

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Ing. Marie Opatrná

Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa

Diplomová práce

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

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury, a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 26. 4. 2011

Bibliografická citace

Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa. Diplomová práce. Marie Opatrná.
vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek Ph.D. – Praha, 2011 – 245 s.

Anotace

Tato diplomová práce řeší otázku umělecké tvorby Jana Jiřího Heringa, který působil v českém uměleckém prostředí v 1. polovině 17. století. Zabývá se východisky, ze kterých tento umělec vycházel, i předlohami, podle kterých tvořil. Heringova tvorba je tak zde zasazena do širšího evropského kontextu umělecké produkce. Jeho způsob tvorby podle grafických předloh tak přinesl do českého prostředí italské i nizozemské umělecké barokní prvky. V práci je obsažen celý soubor maleb a kreseb připisovaných Janu Jiřímu Heringovi nebo jeho dílně. Porovnáním těchto děl se autorka snaží rozlišit autentická díla samotného mistra a jeho dílny.

Klíčová slova

Jan Jiří Hering – raně barokní malířství – Strahovský klášter – kostel Nejsvětějšího Salvátora – cyklus sv. Norberta

Abstract

The theme of this thesis is The Production of Painter Jan Jiří Hering who painted during first half of the 17th century. There are described the resources and patterns of his artistic work, which technique brought to our country Italian and Netherlands artistic elements. The thesis involves all paintings and drawings, which are attributed to Hering or to his workshop, and compares them with each other.

Jan Jiří Hering – baroque paintings - Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov – St. Salvator Church

Počet znaků: 425 117

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi věnovali svůj čas a umožnili přístup k níže zmiňovaným uměleckým dílům. Mé díky patří Mgr. Liboru Šturcovi a Jiřímu Stefanovi za poskytnuté informace z prostředí Strahovského kláštera. Dále pak Mons. Mgr. Ing. Pavlu Boukalovi z biskupství Královéhradeckého, zaměstnancům Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze, Mgr. Martinu Staňkovi z farnosti Nejsvětějšího Salvátora v Praze, bratřím z kláštera bosých karmelitánů ve Slaném, Bc. Marku Filipcovi z Odboru kultury MěÚ Slaný a zaměstnancům Vlastivědného muzea Slaný.

Děkuji taktéž svému školiteli, doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi Ph.D., za vedení této diplomové práce a za všechny poskytnuté rady. Děkuji též za jeho podporu pro vytrvání ve zvoleném tématu.

Děkuji i dalším, kteří přispěli ke vzniku této práce svými odbornými znalostmi, především PhDr. Ing. Františku Nesvadbovi CSc. a Dominiku Opatrnému, Th.D. za překlady cizojazyčných textů. Děkuji též mé korektorce Mgr. Kristině Hruškové, která rychle a svědomitě celou práci přečetla.

Mé největší díky patří mým rodičům, kteří mi poskytli potřebné zázemí, při kterém tato práce vznikala.

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod..... | 8 |
| 1 Život umělce..... | 9 |
| 2 Literatura o Janu Jiřím Heringovi | 16 |
| 3 Malířské dílo | 23 |
| 3.1 Navštívení Panny Marie | 23 |
| 3.1.1 Literatura | 23 |
| 3.1.2 Popis | 26 |
| 3.1.3 Rozbor | 27 |
| 3.2 Ukřižování | 30 |
| 3.2.1 Slánské Ukřižování | 30 |
| 3.2.2 Nástavec se sv. Ondřejem a sv. Vavřincem | 36 |
| 3.2.3 Ukřižování, malé | 39 |
| 3.3 Cyklus premonstrátských světců | 41 |
| 3.3.1 Literatura | 41 |
| 3.3.2 Bl. Milo | 43 |
| 3.3.3 Sv. Radulf..... | 47 |
| 3.3.4 Sv. Evermodus | 50 |
| 3.3.5 Sv. Heřman Josef..... | 52 |
| 3.3.6 Bl. Jakub de Vicogne | 57 |
| 3.3.7 Sv. Ludolf..... | 59 |
| 3.3.8 Bl. Dodo | 61 |
| 3.3.9 Bl. Aldericus (dříve sv. Bedřich) | 64 |
| 3.3.10 Sv. Jakub Lacoupe..... | 67 |
| 3.3.11 Shrnutí | 69 |
| 3.4 Cyklus sv. Norberta | 72 |
| 3.4.1 Vznik cyklu a jeho umístění..... | 72 |
| 3.4.2 Předlohy cyklu a ikonografie | 74 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 3.4.3 | Sv. Norbert zázračně obrácen..... | 78 |
| 3.4.4 | Sv, Norbert vypíjí s krví Páně pavouka..... | 85 |
| 3.4.5 | Sv. Norbert rozdává majetek chudým | 89 |
| 3.4.6 | Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho..... | 94 |
| 3.4.7 | Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona | 101 |
| 3.4.8 | Sv. Norbert vymýtá zlé duchy | 107 |
| 3.4.9 | Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem..... | 114 |
| 3.4.10 | Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku | 122 |
| 3.4.11 | Sv. Norbert hájí pravého papeže | 128 |
| 3.4.12 | Sv. Norbert umírá | 133 |
| 3.4.13 | Otázka autorství..... | 139 |
| 3.5 | Světky v květinových rámcích..... | 143 |
| 3.5.1 | Bolestný Kristus a Panna Maria Bolestná | 145 |
| 3.5.2 | Sv. Norbert a Sv. Hugo | 147 |
| 3.5.3 | Sv. Jeroným a Sv. Augustin | 149 |
| 3.5.4 | Květinové rámce a vlivy na ně působící | 150 |
| 3.5.5 | Stylový rozbor | 155 |
| 3.6 | Oplakávání Krista | 160 |
| 3.6.1 | Milevské Oplakávání..... | 162 |
| 3.6.2 | Malé Oplakávání | 167 |
| 3.6.3 | Oplakávání s andělem | 170 |
| 3.6.4 | Shrnutí | 173 |
| 3.7 | Proměnění Krista na hoře Tábor..... | 175 |
| 3.8 | Portrétní tvorba | 179 |
| 3.8.1 | Opat Jan Lohelius | 180 |
| 3.8.2 | Jaroměřický portrét opata Kašpara Questenberga..... | 182 |
| 3.8.3 | Strahovský portrét opata Kašpara Questenberga | 183 |
| 3.8.4 | Opat Jan Lohelius a opat Kašpar Questenberg..... | 184 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 3.9 | Obrazy sv. Ignáce | 186 |
| 3.9.1 | Literatura | 186 |
| 3.9.2 | Kristus se zjevuje sv. Ignáci | 189 |
| 3.9.3 | Sv. Ignác s Nejsvětější Trojicí..... | 200 |
| 3.10 | Mučedníci | 203 |
| 3.10.1 | Sv. Vavřinec | 203 |
| 3.10.2 | Sv. Agáta | 207 |
| 3.10.3 | Bolestný Kristus | 210 |
| 3.11 | Obrazy mylně připsané | 213 |
| 3.12 | Nedochované obrazy..... | 215 |
| 4 | Kresby | 218 |
| 4.1 | Katalog kreseb | 220 |
| 4.1.1 | Pallas Athéna..... | 220 |
| 4.1.2 | Pomona..... | 220 |
| 4.1.3 | Danae..... | 221 |
| 4.1.4 | Krajina s obeliskem a pavilonem | 221 |
| 4.1.5 | Krajina s ruinou a obeliskem (recto), Lesní krajina (verso)..... | 221 |
| 4.1.6 | Minerva jako Alegorie malířství | 222 |
| 4.1.7 | Nahá žena v lese (recto), Římská ruina (verso)..... | 222 |
| 4.1.8 | Lesní tůň s jeleny | 223 |
| 4.1.9 | Lesnatá krajina s potokem (recto), Studie stromu (verso) | 223 |
| 4.1.10 | Lesnatá krajina | 224 |
| 4.1.11 | Lesní cesta | 224 |
| 5 | Shrnutí..... | 225 |
| | Přílohy | 227 |
| | Seznam a zdroje vyobrazení..... | 227 |
| | Použitá literatura a prameny..... | 236 |

Úvod

Tvorba malíře Jana Jiřího Heringa spadá převážně do společensky rozpolceného období třicetileté války. Podobně „rozpolcené“ je také jeho dílo. Kresby prvních dvou desetiletí 17. století navazující na malíře rudolfínského dvora byly vystřídány raně barokní malbou, která se snažila reagovat na potřeby společnosti, jež se vyrovnávala s nastupující rekatolizací. Heringovy raně barokní malířské projevy, ač ne vždy vysoce kvalitně, se snažily držet krok se soudobým uměním severským i italským. Malířova tvorba je tak poznamenána častým přejímáním témat i kompozic. Často však s vlastním přínosem a invencí. Osobnost Jana Jiřího Heringa ve vývoji českého výtvarného umění tedy tvoří jakýsi most spojující starší rudolfínskou generaci s nově nastupujícím barokním slohem, který svou tvorbou sám napomáhal formulovat.¹

¹ V rámci celé práce budu používat jméno umělce ve tvaru Jan Jiří Hering. Pouze v citacích konkrétních literatur, budu vycházet z tvaru zdroje.

1 Život umělce

Zpráv o osobě a životě Jana Jiřího Heringa není mnoho. Místo narození, Eschwege, přináší zpráva Gottfrieda Dlabacze. Datum je však pouze odhadnuto,² pravděpodobně podle data 1587, kdy Hering odchází z učení u Christiana Müllera v Kasselu.³ Gottfried Dlabacz neuvádí, čím tyto informace podkládá. Všechna pozdější literatura je však shodně přebírá. Dle Christiana F. Weisse,⁴ na kterého Gottfried Dlabacz sám odkazuje a který přejal zprávu Johanna Quirina Jahna z roku 1770, se však Jan Jiří Hering narodil v Braunschweige. Christian F. Weisse se odvolává na dvě nalezená osvědčení v inventáři malířského cechu. První vypovídá o jeho vyučení roku 1587. Druhé odkazuje k dalšímu výučnímu listu, ale až z roku 1612. Tento výuční list jako jeho rodné město označuje Braunschweige. Datace druhého výučního listu je však velice pozdní. Je tedy otázkou zda se opravdu jednalo o výuční list. Druhým vysvětlením by mohlo být zaměnění jmen. V tomto případě by se pak druhý list Jana Jiřího Heringa netýkal.

Gottfried Dlabacz dále předpokládá Heringovu cestu do Itálie. Jako další styčný bod jeho života uvádí rok 1620, kdy se měl nacházet opět v Praze. Ze zprávy tedy není jasné, zda měl Dlabacz nějaké informace o jeho předchozím pobytu v Praze. Podle zpráv Thomase Kaufmanna a Michala Šroňka v Praze pobýval již roku 1603, jak dokazuje jeho kresba Minervy jako Alegorie Malířství z Národní galerie v Praze [220].⁵ Avšak archivně je v Praze doložen až roku 1615, kdy je zaznamenáno jeho pokárání Malířským pořádkem⁶ opakované roku 1617.⁷ Městské právo, kvůli kterému byl taktéž kárán, nakonec získává až roku 1618.⁸ Až roku 1620 žádá o přijetí za spolumistra. Bylo tedy uloženo vyhotovení obrazu u malostranského malíře Matyáše Mayera. Stejného roku je zaznamenáno přijetí Jiříka Manharta „Lorencovic“, jako jeho žáka.⁹ Dlabacz do tohoto roku též klade Heringovo jmenování dvorním umělcem Ferdinanda II.¹⁰ Dle existence Heringových kreseb, které jsou datovány do prvního a druhého desetiletím 17. století a vykazují jasné známky vlivu rudolfínského umění, by se však dalo předpokládat, že tento titul získal již dříve.

² FUČÍKOVÁ 1986, 31.

³ DLABACZ 1815, 613.

⁴ WEISSE 1776, 320.

⁵ KAUFMANN 1988, 104; ŠRONĚK 2002, 22,23.

⁶ KUCHYNKA 1915, 37; HALATA 1996, 75.

⁷ KUCHYNKA 1915, 37; HALATA 1996, 88.

⁸ WINTER 1909, 228.

⁹ KUCHYNKA 1915, 37; HALATA 1996, 97–98, ŠRONĚK 1992, 148.

¹⁰ DLABACZ 1815, 613.

Antonín Rybička k Dlabaczově zprávě přidává informaci o Heringově povýšení do šlechtického stavu spojené s nadáním erbem a dalšími svobodami roku 1626 majestátem Ferdinanda II.¹¹ Toman tuto zprávu konkretizuje. Malíři byl udělen tzv. občanský znak.¹² Mezi lety 1630 a 1634 vlastnil Jan Jiří Hering pozemek ve Vlašské ulici. Díky těmto pozemkovým záznamům je taktéž známo, že Heringova žena se jmenovala Anna.¹³ Z roku 1634 jsou známy dvě zprávy, které jasně dokládají jeho přítomnost v Praze. Dne 6. července měl být kmotrem při křtu, 6. listopadu pak svědkem na svatbě.¹⁴ Další zprávy z Manuálů pocházejí až ze 40. let 16. století. Roku 1644 je zde připomínán Jan Schlemüller jako Heringův učedník. Důvod této informace byl spíše v konkretizování dotyčného malíře Schlemüllera. Ze zprávy se nedá usuzovat, zda Jan Jiří Hering ještě žil. Jeho předpokládané úmrtí mezi lety 1644–1648 tak není zcela jisté. O čtyři roky později, v roce 1648, je zde zmiňována vdova po Heringovi. V té době byl tedy již mrtev. Poslední záznam vztahující se k jeho osobě pochází z roku 1653, kdy byl v truhlici malířského pořádku nalezen jeho výuční a svobodný list.¹⁵ Veškeré archivní údaje o Heringově osobě i s přesnými odkazy podává Michal Šroněk.¹⁶

Ač jeho pobyt v Itálii není archivně doložen, dle jeho malířského projevu sem jistě zavítal. Často je také poukazováno na jeho znalost soudobého nizozemského umění, a to díky obrazům s květinovými rámci. V tomto případě je však rozsah nizozemského vlivu otázkou. Nizozemské obrazy s květinovými festony mohl i nemusel znát z autopsie. Avšak fakt, že je jeho osoba uvedena v soupisu životopisů od Cornelise de Bie v oddílu současných umělců, je významný. Dá se tedy usuzovat, že Cornelis de Bie osobu nebo alespoň tvorbu Jana Jiřího Heringa znal. Nebo byla známa alespoň Joannesovi Meyssensovi, z jehož podkladů Cornelis de Bie čerpal. Ať jeden nebo druhý ji považovali za tolik významnou, že ji zařadili do svého literárního díla. Jan Jiří Hering tedy Nizozemí navštívit musel. Pokud by tak učinil ještě před příchodem do Prahy, jistě by se to projevilo na jeho malířském projevu. Ten je však v prvních desetiletích pražského pobytu ovlivněn více italskými prvky. Díky archivním zprávám se tedy nabízí jako možné časové vymezení nizozemské cesty období mezi léty 1628–1630. Roku 1627 mu byla vyplacena první část mzdy za svatonorbetský cyklus. Pisatel záznamu uvádí,

¹¹ RYBIČKA 1886, 505.

¹² TOMAN 2000, 323.

¹³ STRAKA 1908, 506.

¹⁴ HERAIN 1915, 48. Herain se odvolává na knihu křtů z let 1632–1656 a knihu oddavek z let 1634–1649.

¹⁵ KUČHYNKA 1915, 37.

¹⁶ ŠRONĚK 1997a, 47.

že zbylé obrazy snad dodělá malířská dílna v dalším roce.¹⁷ Tento dodatek mohl být zapříčiněn již plánovanou Heringovou cestou. V roce 1630 je však Hering opět doložen v Praze. Další možností je druhá polovina 30. let 17. století. Jsou zde sice zaznamenána jeho díla malé Oplakávání a hradecký Sv. Ignác, ale jejich autorství není naprosto jisté.¹⁸ I kdyby ale malby pocházely přímo z jeho ruky, nizozemskou cestu lze do tohoto období taktéž zařadit.

Nejasnou otázkou Heringova života je existence Ludwika Häringa. Poprvé je Ludwik Häring zmíněn v Sandrartově Akademii, kde je otištěna smuteční báseň k jeho úmrtí. Joachim von Sandrart zde neuvádí žádné jeho dílo. Pouze konstatuje, že žil a tvořil v Praze a že zemřel velice mladý.¹⁹ Osoba Jana Jiřího Heringa se v tomto spisu nevyskytuje. Ludwik Häring je zaznamenáván i Johannem F. Füsslim, který jeho tvorbu klade do období okolo roku 1650.²⁰ Ve stejném spisu je pojednáno i o osobě Jana Jiřího Heringa. Autor však sám poznamenává, že spojitost těchto dvou malířů je nejasná.²¹ Christian F. Weisse v přejaté zprávě od Jana Quirina Jahna označuje zprávu v Sandrartově Akademii jako chybnou, kdy bylo omylem Jan Jiří Hering označen jako Ludwik Häring.²² Gottfried Dlabacz osobnost Ludwika Häringa zcela přijímá a k jeho dílu zařazuje cyklus apoštolských martyrií umístěný na chodbách strahovského kláštera.²³ Spojitost mezi oběma malíři nijak nezmiňuje. Naopak Karel V. Herain Sandrartem uveřejněnou smuteční báseň připisuje k osobě Jana Jiřího Heringa.²⁴ Dále osobu Ludwika Heringa uvádí Vollmer ve slovníku Thieme/Becker. Vyslovuje domněnku, že Ludwik Hering byl synem Jana Jiřího Heringa. Kromě apoštolských martyrií k jeho dílu řadí také malbu Pallas Athény. Usuzuje tak dle oslavné Sandrartovy básně.²⁵ Jaromír Neumann, který podává stručný nástin celé problematiky, byl přesvědčen, že Ludwik Häring byl pouze vykonstruovanou postavou založenou pouze na mylné Sandrartově zprávě.²⁶ Stejný názor zastává také Michal Šroněk.²⁷

¹⁷ NOTAE, 19r.

¹⁸ viz kapitoly Malé Oplakávání a Kristus se zjevuje sv. Ignáci.

¹⁹ SANDRART 1679, 317.

²⁰ FÜSSL 1779, 304.

²¹ FÜSSL 1779, 314.

²² WEISSE 1776, 321.

²³ DLABACZ 1815, 544. Archivní zprávy však hovoří o zakoupení několika obrazů apoštolských martyrií. Díla tedy pravděpodobně nevznikla v prostředí strahovského kláštera a tato atribuce tudíž, bez přihlídnutí k nejasné existenci Ludwika Häringa, není správná. viz kapitola: Obrazy mylně připsané.

²⁴ HERAIN 1915, 48.

²⁵ VOLLMER 1992b, 472.

²⁶ NEUMANN 1951, 136–137, pozn. 48.

²⁷ ŠRONĚK 1997a, 50–52.

Samotná báseň přináší několik informací. Autor hořekuje nad mládím malíře, který právě zemřel. Jan Jiří Hering se narodil okolo roku 1570. Jeho úmrtí je kladeno do 40. let 17. století. Zemřel tedy v dosti vysokém věku. Mohlo se však jednat pouze o básnickou nadnesenost projevu. Verše však také informují, že malíř „po letech války znovu umnou rukou zdobil zpustošenou zem“. Například Heringovo Navštívení Panny Marie, které bylo pořízeno do pražské katedrály po jejím zpustošení roku 1619, by bylo dobrým příkladem výkladu tohoto verše. Závěr Jaromíra Neumanna a Michala Šronka může být podpořen i zmínkou o malbě Pallas Athény. V Národní galerii v Praze se totiž nachází Janu Jiřímu Heringovi připisovaná kresba právě s tímto tématem[217].

Zármutek nad ztrátou výborného mladého malíře Ludwiga Heringa.²⁸

Ó, jak vypadá Pallas!
Jak mění tvář,
chce snad být úplně šílená,
jak její kadeřavé vlasy nepořádně poletují,
jak její zuby vydávají zvuk podobný hřmění.
A zápal strašlivého hněvu naplní oči bleskem.

Utíkej, dítě pochmurné noci,
Pallas se chce pomstít tobě.
Svým zpřetrháním nitek
jsi ji tak rozhněvala,
že, kdyby bylo možné tě usmrtit,
Parko, teď bys byla v nebezpečí,
protože jsi způsobila odchod,
který ona ještě nedovolila.

Nemohla bys přetrhat slabé nitky
u mrzáků a starců,
kde by to bylo správnější
než u takových mladých lidí,
kteří po letech války
znovu umnou rukou
zdobili zpustošenou zem.

²⁸ ŠRONĚK 1997a, 51.

Budeš se, Pallas v budoucnu
s někým těšit?
Vedle koho chceš si teď sednout?
Kdo používá barvy tak dobře,
kdo ovládá štětec natolik,
aby dokázal,
co Stvořitel vymyslel
a Häring provedl?

Kdo malbou zachytil tvou tvář tak dobře,
že je narůžovělá?
Že světlo tvých šedých očí
bylo mužské a ženské,
že světlé brnění oslňuje
a na něm je hadí hlava,
jak to Häring namaloval.

Je to on, kdo odešel na věčnost.
Dovedné ruce jeho už se nikdy nevrátí,
jeho bystrá mysl jej opustila
již v mladistvém věku,
jak zhasíná lampa,
v které už lůj nezbývá.

Ach, Lachesis, jestli to lze,
dej se ještě jednou uprosit
a oprav, co sestry
odstřihly při předení.
Pokud můžeš vrátit Häringovi život
nějakou výměnou,
pak vyzdvihni jej z hrobu
a odnes si sto hlupáků.

Záznamy o životě Jana Jiřího Heringa

Díla Jana Jiřího Heringa²⁹

| | | |
|--------------|---|--|
| 1570? | narozen v hessenském Eschwege | |
| 1587 | propuštěn z učení u Christiana Müllera cesta do Itálie? | |
| 1603 | | Minerva portrét opata Lohelia? |
| 1615 | 21. 12. slibuje, že se bude řídit malířským pořádkem, ujedná si městské právo a s pořádkem se srovná | Danae |
| 1617 | zvonu vyzván, aby vstoupil do malířského pořádku a zažádal o městské právo | |
| 1618 | získává městské právo na Malé Straně | Lesní tůň s jeleny |
| 1620 | žádá o přijetí do malířského pořádku, je mu uloženo vyhotovit obraz u malostranského malíře Matyáše Mayera. přijímá jako svého žáka Jiříka Manharta "Lorencovic" | Navštívení Panny Marie |
| 1625 | | milevské Oplakávání |
| 1626 | povýšen do šlechtického stavu, nadán erbem a dalšími svobodami | sv. Agáta |
| 1627 | | cyklus sv. Norberta, 1. část |
| 1628 | | slánské Ukřižování |
| 1629 | | cyklus sv. Norberta, 2. část |
| 1630 | kupuje se ženou Annou pozemek za 25 kop. míš. ve Vlašské ulici | cyklus sv. Norberta, poslední obraz |
| 1634 | 15. 3. pozemek ve Vlašské ulici prodává Matyáši Mayerovi 6. 7. svědek při křtu 6. 11. svědek při svatbě | portrét opata Questenberga, Jaroměřice |
| 1635 | | malé Oplakávání |

²⁹ Díla, která jsou s tímto umělcem spojována a jejichž vznik je možný alespoň přibližně datovat.

| | |
|-------------|--|
| 1638 | sv. Ignác v Hradci Králové Proměnění Páně |
| 1640 | portrét opata Questenberga, Strahov |
| | Jan Jiří Hering umírá |
| 1644 | Jan Schlemüller označován jako Heringův učedník |
| 1648 | zmiňována vdova po Heringovi |
| 1653 | v truhlici malířského pořádku nalezen Heringův výuční a svobodný list |

2 Literatura o Janu Jiřím Heringovi

Nejstarší zmínkou v literatuře o malíři Janu Jiřím Heringovi je záznam Cornelise de Bie v jeho spise *Gulden Cabinet* z roku 1662. Cornelis de Bie ve svém díle vychází ze staršího spisu antverpského umělce a vydavatele Joannese Meysse, který vydal pravděpodobně roku 1649.³⁰ Cornelis de Bie však většinou jeho strohá data pouze poeticky rozvedl. První rukopis části spisu Cornelise de Bie je znám již z roku 1657.³¹ Samotné dílo pak bylo vytištěno pravděpodobně roku 1662. Spis je rozdělen do tří knih. První obsahuje staré mistry, druhá současné umělce, převážně antverpské. Třetí pak architektky, sochaře a grafiky. Hering je zde zařazen do druhé knihy. Vystává zde tudíž otázka, proč byl Hering zařazen mezi žijící nizozemské umělce. Cornelis de Bie nebo alespoň někdo z jeho okruhu tedy pravděpodobně Heringa znal, a proto uznal za vhodné ho do tohoto oddílu zařadit. I když Cornelisova zpráva není nijak obsáhlá, fakt, že jej zařadil do svého spisu, ukazuje, že nemohl Heringa znát jako učně nebo jako umělce, který v Nizozemí pobýval jen krátce. Ale pravděpodobně ho znal jako svébytného tvůrčího mistra. Bohužel datace spisu nepoukazuje na žádné bližší časové určení jeho pobytu v Nizozemí.

Cornelisovo zařazení Heringa mezi nizozemské umělce bylo povšimnuto až ve slovníku Thieme/Becker.³² Předchozí literatura tento fakt nezaznamenala a neuvádí ho ani Prokop Toman ve svém slovníku výtvarných umělců.³³ Zmiňuje se o ní pouze v poznámce Jaromír Neumann³⁴ a poté Michal Šroněk³⁵ a následující literatura.

Joachim von Sandrart ve své Akademii nezmiňuje Jana Jiřího Heringa, ale Ludwiga Häringa z Prahy. Jeho osobu zasazuje mezi skupinu nizozemských a německých malířů. Neuvádí zde žádnou dataci týkající se jeho života. Pouze připojuje smuteční oslavnou báseň, kde vyzdvihuje malířův um a jeho zpodobnění Pallas Athény v brnění a se štítem s hadí hlavou.³⁶ Tuto zmínku o Häringově díle nelze ztotožnit s žádným dnes známým obrazem připisovaným Janu Jiřímu Heringovi. Ve sbírkách Národní galerie se však zachovala již výše zmíněná

³⁰ BIE/LEMMENS 1662/1971, 3.

³¹ BIE/LEMMENS 1662/1971, 4.

³² VOLLMER 1992a, 467.

³³ TOMAN 2000, 323-324.

³⁴ NEUMANN 1951, 136.

³⁵ ŠRONĚK 1997a, 50.

³⁶ SANDRART 1679, 317.

kresba ženské postavy se štítem a v brnění. Eliška Fučíková ji označuje jako Sapientia [217].³⁷ V současné době je v katalogu Národní galerie vedena pod názvem Pallas Athéna.

V 18. století je osoba Heringa zmíněna v díle Josefa Dobrovského.³⁸ Ten však jméno umělce řadí mezi žáky Karla Škréty a zasazuje ho mezi umělce, jako jsou Jan Jiří Heintsch, Rudolf Bys, Petr Brandl a další.

Ze sklonku 18. století je znám záznam Heringova životopisu ve spisu Christiana Felixe Weisse³⁹, který vychází se záznamu Jana Quirina Jahna. Zmiňuje dva údaje o Heringovi, rok jeho vyučení 1587 a rok 1612, do kterého zasazuje potvrzení o Heringově studiu. Za jeho rodné město označuje Braunschweig. Z Heringových děl uvádí jezuitské Proměnění Páně a strahovské obrazy. Zaměřuje se i na Heringovy signatury a krátce hodnotí jeho kolorit. Zmínku Sandrarta o Ludwiku Häringovi označuje jako chybné pojmenování Jana Jiřího Heringa.

Díla malíře Heringa jsou zmíněna i ve starých popisech Prahy, na které navazuje i nejnovější publikace tohoto směru, Umělecké památky Prahy.⁴⁰

Nejobširnější zprávu podává Gottfried Dlabacz v Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen.⁴¹ Obširněji popisuje Heringův život, jednotlivá díla i prameny. U děl, která se nacházela v jeho době ve Strahovském klášteře, udává i přesné umístění obrazů. Díky jeho funkci knihovníka ve strahovském klášteře je pravděpodobné, že tyto údaje jsou z velké části pravdivé, protože pocházejí z jeho osobní zkušenosti. Tento předpoklad je však zpochybněn tím, že některým obrazům připisuje značení, které se zde v současnosti nevyskytuje nebo jeho datace neodpovídá Questenbergovým účetním záznamům.⁴² Také lze vysledovat, že signatury, které jsou na obrazech dnes, jsou v jiném formátu.

³⁷ FUČÍKOVÁ, 1986, 31, XVII.

³⁸ DOBROVSKÝ 1779, 228.

³⁹ WEISSE 1776, 320–321.

⁴⁰ HAMMERSCHMIDT 1723, 315; SCHALLER 1794, 184, 293; SCHALLER, 1796, 49, 680; ZIMMER 1828, 18; SCHOTTKY 1831, 289; SCHOTTKY 1832, 219, 249; TSCHISCHKA 1836, 235; ZAP 1848, 286; ECKERT 1883, 134, 327, 377; ŠUBERT 1880a, 73, 306; ŠUBERT 1880b, 186; UPP 1, 112–113, UPP 4, 109.

⁴¹ DLABACZ 1815, 613–614.

⁴² DLABACZ 1815, 614, např. obraz sv. Agáty, sv. Juliany; podrobně rozebráno u jednotlivých obrazů.

Johann Rudolf Füssli⁴³ ve svém lexikonu Allgemeines Künstlerlexikon uvádí italské školení Jana Jiřího Heringa, které podporuje kopií Rafaela s tématem Proměnění Krista. Dále pak poukazuje na dvě blížeji neurčená díla z roku 1620 a 1621.

