáčejí hadi prolézající skrze zpola ukrytou lebku, což umocňuje účinek dramatičnosti ve spojitosti s tematickým zátiším typu *vanitas*. Tento obraz společný umělců Byse a Angermeyera je sice dokladem pomíjivosti života a jeho krátkosti, ovšem v tomto spojení s lesním zákoutí je vcelku netypické.¹⁵¹

Sporný obraz *Vanitas*,¹⁵² dříve s určitostí připisovaný právě J. A. Angermeyrovi, patřil před rokem 1918 do sbírky dr. Burdy v Praze, dále přešel do sbírky Jindřicha Waldese (1918-1940) a od roku 1940 do roku 1996 byl v dlouhodobé zápůjčce Národní galerie v Praze. V roce 1996 byl obraz navrácen v restituci do rukou dědiců Jindřicha Waldese a následně v roce 1999 prodán v aukci soukromému majiteli.¹⁵³

Tento obraz o rozměrech 31 cm na 25 cm vychází z tradičního zobrazení *vanitas* s lebkou, kde tato lidská lebka odkazuje na nevyhnutelný konec lidského života na tomto světě dle biblického úsloví z knihy Kazatel - „Marnost nad marnost, všechno je marnost“. V podstatě celý tento spis se zabývá otázkami lidského počínání, co je pro člověka nejlepší a co ho může uspokojit, jaké z toho plynou zisky a co je smysl samotného života na zemi. Autor rozebírá jednotlivé složky spojené s lidskou existencí, jako je práce, hromadění bohatství, pokrmy a nápoje, moudrost či vzdělání a další. Nicméně celou knihou prostupuje marnost, která je uváděna již na počátku čtení a která je stejně tak připomenuta i na konci čtení. Smrt zde vystupuje jako reálný konec lidské existence, která v podstatě relativizuje vše, čeho člověk dosáhl, neboť nikdo a nic neobstojí tváří tvář smrti. Zároveň nabádá, aby si člověk ujasnil, co opravdu má v životě smysl, co ho může činit šťastným a aby nezabředl do nejasných, a ne vždy pravdivých životních klišé.

Toto téma bylo rozvíjeno již ve starověku a znovu došlo oblíbenosti v průběhu 16. století. Angermeyer jako jeden z prvních specialistů na našem území v rámci tématu zátiší vynikal nejen svým rukopisem, ale také jemností barvy, nicméně logicky, následkem

¹⁵¹ SEIFERTOVÁ 2015, 38-44

¹⁵² Johann Adalbert Angermeyer/následovník: *Vanitas*, dřevo, 31 x 25 cm. Soukromá sbírka

¹⁵³ SEIFERTOVÁ 2015, 234

dosud internacionálnímu charakteru místní umělecké scény, bylo potřeba jistých inspiračních zdrojů. V Angermeyerově tvorbě a konkrétně tematickém okruhu zátiší typu vanitas lze vyzorovat tradice raného nizozemského a německého renesančního malířství. Příkladem bych uvedla Diptych Jeana Carondeleta¹⁵⁴ od umělce Jana Gossaerta, zvaného Mabuse (1478-1532), z roku 1517, který je dnes umístěný v Louvru v Paříži. Další podněty mohly vzejít z tematických zobrazení Bartholomea Bruyna (1493-1555) nebo skrze grafické listy Jana Pietsze Saenredama (1565-1607).

Hlavní inspiraci lze spatřovat v umístění lebky do iluzivního prostoru jednoduché niky, což bylo hojně využíváno právě Bartholomeem Bruynem či Janem Gossaertem. Takovéto prostory mají navozovat pocit skutečného prostoru. Umělec si zde vypomohl zobrazením také dvou podlouhlých kostí, které jsou umístěny šikmo vůči sobě. Na umocnění tohoto dojmu je v pozadí naznačena v obrysech ještě další lebka. Jedna z podlouhlých kostí přesahuje rámec niky do imaginárního prostoru, čímž se autor snaží podpořit myšlenku trojrozměrnosti a realističnosti. Autor se stejně jako jeho předchůdci pokoušel o přiblížení reality do té míry, že by ošálil divákům zrak. Jedná se tedy o malbu typu *trompe l'oeil*. Lebka je také vcelku typicky zobrazena bez spodní čelisti a malíř ji pravděpodobně zpodobnil na základě reálného modelu. Zároveň zobrazení niky může odkazovat ke klášterním kostnicím, kam byly ukládány ostatky zemřelých bratří.

Co se týče autorství, zvažila bych přisouzení obrazu J. A. Angermeyerovi a to navzdory lehce volnějším rukopisu a diferenční modelaci objemů, než jsme u Angermeyerovi tvorby zvyklí. Z tohoto důvodu bych ho zařadila do velmi rané tvorby tohoto umělce, kdy teprve hledal svůj vytríbený malířský rukopis či si pouze zkoušel tento typ zobrazení, jehož propracovanější verzi aplikoval na obraze s tematikou vanitas v roce 1731. Případně bych autorství připsala některému z Angermeyerových žáků či dílenské spolupráci. Do úvahy by po stylové a obsahové analýze přicházel například J. G. Beitler, současník J. A. Angermeyera a J. R. Byse. Autor se věnoval stejně jako jeho kolegové tvorbě kabinetních obrazů se zaměřením na zátiší. Umělec přišel do kontaktu s díly od Heema a Verendaela, k jejichž obrazům tvořil pendanty do sbírky hraběte Vršovce.¹⁵⁵ Jeho jemný styl malby zároveň odkazuje na inspiraci právě Angermeyerovou tvorbou.

¹⁵⁴ Jana Gossaert (zvaný Mabuse): Diptych Jeana Carondeleta, 1517, dřevo, 43 x 27 cm. Louvre, Paříž

¹⁵⁵ SEIFERTOVÁ 2005, 188

Zároveň tvorba těchto protějškových obrazů dokazuje jeho variabilitu a znalost starších autorů. Beitler také vytvořil pár obrazů s tematikou zátiší soustředící se kromě jiného na mrtvé ptáky, což odkazuje na příbuznost tvorby Angermeyera, ale zároveň také mohla být předstupněm k pokusu o vytvoření obrazu s námětem vanitas.

Dalším možným žákem a autorem tohoto obrazu s tematikou vanitas by mohl být umělec Karel Kastner, doložený v Praze v letech 1717–1723. V Královské kanonii premonstrátů na Strahově máme dochovaná dvě malá signovaná díla s námětem *Dětská busta věnčená květinami I. a II.*,¹⁵⁶ která svým tématem odkazují na dvojici obrazů od Byse a Angermeyera *Dětská busta s květinami*¹⁵⁷ a *Dětská busta věnčená květinami*¹⁵⁸ nalézající se dříve ve sbírce hraběte Vršovce.¹⁵⁹ Na Kastnerových obrazech vzhlíží jedna dětská busta směrem vzhůru, druhá naopak dolů, nicméně obě jsou obklopeny zhuštěnou kompozicí květin, ve které se odráží vliv Angermeyerovy tvorby, a to včetně barevných kombinací květů a použitých typů květin. Zároveň v druhém plánu vidíme otevření do mračné krajiny. Lze předpokládat, že tyto obrazy měly kontemplativní charakter a měly upozorňovat na pomíjivost lidského života. Což mě přivedlo na myšlenku, že se i tento autor mohl pokusit po vzoru Angermeyera vytvořit čistě vanitární obraz a inspirovat se právě u svého učitele. Nicméně ani v případě Beitlera ani Kastnera nemáme dochována žádná další díla vyobrazující v rámci tématu vanitas lebku a nejsou dochovány ani žádné písemné prameny o tomto počínu.

Avšak Angermeyer doložitelně vytvořil verzi tohoto obrazu s názvem *Memento Mori*,¹⁶⁰ který je dnes uložen v Mnichově v Alte Pinakothek. Nicméně toto zobrazení pocházející z roku 1731 je vyvedeno v menším měřítku a je nahlíženo ve zcela jiných intencích. Taktéž zde můžeme pozorovat základní rámeček v podobě zobrazené niky, ale v tomto případě je tato nika řemeslně a perspektivně více zdařilá, spodní část niky vystupuje do prostoru a rýhování desky posiluje vjem skutečnosti. Lebka je zpodobněna ve velice podobném úhlu, nicméně se neopírá o podélné kosti, tudíž je o pár stupňů

¹⁵⁶ Karel Kastner: *Dětská busta věnčená květinami I. a II.*, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha

¹⁵⁷ Johann Adalbert Angermeyer: *Dětská busta s květinami*, 1703, dřevo, 49,5 x 33 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

¹⁵⁸ Johann Rudolf Bys: *Dětská busta věnčená květinami*, 1695, dřevo, 45 x 32 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

¹⁵⁹ SEIFERTOVÁ 2015, 196

¹⁶⁰ Johann Adalbert Angermeyer: *Memento Mori*, 1731, dřevo, 28 x 22 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

vychýlená směrem do pravého boku. Ačkoliv i v tomto případě je lebka viděna zespodu, modelace je propracovanější a věrohodnější. Mezi další prvky odkazující na téma vanitas lze zařadit zavěšený kahan zasahující do prostoru niky. Na špičce tohoto kahanu lze vyzorovat skomírající plamen, který symbolizuje vyhasnutý život a jeho prchavost. Také je zde zobrazena bílo-modrá malovaná miska s mýdlovou vodou s vedle ležícím stéblem slámy s ulpělou kapkou. Ve vzduchu se vznášejí dvě mýdlové bubliny, oblíbený motiv holandského zátiší, odkazující taktéž na pomíjivost a krátkost života. Zároveň v nich můžeme vidět odlesky okenních tabulek, čímž chtěl autor navázat na tradici, kdy se již v renesanci tímto způsobem umělci snažili dokázat své nesporné malířské kvality. Další posunutí tématu spočívá v detailech zobrazení samotné niky a základové desky, kde je naznačeno poškození kamene, což je nesporný odkaz na to, že nic není věčné, ani žádný druh kamene či co vytvoří lidská ruka, natož pak krátký lidský život na zemi.