Slovníky umělců z 19. a 20. století Heringa zmiňují taktéž.⁴⁴ Zpravují především o Heringově vyučení, příchodu do Prahy, šedavě zbarvenému koloritu, dobré kresbě a kompozici. Některé slovníky ale přinášejí i nové poznatky. Záznam ve slovníku umělců z řady Thieme/Becker⁴⁵ vychází převážně z Dlabaczovy zprávy. Je zde však poukázáno na existenci dvou obrazů Kladení do hrobu, které byly do této doby zaměňovány. Lexikon udává nové prameny, na které ve starší literatuře není poukázáno. Jedná se například o spis Cornelise de Bie nebo Franze Tschischky. Prokop Toman uvádí zprávu o Heringově učení. Zdůrazňuje jeho pobyt v Itálii a poukazuje na fakt, že se zde naučil římské malbě. Díla vyjmenovává dle zprávy Gottfrieda Dlabacze. Do pramenů a literatury přidává například záznam o Eckertových Posvátných místech Královského hl. města Prahy⁴⁶ a literaturu z počátku 20. století. Naopak zprávu Cornelise de Bie opomíjí.

Zikmund Winter Heringa, k němuž připojuje i modulace jeho jména Herynk, Herink, Jan Jiří Hes, označuje za dvorského malíře usazeného na Malé Straně, kde roku 1618 získává městské právo. Jako jeho dílo uvádí pouze strahovský cyklus sv. Norberta, který ale mylně situuje do Bechyně.⁴⁷

Několik zmínek o Janu Jiřím Heringovi se objevuje v periodiku Památky archeologické a místopisné. Antonín Rybička datuje počátek Heringova působení v Praze rokem 1620. Nově zmiňuje Heringovo povýšení do šlechtického stavu a udělení erbu majestátem Ferdinanda II. ze 14. ledna 1626. U zprávy o umělcově obraze sv. Jana Nepomuckého na Staroměstské radnici, který řadí mezi mnohé další obrazy vzniklé pro pražské kostely, připojuje fakt, že obraz hrál důležitou úlohu při procesu kanonizace sv. Jana Nepomuckého, protože dokazoval dlouholetou úctu k tomuto světcu. Cyril Straka uvádí ve výčtu pozemků prodávaných opatem Questenbergem ve Vlašské ulici i Heringovo jméno. V letech 1630–1634 zde vlastnil pozemek. Krátkou zmínkou taktéž Cyril Straka připomíná Heringovy obrazy premonstrátských světců objednané opatem Questenbergem, které měly být vytvořeny dle

⁴³ FÜSSLER 1779, 314.

⁴⁴ NAGLER 1838, 118–119; MÜLLER 1860, 368; BENEZIT 1966, 669; SINGER, 1922, 163.

⁴⁵ VOLLMER 1992a, 467–468.

⁴⁶ ECKERT 1883, 377.

⁴⁷ WINTER 1909, 228.

podoby jednotlivých členů řádu. Strahovský kapitulár Jan Václav Šícha zde měl být vyobrazen v postavě bl. Siarda. Rudolf Kuchynka se ve stati o Manuálu malířského pořádku nezaměřuje na Heringova díla, ale na archivní zprávy o něm uvedené v tomto archivním pramenu.⁴⁸

Nejobsažněji se Cyril Straka věnuje Heringovu dílu v článku o cyklu sv. Norberta. Malířův životopis stručně zmiňuje dle předchozí literatury, především dle Dlabacze. Základně popisuje celý cyklus, jeho náměty a historické souvislosti s důrazem na jeho současnost. Malířův příchod do Prahy klade do roku 1620. V závěru, po popisu svatonorbetského cyklu, zmiňuje další Heringova díla. Kromě výčtu převzatého od Gottfrieda Dlabacze dodává další díla, která znal díky svému působení ve Strahovském klášteře.⁴⁹

Heringovy obrazy jsou také zaznamenány v edici Soupisů památek historických a uměleckých. Obraz Navštívení Panny Marie je zmíněn v Soupisu památek metropolitního chrámu sv. Víta v Praze.⁵⁰ Obdobně je zmíněn svatonorbetský cyklus a milevské Ukládání do hrobu v soupisu památek Milevska.⁵¹ Obraz Ukřižování ve slánském soupisu⁵² je sice chybně připsán Hansi von Aachenovi, ale popisuje oltář v jeho celku, s křídly a nástavcem, jak jej dnes již nemůžeme vidět. V soupisu Královéhradecka⁵³ je J. Heringovi připsán obraz sv. Ignáce, kterému se zjevuje Kristus, v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Již mimo tuto edici, ale v podobném duchu, jsou Heringova díla zmíněna také při popisu pražské katedrály a v Uměleckých památkách Čech.⁵⁴

Podrobnou zprávu o Heringovi podává Karel Vladimír Herain.⁵⁵ Uveřejňuje záznamy o Heringovi z městských archivních pramenů. Poukazuje na malířovo povýšení do šlechtického stavu, na jeho žáka Jana Schlemüllera a Heringovu smrt klade do období 1644–1648. Jeho dílo popisuje jako obsáhlé, ale již v této době soudí, že je velice obtížné určit autorství těchto děl s jistotou. Pozastavuje se nad obrazem sv. Jana Nepomuckého na Staroměstské radnici kvůli jeho nejasnému původu a otázce autorství Ludwika Heringa. Dále zmiňuje obraz Proměnění Páně u Nejsvětějšího Salvátora, strahovské obrazy premonstrátských světců a

⁴⁸ RYBIČKA 1886, 228; STRAKA 1908, 505–506; STRAKA 1909, 288–289; KUCHYNKA 1915, 37.

⁴⁹ STRAKA 1915, 2–3, 10–1, 18–19, 26–27, 34–35, 42–43, 50–51.

⁵⁰ PODLAHA/HILBERT 1906, 250.

⁵¹ PODLAHA/ŠITTLER 1898, 101.

⁵² VELC 1904, 253–254.

⁵³ CECHNER 1904, 70.

⁵⁴ KATEDRÁLA 1994, 172–173, 269, 274; UPČ 1, 455; UPČ 2, 387; UPČ 3, 339.

⁵⁵ HERAIN 1915, 20, 48–49.

obraz Nanebevzetí Panny Marie, který je nyní nezvěstný. Herain ale o jeho existenci nijak nepochybuje. Dále připomíná obraz sv. Ignáce v kostele Nejsvětějšího Salvátora na Starém Městě, milevský svatonorbetský cyklus, Navštívení Panny Marie z pražské katedrály a Glorifikaci sv. Ignáce z Hradce Králové. Na závěr podává také charakteristiku Heringovy tvorby. Karel Herain ho označuje za eklektika, který tvořil na základě mnoha různých zdrojů, které ale ne vždy dokázal zcela využít a plně se s nimi vyrovnat. Jeho barevný kolorit označuje za převážně šedavý a voskově nažloutlý.

Jaromír Neumann Heringa považuje za první článek barokní malby.⁵⁶ Heringa ve svém spise vykresluje jako nejhlavnějšího umělce počátku 17. století. Nevnímá však v jeho díle větší kvality a jeho tvorbu považuje za eklektické zpracovávání italských vzorů. V popisu děl navazuje na Dlabacze a udává současné konkrétní umístění strahovských obrazů. Jedná se tak o poslední očitě svědectví lokace obrazů ve Strahovském klášteře před jeho zrušením roku 1950 a následnou nezmapovanou manipulací s díly. Možné Heringovo autorství vidí u šesti obrazů světců, Krista a Panny Marie v květinových rámcích. Tato myšlenka byla již vyslovena v katalogu výstavy Pražské baroko roku 1938.⁵⁷ Na rozdíl od předchozí literatury zmiňuje Heringův portrét opata Questenberga. Ten byl uveřejněn také již na výstavě Pražské baroko, ale nebyl zde připsán Heringovi.⁵⁸ Problém existence dvou obrazů s námětem Kladení do hrobu nebere v potaz. V rámci prací pro kostel sv. Ignáce na Novém Městě k Heringově obrazu Proměnění Krista přidává ještě dílo sv. Ignác s Nejsvětější Trojicí v kapli sv. Ignáce. Další ucelené zpracování Heringova života přináší Michal Šroněk v Dějinách českého výtvarného umění. Shrnuje zde stav známých informací a částečně popisuje i malířský charakter svatonorbetského cyklu.⁵⁹

Ivana Kyzourová v katalogu strahovské obrazárny⁶⁰ stručně shrnuje Heringův životopis dle starší literatury a rozebírá problém autorství šesti obrazů s květinovými rámci. Otázku původu se snaží zodpovědět na základě typologie malby a charakteru obličejů v porovnání s ostatními Heringovými díly. Přínosem tohoto textu je následné rozlišení dvou obrazů Kladení Krista do hrobu, které do té doby byly ve starší literatuře nevědomky zaměňovány. K menšímu obrazu přiřazuje předlohu, dřevoryt Albrechta Dürera z Velkých Pašijí.⁶¹ Na řešení otázky autorství

⁵⁶ NEUMANN 1951, 70; NEUMANN 1969, 73.

⁵⁷ PRAŽSKÉ BAROKO 1938, 66.

⁵⁸ PRAŽSKÉ BAROKO 1938, 66.

⁵⁹ ŠRONĚK 1989, 324–326.

⁶⁰ STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 64.

⁶¹ k předlohám v Heringově díle taktéž KYZOUROVÁ 2004, 722–725.

obrazů s květinovými rámci navazují katalogová hesla výstavy Bohemia Sancta od Libora Šturce, vztahující se k malbám sv. Norberta a sv. Huga de Fosses.⁶²

Radana Hamsíková, která restaurovala několik obrazů připisovaných Heringovi, své souborné poznatky o jeho díle shrnula v článku ročenky *Technologia artis*.⁶³

Další shrnutí dosavadních poznatků přináší stať Michala Šronka v publikaci *Rudolf II. a Praha*.⁶⁴ Toto dílo je rovněž významné tím, že jsou zde publikovány některé Heringovy kresby, kterým v literatuře nebylo dáno mnoho prostoru. Kreslířskému dílu Jana Jiřího Heringa se předtím věnovala pouze Eliška Fučíková.⁶⁵ Katalog k výstavě *Rudolf II. a Praha* přináší hesla pojednávající i o některých Heringových dílech, například o obrazu sv. Evermoda s přesahem k celému premonstrátskému cyklu.⁶⁶

Nejucelenější zprávu o Janu Jiřím Heringovi s nejnovějšími poznatky podává Michal Šroněk.⁶⁷ Podrobně popisuje archivní zprávy o jeho životě, vyjmenovává dosud jemu připisovaná díla, kdy ovšem obrazy sv. Ignáce z Hradce Králové a od Nejsvětějšího Salvátora nepovažuje za Heringovo dílo. Vypisuje zde i Heringovy známé kresby. Uveřejňuje také v originálním jazyce Heringův životopis, jak byl vydán v *Gulden Cabinet* od Cornelise de Bie a Sandrartovu oslavnou báseň na smrt Ludwika Heringa v originále i v překladu. S touto básní je spojen i problém existence Ludwika Heringa, kterou však Michal Šroněk spíše popírá.

Jedním z nejnovějších významných textů o tomto umělci je stať Libora Šturce v katalogu *Valdštejn*.⁶⁸ Podrobněji je zde rozebrán cyklus obrazů sv. Norberta. Jsou zde zmiňovány další obrazy připisované Heringovi a také obrazy známé z archivního dokumentu *Notae extraordinariarum expensarum abbatis Strahoviensis*.⁶⁹ V tomto spisu není blíže určeno autorství jednotlivých obrazů objednaných pro Strahovský klášter, ale zpětné porovnání například s Dlabaczovým soupisem Heringových děl dovoluje některé obrazy ztotožnit, nebo alespoň uvažovat o Heringově autorství z důvodu vzniku děl v období, kdy Hering pro Strahov pracoval. Bohužel zde jsou pouze vyjmenována archivní zjištění bez přímého odkazu na konkrétní část dokumentu.

⁶² BOHEMIA SANCTA 2004, 110–111.

⁶³ HAMSÍKOVÁ 1996, 49–50.

⁶⁴ ŠRONĚK 1997b, 367–368.

⁶⁵ FUČÍKOVÁ 1986, 31–32.

⁶⁶ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 457.

⁶⁷ ŠRONĚK 1997a, 47–53.

⁶⁸ ŠTURC 2007, 184–190.

⁶⁹ V textu dále zkráceně jako *Notae*.

Nejčerstvější zprávy přinášejí publikace vydané u příležitosti výstavy Karel Škréta, Doba a dílo. V Katalogu této výstavy byl dán prostor některým Heringovým obrazům, například Navštívení Panny Marie či portrétu opata Lohelia.⁷⁰ Obsáhlejší zprávu podává Pavel Panoch ve sborníku k výstavě Karel Škréta. Základně zde rozebírá život a umělecký vývoj Jana Jiřího Heringa. V rámci jeho díla se věnuje především obrazům s tématem Ukřižování a sv. Ignáce. Nově malíři připisuje malý obraz Ukřižovaného ze soukromé sbírky. Dále porovnává všechny tři obrazy sv. Ignáce v La Storta, které se týkají Heringova díla. Zaměřuje se zde převážně na italské prvky Heringovy tvorby.⁷¹

Okrajové dílčí zmínky o malíři Janu Jiřím Heringovi a jeho malbách se vyskytují i v další literatuře, na kterou bude odkázáno při konkrétních otázkách jednotlivých uměleckých děl.

⁷⁰ ŠKRÉTA 2010, 480–483.

⁷¹ PANOCH 2011, 89–97.

3 Malířské dílo

3.1 Navštívení Panny Marie

rozměry: 207 x 118 cm

materiál: olej, plátno

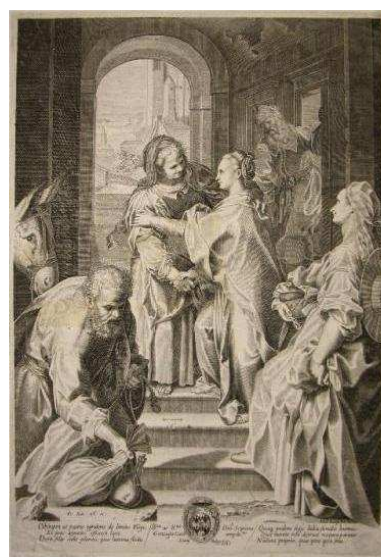
signatura: Haring Pinxit (na schodu v dolní části malby)

inv. č.: O 285

Katedrála sv. Víta, Metropolitní kapitula u sv. Víta v Praze



1 Navštívení Panny Marie, J. J. Hering



2 Navštívení Panny Marie, Gysbert van Veen podle Federica Barocciho

3.1.1 Literatura

Oltářní obraz Navštívení Panny Marie je v katedrále sv. Víta doložen již roku 1621 v Ordo Altarium in Metropolitana Ecclesia Pragensi Kašpara Arsenia z Radbuzy.⁷² Ten ve svém spise, který popisuje stav během obnovy chrámu sv. Víta po zpusťování roku 1619, uvádí celkem 27 oltářů. Jako šestnáctý zmiňuje oltář Navštívení Panny Marie v kapli u hrobu sv. Jana Nepomuckého.

Obraz Navštívení Panny Marie dále uvádí Jaroslav Schaller. Jméno malíře Heringa zde v souvislosti s tímto dílem uvedeno není. Pisatel pouze obraz označuje za velmi krásné dílo a

⁷² ŠRONĚK 1997a, 52, pozn. 26; KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 16.

uvádí ho spolu s Křtem Krista od Brandla a Umírajícím Josefem od Malina.⁷³ Gottfried Dlabacz na Schallerovy spisy odkazuje. Tuto zmínku o obrazu Navštívení Panny Marie však přechází a sám tento obraz neuvádí.

Snad poprvé je autorství obrazu v literatuře uvedeno roku 1828 v popisu Prahy Wegweiser für Fremde, který vydal Franz Zimmer. Obraz uvádí v kapli u náhrobku sv. Jana Nepomuckého.⁷⁴ V popisu pražské katedrály od Václava Františka Veleby je obraz i s Heringovým autorstvím taktéž zmíněn. Autor upozorňuje na podobu Panny Marie se zemřelou ženou Fridricha Viléma III.⁷⁵

Brzy na to je obraz zmíněn v popisu Prahy, který sepsal Julius M. Schottky. Ten uvádí nejen autora obrazu, ale nově také předlohu, podle které malíř pracoval, a to Navštívení Panny Marie od Federica Barocciho v kostele S. Maria in Vallicella v Římě. Dále pak upozorňuje na podobnost obličeje Panny Marie s tváří zesnulé královny Luisy Pruské.⁷⁶ Tato zmínka o předloze obrazu zůstane zapomenuta až do roku 1951, kdy předlohu uvádí Jaromír Neumann.⁷⁷

Dále tuto malbu zmiňuje Franz Tschischka, Hans Vollmer a Karel V. Zap v díle Wegweiser durch Prag z roku 1848.⁷⁸ Poslední jmenovaný uvádí tento obraz v kapli Navštívení Panny Marie⁷⁹ s autorstvím Jana Heringa. Jako zřizovatele oltáře, na kterém byl tento obraz umístěn, uvádí arcibiskupa Lohelia a klade jeho počín do roku 1620. Navíc připojuje poznámku o opravení oltáře v letech 1835–1836. Ve svém českém popisu Prahy z roku 1868 tento obraz již neuvádí.

Později je dílo uvedeno až v soupisu památek Antonína Podlahy.⁸⁰ Ten ve svém záznamu uvádí autorství i signaturu I. Häring pinxit. Dílo datuje do první poloviny 17. století a jako lokaci uvádí depositář u Sv. Jiří. Uvádí i reprodukci plátna. Ze záznamu Antonína Podlahy vychází zpráva Karla Vladimíra Heraina. Nad to připojuje stručnou charakteristiku obrazu. V

⁷³ SCHALLER 1794, 184.

⁷⁴ ZIMMER 1828, 18.

⁷⁵ VELEBA 1834, 55.

⁷⁶ Schottky 1882, 219.

⁷⁷ NEUMANN 1951, 125.

⁷⁸ TSCHISCHKA 1836, 235; VOLLMER 1992a, 468; ZAP 1848, 286.

⁷⁹ Jedná se o stejnou kapli jako v dřívějších lokacích, tedy o kapli sv. Jana Nepomuckého. Zsvěcení kaple bylo uváděno rozdílně: sv. Jana Nepomuckého, Navštívení Panny Marie, sv. Erharda a sv. Otylie, Vlašimská; KATEDRÁLA 1994, 269.

⁸⁰ PODLAHA/HILBERT 1906, 250.

rámci celého Heringova díla považuje tento obraz za jeden z nejzdařilejších. Ale vytýká mu ostrost, chlad a tvrdost tvorby, které nachází taktéž ve strahovských dílech.⁸¹

Jak již bylo výše zmíněno, obraz je uveden v rámci výčtu Heringova díla Jaromírem Neumannem roku 1951. V této době již obraz visel na současném místě, tedy v katedrále sv. Víta u vchodu do sakristie. Jaromír Neumann v tomto díle vidí známku Heringova pobytu v Římě, protože obraz je své předloze podobný nejen kompozicí, ale také svým koloritem a jasně vychází z italského manýrismu.⁸² Na tuto zprávu navazuje Michal Šroněk, který k charakteristice tohoto díla přidává upozornění, že je kompozice obohacená o průhled do krajiny. Tím autor jasně navazuje na krajinářskou tvorbu rudolfínských manýristů.⁸³ Michal Šroněk jako jediný taktéž informuje o odstranění oltáře Navštívení Panny Marie z kaple sv. Jana Nepomuckého roku 1865, na kterém byl obraz patrně instalován.⁸⁴

Pavel Preiss zmiňuje tento Heringův obraz ve svém spise o českém barokním krajinářství. Obraz sice označuje za „zhrublou a prostorově nejistou“ kopii, klade zde však důraz na krajinnou složku obrazu, která je jeho nejzajímavějším prvkem. Jako výchozí bod Heringových krajin vidí lombardsko-benátskou tradici a dílo Girolama Muziana,⁸⁵ jak poznamenal také Jaromír Neumann. Dále tento obraz okrajově zmiňují i další autoři.⁸⁶

Ivan Muchka ve své stati v souborném díle o pražské katedrále poukazuje především na koloristickou eleganci. V zobrazení krajiny vidí ohlas starších renesančních tendencí. Naopak dynamická gesta jsou již předstupněm barokních principů.⁸⁷

Michal Šroněk se tomuto obrazu taktéž věnoval v rámci dvou katalogových hesel při výstavě Rudolf II. a Praha a nejnověji díky expozici Karla Škréty. Shrnuje zde dosavadní poznatky o autorovi a jeho díle a poukazuje na barevnou shodnost obrazu s jeho předlohou. Ta vede k domněnce, že Hering znal římský obraz z autopsie. Ač si je vědom zmínky Arsenia z Radbuzy o vzniku oltáře Navštívení Panny Marie na počátku 20. let 17. století, vznik obrazu předpokládá až o několik let později.⁸⁸

⁸¹ HERAIN 1915, 49.

⁸² NEUMANN 1951, 71.

⁸³ ŠRONĚK 1997a, 48–49.

⁸⁴ ŠRONĚK 1997a, 52.

⁸⁵ PREISS 1964, nepag.

⁸⁶ UPP 4, 109; NEUMANN 1969, 173; ŠRONĚK 1989, 325; ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1998, 205.

⁸⁷ KATEDRÁLA 1994, 172–173, 274.

⁸⁸ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 458; KAREL ŠKRÉTA 2010, 480.

3.1.2 Popis

Obraz s tématem Navštívení Panny Marie je jedno z nejkvalitnějších Heringových děl. Hlavní motiv, setkání Panny Marie a svaté Alžběty, je zasazen do středu obrazu. Ženy si na pozdrav podávají pravé ruce a levými se objímají. Tvář Panny Marie i její pohled jsou natočeny ven z obrazu. Obličej je jemně, ale přesto precisně a přesně vymodelován. Oválná tvář, s propadlými očima a výraznými víčky je jedním z častých typů Heringovy tvorby. Okolo hlavy jí prosvěcuje jemná svatozář. Přes spodní narůžovělý šat má přehozen modrý plášť a na ramenou jí spočívá jemná, průsvitná rouška. Svatá Alžběta je oblečena v prostém, do hněda laděném šatu. Její pohled dopadá na tvář Panny Marie. Obličej svaté Alžběty je proveden také velice jemně, ale ne natolik detailně jako u Panny Marie. Provedení této tváře se spíše odvolává na italské chiaroscuro. Ženy stojí na schodech, Panna Maria o stupínek níže. Na spodním schodu, ve střední části, je signatura autora: HHering pinxit.

Na pravé straně obrazu diváka vtahuje do děje postava mladé dívky natočené zády k divákovi a tváří k hlavní scéně. Dívka je oděna do žlutobílého šatu. Přes hlavu a ramena má přehozený šátek s tenkým proužkem. V rukou drží ošatku s holoubátky. Na zádech jí volně visí velký klobouk. Vlevo se nad čutorou s vakem sklání stařec, tedy sv. Josef nebo služebník. Přes zelený spodní šat má přehozen červený plášť a je natočen ven z obrazu. Vak drží v pravé ruce, v levé svírá opratě. Poslední figurou tohoto výjevu je muž v pozadí, patrně sv. Zachariáš, který vychází z domu a sleduje setkání žen. Je ve žlutém šatu a v ruce drží červený čepec.

Prostor za Pannou Marií a sv. Alžbětou je ohraničen nízkou zídkou, za kterou se otevírá výhled do krajiny. Zde je zobrazena řeka a most, přes který prochází muž s oslem. Vlevo se k výjevu blíží postava se svatozáří. Jedná se tedy o druhé zobrazení Panny Maria, které popisuje její cestu. Napravo od řeky se rozkládá město. V posledním plánu je zobrazena samotná krajina s lesy a horami. Půlkruhový závěr obrazu je vyplněn malými putti na obláčkách. Ti drží palmovou ratolest, trsy květin a květinový věnec, který je připraven pro Pannu Marii.

Jak bylo zmíněno výše, předlohou obrazu byla malba Federica Barocciho se stejným námětem pro kostel Chiesa Nuova.⁸⁹ Tato kompozice se stala oblíbenou, dvě kopie obrazu se nachází například v Urbinu v Galleria Nazionale, další v Marseille a volná kopie od Agostina Veraciniho ve Florencii v S. Lorenzo. Obraz byl taktéž převeden do grafiky. Nejprve

⁸⁹ Římský obraz byl určen do kaple Navštívení, jejíž patronát zastával Francesco Pozzomiglio. Byl objednan roku 1583 a dokončen 1586, kdy je v korespondenci zachován popis jeho převozu do Říma. OLSEN 1955, 140.

Gysbertem van Veen roku 1588 (dále 1589, 1594) [2] a dále Philipem Tomassinem a Philipem Gallem.⁹⁰ Grafika Gysberta van Veen není stranově převrácená a je tedy nasnadě předpokládat, že pražský obraz byl vytvořen právě podle ní.

3.1.3 Rozbor

I přes značnou podobnost pražského obrazu Navštívení Panny Marie s římským Barocciho dílem lze rozeznat několik rozdílů. Ty mohly být zapříčiněny Heringovou méně cvičenou rukou, ale i přenosem tématu prostřednictvím grafiky. Kompozičně jsou obrazy uspořádány totožně. Ve středu je Panna Maria se sv. Alžbětou, vlevo sklánějící se muž, vpravo zády otočená dívka a v pozadí druhý muž. Uspořádání postav je tedy vystavěno do pomyslného trojúhelníku, který je ale lehce nakloněn od diváka a tím mu otvírá cestu či uličku, kterou má vést svůj pohled. V prvním plánu jsou na obou stranách postavy, které svým natočením a pohybem vedou pohled do středu, do volného prostoru, na jehož konci dominuje ústřední dvojice. Římský obraz je jakoby oříznut. Je otázkou, zda necelé postavy spolu s oslí hlavou nalevo byly původním záměrem autora nebo až výsledkem druhotného zásahu. Popsaná ohraničenost obvodu obrazu však vytváří jasný rám pro ústřední motiv. Tento kompoziční prvek, kdy ucelenost výjevu, snad až dojem malého stísněného prostoru s mnoha postavami, vede pohled diváka a drammatizuje výjev, je v grafické reprodukci lehce rozmělněn. Postavy zde jsou již zasazeny do nepatrně rozlehlejšího prostoru. U pražského obrazu je tento prvek „stísněného“ prostoru již zcela potlačen. Postavy jsou zobrazeny z větší části, hlava osla chybí úplně a neohraničuje tak levou stranu kompozice. (Starci v popředí však v návaznosti na předlohu zůstaly v ruce opratě k oslovi.) V dolní části obrazu je pod starcem přidán volný prostor a v horní části jsou navíc vznášející se andělci. Pražská kompozice tak ztrácí na pravděpodobně cílené stísněnosti výjevu, která akcentovala ústřední motiv. Kompozice se tak stává více plošnou a otevřenější. Dále byla římská malba situována do uzavřeného prostoru s malým výhledem do města. Na pozadí Heringovy malby se však otevírá pohled do krajinné scenerie, která je navíc doplněna zdvojením postavy Panny Marie. Tento narativní prvek připomene malířovy pozdější práce v cyklu premonstrátských světců. Zde je ke každé postavě na pozadí přidán legendický výjev, ve kterém se postavy světců taktéž opakují.

Ačkoliv andělci v horní části obrazu nevycházejí z italské předlohy Barocciho díla ani z grafiky, na italské prostředí však, dle mého názoru, odkazují. Samotní vznášející se andělci

⁹⁰ Gysbertem van Veen podle Federica Barocciho, Navštívení Panny Marie, 1588, rytina, 295 x 426 mm, OLSEN 1955, 140–141.

jsou častým prvkem Heringových obrazů. Vyskytují se v cyklu premonstrátských světců⁹¹ i v cyklu sv. Norberta. Zde nejvíce na obraze s námětem Sv. Norbert dostává řeholní roucho [59]. Na tomto obraze se taktéž vyskytuje mnoho květin. Avšak pouze v podobě jednotlivých rozesetých květů. Na obraze Navštívení jsou květiny seskupeny do jakýchsi „trusů“ či kytic v rukou andílků. Podobné zobrazení andílků s trsy květin používal například floristicky vzdělaný florentský umělec Alessandro Allori. Nelze vyslovit tvrzení, že Jan Jiří Hering se ve svém díle Navštívení přímo inspiroval některým Allorihho dílem. Ukazuje to však na fakt, že ač Hering přejal kompozici Federica Barocciho, kvůli rozdílnosti rozměrů pláten využil pro dotvoření prostoru i jiné inspirace. Ta jistě vzešla z jeho italského studijního pobytu.

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

Zásadním rozdílem, kterým se však postavy pražského obrazu liší od římské předlohy, je provedení jejich tváří. Nejvěrnější předloze je sv. Alžběta. Zde zůstal Hering až překvapivě věrný předloze a tvář světice velice dobře upomíná na italské chiaroscuro. Tento způsob malby tváře je v Heringově díle naprosto ojedinělý. Je zřejmé, že se pro něj inspiroval římským obrazem. Je však zarážející, s jakou sebejistou uměleckou bravurou jej dokázal převést na pražský obraz. Grafika sice podává Alžbětinu tvář obdobně. Nelze však předpokládat, že by autor vycházel pouze z ní. Mohl si tedy již v Římě vytvořit vlastní kresbu Alžbětiny tváře, mohl si ji takto bravurně zapamatovat nebo vyzískal studijní kresbu samotného Barocciho.⁹² Nejpravděpodobněji měl k dispozici ještě druhou grafickou předlohu,

⁹¹ Sv. Heřman Josef [16],

Bl. Jakub de Vicogne [25], Bl. Milo [11].

⁹² Jedna takováto kresba je například zachována v Paříži v Institut Néerlandais, Inv. 3459; RICHARDS 1978, 77.

kteřá podává detail postav Panny Marie a sv. Alžběty.⁹³ Naopak ostatní tváře pojal autor dle svého rukopisu. Obličeje na pražském obrazu jsou oválnější, barevně sytější a tváře jsou plnější. Nejvýraznější rozdíl je ve tváři Panny Marie. Na rozdíl od římského obrazu i od grafiky, kde se Panna Maria dívá na sv. Alžbětu, je v pražském provedení tváři natočena směrem k divákovi. Tím i přesto, že se zdraví se svou příbuznou, komunikuje s divákem a vtahuje ho do děje. Její tvář vykazuje některé prvky malířského rukopisu Jana Jiřího Heringa. Mariiny vpadlé oči, sevřené rty a kulatý obličej nejvíce odkazují k obrazu Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka [45]. Mariina tvář je však jemněji modelována. Tvář služky napravo vychází ze své předlohy. Malíř se s ní však nedokázal jasně vypořádat, a proto jsou nepřirozeně zdůrazněny ženiny oči, nápadně vystupující rty a brada. Tvář vousatého muže není tak jako na předloze ostře řezaná. Je spíše měkčeji modelovaná a je téměř totožná s tváří chudáka z obrazu Sv. Norbert rozdává majetek chudým [51]. Určité podobnosti lze najít také s heringovským typem vousatého muže nacházejícím se např. na výjevu Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona [133], Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem [134] či Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku [104].

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

⁹³ Johan Sadeler, převrácená kopie tisku Henrika Hondiuse vytvořená dle kresby Federica Barocciho; RAMAIX 1999, 172.

3.2 Ukřižování

3.2.1 Slánské Ukřižování

rozměry: 283 x 173 cm

materiál: masná tempera, dřevo

signatura: **HP**ins ETinFenToR 1628

(u paty kříže)

restaurováno: Alois Martan, 1969–1970

Kostel Nejsvětější Trojice, Slané



3 Ukřižování, J. J. Hering

Martinický oltář s obrazem Ukřižování se nachází v bývalém františkánském kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném. Původně však byl umístěn v katedrále sv. Víta v Praze v Martinické kapli zasvěcené sv. Ondřejovi. Vznik samotné architektury je kladen do roku 1600 nebo těsně před tento rok. Je tak usuzováno z desky na oltáři pod obrazem, která informuje o zvláštním privilegii tohoto oltáře, které mu udělil 27. března roku 1600 papež Kliment VIII.⁹⁴ Na oltáři se nachází obraz Ukřižování s Kristem na kříži, pod kterým stojí Panna Maria, sv. Jan a Máří Magdalena. K oltáři také náleží postranní doplňkové obrazy, jakási křídla.⁹⁵ Dále pak nástavec s vyobrazením sv. Ondřeje a sv. Vavřince.

3.2.1.1 Literatura

Jednu z prvních zmínek podává Václav F. Veleba. V kapli sv. Silvestra a Ondřeje popisuje oltář zřízený Jaroslavem Bořitou z Martinic. Na dřevěném oltáři korintského řádu měl být dle

⁹⁴ SUCHOMEL 1970, 161.

⁹⁵ Jedná se o práci neznámého umělce pravděpodobně z poloviny 17. století. Malířský rukopis není shodný ani s oltářním obrazem, ani s nástavcem. Témata vyobrazení se vztahují k smrti Jaroslava Bořity z Martinic, který zemřel roku 1649. Křídla vždy obsahují dva výjevy. Na prvním křídle v horní části je vyobrazen očištěc při Posledním soudu. V pozadí je znázorněna scéna kněze u oltáře při pozdvihování. Dolní část křídla zobrazuje kartuš, na které je vyobrazen katafalk se svícny a křížem. Na jeho černém plátně jsou dva erby, jeden s hvězdou, druhý s leknínem. (Martinický znak byl tvořen oběma těmito heraldickými figurami dohromady.) Před katafalkem leží tři černé polštáře s řády zlatého rouna. Za kartuší je pověšena červená látka, pod jejímž koncem běží horizont krajiny na pozadí. Na kartuši je posazena lebka s lopatou, kosou a přesýpacími hodinami. Na druhém křídle je v horní části Pieta. V dolní se nachází vyobrazení smrti Jaroslava Bořity z Martinic. Ten leží na posteli s nebesy, okolo které jsou rozmístěni členové rodiny a kněz, který mu dává poslední pomazání.

zprávy osazen obraz Ukřižování od Wurmsera.⁹⁶ Dále zde obraz roku 1836 popisuje Franz Tschischka.⁹⁷ Historický místopis Čechy již oltář s obrazem Ukřižování v katedrále nezaznamenává. Avšak zmiňuje, že se zde dříve nacházel a že obraz vytvořil Hans von Aachen.⁹⁸

Prvotní záměr při úpravě interiéru katedrály sv. Víta na konci 19. století pravděpodobně byl oltář v katedrále ponechat.⁹⁹ Článek Františka Durase, první obsírnější zpráva k tomuto dílu, ho však roku 1903 již zaznamenává ve Slaném. Za autora stále považuje Hanse von Aachena. Popisuje taktéž „křídla“ oltáře a nástavec, který stejně jako Ukřižování připisuje Aachenovi. Informuje také o původním umístění oltáře v bývalém františkánském kostele ve Slaném. Oltář se zde nacházel u zadní strany Loretánské kaple. Jeho dva doplňkové obrazy byly zavěšeny na zdi proti sobě.¹⁰⁰

Ferdinand Velc ve Slánském soupisu oltář uvádí opět jako dílo Hanse von Aachena. Přenesení celého oltáře do slánského kostela klade před rok 1884. Popisuje oltář i s architekturou, nástavcem a křídly. V tváři Máří Magdaleny vidí portrét některé ženy z Martinického rodu.¹⁰¹ Později oltář zmiňuje taktéž Vincenc Kramář.¹⁰²

Nejpodrobněji se slánskému Ukřižování věnoval Miloš Suchomel, který svým článkem zhodnotil nové poznatky zjištěné při restaurátorském průzkumu. Obraz dle nalezené signatury i rozboru malířského rukopisu připsal Janu Jiřímu Heringovi. Sleduje zde sice několik archaických prvků, ale je si vědom autorovy znalosti italského renesančního umění přetvořeného do již raně barokního výrazu.¹⁰³ Celý oltář je popisován taktéž v Uměleckých památkách Čech.¹⁰⁴ Vladimír Příbyl kromě již známých informací nově datuje přenesení oltáře do Slaného rokem 1873. Detailněji rozebírá doplňkové obrazy oltáře, které měly tvořit jakási křídla. Jejich vznik klade do roku 1650.¹⁰⁵ V následujících letech byl mobiliář kostela vystěhován a uskladněn. Oltář se sice do kostela později vrátil, ale již ne ve své původní podobě. Nebyl instalován na původní místo u Loretánské kaple, ale byl umístěn do apsidy

⁹⁶ VELEBA 1834, 62.

⁹⁷ TSCHISCHKA 1836, 235.

⁹⁸ ŠUBERT 1880a, 73; také RUTH 1903, 313.

⁹⁹ KOSTLÍKOVÁ/PETRASOVÁ 1999, 56.

¹⁰⁰ DURAS 1903, 24a, 56a, 124–126.

¹⁰¹ VELC 1904, 253–254; dále Aachenovi připisuje HERAIN 1915, 15; TOMAN 2000, 5.

¹⁰² KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 15.

¹⁰³ SUCHOMEL 1970, 161–173.

¹⁰⁴ UPČ 3, 339.

¹⁰⁵ PŘIBYL 1988, nepag.

namísto oltáře sv. Barbory. Postranní obrazy zde již instalovány nebyly a jsou nyní uloženy ve Vlastivědném muzeu ve Slaném. Nástavec byl ztracen a poté nalezen až v 90. letech.¹⁰⁶ V současnosti je umístěn na zdi v sakristii kostela. V nejnovější době se oltářem zabýval Pavel Panoch v souvislosti s dalším Heringovým obrazem s námětem Ukřižování.¹⁰⁷

3.2.1.2 Popis

Vícefigurální kompozice Ukřižování se drží tradičního rozvrhu scény. Ve středu je zobrazen již mrtvý Kristus na kříži. Jeho měkce modelované šedavé tělo je potřísněno krví vytékající z probodnutého boku a zranění způsobených trnovou korunou. Hlava, okolo které září jemná svatozář, je skloněna na stranu. Fyziognomie Krista je velice dobře malířsky zvládnuta. Nahá postava zahalená pouze do vlající bílé bederní roušky a visící na třech hřebec tak vyjadřuje jistotu malířovy ruky. Máří Magdalena, přimknutá k patě kříže, vzhlíží k Ukřižovanému. Je oděna do bohatých zlatých šlechtických šatů, přes které jí splývají bohaté dlouhé světlé vlasy. Její tvář je velice jemně vykreslena a odpovídá něze, se kterou světice pohlíží ke Kristu. I přesto se zde malíř neubrání určitému fyziognomickému zkreslení z profilu podané tváře. K obdobnému nesouladu došlo také u pokrčených nohou.

Na pravé straně stojí pod křížem sv. Jan. Je oděn tradičně v zeleném šatě s červeným pláštěm, který je podebrán pod levou rukou. Světec je tváří natočen vzhůru ke Kristu, a stojí tak k divákovi netradičně zády. Jeho hubený obličej je jemně modelován světlem. Okolo hlavy má zobrazenou prstencovou svatozář. Z jeho lukovitě propnutého těla jsou patrná pouze záda, která jsou ale schována v plášti. I přesto nebo právě proto je postava sv. Jana nejsvébytnější figurou kompozice, což podtrhuje i jeho rudý, bohatě zřasený plášť.

Pod křížem na druhé straně stojí Panna Maria. Je zahalena do tmavomodrého pláště, zpod kterého vysvítá červené roucho. Hubené ruce má pokorně překříženy na prsou a vzhlíží ke svému synovi. Nad hlavou má plnou svatozář. Tvář se zapadlýma očima je podána velice kresebně a nejvíce odpovídá Heringovu rukopisu. Barevnost jejího oděvu, gesto rukou i fyziognomie obličej je toto vyobrazení Panny Marie jasně spojují s jejím zpodobněním v cyklu květinových rámců. Na Ukřižování jsou její rysy více řezané o ostřeji podané. A naopak tvář Panny Marie s květinovým rámcem je oblejší a plnější. Je zde však jasně patrná posloupnost malířského rukopisu od starší Panny Marie na Ukřižování k mladší v květinovém rámcu.

¹⁰⁶ BENEŠ/PŘIBYL 2005, 25.

¹⁰⁷ PANOCH 2011, 89–97.

Prvek překřížených rukou se nevyskytuje pouze na tomto a květinovém obraze, jedná se o častý prvek Heringových děl a lze ho nalézt také na obraze sv. Evermoda.

U paty kříže je vyobrazena lebka s kostí. Vedle ní se na dřevěném klínu nachází autorova signatura složená ze spojených písmen HHP, která značí Hans Hering pinxit. Modifikované slovo Invenit odkazuje k vlastnímu uskupení kompozice. Pod signaturou se nachází datace 1628. Na pozadí se na horizontu skalnaté krajiny nachází čtyři jezdci na koních, kteří jedou k městu naznačenému v dáli. Převážná většina pozadí je tvořena tmavým nebem, na kterém jsou pod rameny kříže vyobrazeny Měsíc a Slunce s tvářemi. Nad křížem je patrná nebeská zář. Díky tmavému pozadí, které nedává prostor velkým detailům krajiny, jasně vystupují postavy v prvním plánu. Kolorit jejich oděvů, který je sám o sobě bohatý a sytý, je o to víc umocněn. I matnost Kristova těla tak není zastíněna kontrastem rudého Janova pláště nebo zlatých šatů Máří Magdaleny. Klasická symetrická scéna ukřižování získává svým koloritem na bohatosti a rozmanitosti, avšak neztrácí přitom svou harmonii.

3.2.1.3 Rozbor

Jak je známo z jiných Heringových děl, malíř pro své obrazy často využíval předlohy. V tomto případě je otázka inspirace značně nejasná. Je zde třeba připomenout, že samotný oltář vznikl někdy okolo roku 1600. Obraz je však datován o 28 let později. Původně byl připsán Hansi von Aachenovi. Je tedy možné, že zde před osazením Heringova obrazu bylo dílo tohoto umělce, které Jan Jiří Hering znal a nový obraz vytvořil podle něj.¹⁰⁸ Tuto hypotézu uvažuje část předchozí literatury.¹⁰⁹ Předpoklad, že zde bylo Aachenovo dílo mohl způsobit i pozdější mylnou atribuci Heringova Ukřižování. Hypotéza existence Aachenova Ukřižování v katedrále sv. Víta před rokem 1619 je podkládána existencí Aachenova Ukřižování v kostele sv. Michala v Mnichově, které bylo převedeno do grafiky Aegidiem Sadelerem [4].¹¹⁰ Druhou hypotézou je Heringova inspirace v mnichovském Ukřižování prostřednictvím této grafiky.¹¹¹ Tato kompozice však obsahuje pouze postavu Krista, Panny Marie a sv. Jana. Postava apoštola Jana je natočena čelem k divákovi, Panna Maria má sepnuté ruce, nenachází se zde ani postavy jezdců ani Máří Magdalena.

¹⁰⁸ Obraz mohl být zničen spolu s dalším mobiliářem při plenění katedrály roku 1619.

¹⁰⁹ SUCHOMEL 1970, 169 KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 15.S

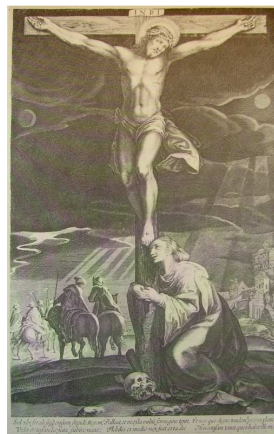
¹¹⁰ Aegidius Sadeler podle Hanse von Aachena, Ukřižování, mědiryt, lept, 510 x 319 mm, RAMAIX 1997, 85.

¹¹¹ PANOCH 2011, 92.

Jako možnou předlohu pro tuto světici navrhl Pavel Panoch postavu Máří Magdaleny z obrazu Ukřižování od Scipiona Pulzeneho, který se nachází v římském kostele S. Maria in Vallicella. Tento názor podporuje faktem, že se ve stejném kostele nachází obraz Navštívení Panny Marie od Federica Barocciho, který byl Heringem taktéž kopírován.¹¹²



4 Ukřižování, Aegidius Sadeler podle Hanse von Aachena



5 Ukřižování, Aegidius Sadeler

Třetí možnou hypotézou, kterou nastínil Miloš Suchomel, je autorova vlastní invence bez použití cizích vzorů. Miloš Suchomel tuto možnost navrhuje na základě formy signatury na tomto obraze.¹¹³ Ale právě dle této signatury, Heringova systému přejímání námětů i dalších prvků, které budou popsány níže, bych se však klonila k dosud nevyslovené hypotéze, že malíř při své práci zkombinoval několik předloh dohromady. Postavy Panny Marie a sv. Jana se od sebe určitým způsobem odlišují. Postava Matky Boží je, díky zahalení těla do pláště bez známky pohybu, znázorněna velice jednoduše, až konzervativně. Její tvář a ruce vykazují prvky Heringova malířského rukopisu. Její svatozář je plná, na rozdíl od Janovy, která je pouze prstencová. Postava nejmilejšího učedníka je, ač zasazena do kompozice, velice svébytná. Zřasení a zároveň propnutí pláště na útlé postavě ukazuje k jistému malířskému rukopisu, nebo předloze, kterou vytvořila takto jistá ruka. V souvislosti s dílem Jana Jiřího Heringa je pravděpodobnější, že tato osobitá figura byla vytvořena podle předlohy. Formulace draperie spolu s Janovou tvář, která je bravurně modelována světlem, odkazuje k italské malbě. Konkrétně, dle mého názoru, do oblasti Emilia-Romagna s tehdy význačnými uměleckými centry Bolognou, Parmou či Modenou. Zpodobnění Máří Magdaleny vytváří mezistupeň mezi dvěma předloženými formami. Obličej odkazuje spíše k heringovskému podání tváří Panny Marie, naopak bohatost a honosnost šatů k italským vzorům. Dalším prvkem, který podporuje tuto hypotézu, je přítomnost jezdců. Na Sadelerově grafice dle Aachenova

¹¹² PANOCH 2011, 92.

¹¹³ Usuzuje tak ze slova „inventor“. SUCHOMEL 1970, 172, pozn. 8.

mnichovského obrazu se nenacházejí. Lze je však najít na jiných předlohách. Dvě grafiky Raphaela Sadelera vyobrazují skupinu jezdců.¹¹⁴ Grafika Aegidia Sadelera podává obraz dvou jezdců.¹¹⁵ Tento tisk je znám v obou stranových variantách a jako předloha mohl tedy sloužit pro oba jezdce na obraze [5]. Tento fakt by tedy podporoval myšlenku Heringovy práce dle grafické předlohy, ale ne podle tisku dle Aachenova Ukřižování.

Postava Máří Magdaleny s koleny přimknutými k patě kříže, který objímá, je taktéž velice častým prvkem na mnoha tiscích. Do svých kompozic ji umístili například Johan Sadeler, Martino Rota či často kopírovaný Cornelis Cort.¹¹⁶ Posledním prvkem této hypotézy je forma signatury. Kromě iniciál zde malíř zanesl informaci v podobě slova InFenTER. Kompozici tedy nejen provedl, ale taktéž jako inventor vymyslel, jak říká signatura. Jan Jiří Hering tuto značku používal i v případě, že tvořil podle předloh, ale uskupil je do nové vlastní kompozice. Stejný pracovní postup a přístup k signatuře je patrný také na obrazech Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, Sv. Norbert rozdává majetek chudým, Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho ze svatonorbetského cyklu. Předložená tvrzení podle mého názoru dokládají, že Jan Jiří Hering vycházel z předloh, ale ne pouze z jedné. Nevybral si konkrétní grafiku s tématem Ukřižování, ale kompozici si sám složil z několika různých předloh. Postava sv. Jana mohla být přejata z grafiky, ale i z kresby pocházející z oblasti Emilie-Romagny, sv. Máří Magdalena hypoteticky z grafiky Cornelise Corta, jezdci z tisku Aegidia Sadelera. Naopak Panna Maria pro jednoduchost fyziognomie postavy, jelikož je zahalena v plášti, mohla být zcela vlastní invencí autora. Tento názor by podporovaly i na ní patrné výše zmíněné osobité rukopisné prvky.

Ať Jan Jiří Hering zvolil pro toto své umělecké dílo jakýkoliv postup tvorby, podařilo se mu vytvořit velice hodnotný obraz s jasnou kompozicí, minimem fyziognomických nedostatků postav i jedinečnou barevnou škálou. Snad mu k tomuto výsledku pomohl i fakt, že zde nemusel řešit složitou výstavbu obrazu, což mu dělalo v jiných dílech, například ve svatonorbetském cyklu, značné obtíže. V rámci Heringovy známé tvorby se tedy jedná o jedno z nejlepších děl. V porovnání s českou současnou uměleckou tvorbou jde také o vysoce kvalitní dílo raně barokní pobělohorské doby.

¹¹⁴ RAMAIX 2006, 35, vytvořená dle Adama van Noort; RAMAIX 2006, 43.

¹¹⁵ Aegidius Sadeler, Ukřižování, mědiryt, lept, 435 x 270 mm, RAMAIX 1997, 82–83.

¹¹⁶ RAMAIX 2003b, 135, Sadeler; ZERNER 1979b, 17, Martino Rota; STRAUSS/SHIMURA 1986, 102, Cornelis Cort dle Giulia Clovia.

3.2.2 Nástavec se sv. Ondřejem a sv. Vavřincem

rozměry: cca 95 x 150 cm
materiál: olej, plátno
Kostel Nejsvětější Trojice, Slané



6 Sv. Ondřej a sv. Vavřinec

Nástavec Martinického oltáře je nyní zavěšen v sakristii slánského kostela. Dle fotografií z počátku století i dle jeho tvaru¹¹⁷ padnoucího do volného místa na oltáři není pochyb o jeho původním umístění. Na malbě jsou znázorněny polopostavy dvou světců s atributy. Vlevo se sv. Ondřej opírá o svůj kříž ve tvaru X a v ruce drží palmovou ratolest. Jeho vousatá stařecká tvář shlíží na diváka. Je oděn v bohatě řaseném červeném šatě. Napravo se sv. Vavřinec opírá o rošt, taktéž nástroj svého umučení. V ruce drží hák a opět palmovou ratolest. Je oděn do zlatočervené dalmatiky, zpod které mu u krku vyčnívá humerál. Jeho mladistvá tvář taktéž směřuje k divákovi.

Literatura popisující Martinický oltář o autorovi tohoto nástavce mlčí, vyjma Františka Durase, který se domníval, že se jedná, stejně jako u oltářního obrazu, o dílo Hanse von Aachena.¹¹⁸ Vznik obrazu by měl být kladen spíše do poloviny nebo po polovině 17. století. Postavy jsou dobře vystavěny, draperie šatu sv. Ondřeje je živě řasená, tváře světců jsou plně modelovány světlem. Všechny tyto prvky již odkazují k baroknímu výrazu autora. Malba tedy vznikla později než samotný oltářní obraz Ukřižování. A jistě vznikla jinou rukou než křídla, která vykazují spíše drobnopisnější malířský rukopis. Signatura se na tomto obraze nenachází, takže otázka autorství je těžko zodpověditelná.

Na první pohled se zdá, že je tento obraz spojen s Heringovým dílem pouze svým zasazením do Martinického oltáře. V rámci celého Heringova díla však lze určité souvislosti nalézt. První souvislostí je dalmatika sv. Vavřince [8]. Totožná liturgická roucha lze nalézt na obraze

¹¹⁷ Nástavec má obdélníkový tvar s vyříznutými rohy.

¹¹⁸ DURAS 1903, 125.

ze svatonorbertskeho cyklu s tématem Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona [7]. Na této malbě mají jáhni, vyzdvihující mrtvé tělo totožné zlaté dalmatiky s červenými ozdobami na rukávech, na koncích dalmatiky a s červenými střapci.



7 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez



8 Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez



9 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez

Dalším společným prvkem je tvář sv. Vavřince. Na Martinické desce je mladíkův kulatý obličej zobrazen se sevřenými rty, výrazným horním rtem a vystouplou bradou. Stejnou tvář lze nalézt opět na malbě se sv. Gereonem u postavy ministranta klečícího na pravé straně ústředního výjevu a vyhlížejícího ven z obrazu [9].

Ministrantova tvář je oblejší, ne příliš modelovaná světlem a nevyjadřuje takovou umělcovu svébytnost projevu jako u sv. Vavřince. Podobnost těchto dvou tváří, která je velice nápadná, by se dala vysvětlit vznikem obou tváří jednou malířskou rukou. Ale v určitém časovém odstupu, kdy se tato ruka více vyškolila a vyprofilovala. Tvář ministranta by pak byla označena za starší prototyp tváře sv. Vavřince. Obraz Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona je signovaným dílem. Nachází se zde signatura HHF. Ovšem patří do skupiny děl, která

mohla být vytvořena Heringovou dílnou a ne samotným mistrem. Není příliš pravděpodobné, že by barokní podání Martinického nástavce pocházelo z ruky Jana Jiřího Heringa a je tedy spíše dílem ruky mladšího umělce. Podobnost postav i liturgických rouch s obrazem sv. Gereona by tak podporovala myšlenku spolupráce Heringovy dílny nebo Heringova pomocníka na svatonorbetském obraze. S tím důsledkem, že tento malíř se později osamostatnil a vytvořil malbu těchto dvou mučedníků.

3.2.3 Ukřižování, malé

rozměry: 26 x 16,5 cm

materiál: olej, dřevo

restaurováno: Tomáš Berger, 2005

soukromá sbírka



10 Ukřižování, malé

Obraz Ukřižování není vícefurální jako u předešlého obrazu se stejným námětem. Na malbě malých rozměrů je zobrazen pouze mrtvý Kristus, který je na kříži přibit třemi hřeby. Mrtvé tělo je modelováno světlem, ale oproti předchozímu Ukřižování dochází k větší schematizaci fyziognomie těla. Šedavé tělo je zbarveno Kristovou krví a odlesky rudého slunce probleskujícího za oblaky na pozadí. U paty kříže je pohozena lebka a kosti. Na pozadí, ačkoli je celé laděno do tmavých tónů, je rozpoznatelná krajina a město v dáli.

Obraz byl k Herinogovu dílu připsán ústně Jaromírem Neumannem. V literatuře k tomuto kroku dochází až díky Pavlu Panochovi. Ve své stati rozebírá především malířovy předlohy a východiska. Předpoklad barevného ladění obrazu vidí v Barocciho tvorbě. Upozorňuje především na „borůvkový“ tón světla zobrazené scény, jež používal Federico Barocci při stínování tváří svých postav. Jako vzorovou kompozici Pavel Panoch označuje grafiku Aegidia Sadelera s Aachenovým mnichovským Ukřižováním [4]. Rozdílné podání těla Krista na slánském Ukřižování a na tomto obraze vysvětluje odlišným, zde až komorním, formátem. Dílo datuje kolem roku 1620.¹¹⁹

¹¹⁹ PANOCH 2011, 91–92. Pavel Panoch v souvislosti s tímto obrazem připomíná také obdobně velké Ukřižování připisované k rané tvorbě Karla Škréty. Dílo je tomuto malíři připisováno s otazníkem a je kladeno do umělčova

Již Pavlem Panochem popsáný kolorit obrazu budí dojem spíše severské chladnosti. Obzvláště v porovnání s koloristicky bohatým slánským Ukřižováním. Tvorba Jana Jiřího Heringa byla v rané fázi ovlivněna především italskou tvorbou. Nizozemské vlivy v jeho tvorbě lze nalézt spíše v pozdější fázi. I přesto je obraz datován rokem 1620. Tento rozpor by tedy mohl být vyřešen pozdější datací nebo odlišnou atribucí.

raného období. (ŠKRÉTA 2010 40–41). Jedná se zde o ještě výraznější expresivní malířský přednes stejného námětu.

3.3 Cyklus premonstrátských světců

V majetku Premonstrátské strahovské kanonie se nachází soubor obrazů s náměty premonstrátských světců. Obrazy mají stejný formát, ale všechny nebyly provedeny jednou rukou. V současné době se do cyklu premonstrátských světců ve strahovských sbírkách řadí Heringovi připsané obrazy sv. Evermodus, sv. Radulf, bl. Milo, bl. Jakob. Dále bl. Jakob Lacops, sv. Bedřich, sv. Ludolf, sv. Heřman Josef a bl. Dodo jako díla Heringovy dílny. Sv. Gilbert, sv. Adrian a sv. Norbert se sv. Hugem a Kristem byly připsány Antonínu Stevnsovi se Steinfelsu. Malby Heringa a jeho dílny jsou datovány okolo roku 1635. Stevnsova díla rokem 1674. Každý obraz je věnován jednomu světci. Ten je zde většinou zobrazen sám spolu se svými atributy. Život každého světce připomínají drobné hagiografické výjevy, často zasazené na pozadí, a krátké latinské nápisy. Některé výjevy jsou zobrazeny v krajině. V rámci následujícího textu bude cyklus pro zjednodušení popisu redukován pouze na uvažovaná díla Heringova a díla jeho dílny.

3.3.1 Literatura

Ve starší literatuře se o těchto malbách mnoho nedovídáme. Nejstarší zmínku přináší Jaroslav Schaller,¹²⁰ který cyklus „mužů tohoto řádu“ popisuje v ambitu kláštera. Za autora všech děl označuje Johanna Heringa dle signatur na obrazech: Hans Hering invenit et pinxit 1620 – 21 – 33 – 35. Gottfried Dlabacz¹²¹ jako Heringovy práce samostatně zmiňuje obrazy Sv. Norberta, Sv. Evermoda, Bl. Rudolfa, Bl. Reinera, Bl. Mila a Bl. Gottfrieda. Všechny měly být signovány. Tři shodně signaturou HHering inv. Pinxit. Sv. Norbert signaturou s datací IHering. Ao. 1620. Bl. Gottfried signaturou Joan. Häring invenit et pinxit. Tento obraz měl být později převeden do grafiky. Tuto Dlabaczovu zprávu přejímá také Vollmer.¹²² Cyklus dále zmiňuje Cyril Straka ve své stati o Janu Václavu Šíchovi.¹²³ Uvádí zde lokaci obrazů, které měly být pověšeny v ochozu prvního patra a v přízemí proti refektáři. Dále informuje o tom, že obrazy nechal zhotovit opat Questenberg a modely mu měli být jednotliví žijící spolubratři. Toto tvrzení dokládá miniaturou – autoportrétem Jana Václava Šichy v jeho Procesionálu z roku 1608.¹²⁴ Autoportrét měl být značně podobný obrazu sv. Siarda z cyklu premonstrátských světců. V dnešní době je obtížné říci, zda miniatura opravdu odpovídala obrazu. Ten se totiž nyní v rámci cyklu neuvádí a je pravděpodobně ztracen. Avšak zmínka o

¹²⁰ SCHALLER 1794, 293.

¹²¹ DLABACZ 1815, 613–614.

¹²² VOLLMER 1992a, 467.

¹²³ STRAKA 1909, 289.

¹²⁴ D F IV 19.

portrétních rysech jednotlivých světců se v pozdější literatuře pevně uchytila a byla dále tradována, například u Karla V. Heraina.¹²⁵ Jaromír Neumann uvádí, že na zčernalých obrazech již Dlabaczem uvedené signatury nejsou patrné. Do cyklu řadí pouze Sv. Evermoda, Bl. Rudolfa, Bl. Reintera, Bl. Mila a Bl. Gottfrieda. Uvádí také, že před zrušením kláštera byly malby zavěšeny na chodbě v přízemí před letním refektářem.¹²⁶ Ve své další stati vyzdvihuje v rámci tohoto cyklu Heringův kreslířský a krajinářský um, který zůstává opomenut oproti jeho náboženským obrazům. Krajinou složku na těchto obrazech přirovnává k dílu Girolama Muziana a poukazuje na její severoitalské prvky.¹²⁷

Dvě nejnovější zprávy podávají Ivana Kyzourová a Michal Šroněk. Ten ve svých Pražských malbách shrnuje dosavadní informace. Do cyklu řadí pět výše uvedených světců.¹²⁸

Ivana Kyzourová v rámci hesla Sv. Evermod podává nejpodrobnější charakteristiku cyklu. Ač původ obrazů není znám, předpokládá jejich vytvoření přímo pro Strahovský klášter. Informuje také o novodobém životě cyklu, kdy byl obraz po roce 1950 z klauzury kláštera odvezen mimo Prahu a při restitucích v roce 1992 navrácen zpět do Strahovského kláštera. Celý cyklus Ivana Kyzourová jako první diferencuje. Z Heringovy ruky má pocházet pět výše uvedených děl, i když signovaná jsou pouze tři. V rámci cyklu autorka zmiňuje i další malby, ale již je nepřipisuje Heringovi. Konkrétně se jedná o obrazy Bl. Jakub, Sv. Jakuba Lacops, Sv. Bedřicha, Sv. Rudolfa, Sv. Heřmana Josefa, Sv. Gilberta, Bl. Doda, Mučení premonstrátského světce a Sv. Norbert se sv. Hugem před Kristem. Průběh vzniku cyklu klade Ivana Kyzourová až do 60. let 17. století. Rozdílnost datací podpírá také tím, že starší malby s „gotickými“ epickými pasážemi v pozadí ustoupily výjevům krajiny. Ke změně došlo taktéž v rámci zpodobnění centrálních postav. Za nejstarší literaturu však autorka označuje Dlabaczovu zprávu, a to i přes fakt, že sám Dlabacz odkazuje na nejstaršího Schallera.¹²⁹

O obrazech cyklu pojednávají také jednotlivé restaurátorské zprávy, které budou citovány v příslušných částech textu. Souhrn některých restaurátorských zjištění podává Radana Hamsíková v článku v časopise *Technologia Artis*.¹³⁰

¹²⁵ HERAIN 1915, 20, 48.