Dominantním prvkem výjevu je otevřená, viditelně používaná postavená kniha se zahnutými rohy a viditelnou signaturou J. A. Angermeyer, datací AO 1731 a s poměrně dobře čitelnými částmi textu: “Dann wir ste- / hen alle Stun- / den in Gefahr. I. Corinth. 15. / hin Ged die Zeit her / kombt der Todt / O Mensch thu recht und / fürchte Gott / O Herr / verley / mir / ein / se / lig / En / de. / Ihr wisset weder den Tag / noch die Stundt. Matth. 2 VI 2.“

“Glückseeling wird der / Mensch Geschetzt / Der jede stund held für / die lätzt: / Drum nim in Acht alle / Stund und Zeit: / An einer hängt die Ewigkeit.“

(Proč i my nebezpečnosti trpíme každé hodiny? /1K 15, 30/. Čas ubíhá, přichází smrt, ó člověče, jednej rádně a boj se Boha. Ó Pane, propůjč mi milostivý konec. O tom pak dni a hodině té žádný neví, ani andělé nebeští ... /Mt 24, 36/. Požehnaně bude hodnocen ten, kdo každou hodinu považuje za poslední. Mysli tedy na všechny hodiny, na jedné z nich spočívá věčnost).¹⁶¹ Tento prvek otevřené knihy s biblickým rčením dodává obrazu zvláštní hloubku a meditační ráz či poslání obrazu.

¹⁶¹ SEIFERTOVÁ 1997, 138

Tento text nejen že literárně a obsahově souzní s celkovým účinkem obrazu, ale dá se aplikovat i na předchozí podobný obraz, dnes patřící soukromému majiteli, respektive na každý obraz s tematikou vanitas.

V tomto mladším zobrazení, konkrétně co se týče kompozičního systému, lze vysledovat inspirační zdroje v holandské malbě raného 17. století. Autor volně parafrázoval obrazy typově vznikající v Leydenu například rukou Gerarda Doua (1613-1675).¹⁶² Barevná paleta je v obou případech tlumená, dominují hnědé a okrové tóny, což může opět naznačovat inspiraci holandským prostředím a obrazem *Vanitas* od Jana Davidsze de Heema (1606-1684), který je uložen taktéž v Oblastní galerii v Liberci. Celkové malířské provedení vyznačující se jemností a monochromním pojetím signalizuje právě podněty z holandského prostředí.

Další inspirační podněty vycházely pravděpodobně od malíře Nicolaese van Verendaela (1640–1691),¹⁶³ který pracoval se zobrazením lebky v podobném úhlu, jako můžeme vidět na vyobrazení *Memento Mori*¹⁶⁴ od J. A. Angermeyera. Na obraze *Vanitas*¹⁶⁵ z roku kolem 1680 umístěném v Musée des Beaux-Arts de Caen, je jedna z vyobrazených lebek viděna ze spodu, bez spodní čelisti a s pohledem do týlního otvoru. Také zde je nádoba s mýdlovou vodou, bublinou a stéblem slámy sloužící k rozmíchání kapaliny. Tento autor vytvořil vícero námětově a obsahově podobných obrazů. Zmínila bych ještě obraz *Zátiší s kyticí, svíčkou a lebkou*¹⁶⁶ dnes umístěný v Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro v Benátkách, datovaný kolem roku 1679, který je společným dílem s Hendrickem Andriessenem (1607-1655). Na obraze je mimo jiné opět ústředním motivem lebka, viděná ze spodu, ve velice podobném úhlu, jako na výše zmíněných obrazech. I zde je otevřená kniha s textem a stéblo slámy s poletující mýdlovou bublinou. Dalšími předměty odkazujícími na tematiku vanitas je skomírající svíce a uvadající květiny. V dalším vanitárním zobrazení nazvaném *Zátiší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou*¹⁶⁷ od Nicolaese van Verendaela můžeme

¹⁶² SEIFERTOVÁ 1997, 138

¹⁶³ SEIFERTOVÁ 2015, 182

¹⁶⁴ Johann Adalbert Angermeyer: *Memento Mori*, 1731, dřevo, 28 x 22 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

¹⁶⁵ Nicolaes van Verendael: *Vanitas*, cca 1680, olej na plátně. Musée des Beaux-Arts de Caen

¹⁶⁶ Nicolaes van Verendael ve spolupráci s Hendrickem Andriessenem: *Zátiší s kyticí, svíčkou a lebkou*, cca 1679, olej na plátně, 57 x 39 cm. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky

¹⁶⁷ Nicolaes van Verendael: *Zátiší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou*, 1680, olej na plátně, 98 x 77 cm. Soukromá sbírka

pozorovat velkorysejší pojetí. Mimo typickou lebku, která je zde ovšem zobrazena s pohledem doleva a horní čelistí dolů, je zde zpodobněna také velká kytice s opadávajícími květy, lastura se stéblem slámy a na pozadí téměř ztrácející se bubliny. Kolem obvodu lebky jsou namalována stébla obilí představující trnovou korunu, vyjadřující jak prchavost lidského života, tak vzkříšení Krista a život věčný. Mezi další typické atributy odkazujícími k pomíjivosti lidského života a marnosti všeho konání patří dohořelá svíce, přesýpací hodiny, stejně tak jako hodinky kapesní, dále pak dýmka symbolizující požitky člověka a různorodé nádoby ze skla a cínu. Také je zde zpodobněna velká mušle ve spojitosti s exotickými zeměmi a cestováním. Zobrazená kniha je v nápadné podobě s polohou na obraze od J. A. Angermeyra. Celé zátiší je umístěno na stole s bohatě zdobenou látkou, která byla pravděpodobně inspirována italskými koberci.

J. A. Angermeyer se také mohl v rámci zobrazení úhlu lebky inspirovat během svého pobytu v klášteře v Oseku, kde sochař a štukatér Giacomo Antonio Corbellini (1674-1742) pracoval na štukové výzdobě úmrtní kaple místního kostela Panny Marie. Umělec zde vytvořil řadu plastických variant lebek v různých pozicích, přičemž některé z nich odpovídají Angermeyerovým zobrazením.¹⁶⁸

5.2 Václav Vavřinec Reiner (1689-1743)

Podíváme-li se na tvorbu umělce Václava Vavřince Reinera, zjistíme, že se ve své široké tvorbě tématům zobrazování samostatných předmětů oproštěných od lidských figur moc nevěnoval. Nicméně i v jeho repertoáru bychom našli jedno zpracování zátiší typu vanitas.

Umělec vytvořil obraz nazvaný *Zátiší s lebkou*¹⁶⁹ kolem roku 1710. Před rokem 1823 byl doložen v benediktinském klášteře v Emauzích v Praze, následně od roku 1823 ve sbírce hraběte Františka Šternberka, který ho zapůjčil 22.5. 1823 do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách. Roku 1825 byl potom obraz pro tuto obrazárnu zakoupen.¹⁷⁰

¹⁶⁸ SEIFERTOVÁ 2015, 182

¹⁶⁹ Václav Vavřinec Reiner: *Zátiší s lebkou*, kolem roku 1710, 35 x 29 cm. NG, Praha

¹⁷⁰ SEIFERTOVÁ 1997, 152

V tomto případě je naprosto dominantním prvkem lebka, která je umístěna v neurčitém tmavém prostoru. Můžeme odhadovat, že se tato lebka nachází na stole, který se rýsuje v levém dolním rohu. Při detailnějším zkoumání lze zpozorovat, že lebka spočívá na černé podušce. Autor pracuje s důraznými kontrasty světla a stínu, zcela v intencích vrcholně barokního cítění. Hlavní subjekt výjevu, tedy lebka odkazující na pomíjivost lidského života, je výrazně nasvícena z levého horního rohu. Další prvek, na který je zaměřena pozornost, je částečně zavinutý list papíru, na kterém je jasně viditelná autorova signatura, která je tím pádem umístěna v těsné blízkosti hlavního předmětu tohoto zátiší. Autor tím mohl za prvé vyjadřovat nejenom spokojenost a hrdost nad vytvořeným dílem, ale také to může znamenat ztotožnění se s daným tématem a uvědomení si vlastní smrtelnosti.

Zajímavostí je, že s rozměry 35 cm na 29 cm je obraz rozměrově téměř totožný s obrazem se stejným námětem, který připisují J. A. Angermeyrovi, případně jeho žákům a který je dnes v rukách soukromého majitele. Výjev je taktéž složen ze základních jednoduchých prvků bez zbytečných doplňků a ozdob. Barvy jsou jednoduché, v tmavých odstínech. Také v poloze lebky lze shledat podobnosti a při bližším zkoumání zjistíme, že na obou obrazech má lebka zachovalé tři stejné zuby, dvě stoličky na levé straně a jednu na straně pravé. Z čehož lze jasně usuzovat, že se Václav Vavřinec Reiner u Angermeyera mohl inspirovat. Nicméně Reiner se nesnaží zaměnit obraz s realitou, jeho rukopis je uvolněnější a celé vyznění obrazu a jeho poselství je umocněno hrou světla a stínů a tímto rychlým spontánním malířským provedením. Ačkoliv tedy v porovnání s Angermeyerovým zpodobněním tématu je Reinerovo vyjádření podstatně méně popisné, autor zde svým kvalitním a osobitým ztvárněním námět prchavosti života a vážnosti tématu aktualizuje a přibližuje divákovi.

5.3. Jan Kašpar Hirschely (1695-1743)

Hirschely byl již ve své době velice uznávaným malířem díky své rychlé, ale precizní malbě, vynikající svou pestrou barevností a vykazující mimořádnou variabilitu daného tématu. To dokazuje i to, že prakticky žádný z jeho známých obrazů pouze neopakuje již

předem použité kompozice, nýbrž vždy se tento umělec snažil k danému výjevu přistupovat originálně a nápaditě.¹⁷¹

Hirschely se v rámci zátiší soustředil také na zobrazování různých přírodních zákoutí. Zobrazoval různé druhy ptactva jako například sýkorky, drozdy a stehlíky v kombinaci s motýly a hmyzem. Tyto rozměrově kabinetní obrazy, případně obrazy v reálném měřítku, byly propracovávány s jemností a s precizností umělcově vlastní. Snažil se zachytit strukturu živočichů, jejich peří, ale také věrohodnou barevnost. Zde mu jako vzory sloužily pravděpodobně také vycpané modely umístěné v kabinetech přírodnin.¹⁷²

Obraz s tematikou vanitas *Krajina s lebkou*¹⁷³ z roku 1727 od Jana Kašpara Hirschelyho o rozměrech 18 na 23,5 cm se nacházel ve sbírce dr. Blocha a roku 1927 byl zakoupen pro libereckou obrazovou kolekci. Od roku 1956 se nachází obraz v oblastní galerii v Liberci.¹⁷⁴

Jan Kašpar Hirschely se specializoval na tvorbu květinových zátiší, dále pak na zobrazování ovocných plodů a kuchyňských nádob nebo na výjevy s ptactvem, a to jak s živým, tak ve formě loveckých zátiší. V díle tohoto umělce můžeme vidět inspiraci starších současníků Johannem Rudolfem Bysem a jeho učitelem Johannem Adalbertem Angermeyerem. Nicméně na jediném známém obraze s tematikou vanitas lze pozorovat odlišný přístup, než jaký volili jeho kolegové. Obraz na plechu malých rozměrů zachycuje lebku kompozičně umístěnou v předním plánu na kamenném sarkofágu. V pozadí je zobrazena na polo rozbořená hřbitovní zeď, což už je samo o sobě signifikantním odkazem na pomíjivost života a marnost lidského počínání.

V blízkosti lebky, která spočívá na podélné kosti, je umístěna zlomená svíce odkazující taktéž na konec života. Na pravé straně obrazu vidíme povadlou kytici ve váze s opadávajícími květy, která jednak ukazuje na Hirschelyho specializaci v zobrazování

¹⁷¹ SEIFERTOVÁ 2014, 21

¹⁷² SEIFERTOVÁ 2014, 35

¹⁷³ Jan Kašpar Hirschely: *Krajina s lebkou, Vanitas, 1727*, olej na mědi, 17,3 x 22,8. Oblastní galerie Liberec

¹⁷⁴ SEIFERTOVÁ 1997, 155

květinových zátiší, ale zároveň také odkazuje k biblickému úsloví „Jako květ vychází a podřít bývá a utíká jako stín a netrvá“ (Job 14,2).¹⁷⁵

V druhém plánu vidíme průhled do krajiny představovanou údolím, horami a městem, které se ztrácí na zeleno-modravém horizontu. Kompoziční systém působí vyrovnaně a harmonicky, autor vykazuje obratnost s vyvedením malých formátů a barevnost působí hravě a svěže. Umělec byl obeznámen jak s malbou detailů a květin, tak také s krajinnými motivy, které působí velice přesvědčivě. Zároveň zobrazení lebky vyznívá osobitě a expresionisticky a celkové pojetí obrazu dokazuje malířův specifický rukopis a úhel pohledu na danou problematiku.

Jediné podobné zobrazení, které jsem dohledala, se nazývá *Lebka s hadem, přesýpacími hodinami a divokými květinami*,¹⁷⁶ a nachází se v Římě ve sbírce rodu Colonnů. Výjev je taktéž proveden na mědi a je téměř totožných rozměrů. Autor zde zpodobnil lebku umístěnou na sarkofágu, což se shoduje s naší pražskou verzí. V blízkosti lebky jsou umístěné přesýpací hodiny, odkazující na plynutí času a jeho neodvratnost. Na rozdíl od verze Hirschelyho, zde jsou podélné kosti dvě a jsou zobrazeny zkříženě před lebkou, která více směřuje k divákovi. Pro umocnění pocitů se po lebeční kosti plazí had. I zde je zobrazena květena, ale poněkud divočejším a rozrostlejšším způsobem. Dále je v prvním plánu zobrazeno zahradní náčiní jako lopata a kosa, které taktéž poukazují na smrt. V druhém plánu je zobrazen vertikální oltář s dohořívajícím ohněm připomínající vyhasínající životy a v pozadí vidíme ztrácející se architekturu v mlze v zeleno modrých tónech. Toto menší vyobrazení s tematikou vanitas je dle databáze RKD¹⁷⁷ připisováno Janu Brueghelovi staršímu (1568-1625).

Nicméně téměř totožnou kresbu¹⁷⁸ bychom našli ve skicáři pražského sběratele a milovníka umění Johanna Rudolfa Šporka (1694-1759).¹⁷⁹ Základní kompozice zůstává stejná, liší se pouze v drobnostech. Sarkofág je zde poněkud velkoryseji vyveden, zároveň

¹⁷⁵ SEIFERTOVÁ 1997, 155

¹⁷⁶ Jan Brueghel starší: *Lebka s hadem, přesýpacími hodinami a divokými květinami*, ½ 17. století, olej na mědi, 17,2 x 22,3 cm. Sbírká rodiny Colonnů, Řím

¹⁷⁷ <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=jan+brueghel+vanitas&start=0>
vyhledáno 12.1. 2020

¹⁷⁸ Jan Rudolf Špork – skicář *Delineationes Sporckianae: Memento Mori*. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha

¹⁷⁹ SEIFERTOVÁ 1997, 155

bych zde shledávala jisté podobnosti s Angermeyrovým zobrazením *Memento Mori*¹⁸⁰ umístěným v Mnichově. To lze vypožorovat v pojetí rýhované základní desky, ale i ve zpodobnění barokní nádoby s mýdlovou vodou a bublinami, odkazující na prchavost lidského života. Přesýpací hodiny naopak ukazují na inspiraci dílem Jana Brueghela st., který je umístil na pravou stranu vyobrazení. Rozdílem je, že na skice odkazující na Hirschelyho obraz se již veškerá zrnka písku dosypala, v malbě J. Brueghela staršího čas stále plyne. Na skice dále můžeme vidět množství naznačených květin a opeřence, což mimo jiné může poukazovat právě na Jana Kašpara Hirschelyho. Vypodobněný pták by mohl být stehlík, s nímž nejenom Hirschely pracoval ve svých jiných zátiších zobrazující ptactvo v přírodě či jako loveckou trofej, ale v rámci křesťanské ikonografie je také vnímán jako symbol Kristova utrpení, neboť dle legendy vytrhával tento pták Kristovi z čela ostny z trnové koruny. Je zde také zobrazena zlomená hořící svíce a průhled do krajiny v druhém plánu, stejně tak jako na malovaném obraze od Jana Kašpara Hirschelyho.

Hirschely se tematikou vanitas zabýval i v jiných obrazech, například na zobrazení *Mrtví ptáci v nice*,¹⁸¹ dnes umístěném v Deutsche Barockgalerie v Augsburgu. Na obraze vidíme zaklenutou niku s mrtvými ptáky ve velice přesvědčivé iluzi, která je umocněna připojenou zdí a dopadajícím světlem. Ptáci v životní velikosti jsou provedeni detailně a velice přesvědčivě. Kromě zavěšené koroptve před nikou jsou zde zpodobněny na mramorové desce strakapoud, hýl a stehlík. I tento obraz mě po stylovém rozboru přivedl na myšlenku, že na kresbě ve skicáři od Johanna Rudolfa Šporka je nakreslen právě stehlík, což by poukazovalo na fakt, že daná skica byla vyhotovena právě na základě zpracování od Jana Kašpara Hirschelyho. Mezi další vanitární prvky patří popraskaný povrch niky a mramorové desky, jenž značí pomalý zánik. V pravém rohu je jemně nastíněna pavučina, kde se odehrává zápas o život mezi pavoukem a mouchou. V tomto případě je tedy moucha, jako symbol krátkosti života, uvedena do situace, která tento účinek ještě umocňuje. Další moucha, tentokrát očividněji, je umístěna na světlém peři mrtvé koroptve, kde jen těžko unikne zraku diváka. Nejenom že je tento obraz zajímavý na první pohled, ale i při podrobnějším a hlubším zkoumání v něm lze vypožorovat všechny tyto prvky odkazující k marnosti a pomíjivosti života a přispívající k iluzi a působení zátiší typu „trompe l'oeil“.