¹²⁶ NEUMANN 1951, 70, 125.

¹²⁷ NEUMANN 1969, 73.

¹²⁸ ŠRONĚK 1997a, 48.

¹²⁹ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 457.

¹³⁰ HAMSÍKOVÁ 1996, 49–50.

3.3.2 Bl. Milo

rozměry: 182 x 151 cm

materiál: olej, plátno

signatura: Hering Inv.et pinxit (vlevo dole)

inv. č.: O 916

restaurováno: Radana a Mojmír Hamsíkovi, 1994
Královská kanonie premonstrátů na Strahově,
Praha

nápis (špatně čitelný):

B. Milo humilitate
singularis ex Ab.
bate S. Judoci in
nemore, Episcopus
M...sis miracu.
lis clarus moritur
A. 1158



11 Bl. Milo, J. J. Hering

Bl. Milo se narodil roku 1080. Vstoupil do kláštera v St-Josse-au-Bois. Stejně jako sv. Norbert se rozhodl věnovat obnově kléru, a snad i právě proto se účastnil zakládání premonstrátského řádu. Byl taktéž biskupem v Théroouanne. Životopisy jako jeho největší přednost vyzdvihují pokoru.¹³¹

Světec je zde vyobrazen en face, oblečen v šedobílém premonstrátském rouchu s mozetou s kapucí a pektorálem. Kapuce byla odhalena během restaurátorských prací, jelikož ji zakrývala černá přemalba.¹³² Na nepřírozně doleva skloněné hlavě má světec nasazen černý biret. Jeho tvář vykazuje typické prvky Heringova rukopisu v rámci cyklu premonstrátských světců: vystouplé lícní kosti, propadlé oči, výrazné ucho. Gestem rukou vyjadřuje postoj odevzdanosti či výše zmíněné pokory a stejně jako jeho pohled jsou i ruce nasměrovány směrem dolů k několika liturgickým předmětům, které se nachází v levém dolním rohu obrazu. Přesněji řečeno, světec je nasměrován přímo dolů, avšak liturgické předměty jsou vyobrazeny vlevo. Spolu s nepřírozně, skoro až zalomenou, polohou hlavy se nabízí otázka, zda nebyla postava světce vytvořena dle předlohy. Jeho mírně rozepjaté ruce a skloněná hlava by odkazovaly například ke scéně Adorace narozeného Krista.

¹³¹ HAGIOLOGION 1999, 41–42.

¹³² HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 1994, nepag.

V levém dolním rohu jsou vyobrazeny dvě berly, dvě mitry, pektorál, pontifikální rukavice, zlatá konvice s podnosem a lebka. Výše položená berla a níže položená mitra, ač na tomto obraze tmavší, se v cyklu premonstrátských světců několikrát opakují. Vyskytují se na malbách sv. Ludolfa, sv. Evermoda, sv. Radulfa.¹³³ Tedy vyjma sv. Ludolfa, na všech Heringem signovaných obrazech. Vyobrazené předměty vytvářejí dohromady jakési zátiší. Jsou však volně umístěny v rohu a spíše pouze zaplňují volný prostor u světcových nohou, který zůstává na druhé straně prázdný. Není patrné, na čem jsou předměty rozmístěny ani o co jsou berly opřeny. Navozují tedy dojem volných vyobrazení několika liturgických artefaktů, které jsou uskupeny v jednom prostoru. I přes to je však jasné, že malířovým záměrem bylo vytvořit zátiší, konkrétně typu vanitas. Odkazuje na to i zobrazená lebka. Autor malby tak vyzdvihuje světcovu pokoru. Bl. Milo se svým gestem zříká všech těchto lidských pomíjivostí, i přes to, že se jedná o liturgické předměty.

Tento Heringův záměr je však překvapivý. Typ zátiší s tématem vanitas se rozvinul především v nizozemském umění na počátku 17. století. Již v 16. století se podobné prvky objevují na rubových stranách některých obrazů, povětšinou portrétů. Často se jedná o vyobrazení lebky či svíčky, velice jednoduchého charakteru.¹³⁴ V případě pražského obrazu se však malíř snažil o složitější zátiší. Téma vanitas zobrazovalo především věci denního života (karty, květiny apod.). Později během svého vývoje, zhruba od 20. let 17. století, se začalo specializovat a dělit se na podkategorie (zátiší vanitas s knihami, s brněním apod.).¹³⁵ V tomto případě se dle mého názoru jedná právě již o specifické zpracování tohoto tématu, kdy autor používá bohaté a zdobné liturgické předměty. Pokud bychom tedy brali v potaz Dlabaczovu nejstarší zmínku o obrazech, která uvádí čtyři data vzniku (1620, 1621, 1633, 1635), bylo by nutné vznik tohoto obrazu zařadit do 30. let 17. století. I přesto se jedná v českém prostředí o velice časně využití této formy zátiší a jasně ukazuje na vliv nizozemského umění na Heringovu tvorbu. Při vzniku obrazu mohlo být taktéž využito emblematických vzorníků, které byly v 17. století velice oblíbené.¹³⁶

¹³³ Velice podobná berla se nachází také na obraze sv. Norberta z květinového cyklu. Naopak na obraze sv. Gilberta, který se taktéž řadí do cyklu premonstrátských světů, je vyobrazena berla odlišná, a to pravděpodobně berla s medailonem opata Lohelia, která se dosud nachází v premonstrátských sbírkách, inv. č. 833.

¹³⁴ verso Jan Gossart's diptych Jean Carondelet (Louvre, 1517); portrétu Pompeius Occo? od Dirka Jacobsze (1531?, Amsterdam, Rijksmus; Bartolomaea Bruyn ve Vanitas zátiší, portrét Jane-Loyse Tissier (1524, Otterlo, Kröller-Müller; MIEGROET 1996, 881.

¹³⁵ MIEGROET 1996, 882.

¹³⁶ MIEGROET 1996, 881.

I když je v literatuře opakováno, že je v tomto cyklu kladen velký důraz na krajinnou složku obrazu, konkrétně zde tomuto prvku nebylo věnováno příliš prostoru. Na pozadí jsou vyobrazeny legendické výjevy ze světceva života. Po Milově smrti se slepé ženě zjevila Panna Maria a dala jí radu, aby se šla pomodlit k hrobu světce. Když tam slepá žena přišla, Matka Boží se jí zjevila znovu, i se sv. Milem. Ten se dotkl jejích očí a uzdravil je.¹³⁷ Na pravé straně obrazu je zobrazeno první ženino vidění. Panna Maria sedí na oblaku a v ruce drží malého Ježíška, který slepé ženě žehná. Ta sedí v modlitbě se zavřenýma očima, tvář si schovává do šátku a v pravé ruce drží růženec. Na levé straně je vymalováno druhé vidění. Okolo klečící ženy stojí sv. Milo a Panna Maria s Ježíškem v náručí. Všichni tři se skrze ženin šál dotýkají jejích očí a uzdravují je. Tato scéna je zasazena do interiéru kostela. Na pozadí je vidět oltář s křížem, nad kterým je umístěn latinský nápis informující o světcevě vstupu do kláštera v St-Josse-au-Bois, biskupském úřadu a smrti.

I přes nedávné restaurování je obraz značně tmavý a jednotlivé scény výrazně vystupují, až vyčnívají z pozadí. Restaurátorka Radana Hamsíková to vysvětluje vlivem tmavého tónu podkladu a stárnutím olejového pojidla, které zapříčinilo ztrátu polostínů v tmavých partiích obrazu. Přechody ze světla do stínu jsou příkré a „noční výjevy“ jsou málo zřetelné.¹³⁸ Pokud přihlédneme k zobrazené legendě, ani jeden výjev by se neměl odehrávat za noci. Je tedy pravděpodobné, že malíř neměl v úmyslu zobrazit noční výjevy, jak zmiňuje Radana Hamsíková. V současnosti se to však takto jeví kvůli výše popsanému stárnutí materiálu. A možná taktéž díky autorově snaze pracovat se světlem již „barokním způsobem.“ Hering se zde mohl snažit o tenebrismus, který však v současné době nelze již plně docenit.

Z pravého horního rohu se snáší andělek, který světci přináší lilii a korunu. Svými baculatými tvářičkami připomíná anděly Bartholomea Sprangera. Tvář je sice podána hrubším rukopisem a práce se světlem je zde zjednodušená pouze na světlou plochu tváří a tmavší linii, která ji modeluje, avšak výrazné tváře připomenou například letícího andělka ze Sprangerova obrazu Triumf Moudrosti. Tato podobnost znovu ukazuje, že Hering tvorbu rudolfínských umělců znal a ve svém díle ji reflektoval.

Světceva tvář naopak vykazuje Heringův rukopis. Vyskytují se zde zvýrazněné lícní kosti, propadlé oči, i typická šedavost světceva bílého roucha. Kompozice je velice jednoduchá, avšak je z ní patrné, že byla sestavena z několika částí různého původu, jak je pro Heringovu

¹³⁷ HAGIOLOGION 1999, 42.

¹³⁸ HAMSÍKOVÁ 1996, 50.

tvorbu typické. Ústřední postava světce, pravděpodobně přejatá z jiné kompozice, je po stranách doplněn menšími výjevy. Zátiší v levém rohu sice zaplňuje volný prostor u světcových nohou, ale ve srovnání s druhou prázdnou stranou obrazu působí k celému výjevu jako „přilepené.“ Dle signatury i zmíněných rukopisných prvků je autorství Jana Jiřího Heringa nepopiratelné. Účast dílny zde není pravděpodobná. Jediná část obrazu, u které by se dala eventuelně předpokládat, je zátiší liturgických předmětů. V porovnání s Heringovým strahovským portrétem opata Questenberga je chaotické rozložení liturgických předmětů vůči zátiší knih na stole u portrétního obrazu málo pochopitelné.

3.3.3 Sv. Radulf

rozměry: 183 x 152,5 cm

materiál: olej na plátně

signatura: Hering Inv PXit(vpravo dole)

inv. č.: O 127

restaurováno: Eva Kolmanová, 1994

Královská kanonie premonstrátů

na Strahově, Praha

nápis (dochován jen z části):

B. Radulphus

Abas Vicci

ensis Pu..?

??

??

A 1217



12 Sv. Radulf, J. J. Hering

Sv. Radulf byl nejprve opatem v opatství Chateau-Dieu nedaleko Valenciennes, později však zastával funkci preláta ve Vicogne, kde se společenství dostalo na scesti a bylo třeba zjednat pořádek. Životopisy ho popisují jako muže šlechtného a vstřícného vůči chudým, kterým rozdával almužny a navštěvoval je. Zemřel roku 1217.¹³⁹ Je pravděpodobné, že ve starší literatuře zmiňovaný obraz sv. Rudolfa je totožný s tímto v současnosti označovaným obrazem sv. Radulfa.

Na malbě je sv. Radulf vyobraz, jak rozdává almužnu chudým a mrzákům. Je zobrazen v premonstrátském rouchu a sklání se k ochrnutému muži. Pravou rukou mu podává chléb, v levé drží koš s dalšími chleby. Jako jediný z premonstrátských bratří v cyklu je bělovlasý a s tonzurou. Jeho obličej se sice vykazuje sevřenými rty a ostrým nosem jako některé heringovské obličejové typy, nelze však říci, že by se v tomto případě jednalo o některý jeho konkrétní malířský typ. Sedící chromý s vředy na holeních má ohnuté a překřížené nohy. Levou rukou se opírá o malou berli či spíše pomůcku při chození po ruku ve tvaru trojúhelníku. Pravou ruku vztahuje ke sv. Radulfovi. Jeho tvář, jak je typické u dalších tváří cyklu, má zřetelně vystouplé lícni kosti a je profilována tmavou linií. Zde je oproti ostatním tvářím cyklu toto malířské podání přehnáno, až vyhoceno. Spolu s nejasným nasazením rukou na trup těla chromého a s celkově nepřirozenou fyziognomickou výstavbou těla to ukazuje k práci pomocníka a ne samotného mistra. Druhý chromý, který si přichází pro

¹³⁹ HAGIOLOGION 1999, 93.

almužnu, stojí o berlích za sedícím mužem. Na hlavě má uvázaný šátek a tělo má zborčené na levou stranu. Za ním stojí další dva prosebníci o almužnu. Téma chromých je v Heringově dílně či v jeho okruhu poměrně časté. Obdobný námět je vyobrazen také na obraze ze svatonorbetského cyklu Sv. Norbert rozdává majetek chudým [49]. Dalším dílem, které je třeba v souvislosti s tímto obrazem sv. Radulfa zmínit, je Sprangerův obraz sv. Alžběty ze strahovských sbírek [13].¹⁴⁰ Sv. Alžběta se zde sklání nad chromým a podává mu chléb. Chromý je v podobné pozici jako sedící muž pod sv. Radulfem, avšak je zobrazen z jiného úhlu. Sprangerovo dílo sice s jistotou nebylo předlohou pro obraz sv. Radulfa, ukazuje však, že toto téma bylo oblíbené a v pražském prostředí známé.



13 Sv. Alžběta, Bartholomeus Spranger



14 Kristus uzdravuje slepého, Adrian Collaert dle Maartena de Vos

V neposlední řadě je třeba zmínit grafiku od Aegidia Sadelera provedenou Adrianem Collaertem dle ztracené kresby Maartena de Vos s námětem Ježíš uzdravuje chromé [14].¹⁴¹ Zde pod postavou Ježíše sedí chromý muž bez levé nohy. U sebe má stejné chodící pomůcky trojúhelníkového tvaru jako chromý na malbě sv. Radulfa. Nohy má taktéž překříženy a ke Kristu zvedá levou ruku. Oproti malbě je rozdílně natočen k divákovi, a to zády. Odlišné jsou také zvednuté ruce. Postava chromého na obraze je však špatně fyziognomicky vystavěna. A právě špatné napojení rukou na trup těla by mohlo být vysvětleno převzetím postavy z grafiky a následným špatným vyrovnáním se s natočením těla postavy. Druhý chromý, stojící vzadu, je na grafice podpírán dvěma muži. Je lehce nakloněn dopředu a pohled upírá na Krista. I zde

¹⁴⁰ Bartholomeus Spranger, Sv. Alžběta, po 1580, olej na dřevě, www.strahovskyclaster.cz, vyhledáno 10. 1. 2011

¹⁴¹ Adrian Collaert podle Maartena de Vos, Kristus uzdravuje slepého, mědiryt, 190 x 142 mm, RAMAIX 2003b, 69.

je malba značně podobná grafice. Podpírající mužové byli pouze nahrazeni berlemi. Postava muže si dle své předlohy zachovala i mírné naklonění těla vpřed a na stranu. Obě postavy mrzáků jsou si na malbě a grafice natolik podobné, že autor malby grafiku jistě znal. Dle mého názoru se zde jedná o zcela přímou předlohu k tomuto obrazu, avšak lehce pozměněnou pro účely malby. Nicméně autor obrazu nedosahoval stejné umělecké zručnosti jako umělci spojení s grafikou, a jeho podání chromých je tedy těžkopádnější.

Nalevo od sv. Radulfa je vyobrazen koš s chleby. S obdobným košem, jako atributem péče o potřebné, je zobrazován také sv. Norbert, například na tisku z poloviny 16. století uchovávaném v Stedelijk Prentenkabinet v Antverpách.¹⁴² Za košem na podložce pokryté červenou látkou leží světcova mitra a berla, která je totožná s výše zmiňovanou berlou u sv. Mila a dalších premonstrátských světců cyklu.

V druhém plánu obrazu jsou vyobrazeny hagiografické náměty. Nalevo se otvírá pohled do interiéru chrámu se světcovým hrobem. Dle legend se právě u jeho hrobu odehrálo mnoho zázraků.¹⁴³ Okolo náhrobní desky s berlou, mitrou a latinským nápisem jsou vyobrazení modlící se nemocní, v kleče, ve stoje, ležící na zemi, s berlami i bez nich. Nad nimi na sloupu chrámu je latinský nápis vztahující se k životu sv. Radulfa. Na druhé straně je průhled do krajiny s několika postavami. Nejvíce v popředí je vyobrazen světec, jak navštěvuje nemocného a převléká ho do čistých šatů. Za horizont krajiny zachází muži s nůsemi. V dále je vidět obrys města. Nad krajinou se otevírá nebe, kde se vznáší Kristus se dvěma anděly. Jeden z nich přidržuje chleby, které Kristus podává z nebe světci na zem. Toto zobrazení ukazuje požehnání nebes světcově počínání a starosti o chudé. Kromě čistě pozemského zdroje chleba, tedy koše s pečivem, je zde tak ukázán i „zdroj nadpozemský“, ze kterého vychází pro potřebné nebeská milost.

Na tvorbě obrazu se podílel zručný malíř, z jehož ruky pochází ústřední postava světce. Jeho obličej je velice dobře vykreslen, ale jak bylo zmíněno výše, nenese typické prvky Heringova rukopisu. Těm se blíží postavy mrzáků. Jejich provedení je však toporné a jistě jsou výsledkem účasti dílny. Obraz je ale signován a proto by měl být zahrnut do Heringova díla. Kompozice, ve které je světec umístěn v centrální části obrazu a doplněn mrzáky, patří v rámci cyklu k jednodušším, ale dobře propracovaným.

¹⁴² Sv. Norbert, Antverpy, Stedelijk Prentenkabinet, inv. č. 1330, STAHLHEBER 1984, 233.

¹⁴³ PAIGE 1633, 528.

3.3.4 Sv. Evermodus

rozměry: 183 x 152 cm

materiál: olej, plátno

signatura: Hering Inu: Pinxit (vpravo dole)

inv. č.: O 75

restaurováno: Eva Kolmanová, 1994

Královská kanonie premonstrátů

na Strahově, Praha

nápis: B. Evermodus ex

praeposito Ecclesiae B. M.

Magdeburgen. Ruce

burgen. Episcopus,

Miraculis clarus

montur A: 1177



15 Sv. Evermodus, J. J. Hering

Sv. Evermodus byl jedním z prvních Norbertových následovníků a pro svou vlídnost a laskavost se stal jeho nejoblíbenějším učedníkem. Doprovázel sv. Norberta na všech jeho cestách, i do magdeburského úřadu a setrval s ním až do jeho smrti. Byl prelátem v premonstrátském klášteře Notre-Dame v Magdeburku a roku 1154 se stal biskupem ratzenburským. Zde zemřel roku 1177.¹⁴⁴

První plán malby je zaměřen převážně na klečícího světce. Tělo sv. Evermoda je celé zahaleno do bohatě zřaseného premonstrátského roucha. Jeho barva, šedavě bílá, jasně odkazuje k typickému koloritu heringovských maleb. Avšak bohatost samotné draperie a její až ornamentální zřasení připomíná malby severských primitivů, například Mistra z Flémalle či Jana van Eycka, ačkoliv řasení látky je měkčí a méně ostré. Světcova osobnost, tedy tradovaná mírnost a vlídnost, je vyjádřena jeho pokorným postojem, kdy se s rukama zkříženými na prsou vkleče uklání. Ruce však nejsou věrohodně podány. Lze cítit, že jejich napojení na tělo, skryté pod premonstrátským rouchem, by bylo nepřirozené a toporné. Za jeho hlavou je patrná přemalba kapuce, která byla původně větší. Jelikož však restaurátorka zaznamenala stejný zásah u obrazu sv. Radulfa, nechala, po konzultaci s Mojmírem Hamsíkem, který restauroval další díla z tohoto cyklu, malbu v dochovaném stavu. Uvažuje taktéž, že okem patrná přemalba může být pentimenti.¹⁴⁵ Z nebe se k sv. Evermodovi snáší dva andělci, kteří v rukou nesou berlu a mitru. Znovu ve stejném provedení jako u sv. Mila,

¹⁴⁴ ARDURA 1995, 73–74.

¹⁴⁵ KOLMANOVÁ 1994, nepag.

sv. Radulfa, bl. Jakuba a sv. Ludolfa. Tvář světce opět vykazuje rysy heringovského rukopisu, tedy jsou zde patrné ostře vystupující ostré lícní kosti, semknuté rty a zapadlé oči.

Pozadí malby je nevýrazné, laděné do hnědého tónu. Avšak zobrazené prostředí je stále patrné. Restaurátorka Eva Kolmanová to vysvětluje ne zcela dochovanými lazurními vrstvami, které byly již sprášeny.¹⁴⁶ I na tomto obraze se vyskytují hagiografické výjevy. Vztahují se k jednomu z mnoha světcových zázraků. Když vévoda Henri von Ratzebourg zadržel fríského vězně, podrobil ho krutému mučení, proti kterému se sv. Evermod, biskup ratzeburský, postavil. Avšak marně, vévoda vězně odmítl propustit. Na velikonoční svátky byl vězeň doveden do chrámu na bohoslužbu. Biskupovi se ho zželelo, a když lid kropil svčcenou vodou, pokropil i jeho pouta se slovy: „Pán uvolňuje ze zajetí.“ Nato se okovy samy od sebe zlomily a vězeň byl volný.¹⁴⁷ Na levém výjevu v pozadí je vyobrazen vévoda v honosných šatech, jak odmítá premonstrátovu žádost o propuštění mučeného vězně. Ten je zobrazen v kládě před vězením, ze kterého vyhlíží další vězni. Na pravém výjevu je vylíčena velikonoční mše, při které sv. Evermod kropí svčcenou vodou vězně. Tomu z rukou a nohou padají rozlomené okovy. Na zemi je vidět prostředek právě probíhajícího zázraku, tedy kapky svčcené vody. Na straně je vyobrazena socha Krista, která žehná vykonanému dílu. Po boku světce stojí vévoda litující svého činu.

Kompozice obrazu je jednoduchá, ale velice efektní díky zřasené draperii řádového roucha sv. Evermoda. Dle výše popsaných rukopisných znaků a především díky signatuře je zřejmé Heringovo autorství, zde pravděpodobně bez účasti dílny.

¹⁴⁶ KOLMANOVÁ 1994, nepag.

¹⁴⁷ PAIGE 1633, 437.

3.3.5 Sv. Heřman Josef

rozměry: 183 x 152 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 131

restaurováno: Tomáš Berger ak. mal.

Královská kanonie premonstrátů

na Strahově, Praha

nápis: B. IOSEPH MONAST.

STEINFELDEN PRO

FESTIIS B. V. M.

DULTOR DEVOTISSI

MIRACULIS CLARVS

1236



16 Sv. Heřman Josef, J. J. Hering

Sv. Heřman Josef se narodil roku 1150 v Kolíně nad Rýnem. Dle legendických životopisů už jako malý chlapec choval velkou úctu k Panně Marii a dostalo se mu četných zjevení. Brzy vstoupil do premonstrátského kláštera ve Steinfeldu, kde se později stal sakristiánem. Jeho druhé jméno, Josef, odkazuje na jeho velkou úctu k Panně Marii. Světec ho obdržel při zjevení, mystickém zasnoubení s Pannou Marií. Sv. Heřman Josef zemřel roku 1241.¹⁴⁸

Světec je na obraze zachycen při jednom ze svých zjevení. V těch se mu zjevila Panna Maria s Ježíškem v náručí. Sv. Heřman Josef zatoužil dítě pochovat a požádal o ně jeho matku. Ta mu je podala se slovy, aby je nesl jako její snoubenec Josef do Egypta.¹⁴⁹ Světec na obraze klečí. Je oděn v premonstrátském řeholním rouchu a u pasu má připnuty klíče, což je pravděpodobně odkaz na jeho funkci sakristiána. Draperie jeho šatu je měkce modelována, ale není výrazně a ostře zřasena jako například na malbě sv. Evermoda. Jeho tvář nese jen některé prvky Heringova rukopisu. Není profilována příliš ostře a výrazně vystupující lícni kosti se zde nevyskytují. Má však opět zapadlé oči a pevně semknuté rty. Od ostatních světců cyklu se také liší svou velice jemnou modelací tváře, která jen podtrhuje něžnost scény, v níž se Ježíšek, kterého světec drží v náručí v bílé roušce, jemně dotýká jeho brady. Tvář sv. Heřmana Josefa je totožná s tváří sv. Norberta z obrazu s námětem Mše v Rolducu [23].

¹⁴⁸ ARDURA 1995, 125–130.

¹⁴⁹ ZAHRADNÍK 1891, 48.

Norbertův obličej je zde stejně měkce modelován s jemně zúženou bradou, klenutým obočím a propadlýma očima. Ježíšek, ač se dotýká sv. Heřmana Josefa, je pohledem a tváří obrácen ke své matce. Ta na dvojici shlíží z oblaku obklopeného anděly. Je oděna v narůžovělý šat a tmavomodrý plášť. Tělem se skloněnou hlavou se naklání ke světci. Stejně natočení těla Panny Marie lze vidět taktéž na obraze ze svatonorbertského cyklu Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho. Zde je horní část Mariina těla modelována totožně s vyobrazením na malbě s sv. Heřmanem Josefem. Ruce má v gestu pokory položené na prsou. Ruce jsou však podány nepřirozeně a zkřiveně. Jeden z andělů po straně drží korunu z květin, připravenou pro sv. Heřmana Josefa. Další má v ruce bílou lilii. Ta se výjimečně, v rámci premonstrátské ikonografie, nevztahuje k Panně Marii, ale k světcově čistotě a ryzosti srdce, kterým uctíval Matku Boží.¹⁵⁰ Další andělek přidržuje dlouhý list pergamenu, který upomíná na světcovu literární činnost ke cti Panny Marie a Krista. Scéna je figurálně bohatá, avšak kompozice je nerovnoměrná. Levé straně obrazu, kde se nachází Panna Maria a všichni andělci a která je též akcentována natočením Ježíška a světce, oponuje prázdná pravá strana. Prostor je zde tvořen pouze architektonickým prvkem velkého sloupu, na jehož podstavci se nachází nápis, který, jako na ostatních malbách cyklu, upomíná na světcův život. Kompozice je tedy nevyvážená a jasně ukazuje, že figurální složka obrazu byla inspirována předlohou, avšak nebyla dostatečně a vhodně začleněna do prostoru.

Ikonografie tohoto obrazu vychází z tématu Vidění sv. Františka či Vidění sv. Antonína Paduánského. Oběma těmito světcům se dle legend dostalo zjevení malého Krista, což bylo reflektováno ve výtvarném umění. Tematicky tedy obraz sv. Heřmana Josefa navazuje na zobrazování těchto světců. Sv. Antonín či sv. František byli zobrazováni klečící pod Pannou Marií. Dítě ke světcům natahuje ruce¹⁵¹ nebo je přímo drženo v jejich náručí. Pražská kompozice vychází z druhého příkladu. V italské malbě 16. a 17. století lze nalézt časté využití tohoto námětu, obzvláště v okruhu carracciiovské školy. Kresba z okruhu Annibale Carracciho uložená v pařížském Louvru¹⁵² podává scénu se sv. Františkem velice podobně, s nakloněnou Matkou Boží, anděly a dějem převážně na jedné straně výjevu. Liší se pouze

¹⁵⁰ ZAHRADNÍK 189, 80.

¹⁵¹ Například Anton van Dyck, Vidění sv. Antonína, soukromá sbírka, <http://www.artilim.com/artist/dyck-anthony-van/the-vision-of-st-anthony.aspx>; Jacopo Ligozzi, Vidění sv. Františka, 1618, malba, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, inv. č. 289, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 10. 2. 2011; Giacomo Cavedone, Panna Maria s dítětem, sv. Františkem a dalšími světci, kresba perem, Louvre, departement des Arts graphiques, inv. č. 6272, recto, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 10. 2. 2011.

¹⁵² Annibale Carracci-okruh, Panna Maria svěřuje Ježíška sv. Františkovi, kresba perem, Louvre, departement des Arts graphiques, inv. č. 7153, recto, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 15. 2. 2011.

pozice dítěte, které k divákovi v náručí světce směřuje hlavou [17]. Stejně je dítě podáno v díle Ludovica Carracciho, které je uloženo v Rijksmuseum v Amsterdamu[18].¹⁵³ K tomuto obrazu se zachovala studijní kresba rukou světce,¹⁵⁴ která zobrazuje pouze překřížené ruce. Tento prvek se na pražském obrazu v rámci postavy světce nevyskytuje. Stejnou pozici rukou má však na strahovském obraze Panna Maria, i když ne stejně kvalitně provedenou.



17 Panna Maria svěřuje Ježíška sv. Františku z Assisi, Annibalce Carracci – okruh



18 Vidění sv. Františka, Ludovico Carracci

Další vyobrazení tohoto tématu se stejnou kompozicí, tedy s Ježíškem natočeným nožičkami ven z obrazu, v náručí světce a Pannou Marií shlížející z oblaku po straně, lze nalézt i v pozdější tvorbě Ludovica Carracciho [19] či v díle Domenica Zampieriho, zvaného Le Domeniquin [20].¹⁵⁵ V druhém zmiňovaném díle je totožně jako na pražském obraze akcentován něžný vztah mezi Ježíškem a světcem, kterého dítě hledí po tváři. Nejvíce společných znaků s pražským obrazem vykazují kresby Alessandra Casolaniho [21] a okruhu Carracciů [22], obě uložené v pařížském Louvru.¹⁵⁶ Světec je sice na obou kresbách natočen spíše zády k divákovi, Ježíšek však opět hledí jeho tvář. Konkrétně svou vzdálenější rukou,

¹⁵³ Ludovico Carracci, Vidění sv. Františka, okolo 1583-6, Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁵⁴ Le Domeniquin, studie rukou sv. Františka, kresba černou křídou, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 9106, verso, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 15. 2. 2011.

¹⁵⁵ Ludovico Carracci, Vidění sv. Františka, okolo 1602, olej na mědi, 37, 2 x 28, 6 cm, Art Institute of Chicago, inv. č. 2010.274, <http://www.artic.edu/aic/>, vyhledáno 20. 2. 2011; Le Domeniquin, Panna Maria s Ježíškem a sv. Františkem/sv. Antonínem Paduánským, okolo 1621–1623, olej na mědi, Louvre, département des Peintures, inv. č. 791, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 20. 2. 2011.

¹⁵⁶ Alessandro Casolani, Panna Maria se sv. Františkem a sv. Antonínem, kresba křídou, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 1035, recto, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 15. 2. 2011; Carracci-škola, Sv. František drží Ježíška před Pannou Marií, konec 16. st./počátek 17. st., Paříž, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 7979, recto, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 15. 2. 2011.

což se na dalších malbách či kresbách nevyskytuje. Casolaniho kresba navíc totožně natáčí Ježíškovu hlavičku od světce k Panně Marii.



19 Vidění sv. Františka, Ludovico Carracci, okolo 1602



20 Panna Maria s Ježíškem a sv. Františkem/sv. Antonínem Paduánským, Le Domeniquin, okolo 1621–1623



21 Panna Maria se sv. Františkem a sv. Antonínem, Alessandro Casolani



22 Sv. František drží Ježíška před Pannou Marií, Carracci-škola

Z předložených příkladů nelze vyvodit závěr, že by autor obrazu sv. Heřmana Josefa ke svému dílu použil jako předlohu některý konkrétní uvedený obraz nebo kresbu. Ze zmíněných podobností (pozice Ježíška, hlazení tváře světce, pozice rukou Panny Marie) je však jisté, že autor malby tyto prvky dobře znal a ať vědomě či nevědomě je použil v pražské kompozici.

V současnosti je obraz veden jako dílo Heringovy dílny. Díky srovnání tváří sv. Norberta z malby Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka [23] a z obrazu sv. Heřman Josef [24] však vyplývá, že obrazy, nebo alespoň jejich části, vytvořila stejná ruka. Obraz ze svatonorbetského cyklu je Heringem signován a patří, dle mého názoru, ke dříve vzniklé části cyklu vytvořené rukou samotného Heringa. Pokud by na velkém plátnu spolupracovala dílna nebo pomocník, nevytvořil by jistě hlavní tvář obrazu, tedy tvář sv. Norberta. Pokud je tedy Janu Jiřímu Heringovi uznáno autorství obrazu Mše v Rolducu, musí mu, ne pouze jeho dílně, být připsán také tento obraz sv. Heřmana Josefa. Avšak nejisté podané ruce Panny Marie ukazují, že kromě Heringa se na obraze do určité míry musel podílet taktéž pomocník či dílna.



23 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J Hering, výřez



24 Sv. Heřman Josef, J. J. Hering, výřez

3.3.6 Bl. Jakub de Vicogne

rozměry: 183 x 153 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 128

restaurováno: Alena Bergerová
Královská kanonie premonstrátů
na Strahově, Praha

nápis:

B. IACOBVS CAENOBII VI
CONIEN NOVITIVS IN
HORA MORTIS LOCVM SIBI
INTER CHOROS VIRGINU DIAE
PARITU VLDIT, CLARVS MIRACVLIS ANNI 1279



25 Bl. Jakob de Vicogne

Bl. Jakub, velký ctitel Panny Marie, byl novicem v klášteře ve Vicogne. Pro čistotu duše se mu před smrtí dostalo vidění, při kterém spatřil sebe mezi sborem svatých panen. Zemřel roku 1279 nebo 1216 se svou oblíbenou mariánskou antifonou „Ave mundi spes Maria“ na rtech.¹⁵⁷ Obdobně o tom informuje latinský nápis na obraze.

Malba zobrazuje smrt bl. Jakuba. Ten leží na smrtelném lůžku, v rukou drží kříž a lilii, která odkazuje na čistotu jeho srdce a na úctu k Panně Marii. Z nebes se ke světci snáší andílek s květinovým věncem. Okolo něj klečí jeho modlíci se spolubratři, všichni oděni v premonstrátské roucho. Jeden z nich bl. Jakobovi přidržuje knihu. V levém dolním rohu je kropáč se svčenu vodou. Pod ním se nachází již výše zmíněný latinský nápis. V horní části malby jsou vyobrazeny v oblacích svatě panny, které se světci před smrtí zjevily. Ve středu sedí Panna Maria s Ježíškem a oba žehnají umírajícímu světci. Okolo nich jsou na oblacích rozmístěni další světice. Na pravé straně sedí Máří Magdalena s nádobou na masti, sv. Kateřina s ostnatým kolem a světice se šípem a dalším těžko rozpoznatelným předmětem. Snad by se mohlo jednat o sv. Voršilu. Na levé straně stojí sv. Cecilie s varhanami v rukou a sv. Anežka Římská s beránkem. Dále premonstrátský světec s hořícím srdcem a palmovou

¹⁵⁷ HAGIOLOGION 1999, 111.

ratolestí v ruce. Dle tradovaného zjevení se tedy jedná o bl. Jakuba. Vyobrazené atributy opět odkazují na jeho čisté srdce a vroucí vztah k Panně Marii. V pozadí stojí ještě jeden muž, taktéž v premonstrátském hábitu. Paprsek světla, který proudí mezi malým Ježíškem a ústy umírajícího světce jistě odkazuje na světce oblíbenou mariánskou antifonu.

Z ne zcela jasného důvodu jsou světci na levé straně natočeni doprava a vytváří tak dojem průvodu. Od Panny Marie s Ježíškem i od scény bl. Jakuba ve spodní části obrazu se tedy nepochopitelně otáčejí. Tato roztříštěnost kompozice může být dána opět tvorbou dle předlohy. Samotná postava sv. Cecílie s varhanami v rukou, právě díky tomuto atributu, jasně připomíná postavu téže světice z obrazu Raffaella Sanzia pro kostel S. Giovanni in Monte v Bologni, dnes v bolognské Pinacotece,¹⁵⁸ ač zde světice drží varhany naopak.

Ani na této malbě nechybí malý průhled do krajiny, která však není provedena příliš detailně a nenachází se v ní žádný hagiografický námět. Celková kompozice je vyrovnaná, ač se autor neubrání určitým perspektivním nesrovnalostem, například ve sklonu smrtelného lůžka a v rozmístění spolubratří okolo něj. Připomíná obdobně vystavěný obraz zpodobňující smrt sv. Norberta z milevského cyklu. Styl malby je více kresebný než u dalších obrazů z cyklu premonstrátských světců. Z Heringova rukopisu zde lze opět najít zvýraznění lícních kostí, propadlé oči i typickou šedavost rouch. Tvář spolubratra klečícího nejvíce vpravo je totožná s tváří sv. Evermoda, jíž se podobá i skloněnou polohou. Obdobně tvář bl. Jakuba vykazuje podobné rysy s tváří sv. Ludolfa.

¹⁵⁸ Raffaello Sanzio, Extáze sv. Cecílie mezi sv. Pavlem, Janem Evangelistou, Augustinem a Máří Magdalenou, 1513, olej na plátně, 236 x 149 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. č. 577, <http://www.pinacotecabologna.it/collezione/ricerca/collRicerca3.php?IDOpera=259>, vyhledáno 20. 2. 2011.

3.3.7 Sv. Ludolf

rozměry: 182 x 152 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 125

restaurováno: Radana a Mojmír Hamsíkovi, 1994

Královská kanonie premonstrátů na Strahově,
Praha

nápis: B. Ludolphus Martyrae
Episcopus Ratzburgensis
pro Ecclesia hi libertise

.....

Anno 1243



26 Sv. Ludolf

Premonstrátský bratr, sv. Ludolf, byl zvolen ratzeburským biskupem roku 1236. Své diecézi věnoval veškerý svůj čas, byl znám pro svá kázání a časté pastorační cesty. Avšak ratzeburský vévoda Albert de Sax v jeho konání v rámci diecéze viděl ohrožení své moci. Proto se rozhodl zbořit ratzeburskou katedrálu, která stála vedle jeho paláce, aby si zde zřídil zahradu. Sv. Ludolfa, který se postavil proti tomuto činu, uvrhl do vězení a mučil. Záhy však zjistil, že lidu se biskupovo zadržení nelíbí a ze strachu ho raději propustil. Polomrtvý sv. Ludolf se uchýlil k Johannu Mecklenbourgovi, kde se chtěl ze svých trápení zotavit. Na následky svého mučení však 29. března 1250 zemřel.¹⁵⁹ Těsně před smrtí se mu zjevili dva jeho předchůdci v úřadu ratzeburského biskupa, sv. Evermod a sv. Isfried. Ti mu podali kalich s eucharistií na podporu jeho zdraví, aby se mohl připravit na svou cestu ke Kristu.¹⁶⁰

Tuto legendickou scénu z posledních chvil světcova života popisuje strahovská malba. Žádné další menší narativní scény se na výjevu nenachází. Sv. Ludolf s palmovou ratolestí v ruce klečí před sv. Evermodem a sv. Isfridem, kteří se mu zjevují na oblaku. Světec napravo podává sv. Ludolfovi kalich. Druhý světec mu pravou rukou žehná a v levé ruce drží knihu. Oba jsou zobrazeni v premonstrátském řádovém rouchu, jak klečí na vyvýšeném oblaku. U

¹⁵⁹ ARDURA 1995, 136–137.

¹⁶⁰ PAIGE 1633, 580.

nohou sv. Ludolfa je vyobrazena mitra a berla, stejná jako u sv. Radulfa, bl. Mila a sv. Evermoda. Pod mitrou je latinský nápis vyzdvihující světcovo mučednictví pro ochranu práv církve. Okolo zjevujících se světců jsou v oblacích dokola „rozeseti“ okřídlení putti a z horní části prosvítá božské světlo. Ač není obraz zasazen do konkrétního prostředí, pozadí je neurčité hnědé barvy a výstavba obrazu je postavena převážně na figurálních prvcích, je diagonální kompozice zdařilá, ucelená, nerozpadá se a vykazuje minimum volných prostor. Odlišuje se tak od jednoduchých kompozic dalších obrazů, například Sv. Radulfa, Sv. Mila nebo Sv. Evermoda, kde jsou ve středu obrazu jednoduše zobrazení světci a na pozadí se nachází hagiografické výjevy. Opět by to mohlo vést k myšlence, že se autor malby mohl inspirovat v kompozici jiného obrazu, jako je tomu u obrazu sv. Heřmana Josefa. Podání výjevu je kresebnější a velice podobné obrazu bl. Jakuba z Vicogne.

3.3.8 Bl. Dodo

rozměry: 180 x 155 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 247

restaurováno: Radana a Mojmír Hamsíkovi, 1994

Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha

nápis:

B: DODO CANON: PRAEMONST: POST SOLITVDINEM

MIRACVLA, GIRI ALLOQIUM, ALIAQ SIGNA, EIUSDEM QVOQ

SACRIS STIGMATIBUS INSIGNITVS, REPVLISIT DVM OBIIT:

ANNO 1231 · 30 · MARTI



27 Bl. Dodo

Bl. Dodo vstoupil do premonstrátského kláštera v Laienbruder von Mariangaarde, kde byl opatem sv. Siard. Od něj dostal povolení žít v osamění a poustevnickým životem, jak také popisuje nápis na obraze u světcových nohou. Nejprve v Bakkeveen, později v Haschen trávil celé dny modlitbami a pokáním. Při jeho smrti roku 1232 se na jeho těla objevila stigmata.¹⁶¹



28 Země, Jacob Savery, lept

Světec je na malbě vyobrazen v premonstrátském řádovém rouchu. U nohou má několik knih, které jsou opřeny o nápisovou desku. I pod zvlněnou draperií řádového roucha je patrná esovitá protočenost těla. Světec je posazen u stromu, je tělem natočen doleva, ale hledí na kříž, který drží vpravo. Ke kříži z nebe skrze listy stromů míří paprsky světla. Esovitě vyobrazení těla světce by odkazovalo na vliv manýristického typu figury serpentinity. Lze najít určitou souvislost postavy sv. Doda s alegorickou postavou Země z cyklu Čtyř elementů

¹⁶¹ HAGIOLOGION 1999, 75.

připsaného Jacobu Saverymu, staršímu bratru Roelandta Saveryho [28].¹⁶² Obě postavy jsou si podobné právě natočením těla. Ženská figura má obdobně zvednutu levou ruku, ač je tato poloha zapříčiněna ne křížem ale kopím, které drží. Natočení hlavy a především těla je taktéž obdobné. Pouze nahé ženino tělo bylo na malbě nahrazeno mužskou postavou zahalenou do premonstrátského roucha. Ohnutá levá noha předstupující před celou figuru však i přes tuto změnu byla ponechána. Malba rytině odpovídá nejen svou stránkou figurální, ale také krajinnou. Totožné je vyobrazení stromu s částí koruny a větší větví na pravé straně kmene a následné otevření pohledu do krajiny v druhém plánu. Zde se však autor malby nepřidržel ucelenosti a uzavřenosti oblého výjevu, které bylo na rytině dosaženo pomocí stromů a keřů. Na malbě je zobrazeno pouze několik stromů a zbytek prostoru je vyplněn šedavým nebem. Je třeba zmínit již Neumannem připomínanou souvislost obrazů s dílem Girolama Muziana, který taktéž zasazoval světce a poustevníky do přírody.

Do krajinného prostředí jsou zasazeny hagiografické scény ze světcova života. Na levé straně je pod Dodovou nepřírozeně vykreslenou rukou, které schází prst a ve které svírá růženec, vyobrazeno d'áblovo pokoušení světce, kdy mu zatarasil vstup do jeho v přírodě postavené cely.¹⁶³ Na druhé straně obrazu je zachycen bl. Dodo v odlehlé kapli, kterou objevil nedaleko Haschen. V ní našel vyobrazení Ukřižovaného a Panny Marie. Když ke kříži přistoupil, Kristus s ním rozmlouval.¹⁶⁴ Zde konkrétně jsou vyobrazení podána jako sochy a Kristova slova jsou symbolizována vlnící se linií vedoucí od jeho úst a směřující ke světci. Za kaplí je v krajině vyobrazen umírající světec v náručí dvou spolubratří. Na jeho těle jsou i přes miniaturnost výjevu jasně patrné stopy stigmat.

Radana Hamsíková poukazuje na velice jemnou strukturu plátna (11 x 13 nití/cm²) a na od ostatních Heringových maleb premonstrátských světců odlišný podklad složený z červených a tmavošedých tónů, který se vyskytuje taktéž na obraze sv. Gilberta, Panny Marie s Ježíškem a sv. Barbory.¹⁶⁵ Ty jsou v současnosti připsány Antonínu Stevensovi ze Steinfelsu.¹⁶⁶ Malířský rukopis obrazu bl. Doda však Janu Jiřímu Heringovi příliš neodpovídá. Tvář světce je sice zpodobněna se zapadlými očima, nelze je však označit za typické heringovské oči. Obličej je více oblý než u jiných světců cyklu. Vlasy nejsou detailně vykresleny, spíše jsou podány jako

¹⁶² HELLERSTEDT/WILKINS 1985, 347.

¹⁶³ PAIGE 1633, 532.

¹⁶⁴ PAIGE 1633, 533.

¹⁶⁵ HAMSÍKOVÁ 1996, 50.

¹⁶⁶ V době restaurování obrazu sv. Gilberta byl obraz připisován ještě Janu Jiřímu Heringovi. Ale později došlo k připsání autorství Antonínu Stevensovi ze Steinfelsu.

tmavá „pokrývka“ hlavy. Tyto rysy vykazují podobnost s obličejem zjištěným při rentgenogramu květinového obrazu sv. Huga. Podobný obličej lze nalézt také u zobrazení sv. Norberta v milevském cyklu na výjevu vstupu do Magdeburku či nalézání ostatků sv. Gereona. Nevyskytuje se zde pouze u sv. Norberta, ale taktéž u přísluhujících jáhnů. Oba tyto obrazy svatonorbertského cyklu se však řadí k druhé etapě jeho vzniku s nejasným Heringovým autorstvím. Jednoduchá centrální kompozice obrazu je ozvláštněna protočením Dodova těla. Centrální kompozice se určitou měrou stává diagonální, díky předstupující noze a ruce svírající kříž. V rámci cyklu premonstrátských světců se obraz na první pohled vyčleňuje. Zapříčiňuje to až dynamické posazení světce, odlišná tvář, lehce odlišná barevnost i největší důraz na krajinnou složku. Obraz sv. Jakuba Lacopse se z cyklu taktéž vyčleňuje. V jeho případě se jedná o rozdílnosti čistě umělecké úrovně, tedy kvality, která však vychází ze stejného nebo příbuzného malířského rukopisu. U obrazu bl. Doda však jde o vyčlenění na základě samotného malířského rukopisu. Nelze zde říci, že by byl obraz horší kvality než ostatní signovaná díla z cyklu. V rámci okolní úrovně je jeho provedení hodnotné, avšak rozdílné. Neoznačovala bych ho tedy jako dílo Heringovy dílny, ale jako malbu jiného umělce. Je možné, že tento malíř pocházel z Heringovy dílny. Jeho ruka však byla svébytná a osobitá a dokázala přednést vlastní výtvarný projev lišící se od toho Heringova.

3.3.9 Bl. Aldericus (dříve sv. Bedřich)

rozměry: 187 x 157 cm

materiál: olej na plátně

signatura: není

inv. č.: O 285

restaurováno: Milena Nečásková, 1994

Královská kanonie premonstrátů
na Strahově, Praha

nápis: (velice těžko čitelný)

B. ALDERICUS EX PRINCIPLE

... SANCTITATE PRAE

....

....

....

....



29 Bl. Aldericus

V katalogu strahovských sbírek je pod inv. č. O 285 veden obraz sv. Bedřicha. Tato atribuce je již uvažována ve starém lístkovém katalogu, ač s otazníkem. Starší literatura vztahující se k cyklu premonstrátských světců však obraz s tímto námětem nezmiňuje. Gottfried Dlabacz i Jaromír Neumann¹⁶⁷ kromě obrazů světců, jejichž atribuce byla totožná se současnou, zmiňují navíc pouze sv. Gottfrieda a sv. Reinera. Nápis na obraze, který by atribuci ozřejmil, je velice špatně čitelný. První písmena ze světcova jména nejsou jasně rozeznatelná, ale pravděpodobně díky následným čitelným písmenům DERICUS byl zobrazený světec označen v 90. letech 20. století jako sv. Fredericus, tedy Bedřich.¹⁶⁸ Tato atribuce však neodpovídá zobrazeným scénám. Dle nich a po přečtení prvních dvou písmen nápisu jako „AL“ se jednoznačně jedná o bl. Alderica.

Bl. Aldericus pocházel dle legendických životopisů z francouzské královské rodiny. Svého postavení se ale vzdal a žil inkognito v ženském premonstrátském klášteře jako laický bratr. Zde pásl vepře a žil obdobně jako nejmenší ze služebníků svého královského otce. Byl často zkoušen d'áblem. K jeho životu se váže zázrak, kdy v horkém dni požádal jednu ženu o vodu, ale ona mu ji odmítla dát. Na pokyn anděla udeřil svou holí do země, kde nato vytryskl pramen vody.¹⁶⁹

¹⁶⁷ DLABACZ 1815, 614; NEUMANN 1951, 70, 125.

¹⁶⁸ O světcí jako sv. Bedřichu uvažuje již starý lístkový katalog strahovských sbírek, avšak pouze s otazníkem.

¹⁶⁹ HAGIOLOGION 1999, 35, PAIGE 1633, 505.

Světce je na této malbě vyobrazen sedící. V levé ruce svírá růženec, v pravé halapartnu, kterou si opírá o rameno. Je oděn do premonstrátského řádového roucha a za zády má opřen klobouk. Pod kolena se mu bílý oděv rozevívá a prosvítá ozdobná látka, odkaz na jeho šlechtický původ. Levou nohou šlape po panovnickém jablku. Dále od něj, v pravém dolním rohu obrazu, se nachází nápisová tabulka či kámen, na kterém je výše zmíněný špatně čitelný nápis. V rohu obrazu se nachází odložený štít s žezlem a korunou. Všechny tyto atributy odkazují na světský šlechtický život, kterého se světec zřekl před vstupem do kláštera.¹⁷⁰ Bl. Aldericus se opírá o strom, jehož kořeny, jak se na první pohled zdá, pokračují za světce dále do terénní nerovnosti, která jej odděluje od druhého plánu obrazu. Při bližším prozkoumání obrazu však vychází najevo, že se jedná o shluk vepřů, kteří jsou okolo světcevy nohy nepřirozeně natočeni, takže jsou vidět zároveň jejich zadní nohy i rypáky. Druhý plán obrazu je věnován bohaté krajinné složce. Otevírá se zde pohled na úpatí hory, na němž se nachází kostel centrálního půdorysu a jezero či rybník. Do této krajinné scenerie je vkomponován jednoduchý přístřešek v podobě pastevecké chýše, u které se napájí dvě neidentifikovatelná bílá zvířata. Dle legendy se pravděpodobně jedná o prasata, ale značně nejasně podaná. Z pramene, z kterého pijí, vysoko tryská voda. V chýši je vyobrazena scéna se ženou, při které jsou přítomni dva ďáblové. Tyto výjevy společně odkazují na zázrak s vodou a pokoušení ďáblem.

Ucelenost a propracovanost diagonální kompozice této scény podpořená nejen usazením světce, ale i halapartnou, o kterou se opírá, se jasně odlišuje od ostatních jednodušších nebo hůřeji zvládnutých kompozic v cyklu. Kompozice této scény vykazuje nejvíce podobností s Neumannem připomínaným Girolamem Muzianem. Právě světec nebo poustevník usazený v krajině se vyskytuje v rámci jeho děl velice často. Dle jeho tvorby vzniklo rukou Cornelise Corta mnoho grafik s tématem poustevníků v krajině,¹⁷¹ které byly nadále rozšiřovány. Obdobné spojení proběhlo také mezi Maartenem de Vos a Raphaellem Sadelerem I., který vydal mnoho jeho grafik poustevníků.¹⁷² Žádná z výše uvedených grafik otištěných v řadě *The Illustrated Bartsch* nebyla předlohou pro obraz bl. Alderica. Typ zobrazení jedince v přírodě ale mohl být prvotním impulzem pro tuto kompozici. K postavě světce však mohla být vybrána figura z kompozice s jiným tématem, jak bylo v prostředí umělecké tvorby

¹⁷⁰Sv. Bedřich však neměl šlechtický původ, brzy vstoupil do premonstrátského řádu a svůj život zasvětil duchovnímu růstu svých bratří (in: HAGIOLOGION 1999, 89). Tento nesoulad se zobrazenými atributy a životem světce byl prvním podnětem pro otázku přepsání atribuce.

¹⁷¹ STRAUSS/SHIMURA 1986, 134–140.

¹⁷² RAMAIX 2006, 124–205.

Strahovského kláštera typické. Aldericova tvář je v rámci cyklu ojedinělá. Typ jeho svažitého čela a zamračeného obočí se v cyklu nenachází. Lícni kosti v jeho tváři akcentovány nejsou a chybí zde také typické vpadlé oči. Odlišnosti od ostatních obrazů nejsou kvalitativního rázu. Malbu vytvořila zkušená ruka, ač to pravděpodobně nebyla ruka Heringova.

3.3.10 Sv. Jakub Lacoupe

rozměry: 183 x 153 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 128

restaurováno: Alena Bergerová, 1994

Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha

nápis:

B. IACOBVS LACOPIVS MARTIR ORDINEM

PRAMONSTR. PROFESS AGONEM SUUM SAQUEO PRO

FIDE CHRI: SUSPENSUS COMPSEVIT ANNO

1572



30 Sv. Jakub Lacoupe

Sv. Jakub patří mezi premonstrátské světce, označované jako mučedníci z Gorcumu, kteří byli v Holandsku umučeni pro svou víru nekatolickým hrabětem de la Mark. Byli jeden po druhém oběšeni na trám v rozbořeném klášteře Sainte Élisabeth. Jelikož jich bylo mnoho, sv. Jakub Lacoupe se již na trám nevešel a museli ho oběsit na žebříku, který na trám vedl.¹⁷³ Jako jediný pochází tento světec z novodobější historie řádu, tedy z 16. století. Výběr tohoto zobrazení vyšel pravděpodobně z toho, že sv. Jakub bránil katolickou víru proti heretikům, což bylo v pobělohorských Čechách velice aktuální téma.

Na malbě je v blíže neurčitelném interiéru zobrazen premonstrát, který v ruce drží kalich s hostií. Z druhé ruky mu padá kniha do ohně. Pravděpodobně je to odkaz na okamžik, kdy se sv. Jakub odchýlil od katolické víry, přidal se na stranu protestantů, a vydal dokonce spis namířený proti učení katolické církve. Svého činu později litoval a k premonstrátskému řádu a svému katolickému vyznání se navrátil.¹⁷⁴ Tělo světce není dobře fyziognomicky vystavěno. Není pevně zasazen do prostoru, jeho tělo působí ploše a nepevně stojící na zemi. Zleva k němu přistupuje bohatě oděný šlechtic, který tasí meč. Pravděpodobně se jedná o některého z protestantů, kteří sv. Jakuba uvrhli do vězení, či o samotného hraběte de la Mark. Jeho tělo opět není přesvědčivě podáno. Natočený trup těla nenavazuje na nohy. Stejně nepřesvědčivě jsou podána mužova ramena.

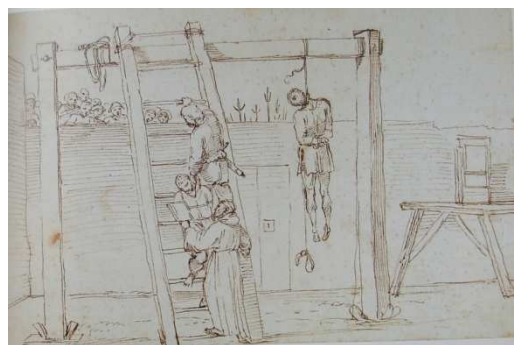
¹⁷³ ARDURA 1995, 175–177.

¹⁷⁴ ARDURA 1995, 176.

Za světcem se skrze oblouk naskýtá pohled do exteriéru, kde se nachází mohutná stavba a na pozadí rozeznatelné ruiny. Na volném prostranství před budovou je zasazena scéna světcova umučení, kterému přihlíží dav lidí. Je zde vyobrazena šibenice, na kterou dva kati vyzdvihují po žebříku premonstráta. Druhý premonstrát stojí ještě pod šibenicí. V souvislosti s touto scénou je třeba připomenout kresbu Annibala Carracciho s výjevem popravy. Téma oběšenců bylo v 17. století obecně oblíbeno, a v tvorbě Annibala Carracciho se objevuje obzvláště během jeho pobytu v Římě [32].¹⁷⁵ Na kresbě kat lezoucí po žebříku vytahuje odsouzeného, pod kterým stojí kněz. Totožné uspořádání postav je na pražské malbě, kde se kat opět jednou rukou přidržuje žebříku, druhou táhne odsouzeného nahoru a pod ním stojí třetí postava. Ta je zde ale podána namísto kněze jako druhý kat. Podobnost těchto dvou kompozic opět ukazuje, že malířská dílna činná při Strahovském klášteře čerpala podněty z italského prostředí, ať už ze zkušeností zde působících malířů nebo z dovezených kreseb či grafik. Záměrně zde zmiňuji dílnu. Tvář sv. Jakuba sice vykazuje určitou podobnost s tvářemi vytvořenými Heringem. Například určitá akcentace lícních kostí. Celkově však byl obraz vytvořen ne příliš zkušenou rukou, jak ukazuje nepřesvědčivá fyziognomie postav i nepevná výstavba obrazového prostoru [30]. Obraz není v literatuře zmiňován jako Heringovo dílo, o jeho autorství neuvažoval Gottfried Dlabacz ani Jaromír Neumann, kteří jej ve výčtu obrazů premonstrátských cyklů nezmiňují, ani starý lístkový katalog. Obraz tedy není dílem přímo Jana Jiřího Heringa, ale pouze jeho dílny, jak uvádí i současný katalog strahovských sbírek.



31 Bl. Jacob Lacoupe, výřez



32 Poprava, Annibale Carracci, kresba, 190 x 293 mm

¹⁷⁵ Annibale Carracci, Poprava, 1600–1603, kresba perem, 190 x 293 mm, Windsor Castle, Royal Library, inv. č. 1955, BENATI 1999, 244; další kresby s tímto tématem: Annibale Carracci, Krajina s oběšeným Jidášem, kresba perem, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 7436, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 25. 2. 2011; Annibale Carracci, Muž sundávající oběšence, kresba perem, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 7296, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 25. 2. 2011.

3.3.11 Shrnutí

Vznik cyklu není zaznamenán v zápisech opata Questenberga, které informují o pořízení například svatonorbetského cyklu. I přesto je velice pravděpodobné, že obrazy vznikly pro Strahovský klášter a byly objednány opatem Questenbergem, jak uvádí Ivana Kyzourová.¹⁷⁶ Bez ohledu na otázku autorství jednotlivých konkrétních děl na to odkazuje existence signatur Jana Jiřího Heringa, který pro zmíněného opata pracoval. I z existence obrazů připsaných Steinsfeldovi je patrné, že obrazy nevznikly najednou, ale v delším časovém období. Pozoruhodná je poznámka Jaroslava Schallera o dataci obrazů, kde uvádí rok 1620, 1621, 1633, 1635.¹⁷⁷ Je otázkou, zda mu byl znám dobový pramen, dle kterého uvedl tyto datace, nebo zda byla díla v jeho době lépe čitelná a datace zde byly patrné. Je těžko odhadnout, který rok náleží kterému obrazu a zda bylo záměrem myšleno do jednoho roku zahrnout více obrazů nebo zda měl Jaroslav Schaller na mysli pouze čtyři konkrétní díla.