¹⁸⁰ Johann Adalbert Angermeyer: Memento Mori, 1731, dřevo, 28 x 22 cm. Alte Pinakothek, Mnichov

¹⁸¹ Jan Kašpar Hirschely: Mrtví ptáci v nice, 1732, dřevo, 61,5 x 43. Deutsche Barockgalerie, Augsburg

Závěr

V českém prostředí 17. století působila řada významných umělců ze zahraničí, případně zde fungoval velký import skrze obchod s uměním. Z tohoto pohledu neměli čeští umělci často možnost se prosadit či rozvíjet daná témata, čímž mohlo docházet i k méně vytríbenému uměleckému vyjádření. Mezi významné umělce zabývající se kabinetní malbou, která získávala na oblibě, patří dozajista Johann Adalbert Angermeyer, jehož tvorba v první třetině 18. století zaujímá v rámci vývoje zátiší nezastupitelné místo. Ačkoliv téma vanitas bylo v období baroka populární díky svému kontemplativnímu účinku a morálnímu podtextu, v našem prostředí jsou odezvy spíše ojedinělé. Italské prostředí bylo důležité a formují hlavně z historického pohledu vývoje jak zátiší obecně, tak zátiší typu vanitas. Podstatné byly také vzájemné vlivy s dalším význačným uměleckým centrem a tím je Nizozemí, které lze považovat za nejvýznamnější inspirační zdroj v rámci problematiky zobrazování typu vanitas na našem území. Mezi přímé inspirační zdroje lze s určitostí zařadit vlámské umělce v čele s Janem Davidszem de Heemem a Nicolaesem van Verendaelem. Ačkoliv postavení Francie nebylo v rámci umění raného novověku zanedbatelné a dochovala se nám řada vynikajících s náměty vanitas, na základě studia literatury ani stylové analýzy jsem nenašla žádné přímé inspirační zdroje na žádného z umělců zmiňovaných v rámci české školy.

Důležitá pak byla samozřejmě spolupráce J. A. Angermeyera a jeho učitele, švýcarského umělce Jana Rudolfa Byse. Angermeyer svým pojetím zátiší a celoživotní tvorbou se zájmem o detail a živé vidění přírody ovlivnil další umělce jako je například Jan Kašpar Hirschely, který se se svým osobitým a nekonvenčním způsobem vypořádal s tematikou pomíjivosti lidského života po svém. Jeho pohotovost a reakce na požadavky dané doby jsou jistě obdivuhodné a nejbližší možné srovnání lze přisoudit Jan Brueghelovi staršímu a jeho ztvárnění námětu vanitas. Dalšími Angermeyrovými žáky, kteří se věnovali kabinetní malbě a tvorbě zátiší s vanitárními prvky byli J. G. Beitler či Karel Kastner. Intimně pojatou reakci na prchavost života a marnost lidského počínání vytvořil Václav Vavřiner Reiner, jehož Vanitas působí velice kontemplativně a uklidňujícím dojmem.

Obrazy typu vanitas u nás byly tedy vcelku výjimečné a objevovali se s jistým zpožděním, daným kulturně politickou situací, ale těmto konkrétním vyobrazením nejde

upřít jejich velice kvalitní zpracování po obsahové i technické stránce. Zároveň můžeme dohledat méně či více směřodatné vlivy vázající se ke konkrétním umělcům či oblastím, které ale byly originálním a osobitým způsobem přetvořeny při zachování hlubokého účinku spojeného s pomíjivostí a marností lidského života, ale také naplněny kontemplativním a uklidňujícím dojmem.

Stará indická báje vypráví:

Šel poutník do velikého města a potkal v poušti Smrt s kosou. Ptá se jí, kam že spěchá. Smrt, že jí posílá Bůh, aby skolila morem padesát tisíc lidí. Za nějaký čas potkal poutník Smrt zase.

A hned na ni: „Nestojíš v slově, měla jsi zahubit jen padesát tisíc lidí, ale zahubila jsi stopadesát tisíc.“ Na to smrt: „Zahubila jsem morem jen padesát tisíc. Těch sto tisíc jiných umřelo strachy.“

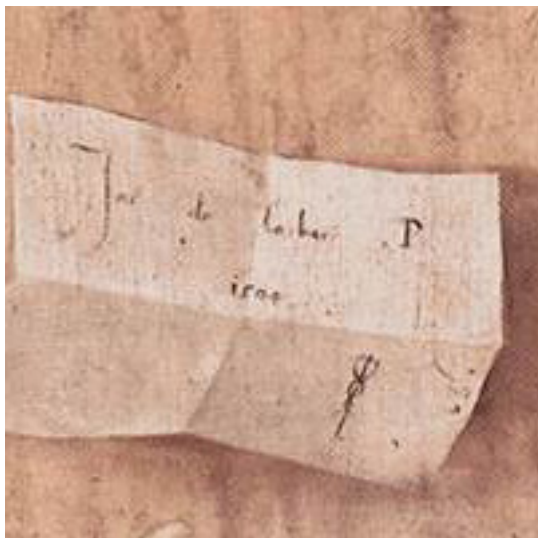
Obrazová příloha:



1. Antonio Leonelli (Antonio da Crevalcore): Zátíší s hroznovým vínem a ptákem, cca 1500–1510, olej na plátně, 39.7 × 39.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY



2. Jacopo de' Barbari: Zátíší s koroptví a železnými rukavicemi, 1504, olej na dřevě, 52 x 42,5 cm. Alte Pinakhotek, Mnichov



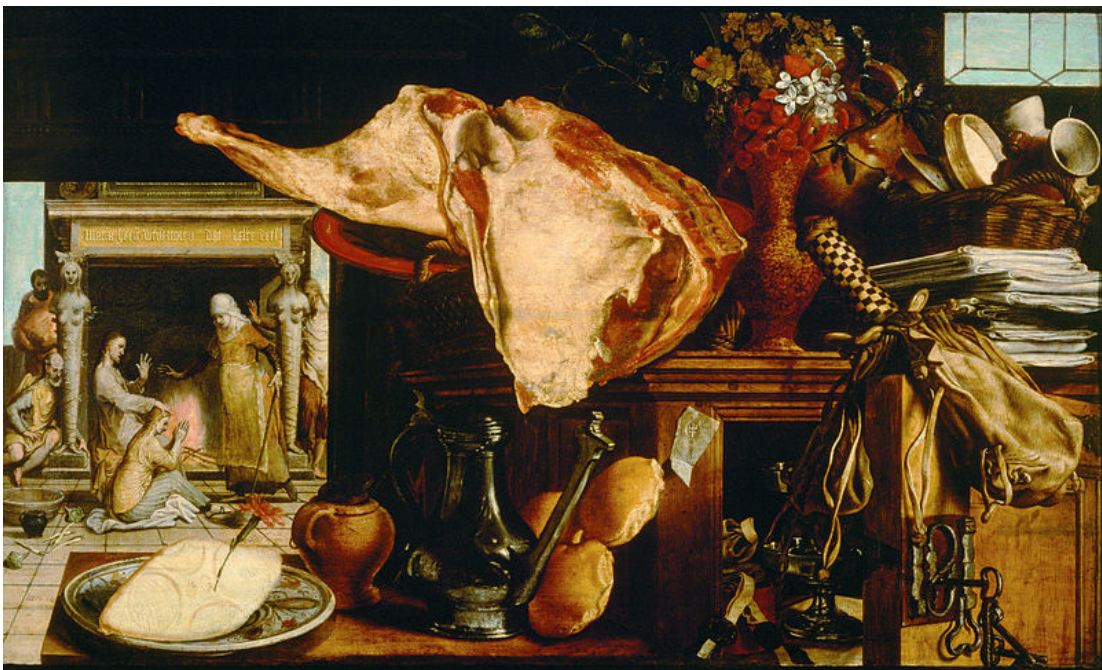
13. Jacopo de' Barbari: Zátiší s koroptví a železnými rukavicemi – detail, 1504, olej na dřevě. Alte Pinakhotek, Mnichov



4. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Koš s ovocem, 1595–96, olej na plátně, 54,5 × 67,5 cm. Pinacoteca Ambrosiana



5. Jan Brueghel st.: Kytice ve váze, 1608, 43 × 30 cm, olej na mědi. Pinacoteca Ambrosiana



6. Pieter Aertsen: Vanitas – Kristus v domě Marie a Marty, 1552, olej na dubovém dřevu, 60 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



7. Italský sochař: Socha Brigity – Alegorie Marnosti, 16. století, kámen, krypta baziliky sv. Jiří



8. Monogramista IP: Votivní oltář ze Zlíchova (část) - Kristus zachránce před smrtí, po roce 1520, dřevěný reliéf. NG Praha



9. Mistr IW: Votivní obraz ze Šopky, 1530, olejová tempera na dřevě, 81 x 62 cm. Původně v kostele sv. Vavřince v Šopce u Mělníka, dnes v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích



10. Mistr IW: Votivní obraz ze Šopky – detail, 1530, olejová tempera na dřevě. Původně v kostele sv. Vavřince v Šopce u Mělníka, dnes v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích



11. Jan Brueghel st.: Triumf smrti, 1562, olej na plátně, 117 x 162 cm.
Museo Nacional del Prado



12. Jan Brueghel st.: Triumf smrti – detail, 1562, olej na plátně, 117 x 162 cm.
Museo Nacional del Prado



13. Bernt Notke: Tanec smrti – detail, kolem roku 1463, olej na plátně, celkové rozměry 157 cm × 750 cm. Původně v kostele Panny Marie v Lübecku, dnes v kostele sv. Mikuláše v Tallinnu



14. Bernt Notke: Tanec smrti – detail, kolem roku 1463, olej na plátně, celkové rozměry 157 cm × 750 cm. Původně v kostele Panny Marie v Lübecku, dnes v kostele sv. Mikuláše v Tallinnu



15. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Dáma, grafická reprodukce, 1538



16. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Stařena, grafická reprodukce, 1538



17. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Oráč, grafická reprodukce, 1538



18. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Senátor, grafická reprodukce, 1538