Dle určitých znaků lze nalézt podobnosti mezi jednotlivými obrazy, a cyklus tak rozčlenit na části. První čtyři světci (bl. Milo [11], sv. Evermodus [15], bl. Radulf [12], sv. Heřman Josef [16]) vytváří lehce nesourodou skupinu, která je však propojena několika znaky. Sv. Evermodus spolu se sv. Heřmanem Josefem jsou podáni s velice jemnou modelací, jak je patrné z obličejů sv. Heřmana Josefa a obzvláště z oděvu obou světců. Bohatě zřasení bílých rouch, které není ostré, ale měkce modelované a vytváří plný objem, se například od sv. Mila jasně liší. Jak bylo uvedeno již v rámci jednotlivých hesel, na obrazech bl. Mila, sv. Evermoda, bl. Radulfa (a taktéž sv. Ludolfa) se opakovaně vyskytuje stejná mitra a berla. Obrazy bl. Mila, sv. Evermoda a bl. Radulfa jsou vystavěny ve velice jednoduché kompozici, kde je ve středu zobrazen světec, jehož postava je doplněna malými výjevy v druhém plánu. Obdobně lze chápat i kompozici sv. Heřmana Josefa, kdy je k postavě světce s dítětem přidána Panna Maria. Hlavní důraz však zůstává na ústřední postavě premonstrátského bratra.

Malby bl. Jakuba de Vicogne [30] spolu s sv. Ludolfem [26] jsou podány velice kresebně, čímž se liší od ostatních obrazů cyklu. Je zde věnován velice malý prostor krajinné složce a hagiografické výjevy, které jsou začleněny přímo do prvního plánu obrazu, se na pozadí nenacházejí.

¹⁷⁶ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 457.

¹⁷⁷ SCHALLER 1794, 293.

Bl. Aldericus [29] a bl. Dodo [27] se ze skupiny vyčleňují nejvíce. Je zde dán největší prostor pro zobrazení krajiny. Ta přímo vytváří prostředí, do kterého jsou světci zasazeni. Malby se nejvíce podobají grafikám s poustevníky a světci v krajině od Girolama Muziana či Maartena de Vos. Již samotný fakt, že je jasně určeno prostředí, ve kterém se zobrazení nacházejí, tyto malby od ostatních obrazů z cyklu odlišuje. U ostatních obrazů premonstrátských světců se autor maleb prostředím detailněji nezaobíral a povětšinou ho zjednodušil na hnědé pozadí, bez větších detailů, kde se nachází hagiografické výjevy. (Nelze však říci, že by se zobrazení prostředí zcela vzdal.) První a druhý plán jsou propojeny, ale jen velmi schematically. Ivana Kyzourová tento typ zobrazení označuje za „goticky epické pasáže“.¹⁷⁸ Dle mého názoru se nejedná o pozůstatek starších výtvarných prvků, ale o jeden z Heringových rukopisných rysů vycházející spíše z barokního umění. Jeho díla, obzvláště cyklus sv. Norberta, jsou velice narativně podána za účelem vyprávění světcovy legendy. Navíc, jak je taktéž patrné ze svatonorbetského cyklu, Hering nebyl zručný malíř, co se týče vytváření prostředí výjevů. Ty jsou většinou zasazeny do nejasně určených prostředí. Výstavba obrazu v premonstrátském cyklu je vyjma Bl. Doda a Bl. Alderica obdobná. U těchto dvou maleb se na pozadí hagiografické výjevy také nacházejí, ale v rámci jejich umístění lze již mluvit o určité hloubce prostoru, kdy je druhý plán těchto výjevů jasně a logicky napojen na plán první.

Je však třeba připomenout i další prvky, které jsou v rámci celého cyklu různorodé. Umístění latinských nápisů je u Bl. Mila a Sv. Radulfa na pozadí v rámci architektury hagiografického výjevu. U Sv. Heřmana Josefa je nápis umístěn po straně na sloupu. U ostatních obrazů jsou texty umístěny vždy v dolní části obrazu. Všechny nápisy jsou psány majuskulemi a minuskulemi a jsou volně umístěny v prostoru bez jakéhokoliv ohraničení. To neplatí pouze pro obraz bl. Doda a bl. Alderica. Zde jsou nápisy psány kapitálkami a jsou umístěny na nápisových deskách. V této souvislosti je třeba zmínit obrazy z cyklu sv. Norberta, na kterých se taktéž vyskytují nápisové desky s majuskulemi. V předchozím odstavci uvedené odlišné prvky a taktéž rozdílnosti nápisů by ukazovaly na fakt, že obrazy bl. Doda a bl. Alderica jsou v rámci cyklu premonstrátských světců nejmladší.

Dalším z Heringovských znaků je rozmanitost zdrojů, ze kterých čerpal inspiraci. Zčásti je cyklus inspirován nizozemským uměním, na které odkazuje například bohatě zřasená draperie sv. Evermoda, zátiší typu vanitas na malbě sv. Mila nebo práce dle předloh Maartena de Vos (žebráci na obraze sv. Radulfa, cyklus poustevníků v krajině). Zčásti však cyklus odkazuje

¹⁷⁸ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 457.

také na italské vlivy, jak je patrné z obrazu sv. Josefa, bl. Jakuba de Vicogne či z ovlivnění krajinné složky a v ní zobrazených světců dílem Girolama Muziana. Vliv na cyklus mělo samozřejmě i české prostředí a tvorba rudolfinců, jak je patrné například z letícího andělka na obraze bl. Mila.

Také je nutné brát v úvahu, že na obrazech sv. Mila, sv. Evermoda a bl. Radulfa byla zjištěna přemalba v oblasti kapuce. Je tedy možné, že do obrazů bylo později po jejich vzniku určitým způsobem zasahováno a mohlo dojít ke zkreslení jejich původní podoby.

Otázka, zda pro obrazy byli skutečně jako modely využiti jednotliví řádoví bratři, zůstane asi nezodpovězena. Obzvláště malba sv. Radulfa se liší od ostatních Heringovských tváří a mohla by podpořit tuto hypotézu. Je nepopíratelné, že Jan Jiří Hering pro portrétní zobrazení cit měl vzhledem k portrétům opata Questenberga s osobitými portrétními rysy.¹⁷⁹

V literatuře, která se zmiňuje o premonstrátském cyklu, se objevují i obrazy světců, které se dnes v premonstrátských sbírkách nenacházejí. První otázkou zůstává, zda obraz sv. Norberta, který uvádí Gottfried Dlabacz na začátku výčtu obrazů cyklu premonstrátských světců,¹⁸⁰ má být do tohoto cyklu zařazen. Gottfried Dlabacz mohl mít na mysli jiný obraz tohoto světce a propojení s tímto cyklem je pouze náhodné. Pokud však opat Questenberg nechal vytvořit cyklus obrazů světců, kam zařadil například sv. Evermoda nebo bl. Mila, kteří se účastnili zakládání premonstrátského řádu, proč by zde nenechal zpodobnit i samotného zakladatele? Nabízela by se myšlenka, že cyklus tento obraz opravdu obsahoval, ale v průběhu času se ztratil a dnes se zde již nenachází. Christian F. Weisse popisuje, že obraz sv. Norberta signovaný HH Ao.1620, tedy shodně jako záznam o obrazu sv. Norberta u Dlabacze, se nacházel na chodbě Strahovského kláštera.¹⁸¹ Dále Dlabacz uvádí dalších pět světců. V současnosti lze s tímto výčtem ztotožnit pouze sv. Evermoda, sv. Radulfa a bl. Mila. Obrazy sv. Reinera a sv. Gottfrieda chybí. Gottfried Dlabacz se zde mohl dopustit chybné atribuce, jako se stalo s obrazem bl. Alderica zaměněným za sv. Bedřicha. Avšak stále platí fakt, že uvedl pět obrazů, ale v současnosti je v cyklu s Heringem spojováno devět obrazů.¹⁸²

¹⁷⁹ viz kapitola Portrétní tvorba.

¹⁸⁰ DLABACZ 1815, 613–614.

¹⁸¹ WEISSE 1776, 320–321.

¹⁸² Neumannův záznam z doby před zrušením kláštera sice uvádí pět obrazů světců i s jejich lokacemi. Avšak jelikož byly dosti zašlé, jak sám upozorňuje, jejich výčet přebírá od Gottfrieda Dlabacze.

3.4 Cyklus sv. Norberta

Největším uceleným souborem prací Jana Jiřího Heringa je cyklus deseti obrazů s výjevem ze života sv. Norberta. Byly zhotoveny pro strahovský klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Vznik obrazů je spojen s událostí přenesení ostatků sv. Norberta do Prahy roku 1627. O převoz ostatků z magdeburského kostela Panny Marie, kde byly světcovy ostatky uloženy a který byl v rukou protestantských duchovních, se snažilo mnoho premonstrátských klášterů. Úsilí pražského opata Kašpara Questenberga o získání ostatků pro Prahu začalo roku 1625.¹⁸³ Jednalo se tedy o jeho několikaletou snahu a částí tohoto velkého projektu bylo nepochybně i zřízení honosného místa odpočinku sv. Norberta. Obrazy tedy měly zkrášlovat prostor uložení ostatků zakladatele premonstrátského řádu a příchozím věřícím podat jasnou a dobře srozumitelnou zprávu o jeho životě. Narativnost obrazů zde měla svůj velký význam.

3.4.1 Vznik cyklu a jeho umístění

Obrazy cyklu vznikaly pravděpodobně v rozmezí let 1627 až 1630. O jejich vzniku je zanesena zpráva v *Notae extraordinariarum expensarum abbatis Strahoviensis* opata Kašpara Questenberga. Zde je v roce 1627 uveden záznam o vyplacení 900 tolarů malíři za 6 obrazů z historie sv. Norberta. Ty měly být umístěny v horní části kostela. Dle očekávání autora zápisu měl být zbytek obrazů dodělán malířskou dílnou v následujícím roce.¹⁸⁴ Další záznam je až z roku 1629, kdy byly dokončeny zbylé 4 obrazy. Za práci malíře, truhláře, kováře a za antependia bylo zaplaceno 600 tolarů.¹⁸⁵ Díky zmíněným antependiím, tedy pravděpodobně látkám, byl vyřčen předpoklad, že byly obrazy doplněny draperiemi, které volně visely pod oblouky, nad kterými byly obrazy zavěšeny.¹⁸⁶ Všechny obrazy mají stejné rozměry 5 x 2,40 m. Původně byly pro své umístění ve strahovském kostele uzpůsobeny lichoběžníkovými výseky v dolní části obrazu. Roku 1743 byl při obléhání Prahy poničen klášterní kostel a zasaženy byly i obrazy. Dle Cyrila Straky byl 1. a 8. obraz proražen a obrazy byly ze svého místa sňaty.¹⁸⁷ Roku 1748 došlo k jejich opravě, kterou provedl Max Quido Puklshaimb. Neří jasně, jak rozsáhlé opravy byly. Na obrazech jsou však patrná místa s jasně horším malířským rukopisem a zřetelnými zásahy do malby. Obrazy pak byly přeneseny do klášterního kostela v Milevsku, kde byly umístěny opět nad oblouky hlavní lodi a setrvaly zde až do roku 1908,

¹⁸³ STRAKA 1927, 25.

¹⁸⁴ NOTAE, 18v–19r.

¹⁸⁵ NOTAE, 23v.

¹⁸⁶ STRAKA 1915, 19; ŠTURC 2007, 186.

¹⁸⁷ STRAKA 1915, 19.

kdy byly sňaty a uloženy na půdu prelatury.¹⁸⁸ Z tohoto důvodu nejsou tato díla zmíněna ve starých popisech Prahy, které některé Heringovy obrazy zmiňují. Nejstarší zprávou tedy zůstává zmínka Gottfrieda Dlabacze, která Heringovy obrazy datuje rokem 1626 a cituje nápis: „Anno 1626 à Johanne Hering“.¹⁸⁹ Takovýto nápis se však v současnosti na obrazech nenachází a není pravděpodobné, že by zde takový původně byl. Signatury jsou zde vyobrazeny formou iniciál. Ani datace Gottfrieda Dlabacze není podložena daty, která se na obrazech nacházejí.¹⁹⁰ Byla však pozdějšími autory automaticky přejímána. Záznamy o umístění cyklu v Milevsku přináší Erwin Anton Weyrauch. Cyklus připisuje Janu Jiřímu Heringovi, kterého označuje za dvorního malíře císaře Rudolfa II. Bylo mu taktéž známo původní umístění cyklu na Strahově.¹⁹¹ Dále pak o souboru obrazů informuje Antonín Podlaha, který jako jediný z literatury týkající se Heringa odkazuje na předešlého Erwina Antona Weyraucha.¹⁹² Další autoři se o obrazech pouze zmiňují jako o (pravděpodobné) práci Heringově a udávají jejich výčet.¹⁹³ Záznam většího rozsahu, ale stále pouze slovníkového, přinesl Michal Šroněk.¹⁹⁴ Autor zde oceňuje klidné i dramatické scenerie, portrétní malbu i schopnost realistického vidění. Zdůrazňuje, že se jedná o v Čechách první cyklické zpracování legendického života světce, což bylo v barokní době velice oblíbené téma. Dopouští se zde však omylu, jelikož upírá malbám inspiraci v grafickém cyklu vydaném rodinou Galle.

Roku 1914 byly obrazy opraveny, obnoveny a zasazeny do nových ráků. Při této opravě došlo k vyplnění výseků¹⁹⁵ (pod celé plátno s malbou bylo nataženo druhé plátno o stejných rozměrech a společně upevněno na rám) a vytvoření pravidelného obdélníkového tvaru, který si obrazy uchovaly dodnes. Do přidaného prostoru byly vloženy české nápisy popisující hlavní výjevy. Na obrazech se nachází i původní latinské nápisy, vždy v levém a pravém dolním rohu. Popisují nejen hlavní výjevy, ale i menší postranní scény. Obrazy byly znovu

¹⁸⁸ STRAKA 1915, 2, 10.

¹⁸⁹ DLABACZ 1815, 614.

¹⁹⁰ Datovány jsou jen tři obrazy, dva rokem 1629, třetí rokem 1630.

¹⁹¹ Údaje o cyklu se nachází pouze na okraji Weyrauchova rukopisu, který byl tiskem vydán až roku 1997. Autor zde neodkazuje ke konkrétním pramenům jednotlivých informací. Pouze souhrnně uvádí své tři zdroje, Strahovské anály, listiny ze scrinii Milovicensis (Milevská skříň), Registerium o archivu milevském. WEYRAUCH 1841, 29, 31.

¹⁹² PODLAHA/ŠITTLER 1898, 101.

¹⁹³ WINTER 1909, 228; HERAIN 1915, 49; ŠTECH 1938–1939, 59–61, NEUMANN 1951, 73, 125, ŠRONĚK 1989, 325; ŠTURC 2007, 186.

¹⁹⁴ ŠRONĚK 1997a, 48.

¹⁹⁵ STRAKA 1915, 26.

zavěšeny do milevského kostela. Tento stav zaznamenává soupis Umělecké památky Čech.¹⁹⁶ Po jejich snění byly uloženy v depozitáři. Roku 2010 byly převezeny do pražského Strahovského kláštera, kde jsou od konce tohoto roku vystaveny v expozici o premonstrátském řádu.

3.4.2 Předlohy cyklu a ikonografie

Předlohou pro pražský cyklus se stal mimo jiné cyklus mědirytů vydaný dílnou rodiny Galle, který doplňoval nově vydaný životopis sv. Norberta. Sepsal jej Johannes Chrysostomus van der Sterre OPraem. a byl poprvé vydán roku 1622 v Antverpách.¹⁹⁷ Výjevy se věrně drží textu, který doplňují a vyznačují se velkou narativností. V cyklu je rovnoměrně zastoupena každá etapa Norbertova života: počátek jeho světeckého života, kazatelské a misionářské působení, založení řádu, post arcibiskupa v Magdeburku a světcova smrt. Tato rovnoměrnost je přejata i do pražského cyklu. Převedení většího množství grafik do deseti maleb je vyřešeno postraními menšími scénami, které doplňují ústřední hlavní výjev. Autor maleb se však grafické předlohy nedržel striktně. Některé výjevy z grafik nejsou přejaty vůbec, někdy bylo přejato pouze téma výjevu nebo náznak kompozičního řešení. Jindy však dochází k naprosté shodě.

Zdroje dalších předloh jsou různorodé. Často byly vybrány kompozice s jinými náměty a přetvořeny do Norbertových příběhů. Důvodem byla málo rozvinutá svatonorbertská ikonografie. Sv. Norbert byl zobrazován velice zřídka a jeho odkaz byl uchováván hlavně literární formou.¹⁹⁸ Jednotlivá zobrazení se omezují na jednoduché výjevy postavy, které více informují o řádové spiritualitě než o osobě sv. Norberta.¹⁹⁹ První narativnější vyobrazení, kde je znázorněn sv. Norbert přijímající řádové roucho a Zjevení sv. Norberta, pochází až z konce 15. století.²⁰⁰ Na souborné zobrazení života sv. Norberta došlo až v letech 1523–1533 v kronice Weissenauerského kláštera. Cyklus, který obsahuje dvacet tři vyobrazení, je tedy základním ikonografickým pramenem pro svatonorbertská zobrazení. Je zaměřen nejvíce na zakládání a existenci premonstrátského řádu a je zde potlačen později oblíbený motiv zázračných událostí a zjevení svatých.²⁰¹ V cyklu převládá christologické zaměření.²⁰²

¹⁹⁶ UPČ 2, 387.

¹⁹⁷ ELM 1984, 338.

¹⁹⁸ STAHLHEBER 1984, 217.

¹⁹⁹ STAHLHEBER 1984, 220.

²⁰⁰ STAHLHEBER 1984, 222.

²⁰¹ STAHLHEBER 1984, 226.

Cyklus z dílny rodiny Galle, jímž se autor pražských maleb inspiroval, však nebyl otištěn pouze jednou, ale nejméně dvakrát. V pozdější literatuře se vyskytují jeho dvě obměny. První cyklus, vydaný Theodorem a Cornelisem Galle, sestává z titulního listu a 35 výjevů ze života sv. Norberta.²⁰³ Provedla ho zralejší a umělecky jistější ruka. Je detailněji vykreslen, obličejové postavy jsou více individualizované. Listy jsou číslovány,²⁰⁴ a jasně tak udávají pořadí výjevů, které se může na první pohled jevit matoucí. Každý list je uveden citátem z Bible. Ve spodní části je latinsko-německá legenda vysvětlující konkrétní výjev. Biblické verše, ale také výběr konkrétních témat zobrazení, jasně ukazují na snahu o navození aluze života sv. Norberta na život Kristův.

Druhý grafický cyklus,²⁰⁵ vydaný Joannesem Galle, je téměř totožný. Je však méně propracovaný a ruka autora nebyla stejně zručná jako u předchozího cyklu. Obsahuje pouze 34 grafik s výjevy světcova života. Listy nejsou číslovány a neobsahují biblické citáty ani latinsko-německé legendy. Horní i dolní okraje jsou oproti výše popsanému cyklu mírně seříznuty. Většina výjevů grafických listů obou cyklů je naprosto totožná. Liší se například pouze jiným ornamentálním dekorem některých zobrazených prvků. Nebo na prvním listu s narozením sv. Norberta je zobrazena na zemi látka připravená pro koupané dítě, zatímco na stejném listu druhého cyklu látka chybí. Dva největší rozdíly mezi cykly jsou v listu s Tanchelmem, se smrtí sv. Norberta a uctíváním jeho těla. Grafický list popisující Norbertův triumf nad heretikem Tanchelmem v Antverpách je v cyklech naprosto rozdílný. Dále první cyklus na listech se smrtí a uctíváním sv. Norberta zobrazuje zamřížovaná okna. V druhém cyklu jsou však tato okna, která jsou prostorově totožně umístěna, vyplněna výjevy Zjevení sv. Norberta a Sv. Norbert ve slávě se zjevuje sv. Hugovi. Dalším rozdílem mezi cykly je list Zjevení sv. Norberta, který je v prvním cyklu zobrazen na samostatném listu, zatímco v druhém cyklu je vtělen do výjevu Smrti sv. Norberta. To tedy vysvětluje, proč má druhý grafický cyklus o jeden list méně. Podrobně budou všechny grafiky rozebrány níže u jednotlivých výjevů i s důvody mého názoru, že autor maleb pracoval dle druhého grafického cyklu vydaného Joannesem Galle.

²⁰² STAHLHEBER 1984, 230.

²⁰³ ELM 1984, 339–347.

²⁰⁴ Číslo není uvedeno pouze u čtyř z nich. Dle mého názoru Ehm zaměnil 5., 6. a 7. list. ELM 1984, 340.

²⁰⁵ MADELAINE 1900.

Náměty grafického cyklu jsou tyto:

1. Narození sv. Norberta, 2. Sv. Norbert přichází na dvůr Jindřicha V., 3. Zázračné obrácení sv. Norberta, 4. Sv. Norbert rozmlouvá s opatem Cononem v Siegburgu, 5. Sv. Norbert odkládá světský šat, 6. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, 7. Pomatený muž plive na sv. Norberta, 8. Sv. Norbert se obhazuje na koncilu ve Fritzlar, 9. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, 10. Sv. Norbert získává misionářské povolení, 11. Setkání sv. Norberta s biskupem Burchardem, 12. Sv. Norbert jako potulný kazatel, 13. Sv. Norbert usmiřuje znesvářené rodiny, 14. Obnovení misionářského povolení a doporučení sv. Norberta laonskému biskupu, 15. Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, 16. Nalezení ostatků sv. Gereona, 17. Sv. Augustin předává svou řeholi sv. Norbertovi, 18. Zjevení ukřižovaného Krista v Premontré, 19. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, 20. Sv. Norbertovi se zjevuje ďábel v podobě medvěda, 21. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, 22. Gottfried se odevzdává do služeb sv. Norbertovi, 23. Potvrzení řádu papežem Honoriem II., 24. Uzdravení slepé ženy, 25. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, 26. Sv. Norbert je svěcen na biskupa, 27. Sv. Norbert obhazuje práva církve, 28. Napadení sv. Norberta v Magdeburku, 29. Vidění sv. Huga, 30. Napadení sv. Norberta v magdeburském dómu, 31. Vstup do Říma, 32. Císař Lothar se svými poradci Norbertem a Bernardem z Clairvaux, 33. Smrt sv. Norberta, 34. Rozloučení věřících s tělem sv. Norberta, (36. Zjevení sv. Norberta)

Pražský cyklus je dle námětů a kompozic sice kompilací staršího antverpského cyklu a dalších námětů rozličným umělců, i přesto je však přínosem. Jednak jde o první cyklické zpracování života zakladatele Řádu premonstrátů na našem území.²⁰⁶ Dále, antverpský cyklus byl pojat velice narativně. Výjevy zástupů lidí shromážděných okolo světce, liturgická procesí, božské zásahy do vzniku premonstrátského řádu. To vše dalo základ pro pozdější četná Norbertova vyobrazení odpovídající barokní zbožnosti. Pražský cyklus však tento základ plnohodnotně dotváří. Ne vždy s úspěchem vytváří či přebírá bohaté narativní kompozice, které plní postavami v bohatě zdobených liturgických rouchách, klade však důraz na zázračné události ze života sv. Norberta, eucharistická témata a další náměty odpovídající potridentské zbožnosti. Svými vyobrazeními rovnoměrně popisuje světčův život a neklade si za cíl ani jednu z jeho částí upřednostňovat či potlačovat. Cyklus je také ojedinělý značnými rozměry maleb. V rámci českého prostředí se jedná o velice rané využití velkých formátů v cyklu obrazů s barokní hagiografickou tematikou.

²⁰⁶ ŠTURC 2007, 186.

Při popisu jednotlivých obrazů z cyklu se budu držet ustálených názvů, které odpovídají doplněným nápisům z opravy ve 20. století. Tyto nápisy vždy sledují pouze hlavní výjev ve středu plátna. Níže popisované obrazy jsou řazeny dle hlavních námětů podle chronologie udané Norbertovým antverpským životopisem od van der Sterreho a doplňujícími mědiryty. Stejně pořadí sestavil již Cyril Straka.²⁰⁷ Je však odlišné od řazení Michala Šronka²⁰⁸ i současného řazení v expozici Strahovského kláštera, které neodpovídá legendické chronologii. Menší doplňující scény v předešlé literatuře, pokud je mi známo, popsány nebyly. Názvy námětů tedy používám vlastní. Ač jsou hlavní výjevy chronologicky řazeny dle legendického života sv. Norberta, postranní menší výjevy tuto přesnou chronologii nevykazují a celkově v cyklu jejich sled není časově správný. V rámci každého obrazu je dodržena časová posloupnost scén zleva doprava. Je tedy třeba obrazy číst v pořadí: doplňující menší levý výjev, ústřední výjev, doplňující menší pravý výjev. Tohoto pořadí je použito i při následném popisu výjevů.

²⁰⁷ STRAKA 1915, 26–27, 34–35.

²⁰⁸ ŠRONĚK 1997a, 48.

3.4.3 Sv. Norbert zázračně obrácen

3.4.3.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HH pinx.
(na levé nápisové desce)



33 Sv. Norbert zázračně obrácen, J. J. Hering

Levý nápis:

MATER LAETAE IN QUIETE
AVDIT: ERIS PER QVE GERIS,
GLORIOSA: QVIA ROSA
EX TE PRAESVL ORITVR

Matka radostně v pokoji
naslouchá: budeš skrze to, co nosíš,
slavná, protože z tebe, růže,
povstává opat.

Pravý nápis:

COELI IGNE COR BENIGNE
TACIV, AMAT ET EXCLAMAT
TIBI, DEVS, VIVIT MEVS
AMOR; MVDO MORI

Nebeským ohněm laskavě
dotčené srdce miluje
a volá: Tobě, Bože, žije má láska,
světu umírá.

Další nápisy:

MAX. QVIDO PVKLSHAIMB.
RENOVAVIT Anno Dni 1748

Pravý nápis je vyobrazen na kamenné desce, která se opírá o strom. Vlevo od něj je nápis informující o obnovení obrazu roku 1748. Levý nápis představuje deska, která je obrůstána pařezem. Na její boční straně je autorova signatura. Napravo od desky se nachází signatura malíře, který provedl obnovu obrazu.

3.4.3.2 Narození sv. Norberta

Ústředním výjevem tohoto obrazu je obrácení sv. Norberta. Chronologicky mu však předchází výjev v levém horním rohu. Zde je vyobrazeno narození sv. Norberta, které je datováno mezi

lety 1080 a 1085. Při těžkém a bolestivém porodu jasně zazářil paprsek světla a Norbertova matka Hedvika uslyšela hlas, který říkal: „Neboj se, Hedviko, tvé dítě bude arcibiskupem a stane se velkým před Bohem i lidmi.“²⁰⁹

Drobná scéna je zasazena do architektury italského typu [34]. V popředí dvě ženy omývají dítě, vlevo leží na lůžku světcova matka, vpravo stojí služebná se džbánem v ruce, v pozadí je další služebná u ohně. Z pravého horního rohu do místnosti proudí paprsek světla. Scéna velice věrně odpovídá grafické předloze [35]. Její podání je obsahově i formou zjednodušené, ale hlavní prvky jsou shodné. Ženy omývající dítě, jen více přiblíženy k sobě, klečí u totožné nádoby. Postava služebné se džbánem i postava matky odpovídají grafické předloze, jsou pouze stranově převráceny. Stejně tak paprsek světla, který si tímto udržuje svoje diagonální směrování k odpočívající Hedvice. Ze svého rukopisu autor do malby vnesl jiné řasení draperií i odlišné prostředí scény. Jak bylo řečeno výše, scéna se odehrává v interiéru italské architektury na rozdíl od grafiky, kde zobrazení interiéru odpovídá svému severskému původu.



34 Sv. Norbert zázračně obrácen, J. J. Hering, výřez – Narození sv. Norberta



35 Narození sv. Norberta, Joannes Galle

²⁰⁹ VITA A, 1; MADELAINE 1900, 5.

3.4.3.3 *Obrácení sv. Norberta*

Norbert byl rodiči již od dětství zasvěcen duchovní dráze, stal se kanovníkem v Xanten, avšak svou roli duchovního plnil nejprve na dvoře kolínského arcibiskupa, později u císaře Jindřicha V.²¹⁰ Nevedl tedy duchovní život plný asketismu, ale spíše kultivovaný dvorský. Přesto to nebyl život hříšný, který předcházela jeho konverzi. Díky svému působení na císařském dvoře se dostal ke sporu o investituru mezi papežem Paschalem I. a císařem Jindřichem V. Císař papeže zajal, ale za tento čin se Norbert natolik styděl, že papeže žádal o odpuštění, což mohlo být považováno až za vlastizradu. Z císařského dvora nakonec ze své vlastní vůle odešel zpět do rodného Xanten.²¹¹

Výjev odkazuje na událost, kdy se při cestě do blízké vesnice Vreden za jasného letního dne náhle strhla bouře. Norbert, který jel pouze s jedním sluhou, byl bleskem sražen k zemi a omráčen. V hromu blesku uslyšel hlas, který ho vyzýval: „Zanech zlého a číň dobré.“²¹² Touto událostí začíná duchovní život světce. Událost je tedy svým rozsahem upřednostněna před výjevem světceva narození, protože teprve zde se narodil pro Krista.

Hlavní výjev je zasazen do přírodního prostředí, ve kterém leží světec na zemi, sražen bleskem z nebe. Má na sobě honosný šlechtický šat. Na pravé straně je podpírán sluhou, který má taktéž honosný oděv. Nalevo se hroutí jeho kůň, před kterým leží Norbertova čapka. V pozadí je několik postav služebníků, kteří jsou již oděni jednodušeji. Jsou vylekáni božským světelným paprskem, který vychází z pravé horní části obrazu. Tento námět znázorňuje třetí list grafického cyklu. Nelze ho však označit jako předlohu pražské malby.

Příběh obrácení sv. Norberta nápadně připomíná zkušenost sv. Pavla při cestě do Damašku.²¹³ Stejně tak i zobrazení Norbertovy konverze odkazuje na jiná výtvarná zpracování konverze Pavlovy. Formulování tohoto výjevu se postupně vyvíjelo v ruku mnohých umělců. Kompozici, kterou využil autor pražského obrazu jako svou předlohu, zformuloval Petrus Paulus Rubens pro svůj obraz *Obrácení sv. Pavla*. Tomuto malíři jsou připisány tři obrazy totožného námětu. Pro pražskou malbu bylo použito nejmladší dílo.²¹⁴ Nejstarší kompozici²¹⁵

²¹⁰ MADELAINE 1900, 10.

²¹¹ PÍŤHA 1990, 11–12.

²¹² Ž 37, 27, Ž 34, 15.

²¹³ MADELAINE 1900, 20.

²¹⁴ 1616–1618, provenience neznámá, do roku 1884 ve sbírkách Sira Phillipa Milese, od roku 1905 ve sbírkách berlínské obrazárny, zde zničeno za 2. světové války; Adolf Rosenberg, P.P.Rubens, Stuttgart und Leipzig, 1905

²¹⁵ House of Burgomaster Rockox, Antwerp, 1601–02.

Rubensovi připsal Justus Müller Hofstede.²¹⁶ Jako jednu z předloh zde označuje grafiku Enea Vica vytvořenou roku 1545 dle Francesca Salviatiho [36]. Zde se objevují stejné prvky jako na pozdějším obraze. Světcovo tělo sražené k zemi, s jednou nohou ještě v sedle koně, sluha podpírající svého pána a vyděšení služebníci. Ty však Rubens na rozdíl od Salviatiho umístil na pozadí.²¹⁷ Druhý obraz se lehce odlišuje od dvou dalších kompozic. Především opačnou orientací koně. Se stejnou dramatičností jako předešlé obrazy a ze stejného základu je tvořena i poslední, třetí kompozice. Ta je však jednodušší a obsahuje menší počet postav. Podobné prvky, které byly zmíněny výše a nachází se na obou Rubensových malbách (natočení klopýtajícího koně směrem k divákovi, noha světce v sedle, podpírající sluha), lze také nalézt například na kresbě z dílny Nicola dell Abate [37].²¹⁸ Autor svatonorbetského cyklu se své předlohy věrně držel, došlo pouze ke stranovému převrácení. Autor tedy vycházel z grafické reprodukce malby a ne přímo z díla samotného. Do grafiky tento obraz převedl Schelte Adam Bolswert [39]. Grafika je datována post 1625, ante 1659.²¹⁹ Jelikož první obrazy svatonorbetského cyklu jsou datovány rokem 1627 a poslední rokem 1630, jedná se zde o velice časně převedení grafiky do malby.



36 Obrácení sv. Pavla, Enea Vico dle Francesca Salviatiho, 1545, rytina, 530 x 928 mm

²¹⁶ HOFSTEDE 1964, 95–106.

²¹⁷ HOFSTEDE 1964, 97.

²¹⁸ Nicolo dell Abate-dílna, Obrácení sv. Pavla, kresba perem, Louvre, département des Arts graphiques, inv. č. 11504, recto; <http://www.culture.gouv.fr/>, vyhledáno 3. 1. 2011.

²¹⁹ Schelte Adam Bolswert podle Petra Paula Rubense, Obrácení sv. Pavla, 1625–1659, rytina, 601 x 432 mm, Milan, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Raccolta delle Stampe Bertarelli, Gabinetto delle Stampe, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/>, vyhledáno 20. 1. 2011.



37 Obrácení sv. Pavla,
Nicolò dell'Abate



38 Obrácení sv. Pavla, J. J. Hering, výřez



39 Obrácení sv. Pavla, Schelte Adam Bolswert, 1625–1659

Ústřední postava sv. Norberta leží bezvládně na zemi s rozpaženýma rukama. Za jeho hlavou klečí sluha s od diváka odvrácenou tvář a podpírá jeho tělo. Obě postavy se shodují se svou polohou. Autor pražského díla je pouze odělán do jiného šatu. Původní zbroj sv. Pavla a jednoduchá draperie sluhy byla zaměněna za honosný šat šlechtice i jeho služebníka. Sv. Norbert má na sobě spodní zlaté a svrchní červené roucho. To je přepásáno zlatou šerpou. Pod jeho tělem se ukazuje modrý plášť. Jeho červená čapka leží opodál. Sluha je v hnědém oděvu, taktéž v modrém plášti. Autor se těžko vyrovnával s předlohou při přenesení světcovy nohy spočívající zčásti na koni. Malíř nedokázal věrohodně použít perspektivní zkratky a noha v nepřírozané formulaci i natočení směřuje ke koni. Klopýtající světlý kůň se zlato-červeným

sedlem také vychází ze své předlohy. Avšak autor se opět nedokázal dostatečně vyrovnat s perspektivní zkratkou a zadní část koně se nepřirozeně vyzdvihuje. Na opačné straně ohraničuje hlavní výjev druhý vzpínající se kůň s jezdem ještě v sedle. Autor malby se od předlohy odchýlil pouze v typu oděvu, kdy původní brnění vyměnil za červený šlechtický oděv, vlající červenou draperii za zelenou. Špatně se ovšem vyrovnal s natočeným jezdcovým tělem, které je nepřirozeně posazeno v sedle [38]. Ve středu hlavního výjevu je změť mužů a koní, kteří jsou vyděšeni bleskem z nebes. Autor opět vycházel ze své předlohy, nahradil pouze oděvy postav a vynechal zobrazení postavy Krista. Dva muži padají ze svých splašených koní, další dva se krčí před bleskem. Všichni jsou oděni v prostý šat služebných. Díky vzrušenosti scény jsou zde postavy v nejméně přirozených postojích. I proto se pražský malíř s touto částí obrazu vyrovnával nejhůře. Jezdec v hnědém má celkově nepřirozeně formované tělo, špatně nasazenou hlavu, ruce, nepřirozený výraz v obličejí. Druhý je podivně přikrčený, s protáhlou nohou, nadměrně zvlněnou bílou draperií a nepoměrně malým koněm. Zde je třeba připomenout zmínku Cyrila Straky o poničení a proražení 1. a 8. obrazu cyklu roku 1743 při obléhání Prahy.²²⁰ Tato pozoruhodně horší kvalita obrazu, i odlišná typika tváří, by ukazovala na fakt, že obraz byl poničen právě v těchto místech. A Max Quido Puklshaimb, který je opravoval, nedosahoval stejné umělecké úrovně jako autor. Nelze však s jistotou říci, jak se s touto částí obrazu vyrovnal autor původní malby.

3.4.3.4 Odložení světských šatů, jáhenské a kněžské svěcení

Po svém obrácení datovaném do roku 1115 se sv. Norbert uchyluje k opatovi Cononovi do kláštera v Siegburgu, kde se věnuje své duchovní formaci. Poté se odebírá do Kolína. Zde žádá místního arcibiskupa o jáhenské a kněžské svěcení v jednom dni. Byl si dobře vědom svého hříchu, protože se tímto proviňoval proti církevnímu právu. Ale ačkoli žádal arcibiskupa o prominutí, svoje důvody mu nevysvětlil. Přesto k vysvěcení, před kterým odložil svůj světský šat a oblékl kající lněné roucho, došlo.²²¹

²²⁰ STRAKA 1915, 19.

²²¹ MADELAINE 1900, 21–26.



40 Obrácení sv. Pavla, J. J. Hering,
výřez – Odložení světských šatů



41 Odložení světských šatů, Joannes Galle

K výše popsaným událostem se vztahuje pravá část malby [40]. V pozadí je naznačen nedostavěný kolínský dóm. Autor malby se tak dopustil časového anachronismu, jelikož základní kámen dómu byl položen až roku 1248, tedy více než sto let před Norbertovým svěcením. Je zde ale patrný velký důraz na narativní stránku cyklu. Zbylé dvě scény opět věrně odpovídají grafické předloze [41]. V popředí stojí bosý světec v jednoduchém lněném oděvu a pravou rukou poukazuje na odložený světský šat. Okolo stojí několik lidí, kteří se podivují tomuto činu. Zřekl se tím své příslušnosti k bohatému duchovenstvu, které vyplývalo z jeho bohatství a šlechtického stavu. Výjev je zcela totožný s grafickou předlohou. Na ní je v pozadí znázorněno Norbertovo svěcení v okrouhlém klenutém interiéru před křídlovým oltářem. Na malbě dochází ke zjednodušení architektury. Autor však přejímá všechny postavy (klečícího světce, arcibiskupa, přísluhující ministranty) i křídlový oltář. Na obou těchto malbách také zachoval stejné znázornění draperií jako na předloze.

3.4.4 Sv, Norbert vypíjí s krví Páně pavouka

3.4.4.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HH inuen:
(na schodu u levé
nápisové desky)



42 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering

Levý nápis:

RECES MAGNI ACVS AGNI
TECTVS PELLE,SINE FELLE
SPARVS LVTO, PROBRIS SPVTO
SVSTINET INIVRIAM

Regent Mocného, beránků beránek
pokrytý kožešinou, bez výčitek,
postříkaný blátem, pohaněný slinou
snáší nespravedlivost

Pravý nápis:

NIHIL LAEDES NARE CEDES
BIBIT VIRVS FIDE MIRVS
PRO SALVTE SVMA TVTE
PRAECO PETIT CVRIA

Aniž by uškodil, vychází nosem
pije jed s vírou obdivuhodnou
pro spásu žádá hlasatel
celou nejvyšší kurii

Levý nápis je vyobrazen na kamenné desce s volutou v rohu. Přes desku se opírá andělíček s bílou květinou v ruce. Napravo od desky je na schodu autorova signatura. Okraj pravé kamenné desky s nápisem je celý ornamentálně upraven. Za deskou je opět andílek.

3.4.4.2 Pohanění sv. Norberta

Neprodleně po svém vysvěcení se sv. Norbert uchýlil do ústraní kvůli dalšímu duchovnímu růstu a modlitbám. Poté se vrátil zpět do Xanten a zahájil svou kazatelskou činnost. Ač byl kanovníkem a velmi bohatým šlechticem, chodil velice prostě oblečen a bos. Jeho kázání byla namířena převážně ke kléru, jelikož si za svůj cíl vytkl jeho obnovu a následný návrat ke

ctnostnému životu. Tím se však mezi spolukanovníky stal velmi neoblíbeným. Ti se smluvili a poslali k němu pomateného muže, který na něj během jeho promluvy plivl.²²²



43 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výjez – Pohanění sv. Norberta



44 Pohanění sv. Norberta, Joannes Galle

Tento akt pohanění sv. Norberta, kdy na něj plive choromyslný muž, znázorňuje levý výjev obrazu [43]. Mladý sv. Norbert sedí v chrámu a káže. Zprava na něj plive pomatenec, ale světec mu jeho čin oplácí pouze požehnáním. V levé ruce drží sv. Norbert kříž. Na opačné straně stojí kanovníci rozhořčení Norbertovou řečí. V pozadí je dav lidí a pohled na město s domy a dómem. I pro tento výjev použil autor jako předlohu výše zmíněný grafický cyklus [44]. Sv. Norberta pouze usadil a scénu zjednodušil. Zobrazil menší množství postav a nepřidržel se zasazení scény do architektury italského typu. Výhled na město volně přidal. Podstata scény a hlavní postavy však zůstaly totožné.

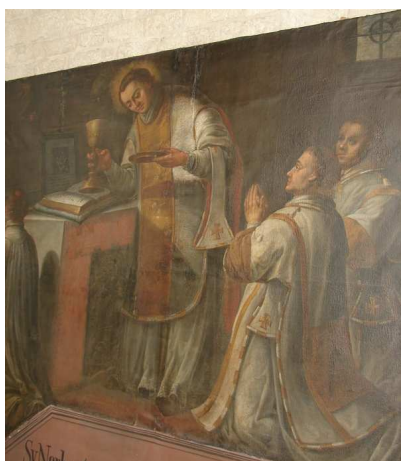
3.4.4.3 Mše v Rolducu

Hlavní výjev tohoto obrazu popisuje událost zázračného zachránění sv. Norberta. Světec rád navštěvoval klášter Rolduc. Nedaleko tohoto kláštera byla jeskyně, ve které s oblibou sloužil mši svatou. Při jedné z nich mu během pozdvihování spadl do kalicha s krví Páně pavouk. Než aby Norbert proměněné víno vylil, rozhodl se ho vypít a předat tak svůj pozemský život do rukou Boha. V té době lidé totiž věřili, že každý pavouk je smrtelně jedovatý. Dle legendických životopisů však Norbert náhle kýchl a pavouk se nosem z jeho těla dostal ven.²²³

²²² VITA A, 2; MADELAINE 1900, 29–30.

²²³ MADELAINE 1900, 34–37.

Na tomto výjevu je zobrazen okamžik těšně před spadnutím pavouka do kalicha. Sv. Norbert stojí u oltáře a pozdvihuje kalich a patenu s hostií. Nad kalichem visí velký pavouk. Na oltáři se svícnem se nachází misál, zarámovaný obraz a kříž. Jsou zde rozpoznatelné pouze nohy dvou postav. Nalevo je sedící postava, která má u nohou podnos s několika vyššími nádobami. Zprava k ní přichází druhá postava. Na ústředním výjevu je sv. Norbert obrácen na levou stranu, je oblečen do ozdobné barokní kasule se zlatým dekorem a na levé ruce má manipul. Okolo světce klečí ministrant a dva příslušující jáhni v bílo-zlatých liturgických rouchách. Nad nimi se nachází malé okénko. Opodál klečí další přihlížející.



45 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez



46 Poslední přijímání sv. Jeronýma, Agostino Carracci, 1591-1597

Malba nebyla inspirována grafickým cyklem, kde je znázorněn okamžik, kdy sv. Norbert natočený doprava a oblečený do dlouhého volného ornátu již pije z kalicha [45]. Z okolních postav je pouze jedna oděna do liturgického roucha, ostatní přihlížející jsou laici. Světec je na pražské malbě lehce ohnut, což ovšem nevyžaduje okamžik scény. Spíše navozuje dojem, že k někomu nebo něčemu shlíží. Ve směru jeho pohledu se však nic nenachází. Je tedy možné, stejně jako u předchozí malby, že i zde byla jeho postava přejata z jiného výjevu s odlišným tématem. Sklánějící se kněz, který drží kalich a hostii, by odkazoval na téma přijímání eucharistie. Tímto vzorovým tématem by tedy mohlo být Poslední přijímání sv. Jeronýma či jiného světce. Ve zpracování tohoto mnohokrát opakovaného tématu Agostinem Carraccim²²⁴ lze v postavě kněze a sv. Norberta najít určité podobnosti [46]. Kněz podávající poslední svaté přijímání je sice natočen na druhou stranu, ale to může být vysvětleno přenesením

²²⁴ Agostino Carracci, Poslední přijímání sv. Jeronýma, 1591–1597, olej na plátně, 376 x 224 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. č. 461, provenience: Chiesa di San Girolamo alla Certosa, <http://www.pinacotecabologna.it/collezione/ricerca/collRicerca3.php?IDOpera=359#>, vyhledáno 31. 1. 2011.

tématu do grafické podoby. Sv. Norbert je totožně skloněn jako kněz, směr jejich pohledů je taktéž obdobný, stejně tak i pozice jejich rukou. Vyslovit jasné tvrzení, že autor malby se inspiroval v Carracciho obraze, by bylo příliš odvážné. Podobnost obou maleb je však velice nápadná a ukazuje, že autor pražské malby italské umělecké prostředí jistě znal.

3.4.4.4 Povolení kazatelské činnosti

Třetí výjev [47], nejvíce vpravo, popisuje Norbertovu audienci u papeže Gelasia II. Jelikož světec zavrhl působení v Xanten, rozhodl se pro misijní činnost. Jeho rozhodnutí bylo papežem Gelasiem roku 1119 v St. Gilles ve Francii schváleno a potvrzeno.²²⁵

Jako v předchozích doplňujících scénách, i zde autor použil grafickou předlohu, konkrétně desátý list cyklu [48]. Autor malby opět snižuje počet komparsních postav a sv. Norberta zobrazuje stojícího, na rozdíl od předlohy, kde klečí. Ostatní části výjevu jsou ale obdobné jako na grafice. Totožné je zobrazení papeže, baldachýnu nad ním, přítomných biskupů a kardinálů. Architektura interiéru byla zjednodušena. Avšak výhled z ní je totožný. Zde, ač dle legendy došlo k audienci ve Francii, je zobrazena kupole baziliky sv. Petra ve Vatikánu. Autor malby tak přejal i chybu grafika.



47 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez – Povolení kazatelské činnosti



48 Povolení kazatelské činnosti, Joannes Galle

²²⁵ PÍŤHA 1990, 18; VITA A, 5; MADELAINE 1900, 53.

3.4.5 Sv. Norbert rozdává majetek chudým

3.4.5.1 Popis

rozměry:cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HH inven.
(u levé nápisové desky)



49 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering

Levý nápis:

PERNOCTANTE EFORANTE
SOMNVS PERMIT DAEMO FREMIT
IPSE SPERNIT, ET PROSTERNIT
HOSTEM CRVCIS LACVLO

Na ponocujícího a modlícího se
doléhá spánek a démon křičí.
On [Norbert] odhání a poráží
nepřítele kopím kříže.

Pravý nápis:

OPES VENDIT, ET EXPEDIT
IN FAMENTIS SINU GENTIS
NVDO PEDE, EXSVL SEDE
IT, ET HABITACULO.

Bohatství nabízí a rozdává
hladovějícím, bosou nohou
jde vyhnanec/poutník
z domova a z příbytku.

Levý nápis je vyobrazen na jednoduché kamenné desce, o kterou se opírá stařec. Přes desku je přehozena světlá draperie. Napravo od desky je autorova signatura, která je ale jasnější a kontrastnější než nápis na desce. Byla tedy pravděpodobně obtažena při opravách. Pravý nápis spočívá na kamenné desce s obrubou. Za deskou je anděl, jehož noha spočívá na skleněné kouli či sféře. V rukou drží další desku, přes kterou je opět přehozena draperie jako by si ji připravoval pro nápis na následujícím obraze.

3.4.5.2 Pokušení sv. Norberta

Scéna na levé straně popisuje jednu z prvních Norbertových zkušeností s ďáblem, která předcházela jeho rozhodnutí pro kazatelskou činnost. Po odchodu z Xanten, kdy se stáhl do ústraní, rozvažoval při bdění v modlitbách, kam ho Bůh volá. Začal ho však zmáhat spánek, a

podepřel si tedy rukou bradu. V tu chvíli se mu zjevil ďábel a vysmíval se mu, jak může dosáhnout něčeho velikého, když nedokáže vytrvat ani v předsevzetí jednu noc bdít. Sv. Norbert ho však svou rozhodností zahnal. Tuto událost popisuje pouze Vita A²²⁶ a není zpodobněna ani v grafickém cyklu. Autor malby se přímo držel legendického podání a nerozváděl výjev do složité kompozice. Světec s opřenou hlavou a zavřenýma očima klečí před naznačeným oltářem. Nad ním se vznáší ďábel v podobě tmavočerveného anděla s hlavou gryfa. Na pozadí je okno, kterým je vidět měsíc [50].



50 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez – Pokušení sv. Norberta

3.4.5.3 Sv. Norbert rozdává majetek chudým

Po neúspěších v Xanten a po udělení misionářského povolení papežem Gelasiem se sv. Norbert rozhodl působit mimo svou rodnou oblast. Prodal proto celý svůj majetek, vzdal se všech svých obročí a utržené peníze rozdál chudým.²²⁷ Tuto událost popisuje hlavní výjev této malby [51]. Sv. Norbert zde stojí rozpažen v jednoduchém světlém lněném oděvu a bos. Po levé ruce má truhličku a váček s penězi a další cennosti. Pravou rukou své bohatství rozdává skupince potřebných. Ta je zastoupena dítětem, které je nejbližší u Norberta a svůj pohled směřuje ven z obrazu. Jeho postava může být chápána také jako andílek, který světcům pomáhá při jeho bohubilé činnosti. Dále se zde nachází mrzák v roztrhaných šatech a s berlí, který natahuje ruku pro almužnu. U jeho nohou stojí chudé dítě. Vedle muže, v pozadí, je vyobrazena stará žena se džbánem v ruce a stařec. V pozadí za Norbertem stojí honosněji

²²⁶ VITA A, 3–4.

²²⁷ VITA A, 4–5; MADELAINE 1900, 44.

oděná mužská postava, pravděpodobně šlechtic. Od skupinky odchází chromá žena o berlích a s otevřenými ranami na nohou. V ruce si nese vyzískané peníze. Míjí se s mužem v červeném kabátci, který má od kolene dolů umělou nohu. Poslední polopostava nuzáka je umístěna za nápisovou deskou. Jeho pohled směřuje ke světci. Rukou si jakoby podepírá hlavu, ale jeho loket se kamenné desky nedotýká. Postava tedy budí dojem umělého zasazení do kompozice. Prostředí, ve kterém se scéna odehrává, není jasněji určitelné.



51 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez



52 Sv. Norbert rozdává majetek chudým,
Joannes Galle

Tato scéna se v grafickém cyklu taktéž objevuje [52]. Devátý list líčí tuto událost obdobně. Skupinka potřebných natahuje ruce pro almužnu, kterou jim rozdává sv. Norbert se svými pomocníky. Scéna je zasazena do exteriéru ulice před palácové průčelí. Obě kompozice vykazují nápadné podobnosti. Ale ani přes tento fakt nelze říci, že byla grafika jasnou předlohou pro pražskou malbu. Postava světce je formulována obdobně, na malbě je trochu přikrčená, aby se vešla do rozměrů plátna. Na malbě jsou v obličejích světce patrné typické rysy Heringovy ruky, například zapadlé oči, pevně sevřené rty i naklonění hlavy. Tvář je téměř totožná s obličejem světce na předchozím obraze mše v Rolducu, i s mírným úklonem hlavy. Odlišuje se pouze jiným barevným laděním. Základní rozvržení kompozice, kdy má světec rozdáváný majetek po levé ruce a skupinu chudých po pravé, je obdobný. Na grafickém listu

jsou Norbertovi pomocníci, na rozdíl o něj, oděni v honosnější šat. Tomu by odpovídala postava v pozadí vymalované scény. Jisté analogie lze spatřovat i v dítěti u Norbertových nohou. Je sice stranově převrácené, avšak jeho šaty jsou podobně řasené. Na grafice má postavička ohnutou nohu, protože u světcových nohou klečí. Malba tuto formu zachovala i přes přeměnu postoje dítěte. Totožná je také odcházející žena v davu. Dále pak výše zmíněný muž s protézou nasazenou v koleni. Protéza v koleni je ovšem doplněna druhou v nártu a vytváří tak smysluplnější dojem.

Toto předložené porovnání spolu s faktem, že autor zde ke své signatuře doplnil zkratku *inven.* odkazuje na malířův obvyklý způsob tvorby kompozice obrazů. V grafickém listu se umělec sice inspiroval, ale získané předlohy sestavil do vlastní nové kompozice. Toto tvrzení by podporoval i fakt, že na obrazu je čitelné mnoho z Heringova rukopisu, například zobrazení chudých, tvář Norbertova pomocníka za ním, typická šedost premonstrátského roucha i již zmíněná tvář sv. Norberta.

3.4.5.4 Žádost o znovuoobnovení kazatelského povolení

Roku 1119 byl zvolen nový papež Calixtus II. Aby bylo Norbertovo misionářské poslání právoplatné, vydal se do Remeše na koncil, aby si od nového papeže vyžádal obnovení svého kazatelského povolení. Audience se domohl díky laonskému biskupu Bartolomějovi, do jehož rukou byl pak papežem svěřen.²²⁸

²²⁸ VITA A, 10; MADELAINE 1900, 71–74.



53 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez
– Znovupovolení kazatelské činnosti



54 Znovupovolení kazatelské činnosti, Joannes Galle

Tento děj popisuje poslední výjev obrazu. Sv. Norbert v jednoduchém hnědém roucho a bos leží před papežem Calixtem, který vychází s procesím z blížeji neurčitelné budovy a žehná mu. Vedle stojí biskup Bartoloměj, který světce papeži představuje. V pozadí stojí kardinálové a vojáci. Poprvé v cyklu se zde objevuje sv. Norbert se zelenou ratolestí, která je v barokních vyobrazeních častým atributem. Symbolizuje jeho schopnost urovnávat spory a navracet mír.²²⁹ Výjev opět vychází z grafického cyklu. Čtrnáctý list sice zasazuje scénu před italizující arkádové průčelí, kompozice postav je však zcela totožná. Ležící sv. Norbert, papež Calixtus II., laonský biskup, kardinálové i vojáci na malbě přesně vychází z grafiky.

²²⁹ POCHE 1990, 70.

3.4.6 Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho

3.4.6.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HH Inv.
(na levé nápisové desce)



55 Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering

Levý nápis:

PRIMVS HVGO LENI IVGO
SOCIATVR COELO DATUR
MANV DIVAE VESTIS NIVE
NONDVM TACTA CLARIOR

Primus [sv. Norbert] byl vznešeným poutem
nebem spojen s Hugem.
Božskou rukou mu byl dán oděv,
jasnější než dosud nedotčený sníh.

Pravý nápis:

PACIS TOTVS SEDAT MOTVS
ET IMMITES FVGAT LITES
REGVLORVM INFENSORVM
AVRO GLMIS CARIOR

Plný míru utiňuje nepokoj
a zahání urputné hádky
rozlícených šlechticů
kameny dražšími než zlato

Levý nápis je vyobrazen na prosté kamenné desce, o níž se zády opírá andílek, který ale logicky zapadá do ústřední scény na rozdíl od andílků u desek na jiných obrazech cyklu. Pravá deska s nápisem je podpírána andílkem, který se vztahuje k hlavnímu ději.

3.4.6.2 Setkání sv. Norberta s Burchardem a sv. Hugem

Na začátku své kazatelské činnosti roku 1119 trávil sv. Norbert velikonoční svátky ve francouzském městě Valenciennes. Zde se setkal s dávným přítelem Burchardem, biskupem v Cambrai, kterého znal ještě ze svého dřívějšího dvorského života. Až po krátkém rozhovoru biskup s údivem rozpoznal svého známého. Tomuto setkání byl přítomen také biskupův

sekretář Hugo de Fosse. Pohnut vyprávěním Norbertova života se rozhodl přidat k jeho misijní cestě.²³⁰

Výjev je zasazen do interiéru biskupovy pracovny [56]. V pozadí je vyobrazen krb, na němž jsou vyskládány knihy. Dveřmi je vidět ulici a fasády domů. Sv. Norbert, již v premonstrátském roucho a bos, se objímá s biskupem Burchardem. Za dvojicí stojí sv. Hugo dojat k slzám. Postava biskupa je vůči světci neúměrně malá. I přes jednoduchou kompozici působí výjev těžkopádně. Jedenáctý list grafického cyklu scénu podává totožně a lze ho považovat za přímou předlohu [57]. Prostředí pracovny je pouze detailněji popsáno, je zde vyobrazen i stůl, křeslo a okna pracovny. Kompozice postav je totožná. Autor grafiky však, na rozdíl od autora malby, neměl problémy se správným proporčním zobrazením.



56 Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering, výřez – Setkání biskupa Burcharda se sv. Norbertem



57 Setkání biskupa Burcharda se sv. Norbertem, Joannes Galle

3.4.6.3 Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho

Poté, co sv. Norbert odešel s biskupem Bartolomějem z Remeše, kázal v jeho laonské diecézi. Biskup zde chtěl světce udržet a nabídl mu proto, dle Norbertova vlastního výběru, opuštěné místo v údolí Premontré, aby se zde usadil se svými společníky.²³¹ Na tomto místě stála polorozpadlá kaple sv. Jana Křtitele. Zde postupně došlo k několika zjevením. Jedním z nich bylo zjevení Panny Marie, při kterém anděl před sv. Norberta rozprostřeli bílé roucho jako

²³⁰ VITA A, 5–6; MADELAINE 1900, 56–60.

²³¹ VITA A, 11–12.

dar od Matky Boží.²³² Jedná se o jedno z nejstarších ikonografických témat sv. Norberta, které však pochází až z přelomu 15. a 16. století. Starší Vitae tento zázrak nezmiňují a až pozdější legendy přidávají toto mariánské spolupůsobení při zakládání nového řádu.²³³

Na ústředním výjevu je zobrazen klečící světec s otevřenou náručí [59]. Svým gestem přijímá vůli Panny Marie, ke které vzhlíží. Je ve světlém rouchu s květinovou korunou na hlavě. U nohou mu leží bílý klobouk, palmová ratolest či zelená snítka a kniha, která mu vypadla údivem z ruky. Za Norbertovým levým ramenem je totiž znázorněn výjev předcházející zjevení Panny Marie, na kterém je světec začten do knihy. Panna Maria spolu s Ježíškem sv. Norbertovi podává bílou lilii. Ta odkazuje na velkou úctu premonstrátského řádu k Panně Marii jako Neposkvrněnému Početí a také na bílou barvu premonstrátského roucha.²³⁴ Matka Boží, která sedí na oblacích, se ke světci natáčí, a její tělo tak vytváří diagonálu, v které jí nohy směřují ven z výjevu. Tento postoj tedy neumožňuje, aby měla Ježíška na klíně, jak je obvyklé a jak se jeví na první pohled. Ježíšek tedy sám stojí před svou matkou na obláčku. V druhé ruce drží malý Ježíš planoucí srdce. Přes tělíčko má volně přehozenou bílou draperii. Pravou nohu má mírně pokrčenou a opřenou o oblak. Panna Maria je oděna v narůžovělé roucho, na němž má modrý plášť. Na hlavě má korunu z květin a z ní vycházející průhledný závoj. Láskyplně shlíží ke světci, kterého z opačné strany obdarovávají andělé bílým řeholním rouchem. Menší andílek snáší z nebe bílou pelerínu, dva větší andělé se připravují odít Norberta do rozevlátého bílého roucha se škapulířem. Prostředí scény je neurčité a zobrazení se zaměřuje hlavně na samotnou zázračnou událost. Výjev je plný množství andílků rozsévajících květiny, kterými je pokryta celá zem.