19. Michael Heinrich Rentz: Tanec Smrti – Smrt odvádějící jeptišku ze života, Mědirytový cyklus publikovaný v *Erinnerungen des Todes und der Ewigkeit* (Linz 1779)



20. Albrecht Dürer: Rytíř, smrt a ďábel, 1513, mědiryt, 24,6 x 18,9 cm



21. Jan Davidsz de Heem: Vanitas, 1629, olej na dřevě, 26,5 x 35 cm. Oblastní galerie v Liberci



22. Jan Davidsz de Heem: Vanitas, 1652, olej na dřevě. NG Praha



23. Nicolaes van Verendael: Vanitas, cca 1680, olej na plátně.
Musée des Beaux-Arts de Caen



24. Nicolaes van Verendael ve spolupráci s Hendrickem Andriessenem:
Zátiší s kyticí, svíčkou a lebkou, cca 1679, olej na plátně, 57 x 39 cm.
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky



25. Nicolaes van Verendael: Zátiší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou, 1680, olej na plátně, 98 x 77 cm. Soukromá sbírka



26. Simon Renard de Saint André: Vanitas, kolem roku 1650, olej na plátně, 60 x 43 cm. Museum of Fine Arts of Lyon



27. Salvator Rosa: Vanitas, kolem roku 1650, olej na plátně, 51,8 x 69,4 cm.
Alte Pinakothek



28. Gottfried Libalt: Zátiší s lebkami, cca 1660, olej na plátně, 52 x 68.5 cm.
Szépművészeti Múzeum, Budapešť



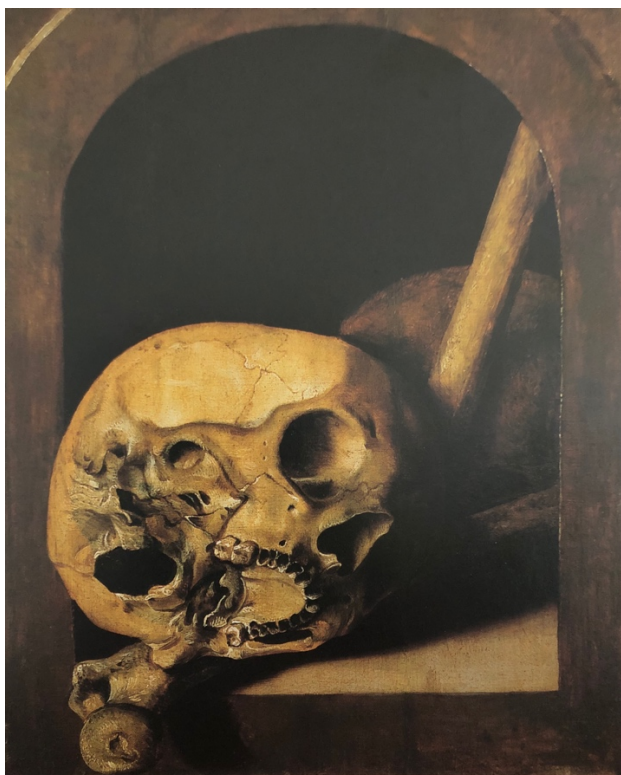
29. Andreas Kindermann zvaný Tulipano: Květiny v dekorativní váze s basrelíefem, olej na plátně, 137 x 103 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha



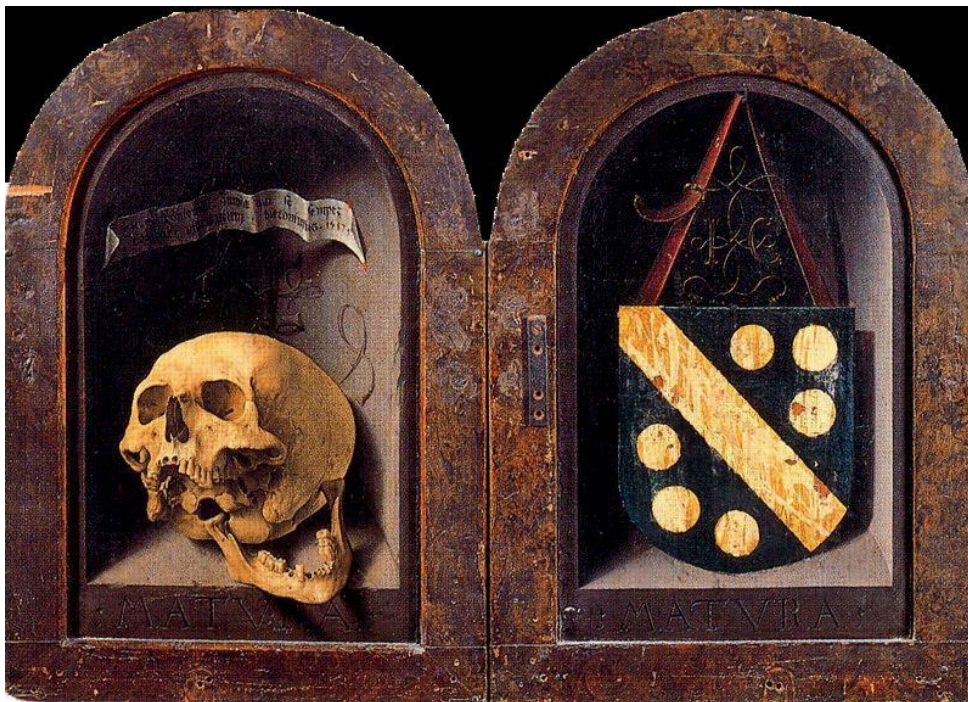
30. Andreas Kindermann zvaný Tulipano: Květiny ve skleněné váze I., olej na plátně, 56 x 42 cm. Náchod, zámek



31. Johann Adalbert Angermeyer ve spolupráci s Johannem Rudolfem Bysem:
Lesní zákoutí s lebkou a hady, plátno, 53 x 41,7 cm. Alte Pinakothek, Mnichov



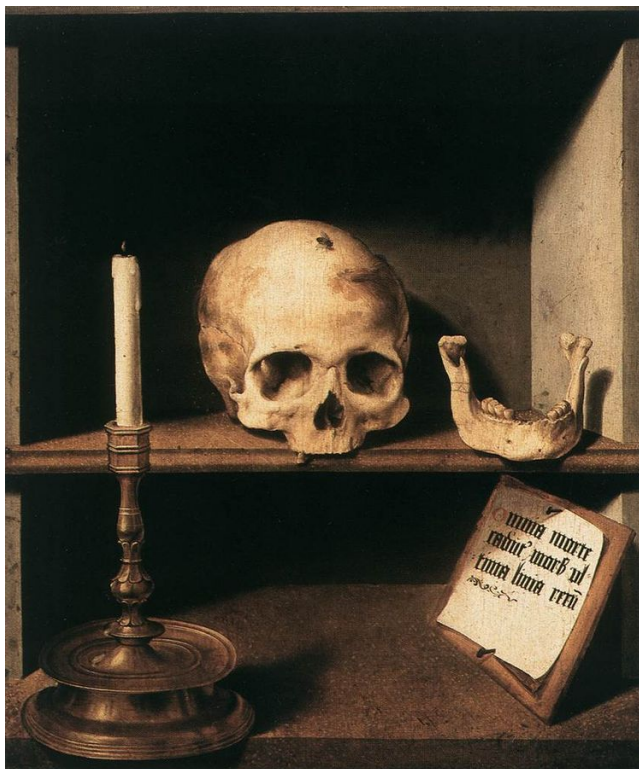
32. Johann Adalbert Angermeyer/následovník: Vanitas, dřevo, 31 x 25 cm.
Soukromá sbírka



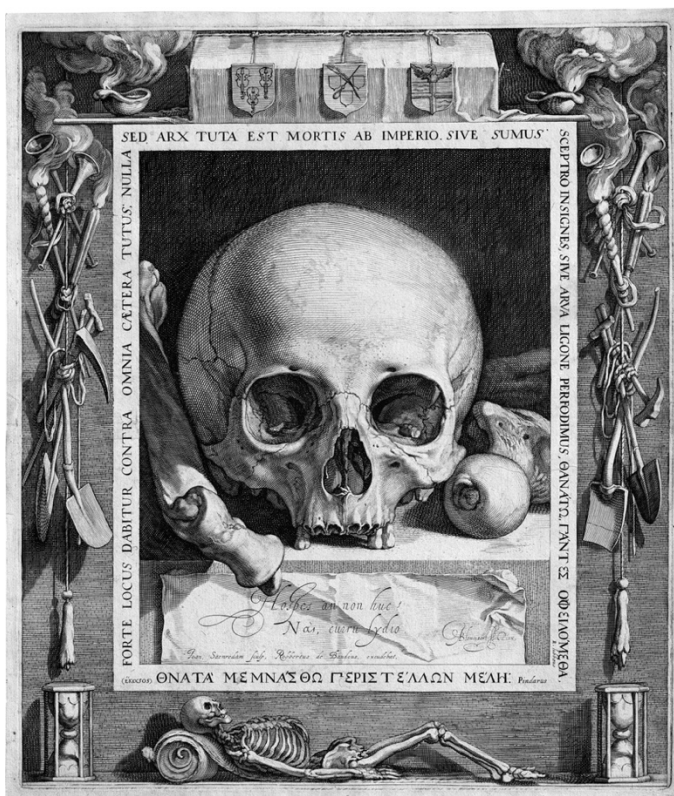
33. Jana Gossaert (zvaný Mabuse): Diptych Jeana Carondeleta, 1517, dřevo, 43 x 27 cm. Louvre, Paříž



34. Bartholomeus Bruyn starší: Vanitas, 1531, olej na plátně, 37x30 cm. Ermitáž, Petrohrad



35. Bartholomeus Bruyn starší: Vanitas, 1524, Tempera na dřevě, 61 x 51 cm.
Kröller-Müller Museum, Otterlo (Nizozemí)



36. Jan Pietsz Saenredam: Vanitas s lebkou, 1575–1607, papír.
Rijksmuseum, Amsterdam



37. Karel Kastner: Dětská busta věnčená květinami I., Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha



38. Karel Kastner: Dětská busta věnčená květinami II., Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha



39. Jan Vojtěch Angermeyer: Dětská busta s květinami, 1703, dřevo, 49,5 x 33 cm.
Alte Pinakothek, Mnichov



40. Johann Rudolf Bys: Dětská busta věnčená květinami, 1695, dřevo, 45 x 32 cm.
Alte Pinakothek, Mnichov



41. Jan Vojtěch Angermeyer: Memento Mori, 1731, dřevo, 28 x 22 cm.
Alte Pinakothek, Mnichov



42. Gerard Dou: Zátiší se svícnem a hodinkami, cca 1650, olej na dřevě, 43 x 35,5 cm. Zwinger, Drážďany



43. Gerard Dou: Zátiší, cca 1663, olej na dřevě, 102 x 82 cm. Louvre, Paříž



44. Václav Vavřinec Reiner: Zátiší s lebkou, kolem roku 1710, 35 x 29 cm. NG, Praha



45. Jan Kašpar Hirschely: Krajina s lebkou, Vanitas, 1727, olej na mědi, 17,3 x 22,8. Oblastní galerie Liberec



46. Jan Brueghel starší: Lebka s hadem, přesýpacími hodinami a divokými květinami, 1/2 17. století, olej na mědi, 17,2 x 22,3 cm. Sbírká rodiny Colonnů, Řím



47. Jan Rudolf Špork – skicář Delineationes Sporckianae: Memento Mori.
Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha



46. Jan Kašpar Hirschely: Mrtví ptáci v nice, 1732, dřevo, 61,5 x 43.
Deutsche Barockgalerie, Augsburg

Seznam vyobrazení:

1. Antonio Leonelli (Antonio da Crevalcore): Zátíší s hroznovým vínem a ptákem, cca 1500–1510, olej na plátně, 39.7 × 39.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/717489>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
2. Jacopo de' Barbari: Zátíší s koroptví a železnými rukavicemi, 1504, olej na dřevě, 52 x 42,5 cm. Alte Pinakothek, Mnichov
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2255
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
3. Jacopo de' Barbari: Zátíší s koroptví a železnými rukavicemi – detail, 1504, olej na dřevě. Alte Pinakothek, Mnichov
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2255
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
4. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Koš s ovocem, 1595–96, olej na plátně, 54,5 × 67,5 cm. Pinacoteca Ambrosiana
<https://vltava.rozhlas.cz/vincenc-kramar-vznik-a-povaha-moderniho-zatisi-tvurci-cin-caravaggiuv-5600485>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
5. Jan Brueghel st.: Kytice ve váze, 1608, 43 × 30 cm, olej na mědi. Pinacoteca Ambrosiana
<https://www.ambrosiana.it/en/opere/flowers-in-a-vase/>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
6. Pieter Aertsen: Vanitas – Kristus v domě Marie a Marty, 1552, olej na dubovém dřevu, 60 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pieter_Aertsen_-_Christ_with_Mary_and_Martha_-_Google_Art_Project.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
7. Italský sochař: Socha Brigity – Alegorie Marnosti, 16. století, kámen, krypta baziliky sv. Jiří. Fotografie z:
<http://cesko.svetadily.cz/clanky/Bazilika-sv.-Jiri-pohrebiste-Premyslovcu>
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
8. Monogramista IP: Votivní oltář ze Zlíchova (část) - Kristus zachránce před smrtí, po roce 1520, dřevěný reliéf. NG Praha
https://cs.wikipedia.org/wiki/Monogramista_IP
Vyhledáno dne: 1.4. 2020

9. Mistr IW: Votivní obraz ze Šopky, 1530, olejová tempera na dřevě, 81 x 62 cm. Původně v kostele sv. Vavřince v Šopce u Mělníka, dnes v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích
[https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mistr IW, Votivn%C3%AD obraz ze Šopky_\(1530\).jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mistr_IW,_Votivn%C3%AD_obraz_ze_%C5%A0opky_(1530).jpg)
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
10. Mistr IW: Votivní obraz ze Šopky – detail, 1530, olejová tempera na dřevě. Původně v kostele sv. Vavřince v Šopce u Mělníka, dnes v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mistr IW, Votivn%C3%AD obraz ze Šopky_\(detail_4\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mistr_IW,_Votivn%C3%AD_obraz_ze_%C5%A0opky_(detail_4).jpg)
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
11. Jan Brueghel st.: Triumf smrti, 1562, olej na plátně, 117 x 162 cm. Museo Nacional del Prado
<https://magazin.aktualne.cz/pieter-bruegheltriumf-smrti-1562/r~i:photo:293056/r~i:article:660343/>
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
12. Jan Brueghel st.: Triumf smrti – detail, 1562, olej na plátně, 117 x 162 cm. Museo Nacional del Prado
<https://www.turistika.cz/cestopisy/jak-se-plni-sny-aneb-spanelsko-2016-2-cast-jak-dlouho-lze-zustat-v-mn-del-prado/foto?id=1687123>
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
13. Bernt Notke: Tanec smrti – detail, kolem roku 1463, olej na plátně, celkové rozměry 157 cm × 750 cm. Původně v kostele Panny Marie v Lübecku, dnes v kostele sv. Mikuláše v Tallinnu
<http://exeuntmagazine.com/wp-content/uploads/Dance-of-Death-by-Bernt-Notke.jpg>
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
14. Bernt Notke: Tanec smrti – detail, kolem roku 1463, olej na plátně, celkové rozměry 157 cm × 750 cm. Původně v kostele Panny Marie v Lübecku, dnes v kostele sv. Mikuláše v Tallinnu
<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/07/19/dance-of-death-by-bernt-notke/>
Vyhledáno dne: 1.4. 2020
15. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Dáma, grafická reprodukce, 1538
<https://publicdomainreview.org/collection/hans-holbeins-dance-of-death-1523-5>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
16. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Stařena, grafická reprodukce, 1538
<https://publicdomainreview.org/collection/hans-holbeins-dance-of-death-1523-5>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020

17. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Oráč, grafická reprodukce, 1538
<https://publicdomainreview.org/collection/hans-holbeins-dance-of-death-1523-5>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
18. Hans Holbein st.: Z cyklu Bilder des Todes – Tanec smrti – Senátor, grafická reprodukce, 1538
<https://publicdomainreview.org/collection/hans-holbeins-dance-of-death-1523-5>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
19. Michael Heinrich Rentz: Tanec Smrti – Smrt odvádějící jeptišku ze života, Mědirytový cyklus publikovaný v Erinnerungen des Todes und der Ewigkeit (Linz 1779)
https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Tanec_smrti
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
20. Albrecht Dürer: Rytíř, smrt a ďábel, 1513, mědiryt, 24,6 x 18,9 cm
https://valassky.denik.cz/kultura_region/poklady-lesenskeho-zamku-rytir-smrt-a-dabel-20150520.html
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
21. Jan Davidsz de Heem: Vanitas, 1629, olej na dřevě, 26,5 x 35 cm. Oblastní galerie v Liberci
<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=vanitas+skull&start=121>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
22. Jan Davidsz de Heem: Vanitas, 1652, NG Praha
<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1151695-jan-davidsz-de-heem-zatisi-vanitas>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
23. Nicolaes van Verendael: cca 1680, olej na plátně. Musée des Beaux-Arts de Caen
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolaes_van_Verendael,_Vanité_15092_012379Modf.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
24. Nicolaes van Verendael ve spolupráci s Hendrickem Andriessenem: Zátíší s kyticí, svíčkou a lebkou, cca 1679, olej na plátně, 57 x 39 cm. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hendrick_Andriessen_and_Nicolaes_van_Verendael_-_Vanitas_still_life_with_a_bunch_of_flowers,_a_candle,_smoking_implements_and_a_skull.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
25. Nicolaes van Verendael: Zátíší typu vanitas s květinami, přesýpacími hodinami, lasturou a lebkou, 1680, olej na plátně, 98 x 77 cm. Soukromá sbírka
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nicolaes_van_Verendael_-_Vanitas_still_life_with_flowers,_a_skull,_hourglass,_conch_shell_and_silver_jug_on_a_partially_draped_table.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020

26. Simon Renard de Saint André: Vanitas, kolem roku 1650, olej na plátně, 60 x 43 cm. Museum of Fine Arts of Lyon
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Simon_Renard_de_Saint-André
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
27. Salvator Rosa: Vanitas, kolem roku 1650, olej na plátně, 51,8 x 69,4 cm. Alte Pinakothek
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvador_rosa,_natura_morta.JPG
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
28. Gottfried Libalt: Zátíší s lebkami, cca 1660, olej na plátně, 52 x 68.5 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapešť
<https://www.mfab.hu/artworks/human-skulls/>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
29. Andreas Kindermann zvaný Tulipano: Květiny v dekorativní váze s basreliefem, olej na plátně, 137 x 103 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Reprodukce z: KAZLEPKA 2007, 98, obr. 60
30. Andreas Kindermann zvaný Tulipano: Květiny ve skleněné váze I., olej na plátně, 56 x 42 cm. Náchod, zámek. Reprodukce z: KAZLEPKA 2007, 102, obr. 68
31. Johann Adalbert Angermeyer ve spolupráci s Johannem Rudolfem Bysem: Lesní zákoutí s lebkou a hady, olej na plátně, 53 x 41,7 cm. Alte Pinakothek, Mnichov
<https://media.static.sammlung.pinakothek.de/unsafe/7885.jpg>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
32. Johann Adalbert Angermeyer/následovník: Vanitas, dřevo, 31 x 25 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: SEIFERTOVI 2015, 196
33. Jana Gossaert (zvaný Mabuse): Diptych Jeana Carondeleta, 1517, dřevo, 43 x 27 cm. Louvre, Paříž
[https://en.wahooart.com/@/8LJ5N8-Jan-Gossaert-\(Mabuse\)-The-Carondelet-Diptych](https://en.wahooart.com/@/8LJ5N8-Jan-Gossaert-(Mabuse)-The-Carondelet-Diptych)
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
34. Bartholomeus Bruyn starší: Vanitas, 1531, olej na plátně, 37x30 cm. Ermitáž, Petrohrad
<http://zone47.com/crotos/?p=3&p170=698115>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
35. Bartholomeus Bruyn starší: Vanitas, 1524, Tempera na dřevě, 61 x 51 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo (Nizozemí)
<http://zone47.com/crotos/?p=1&p170=698115>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020

36. Jan Pietsz Saenredam: Vanitas s lebkou, 1575–1607, papír. Rijksmuseum, Amsterdam
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/198151--marco/verzamelingen/vanitas?ii=3&p=0>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
37. Karel Kastner: Dětská busta věnčená květinami I., Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 2015, 196
38. Karel Kastner: Dětská busta věnčená květinami II., Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 2015, 197
39. Jan Vojtěch Angermeyer: Dětská busta s květinami, 1703, dřevo, 49,5 x 33 cm. Alte Pinakothek, Mnichov. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 2015, 60
40. Johann Rudolf Bys: Dětská busta věnčená květinami, 1695, dřevo, 45 x 32 cm. Alte Pinakothek, Mnichov. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 2015, 61
41. Jan Vojtěch Angermeyer: Memento Mori, 1731, dřevo, 28 x 22 cm. Alte Pinakothek, Mnichov
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Johann_Adalbert_Angermeyer_Vanitas.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
42. Gerard Dou: Zátíší se svícem a hodinkami, cca 1650, olej na dřevě, 43 x 35,5 cm. Zwinger, Drážďany
https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Dou_Stilleben.JPG
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
43. Gerard Dou: Zátíší, cca 1663, olej na dřevě, 102 x 82 cm. Louvre, Paříž
https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Gerard_Dou_-_The_Silver_Ewer_-_WGA06648.jpg
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
44. Václav Vavřinec Reiner: Zátíší s lebkou, kolem roku 1710, 35 x 29 cm. NG, Praha. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 1997, 152, obr 63
45. Jan Kašpar Hirschely: Krajina s lebkou, Vanitas, 1727, olej na mědi, 17,3 x 22,8. Oblastní galerie Liberec
<https://artsandculture.google.com/asset/the-scene-with-death's-head-vanitas-jan-kašpar-hirschely/6gECRWfDd5crMw?hl=cs>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020
46. Jan Brueghel starší: Lebka s hadem, přesýpacími hodinami a divokými květinami, 1/2 17. století, olej na mědi, 17,2 x 22,3 cm. Sběrka rodiny Colonnů, Řím
<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=jan+brueghel+vanitas&start=0>
Vyhledáno dne: 5.4. 2020

47. Jan Rudolf Špork – skicář *Delineationes Sporckianae: Memento Mori*. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 1997, 152, obr 63
46. Jan Kašpar Hirschely: *Mrtví ptáci v nice*, 1732, dřevo, 61,5 x 43. Deutsche Barockgalerie, Augsburg. Reprodukce z: SEIFERTOVIÁ 1997, 152, obr 63

Seznam literatury

- ASSMAN 2003 — Jan ASSMAN: Smrt jako fenomén kulturní teorie. Obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě. Praha 2003
- ARIÉS 1974 — Philippe ARIÉS: The Reversal of Death: Changes in Attitudes Toward Death in Western Societies. In: American Quarterly 26/5, 1974
- ARIÉS 2000a — Philippe ARIÉS: Dějiny smrti. Díl 1. Doba ležicích. Praha 2000
- ARIÉS 2000b — Philippe ARIÉS: Dějiny smrti. Díl 2. Zdivočelá smrt. Praha 2000
- BACCI 2003 — Massimo Livi BACCI: Populace v evropské historii. Praha 2003
- BADELDT 1938 — Eva BADELDT: Stilleben als bürgerliches Bildthema von den Anfängen bis zur Gegenwart. Würzburg 1938
- BASSETT 1992 — Steven BASSETT: Death in Towns. Urban Responses to the Dying and the Dead, 100–1600. Leicester 1992
- BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BENOIST 1995 — Luc BENOIST: Znaky, symboly a mýty. Praha 1995
- BERGER / LUCKMANN — Peter Ludwig BERGER / Thomas LUCKMANN: Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění. Brno 1999
- BERNT 1962 — Walther BERNT: Die niederlandischen Maler des 17. Jahrhunderts I-IV. München 1962
- BIEDERMANN 2008 — Hans BIEDEMANN: Lexikon symbolů. Praha 2008
- BONNEFOY 1992 — Yves BONNEFOY: Roman and European Mythologies. Chicago 1992
- BORNGASSER 2013 — Barbara BORNGASSER: Baroko: theatrum mundi – svět jako umělecké dílo. Praha 2013
- BURKE 1980 — Peter BURKE: Sociology and History. London 1980
- BURKE 2005 — Peter BURKE: Lidová kultura v raně novověké Evropě. Praha 2005
- BURKE 2006 — Peter BURKE: Variety kulturních dějin. Brno 2006
- ČELEDOVÁ / HOLČÍK (kol.) 2018 — Libuše ČELEDOVÁ/Jan HOLČÍK (kol.): Nové kapitoly ze sociálního lékařství a veřejného zdravotnictví. Praha 2018
- DAVIES 2007 — Douglas James DAVIES: Stručné dějiny smrti. Praha 2007
- DINZELBACHER 2004 — Peter DINZELBACHER: Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očištec ve středověku. Praha 2004
- EBERT-SCHIFFERER 1998 — Sybille EBERT-SCHIFFERER: Still Life: A History. New York 1998
- EKSERDJIAN 2018 — David EKSERDJIAN: Still Life Before Still Life. New Haven 2018

- ELIAS 1998 — Norbert ELIAS: O osamělosti umírajících v našich dnech. Praha 1998
- EVANS 1969 — Robert John Weston EVANS: Bílá Hora a kultura českých zemí. In: Československý časopis historický. Praha 1969
- FIALOVÁ / HORSKÁ / KUČERA / MAUR / MUSIL / STLOUKAL 1994 — Ludmila FIALOVÁ/Pavla HORSKÁ/Milan KUČERA/Eduard MAUR/Jiří MUSIL/Milan STLOUKAL: Dějiny obyvatelstva českých zemí. Praha 1998
- FONTANA 1994 — David FONTANA: Tajemný jazyk symbolů. Praha 1994
- GERD 1999 — Heinz-Mohr GERD: Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999
- GOMBRICH 1978 — Ernst Hans GOMBRICH: Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art. in: Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II. Oxford 1978
- GOMBRICH 1985 — Ernst Hans GOMBRICH: Umění a iluze. Praha 1985
- GORDON / MARSCHALL (ed.) 2000 — Bruce GORDON/Peter MARSCHALL (ed.): The place of dead: death and remembrance in late medieval and early modern Europe. Cambridge 2000
- GREGORI / PRINZ VON HOHENZOLLERN 2002/2003: Mina GREGORI/Johann Georg PRINZ VON HOHENZOLLERN: Stille Welt. Italienische Stilleben. Arcimboldo, Caravaggio, Strozzi. Mnichov 2002
- GREGORI 2003 — Mina GREGORI: La Natura Morta Italiana Da Caravaggio Al Settecento. Firenze 2003
- GREGORI / RAVELLI / VECA 2007 — Mina GREGORI/Lanfranco RAVELLI/ Alberto VECA: Vanitas. Bergamo 2007
- HERMANN-FICHTENAU 1983 — Elisabeth HERMANN-FICHTENAU: Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Wien-Köln 1983
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HANZAL 1987 — Josef HANZAL: Od baroka k romantismu: Ke zrození novodobé české kultury. Praha 1987
- HOJDA 1991 — Zdeněk HOJDA: Několik poznámek k budování šlechtických obrazáren v barokní Praze. Documenta Pragensia, Archiv hlavního města Prahy 9/1, 1991
- HOJDA 1992 (ed.) — Zdeněk HOJDA (ed.): Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Praha 1992
- HOLEČEK 2002 — František Jindřich HOLEČEK: Teologie smrti na prahu raného novověku. In: SPFFBU, C 49, 2002

- HONZÁK / PEČENKA / STELLNER / VLČKOVÁ 1997 — František HONZÁK/Marek PEČENKA/František STELLNER/Jitka VLČKOVÁ: Evropa v proměnách staletí. Praha 1997
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- HOWARTH / LEAMAN 2001 (ed.) — Glennys HOWARTH / Oliver LEAMAN (ed.): Encyclopedia of Death and Dying. London – New York 2001
- HUNTINGTON / METCALF 1975 — Richard HUNTINGTON / Peter METCALF: Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual. Cambridge 1979
- CHENEY 1992 — Liana De Girolami CHENEY: The symbolism of vanitas in the arts, literature, and music: comparative and historical studies. Lewiston/N.Y. 1992
- KALISTA 1941 — Zdeněk KALISTA: České baroko. Studie, texty, poznámky. Praha 1941
- KALISTA 1994 — Zdeněk KALISTA: Století andělů a ďáblů: Jihočeský barok. Jinočany 1994
- KALISTA 2001 — Zdeněk KALISTA: Česká barokní pouť. K religiozitě českého lidu v době barokní. Žďár nad Sázavou 2001
- KAZLEPKA 2007 — Zdeněk KAZLEPKA: V zahradě Artemidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě, katalog výstavy Moravské galerie v Brně. Brno 2007
- Kerrigan 2008 — Michael Kerrigan: Historie smrti: Pohřební zvyky a smuteční obřady od starověku do současnosti. Praha 2008
- KOOZIN 1990 — Kristine KOOZIN: The Vanitas still lifes of Harmen Steenwyck: metaphoric realism. Lewiston 1990
- KRÁL 2004 — Pavel KRÁL: Smrt a pohřby. Praha 2004
- KRÁL 2007 — Pavel KRÁL: Knihy o dobrém umírání v českém prostředí ve druhé polovině 16. a první půli 17. století. In Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku. Praha 2007
- LANGMUIR 2001 — Erica LANGMUIR: A Closer Look: Still Life. London 2001
- LURKER 1999 — Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- MALÝ 2007 — Tomáš MALÝ: Komemorativní kultura v českých zemích raného novověku. In Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích. Olomouc 2007
- MALÝ 2008 — Tomáš MALÝ: Smrt a spása duše v 17.-18. století: Brněnští měšťané a osudy potridentské zbožnosti (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity). Brno 2008
- MIKULEC 2007 — Jiří MIKULEC: Náboženská bratrstva – institucionalizovaná zbožnost i smrt. In: Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku. Praha 2007

- MITCHELL 1978 — Allan MITCHELL: Philippe Ariès and the French Way of Death. In: French Historical Studies Vol. 10, No. 4, 1978
- MUNCK 2002 — Thomas MUNCK: Evropa sedmnáctého století 1598–1700. Praha 2002
- MRÁZ/TROJAN 1990 — Bohumír MRÁZ/Raul TROJAN: Malý slovník výtvarného umění. Praha 1990
- MŽYKOVÁ 2014 — Marie MŽYKOVÁ: Nizozemská zátiší / Dutch still life paintings. Praha 2014
- NAVRÁTILOVÁ 2004 — Alexandra NAVRÁTILOVÁ: Narození a smrt v české lidové kultuře. Praha 2004
- NEŠPOR 2007 — Zdeněk NEŠPOR: Demontrace konfesionality prostřednictvím pohřebních rituálů v českých zemích po vydání Tolerančního patentu. In: Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku. Praha 2007
- NEŠPOR / HORSKÝ 2004 — Zdeněk NEŠPOR/Jan HORSKÝ: Historická antropologie? Metodické problémy a paradoxy na pomezí dějepisectví, sociologie a sociální antropologie. In: Kuděj 6/1, 2004
- NOVOTNÝ 1942 — Vladimír NOVOTNÝ: Holandské zátiší. Praha 1942
- OERTEL 1963 — Robert OERTEL: Die Vergänglichkeit der Künste: ein Vanitas-Stilleben von Salvator Rosa. München 1963
- ORLITA 2007 — Zdeněk ORLITA: Pohřební průvod mezi pietou a sebeprezentací. Tradice vyprovázení mrtvých v prostředí pobělohorských mariánských kongregací. In: Holý M. – Mikulec, J. (ed.): Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku. Praha 2007
- PANOFKY 1981 — Erwin PANOFKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981
- PETRÁŇ 1995— Josef PETRÁŇ a kol.: Dějiny hmotné kultury II: Kultura každodenního života od 16. do 18. století. 2 sv. Praha 1995
- PREISS 1970 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970
- PREISS 1987 — Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1987
- PREISS 1993 — Pavel PREISS: Zánik rudolfinských sbírek a nová obrazárna na Pražském hradě. Praha 1993
- PREISS 2003 — Pavel PREISS: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách. Praha – Litomyšl 2003
- PREISS 2013 – Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Život a doba malíře českého baroka 1-2. Praha 2013

- SEIFERTOVÁ 1979 — Hana SEIFERTOVÁ: Georg Flegel a kabinetní zátiší v Čechách v 17. a 18. století, katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha 1979
- SEIFERTOVÁ 1992 — Hana SEIFERTOVÁ: Georg Flegel. Praha 1992
- SEIFERTOVÁ 1994 — Hana SEIFERTOVÁ: Georg Flegel, 1566-1638 – Zátiší: Národní galerie v Praze, Pražský hrad, Císařská konírna, 10. března-8. května, 1994. Praha 1994
- SEIFERTOVÁ 1997 — Hana SEIFERTOVÁ: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750. Praha 1997
- SEIFERTOVÁ 2003 — Hana SEIFERTOVÁ: Mezi zátišími/Flámské a holandské obrazy 17. stol. a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy. Liberec 2003
- SEIFERTOVÁ 2014 — Hana SEIFERTOVÁ: Klidožití: zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny: průvodce výstavou. Praha 2013
- SEIFERTOVÁ 2015 — Hana SEIFERTOVÁ: Johann Adalbert Angermeyer (1674-1742): pražský malíř kabinetních zátiší. Praha 2015
- SCHNEIDER 2003 — Norbert SCHNEIDER: Still Life. Kolín nad Rýnem 2003
- SLAVÍČEK 2000 — Lubomír SLAVÍČEK: The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2. Praha 2000
- SLÁDEK 1994 — Miloš SLÁDEK: Poznámky k problematice českých pohřebních kázání 16. a 17. století. In: Česká literatura doby baroka. Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století. Praha 1994
- SLÁDEK 1995 — Miloš SLÁDEK: Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy. Praha 1995
- SLÁDEK 2000 (ed.) — Miloš SLÁDEK: Vít je život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze. Praha 2000
- SLÁDEK 2005 (ed.) — Miloš SLÁDEK (ed.): Svět je podvodný verbíř aneb Výbor z českých jednotlivě vydaných svátečních a příležitostných kázání konce 17. a prvních dvou třetin 18. století. Praha 2005
- SLIVE 1995 — Seymour SLIVE: Dutch Painting, 1600–1800. New Haven 1995
- ŠÍP 1967 — Jaromír ŠÍP: Flámská a holandská zátiší 17. stol: výstava v Loretě-Hradčany. Praha 1967
- ŠRONĚK 1989 — Michal ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století. Dějiny českého výtvarného umění II/1. Academia Praha 1989
- RAUPP 2004 — Hans-Joachim RAUPP: Stilleben und Tierstücke. Münster 2004
- RÉMOND 2003 — René RÉMOND: Náboženství a společnost v Evropě. Praha 2003
- RIPA 2019 — Cesare RIPA: Ikonologie. Praha 2019

- ROYT 1999 — Jan ROYT: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999
- ROYT 2004 — Jan ROYT: *Memento mori!: smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění: doprovodná publikace k výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách*. Kašperské Hory 2004
- ROYT 2006 — Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006
- RUFFINO / TRISTAN 2013 — Alessandra RUFFINO/Frédéric TRISTAN: *Vanitas vs veritas: Caravaggio, il liuto, la caraffa e altri disincanti*. Torino 2013
- ROYT / ŠEDINOVÁ 2001 — Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů*. Praha 2001
- RYWIKOVÁ 2006 — Daniela RYWIKOVÁ: *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava 2006
- VÁLKA 1983 — Josef VÁLKA: *Česká společnost v 15. – 18. století II. Bělohorská doba. Společnost a kultura manýrismu*. Praha 1983
- VÁLKA 1992 — Josef VÁLKA: *Barokní slavnosti*. In: Hojda Z. (ed.): *Kultura baroka v Čechách a na Moravě*. Praha 1992
- VÁLKA 1995 — Josef VÁLKA: *Doba náboženské koexistence a tolerance*. Přerov 1995
- VÁLKA 1996 — Josef VÁLKA: *Myšlenkové ovzduší české společnosti na přelomu 16. a 17. století*. In: *Studia Comeniana et Historica* 26, 1996
- VAN DÜLMEN 1999 — Richard VAN DÜLMEN: *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.–18. století). I. Dům a jeho lidé*. Praha 1999
- VAN DÜLMEN 2002 — Richard VAN DÜLMEN: *Historická antropologie. Vývoj, problémy, úkoly*. Praha 2002
- VAN GENNEP 1997 — Arnold VAN GENNEP: *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha 1997
- VLIEGHE 1998 — Hans VLIEGHE: *Flemish Art and Architecture, 1585–1700*. New Haven 1998
- VLNAS 2001 — Vít VLNAS: *Sláva barokní Čechie: Umění, kultura a společnost 17. a 18. století: Průvodce výstavou*. Praha 2001
- VILÍMKOVÁ 1991 — Milada VILÍMKOVÁ: *Politické, společenské a ekonomické podmínky stavební činnosti šlechty a duchovenstva v Praze v období renesance a baroku*. In: Václav Ledvinka – Jiří Pešek (ed.), *Documenta Pragensia*, 1991
- VILLARI 2004 — Rosario VILLARI: *Barokní člověk a jeho svět*. Praha 2004
- WINTERNITZ 1979 — Emanuel WINTERNITZ: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. London 1979
- ZERRI / PORZIO 1989 — Federico ZERRI/Francesco PORZIO: *La natura morta in Italia, I-II*. Milano 1989