58 Sv. Norbert dostává řeholní roucho, Joannes Galle

²³² MADELAINE 1900, 84.

²³³ STAHLHEBER 1984, 222.

²³⁴ STAHLHEBER 1984, 230.



59 Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering, výřez

Autor malby zde krom své signatury opět uvedl zkratku slova Invenit. Kompozici si tedy pravděpodobně opět vytvořil dle vlastní fantazie. Na patnáctém grafickém listu se stejným tématem lze najít podobné prvky [58]. Totožný je výjev čtoucího sv. Norberta. Taktéž stejné je zobrazení klobouku ležícího na zemi, s palmovou snítkou a knihou, ač v jiném kompozičním uspořádání. Opakují se i květiny rozetuté po zemi. Rozdílnosti lze na grafice spatřovat v gestech sv. Norberta, v jednoduchosti darovaného roucha, pravidelném uspořádání andílků i celkově jednodušší a klidnější kompozici. Ježíšek v grafickém podání jednoduše spočívá na klíně Panny Marie a pouze světci žehná. Bílá lilie zde chybí. Na grafice je hlavní se světce komunikující postavou právě božské dítě. Naopak malba více vyzdvihuje aktivitu Panny Marie v celé události. Jak bylo řečeno výše, autor se v grafickém listu pouze inspiroval a celkovou kompozici sestavil dle vlastní invence. Je však pravděpodobné, že postavu světce i Panny Marie malíř převzal z jiné, dosud neurčené, předlohy. Ukazuje na to jednak časté kopírování kompozic v jiných Heringových dílech, ale i konkrétní prvky obrazu. Prvním je uspořádání dvojice Panny Marie a Ježíška. Dítě samostatně stojící před svou matkou je méně časté a objevuje se například v tvorbě rodiny Carracciů [60] a dalších malířů z oblasti Emilie, například u Quida Reniho či Giovanniho Lanfranca [61].²³⁵ Malíř tedy mohl tuto formu znát například z této oblasti nebo z děl jí ovlivněných.

²³⁵ Ludovico Carracci, sv. Hyacint, 1594, olej na plátně, 375 x 223 cm, Louvre, département des Peintures, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 8. 2. 2011; Quido Reni, Panna Maria se sv. Tomášem a Jeronýmem, 1630–1635, malba, 340 x 210 cm, Vatican, Pinacotec, inv. č. inv. č. 55888, provenience:



60 sv. Hyacint, Ludovico Carracci, 1594



61 Madona se sv. Dominikem a Anselmem, Giovanni Lanfranco

Druhý prvek je gesto odevzdanosti sv. Norberta, ve kterém lze cítit až barokní patos, který byl ale v této době v českém prostředí nemyslitelný. Inspirace pro postavu světce mohla vycházet z italského prostředí, které s oblibou zobrazovalo extáze jednotlivých světců. Jedním takovýmto výjevem je Extáze sv. Filipa Neriho od Quida Reniho [63].²³⁶ Světec je zobrazen ve stejné poloze jako sv. Norbert [62]. Je sice oděn do barokního ornátu, ale z první malby svatonorbetského cyklu inspirované dílem Petra Paula Rubense je vidět, že změna draperie nečinila Heringovi větší problém. Zda se autor pražské malby inspiroval v malbě Quida Reniho, nelze s jistotou vyslovit. Je zde třeba připomenout, že obraz sv. Filipa Neriho byl vytvořen pro oltář v římském kostele S. Maria in Vallicella. A právě z tohoto chrámu již Hering jeden obraz jako předlohu pro své dílo využil, konkrétně obraz Frederica Barocciho Navštívení Panny Marie.

Pesaro, katedrála, kaple Olivieri, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 5. 2. 2011; Giovanni Lanfranco, Panna Maria se sv. Dominikem a Anselmem, olej na plátně, 300 x 250 cm, Chiesa del Rosario-Afragola, Napoli, <http://www.arteantica.eu/>, vyhledáno 10. 2. 2011.

²³⁶ Quido Reni, Extáze sv. Filipa Neriho, 1614–1615, malba, Roma, Chiesa di S. Maria in Vallicella, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 10. 2. 2011.



62 Sv. Norbert dostává řeholní roucho, J. J. Hering, výřez



63 sv. Filip Neri, Quido Reni, 1614–1615

3.4.6.4 *Usmíření nad ostatky*

Během svého potulného kázání se sv. Norbert dostal do diecéze Namur, kde v jedné vesnici došlo k nesváření dvou rodin. To vyvolalo mnoho vražd a celý kraj byl spory velice sužován. Norbert, kterého už předcházela jeho pověst, byl požádán, aby rody usmířil. Díky jeho četným modlitbám a kázáním o odpuštění a křesťanské lásce se oba rody před chrámem nad ostatky místního patrona sv. Frédeganda smířily.²³⁷



64 Sv. Norbert dostává řeholní roucho, J. J. Hering, výřez –
Usmíření nad ostatky



65 Usmíření nad ostatky, Joannes Galle

²³⁷ MADELAINE 1900, 65–70.

Scéna je na malbě věrně popsána podle legendické předlohy i grafiky. Sv. Norbert, doprovázený jedním ze spolubratrů, pravděpodobně sv. Hugem, žehná šlechticům a jejich dalším příbuzným, kteří si podávají ruce nad schránkou s ostatky vynesenu na nosítkách před chrám. Jednoduchý bílý šat světce a jeho společníka kontrastuje s barevnými šlechtickými, převážně červenými, oděvy usmiřujících se mužů. Na pozadí se vedle ubíhající řady domů tyčí chrámové průčelí [64]. Autor malby zcela převzal celý výjev ze třináctého listu grafického cyklu [65]. Totožně znázornil architektonické detaily i oděvy šlechticů, jichž však namaloval menší počet.

3.4.7 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona

3.4.7.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HF
(na levé nápisové
desce)



66 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering

Levý nápis:

QUA RECENTE ET ALBETE
REGAT GREGE CAPIT LEGE
COELO DATA OLIM NATA
ORIS DII SCATEBRIS

Jak brzy a bělavě
má vést stádo; přijímá zákon,
daný z nebe, dávno zrozený
ze zřidel Božích úst.

Pravý nápis:

PENDES CRVCE SPENDES LUCE
MONSTRAT AEDE PRIMA SEDE
REVELATVR ET LEVATVR
GERYON E LATEBRIS

Jak visí na kříži a vyzářuje světlo,
ukazuje chrám, první sídlo
se ukazuje a vyzdvižen
je Gereon z úkrytu.

Obě nápisové desky jsou totožně vyobrazené v červeném kameni s volutovou ozdobou. Ta se na levé desce nachází v pravém dolním rohu. O desku se opírá andílek s ratolestí. Na boční straně desky se nachází malířova signatura. Pravá deska je volutou ozdobena v levém dolním rohu. Andělíček je zde také situován za desku, o kterou si opírá helmici z brnění. Ta se vztahuje k hlavnímu výjevu, tedy ke sv. Gereonovi. Stejně tak zelená látka, která je dekorativně přehozena přes desku.

3.4.7.2 Zjevení sv. Augustina

Celé toto plátno je věnováno událostem, které doprovázely zřizování prvního premonstrátského kostela v Premontré. Sv. Norbert věděl, že jeho společenství potřebuje

pravidla, podle kterých by se mělo řídit. Nebyl si však jist, která zvolit. Při modlitbě se mu vyjevila vůle Boží skrze zjevení sv. Augustina, který mu předal svá regula.²³⁸



67 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert dostává řeholi



68 Sv. Norbert dostává řeholi, Joannes Galle

Výjev je opět převzat s grafického cyklu. Sv. Augustin v modrém pluvialu, s mitrou a berlou drží v levé ruce svůj atribut, planoucí srdce probodnuté dvěma šípy [67]. Pravou rukou podává sv. Norbertu knihu se svou řeholí. Premonstrát klečí pod oblaky, opírá se o berlu a knihu přijímá. U nohou mu leží bílý baret a kniha. Na oltáři za klečícím světcem je obraz Panny Marie, krucifix a několik knih. Malba naprosto věrně a do všech detailů kopíruje sedmnáctý grafický list, pouze nepřebírá zde zobrazenou nápisovou pásku [68].

3.4.7.3 Nalezení ostatků sv. Gereona

Aby mohl být vysvěcen nový řeholní kostel v Premontré, bylo třeba pro toto místo zajistit ostatky některého svatého. Legendické životopisy krom schopnosti usmiřovat neshody a vymítat ďábla sv. Norbertovi přisuzovaly také schopnost zázračně nacházet ostatky světců. Jedním takovýmto zázrakem bylo nalezení ostatků sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem, o které se tamní lid neúspěšně snažil. Samotný umučený světec dal Norbertovi ve snu pokyn a Norbert podle něj jednoznačně určil místo, kde mají jeho spolubratři hledat. Ostatky zde také nalezeny byly. Legendy přesně udávají jejich popis. Tělo bylo pohřbeno bez useknuté hlavy, ve vojenském šatě a zelené látce. U krku ležel drn trávy, který měl zastavit krev vytékající z

²³⁸ MADELAINE 1900, 106.

hrdla.²³⁹ Grafický list v prvním plánu zobrazuje zjevení sv. Gereona sv. Norbertovi modlícímu se u oltáře. Výjev druhého plánu je zasazen do chrámové lodi. Zde sv. Norbert stojí zády, ukazuje na místo, kde mají jeho pomocníci hledat, a celé události přihlíží místní klérus.

Pražská malba přináší vlastní kompozici tohoto námětu. Z grafického tisku si vybírá pouze určité prvky. Na ústředním výjevu, jehož prostředí není přesněji určeno, je vyobrazen sv. Norbert s atributy opata, tedy s mitrou, pektorálem a v červeném pluviálu [69]. Berlu drží za jeho zády jeden z přísluhujících. Světec svým spolubratřím ukazuje na místo, ze kterého čtyři diákoní vyzdvihují tělo mučedníka. Jsou oděni do zlatých dalmatik s červenými lemy na rukávech a okrajích dalmatiky a s červenými štrápci. Mrtvý světec je dle legendického popisu vyobrazen v brnění a jeho bezvládné tělo spočívá na rukou diákonů. Není však bez hlavy a zde se tedy výjev odchyluje od literárních zpráv. Na místo taktéž dopadá paprsek světla, který vychází od zjevujícího se sv. Gereona. Ten je zobrazen mezi oblaky, v brnění a s palmovou ratolestí. Zprava celé scéně přihlíží dva udivení klerikové a další svědci v pozadí. Scénu uzavírá postava šlechtice, který svůj pohled směřuje k divákovi. Je oděn do červeného kabátce a čapky. Ruku má položenu na hrudi. Pod ním stojí dva ministranti v bílo-červeném oděvu se svícemi. Ministrant blížeji ke šlechtici také směřuje svůj pronikavý pohled ven z obrazu. Jeho mladistvá tvář s ostrým nosem, kulatým čelem, výraznými sevřenými rty a pronikavými tmavými očima je typickou Heringovou tvář. Stejný typ tváře, ač vytvořený jistějším a zručnějším rukopisem, lze identifikovat u sv. Vavřince z nástavce Martinického oltáře s Heringovým signovaným obrazem Ukřižování [7], [8], [9]. Mučedník je zde zobrazen jako jáhen ve zlaté dalmatice se stejnými červenými aplikacemi jako mají jáhni na výjevu se sv. Gereonem. Nabízí se otázka, zda tento typický obličej s až uhrančivým pohledem je pouze malířovým opakovaným typem nebo zachycuje podobu konkrétní osoby. Celá kompozice je vystavěna nesourodě a neproporcionálně a rozpadá se na dílčí části. Samostatnou skupinu tvoří výše zmíněný šlechtic s dvěma ministranty. Oproti ostatním jsou ministranti disproporčně menší, i kdyby se jednalo o zobrazení chlapců. Všichni tři stojí stranou od hlavních postav. Další část tvoří skupina přihlížejícího kléru a davu v pozadí. Vyplňuje volné místo mezi hlavním výjevem a předchozí trojicí. Ale není do prostoru věrohodně zasazena. Zjevení sv. Gereona zobrazené nalevo od Norbertovy hlavy budí dojem vnuceného začlenění, jelikož pro něj již jinde nebylo místo [69]. Jeho postava je podána zepředu na rozdíl od

²³⁹ MADELAINE 1900, 100–103; VITA A, 17–18.

světcova zobrazení v šestnácté grafice cyklu, kde je vyobrazen z boku. Postavy jsou si však natolik podobné (helmou, vousy, brnění i šerpou), že je možno označit tento prvek grafiky za předlohu pro malbu [70]. Hlavní a ústřední skupinu tvoří sv. Norbert se svými druhy a diáconi vyzdvihující ostatky sv. Gereona.



69 Sv. Norbert nalézají ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez

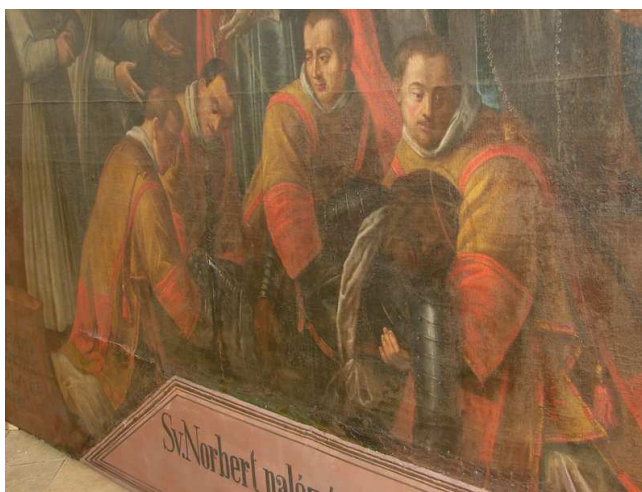


70 Sv. Norbert nalézají ostatky sv. Gereona, Joannes Galle

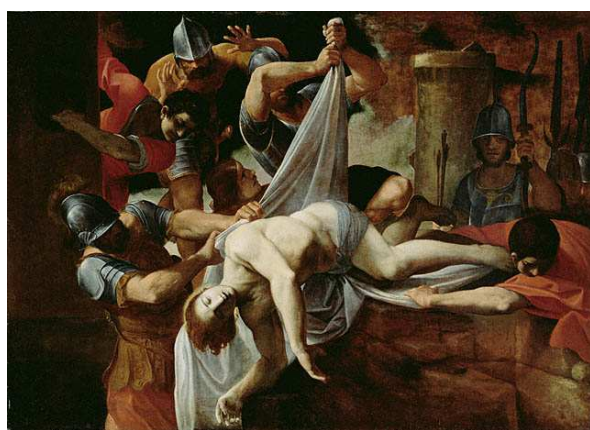
Jak bylo řečeno výše, na rozdíl od legendy je tělo sv. Gereona zobrazeno v celku s hlavou [71]. Důvod, který zapříčinil odklon od podrobného legendického popisu, je pravděpodobně jediný. Autor malby musel vycházet z předlohy, která mrtvé tělo zobrazovala s hlavou. Malíř dodržení výjevu podle předlohy pravděpodobně uznal za vhodnější než jeho úpravu dle legendy. Bezládnost nerozpadlého těla, které spočívá v rukou pomocníků, by mohla odkazovat na fakt, že předlohou nebylo vyzdvihování těla z hrobu, ale ukládání mrtvého těla do hrobu. Nebo pouze zobrazení bezládného těla. Natočení mrtvého těla k divákovi a vpředu převislá ruka však není v zobrazení těchto témat časté. Podobné vyobrazení mrtvého těla však lze nalézt na obraze s velice ojedinělým námětem Tělo sv. Šebestiána je vhazováno do Cloaky Maximy od Ludovica Carracciho [72].²⁴⁰ Bezládné tělo světce je vloženo do bílé látky a vojáky vhazováno do stoky. Sv. Šebestián je v porovnání s malbou vyobrazen zrcadlově. Levá ruka mu přepadává vpřed, pravá volně visí směrem dolů. V porovnání se sv. Gereonem je tělo hlavou více směřováno dolů, ale základní formulace je totožná. Druhým obrazem, který mohl být inspirací pro malíře pražské malby, je Rubensův Spící Samson

²⁴⁰ Ludovico Carracci, Tělo sv. Šebestiána je vhazováno do Cloaky Maximy, 1612, olej na plátně, 161 x 228 cm, Malibu, Paul Getty Museum, CORREGGIO AND CARRACCI 1986, 319–320.

[73].²⁴¹ Zde není tělo mrtvé, ale pouze nehybné. Spící hrdina leží v náručí Dalily. Jeho levá ruka volně visí vpřed a zarostlá tvář se zavřenýma očima spočívá na ženině klíně. Tělo zde není nijak nesené či pozdvihováno. Ale právě prvek ruky vyobrazení sv. Gereona velice připomíná. Je vůči němu podán zrcadlově a není zobrazen zepředu, ale zády k divákovi. Pražská malba však nebudí dojem naprosté malířské jistoty ve znázornění světcova těla. Je tedy možné, že malíř si předlohu uzpůsobil pro vlastní potřebu. Tvář Samsona a tvář sv. Gereona jsou si nápadně podobné svými vlnitými vlasy, bohatými vousy a sepjatými rty. Obraz do grafiky převedl Jacob Matham.²⁴²



71 Sv. Norbert nalézá tělo sv. Gereona, J. J. Hering, výřez



72 Tělo sv. Šebestiána je vhažováno do Claoky Maximy, Ludovico Carracci, 1612



73 Spící Samson, Jacob Matham podle Petra Paula Rubense

²⁴¹ National Gallery London, 1609/10, in: RUBENS DRAWINGS 1963, 79–80.

²⁴² Jacob Matham podle Petra Paula Rubense, Spící Samson, mědiryt, 37,7 x 43,6, Antverpy, Museum Rockoxhuis, RUBENS DRAWINGS 1963, 80.

3.4.7.4 Vidění Ukřižovaného v Premontře

Když si sv. Norbert vybral oblast Premontře, nemohl se rozhodnout, kde nový kostel a klášter vybudovat. Se svými bratry se tedy modlil, aby mu byla vyjevena vůle Boží. Jeden z bratrů měl vidění, které pak celé komunitě vyprávěl. Na místě, kde měl být vystavěn kostel, uviděl Krista na kříži. Z jeho těla vycházelo sedm jasných paprsků světla. Ty přivedly do údolí ze všech světových stran velké množství poutníků, kteří se Ukřižovanému klaněli a líbali mu nohy.²⁴³



74 Sv. Norbert nalézá tělo sv. Gereona, J. J. Hering, výřez – Zjevení Ukřižovaného v Premontře



75 Zjevení Ukřižovaného v Premontře, Joannes Galle

Malba vychází z osmnáctého grafického listu [75]. Ve středu je zobrazen Kristus na kříži, u jehož paty se klanějí poutníci [74]. Všichni mají světle hnědý oděv, tmavě hnědý pláštík či pelerínu, hůl a mošnu. Uctívají kříž a líbají Kristovy nohy. Z těla Ukřižovaného vychází sedm paprsků. Zde je malba věrnější literární než grafické předloze, jelikož na grafickém listu je paprsků zobrazeno jedenáct. V pozadí je v krajině zobrazen premonstrátský bratr, kterému se vidění dostalo. Na druhé straně od kříže je vymalována pravděpodobně kaple sv. Jana Křtitele, která zde v údolí Premontře stála již před Norbertovým příchodem.

²⁴³ VITA A, 21.

3.4.8 Sv. Norbert vymýtá zlé duchy

3.4.8.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HHF
(na pravé nápisové
desce)



76 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering

Levý nápis:

FRAVS FVRENTIS ET FINGENTIS
DEVM TRINVM FIT UT LINVM
TOTA FVGIT ET IRRVGIT
INFERORVM NATIO

Klam šilenství a předstírání
Božské Trojice byl svázán.
A celý prchá a krabatí se
národ podsvětní.

Pravý nápis:

SOCIATVR ET ALBATVR
CVM GERMANO COMES SANO,
CVM VXORE IAM SORORE
BREVIS MORAE SPATIO

Připojil se a oblékl bílou
napravený Němec.
S manželkou již sestrou
jen s krátkou prodlevou.

Obě nápisové desky se formou shodují s deskami předchozího obrazu Nalezení ostatků sv. Gereona. Postrádají však opírající se andělíčky. Na pravé desce se na horním okraji nachází malířova signatura. Autor opět použil, jako u předešlého obrazu, zkratku HHF.

3.4.8.2 Zjevení d'ábla v podobě Nejsvětější Trojice

Legendické životopisy kladou velký důraz na opětovné pokoušení d'áblem, se kterým se sv. Norbert, ale i jeho spolubratři museli vyrovnávat. Tento výjev popisuje jedno z těchto pokoušení. Při ranních chválách se jednomu z bratří, který rozjímal nad Nejsvětější Trojicí, zjevil d'ábel v podobě hlav tří mužů [77]. Chtěl ho tak přesvědčit, že jeho touha po poznání Nejsvětější Trojice je natolik chvályhodná, že si zaslouží ji spatřit. Tímto způsobem chtěl

d'ábel v premonstrátském bratrovi vzbudit pýchu. Ten se však nenechal oklamat, jelikož se zjevením přišel i zápach síry, a d'ábla odehnal.²⁴⁴



77 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – Zjevení d'ábla v podobě Nejsvětější Trojice

Ďábel vydávající se za nejsvětější Trojici je zobrazen v oblaku jako tři polopostavy vousatých mužů v červeném šatě, kteří dohromady drží žezlo a sféru. Od Nejsvětější Trojice je však odlišuje to, že všichni mají na hlavě rohy. V popředí stojí tři premonstrátské bratři, dva čtou z knihy a stojí k d'áblovi zády. Třetí z nich je s odmítavým gestem otočen ke zjevení. Scéna je zasazena do chrámu a v pozadí je vidět ubíhající klášterní chodba. Architektura, ve které se scéna nachází, je velmi dobře perspektivně zvládnuta a není na rozdíl od předchozích maleb nijak zjednodušena či schematizována. V grafickém cyklu se tento námět nevyskytuje.

3.4.8.3 Vymítání d'ábla

Legendy podrobně popisují několik událostí vymítání d'ábla, kterých se sv. Norbert účastnil. Zde autor předkládá jejich kompilaci bohatě doprovázenou d'ábelskými nestvůrami. Ústřední motiv vychází z příběhu vymítání d'ábla z dívky v Nivelles. Zde ke sv. Norbertovi, kterého doprovázel sv. Hugo, donesli dvanáctiletou posedlou dívku, která byla d'áblem sužována již více než rok. Když sv. Norbert začal s vymítáním, d'ábel se mu vysmíval tím způsobem, že skrze dívčina ústa přeřkával Píseň písni v několika cizích jazycích a dále se mu vzpíral. Světec přikázal dívku vykoupat ve svěcené vodě a ostříhat její krásné dlouhé blond'até vlasy, ve kterých se mohla skrývat d'áblova síla. Druhý den sloužil mši, při které byla posedlá

²⁴⁴ VITA A, 12.

přinesena k oltáři. Sv. Norbert se nad ní modlil, četl evangelium a ďábla dále vymítal. To se mu nakonec podařilo a dívka byla uzdravena.²⁴⁵

Okolo ústřední skupiny postav jsou zobrazeni tři posedlí. Vlevo je jeden z nich přidržován premonstrátským bratrem. Z úst mu vychází úzká světlá linie vedoucí k fantasknímu tvorů ve tvaru kukly s křídly a třemi chapadly. Toho se snaží sníst vzepjatá skvrnitá obluda připomínající žábu. Scénu z této strany uzavírá černý čert s vidlicí v ruce, černým psem a ohněm šlehajícím z tlamy, který zoufale pozoruje počínání sv. Norberta. Tato ďábelská postava [79], spolu s malým dráčkem na druhé straně výjevu [80], je opět přejata z grafického cyklu života sv. Norberta [78].



78 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, Joannes Galle



79 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – ďábel

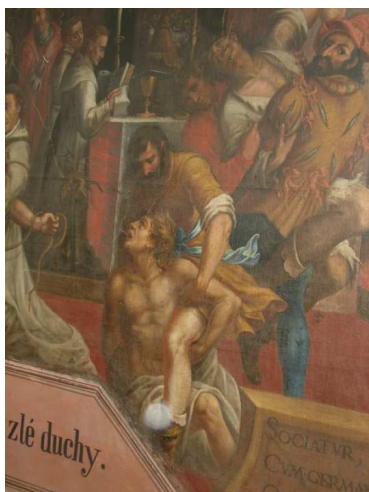


80 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – dráček

Na pravé straně výjevu jsou dva polonazí lidé zmítaní ďábelskou mocí, kterou se snaží ztláčit tři prostí lidé odění v hnědý a červený šat. Skupina vytváří zmeť propletených těl a podporuje

²⁴⁵ VITA A, 13–14.

dramatičnost celé scény. Muž nejvíce napravo v hnědém kabátě a klobouku se v obličejích vyznačuje rysy, které do malířského projevu celého obrazu nezapadají. Podobně ostrý nos a plné rty lze spatřit i na obraze s námětem Zázračné obrácení sv. Norberta, konkrétně u vylekané družiny, která Norberta doprovázela. Dalo by se tedy předpokládat, že i tvář tohoto muže přidržujícího posedlého, byla silně upravena při opravě obrazu v 18. století [81].



81 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez



82 Kristus uzdravuje posedlé, Aureliano Milani

Ve středu kompozice je zobrazen sv. Norbert v premonstrátském oděvu, jak stojí nad dívkou napolo ponořenou v okrouhlé kádi a zde přidržovanou dalším premonstrátem, pravděpodobně sv. Hugem [83]. Tato ústřední trojice odkazuje právě na příběh dívky z Nivelles, která byla během vymítání ponořena do svěcené vody. Posedlá dívka je staršího věku než v literární předloze. Na sobě má potrhané bílé šaty s překříženou modrou stuhou na prsou. V ruce drží provaz, kterým byla svázána. Její tělo je zmítáno d'áblovým odporem ke svěcené vodě. Proto má jednu nohu vystrčenou z kádě, napjaté svaly a tvář zkřivenou křikem. Z úst jí vychází, stejně jako ostatním posedlým, světlý proužek, který značí pach prchajícího d'ábla. Výjev tedy ukazuje vrcholný okamžik vymítání, kdy d'ábel opouští lidské tělo. V pozadí stojí tři přihlížející, dva muži a jedna žena. Oblečení jsou do měšťanského šatu. Může se jednat o dívčiny rodiče či pouze přihlížející, kterých dle legend bylo velmi mnoho. Dále jsou v pozadí vyobrazeni dva premonstráti stojící u oltáře a připravující se ke mši. Jedná se o sv. Norberta se sv. Hugem, který, jak bylo řečeno výše, během druhého dne vymítání sloužil za posedlou dívku mši.



83 Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez



84 Světec vymítá posedlého podle Ludovica Carracciho

Tělo posedlé dívky je, v porovnání s nefyziognomickým zobrazením sv. Norberta v premonstrátském rouchu, anatomicky dobře ztvárněno, a to i přes to, že její vzhled připomíná spíše mužskou postavu a stěží si lze představit, že by její druhá noha mohla být bez obtíží skryta v kádi. Tyto skutečnosti by mohly být vysvětleny předlohou, ze které autor mohl vycházet. V Auckland Art Gallery na Novém Zélandu je zachována grafika dle Ludovica Carracciho, na které světec vymítá d'ábla [84].²⁴⁶ Světec zde stojí v pozadí a největší důraz je tak kladen na vymítanou osobu, která se zmítá v rukou dvou mužů, kteří ji přidržují. Posedlý je mírně nakloněn vzad a na stranu, ruce má zvednuty do prostoru, jednou nohou stojí na zemi a druhou má skrčenou vpřed směrem k divákovi. Právě rozepjaté ruce, i když přesně nedodržují polohu zachycenou na grafice, natočení postavy a především skrčená noha se vyskytují na pražské malbě. Kresba se stejným námětem vymítání posedlých d'áblem od Aureliana Milaniho opakuje z Carracciho výjevu ženu chránící své dítě [82]²⁴⁷. K pražské malbě, konkrétně k posedlému na pravé straně vpředu, se pak tato kresba vztahuje skupinou vymítaného muže ve středu. Těla jsou sice rozdílně propletená. Ale propletení nohy posedlého, která směřuje stranou, s končetinou služebníka nejvíce vpravo, která jde vpřed, je pozoruhodně podobné. K zobrazení této skupiny dle předlohy by vedl i fakt, že posedlý má

²⁴⁶ Ludovico Carracci, Světec vymítá posedlého, lept, 402 x 275 mm, Nový Zéland, Auckland Art Gallery, inv. č. 1883/1/47, <http://www.aucklandartgallery.com/the-collection/browse-artwork/38/exorcism-of-the-boy-possessed-by-the-devil>, vyhledáno 6. 1. 2011.

²⁴⁷ Aureliano Milani, Kristus uzdravuje posedlé, kresba perem, 29,8 x 34, 9 cm, New York, Met Museum, inv. č. 61.130.18, <http://www.metmuseum.org>, vyhledáno 10. 2. 2011.

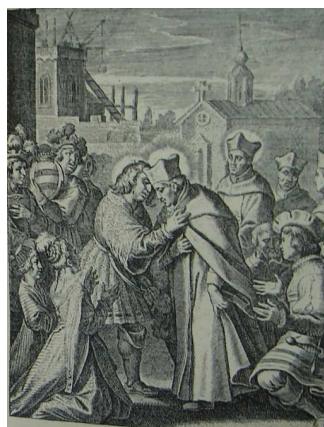
pouze jednu nohu. Druhá mu nebyla namalována a byla pravděpodobně při přejímání kompozice opomenuta. Milaniho kresba je mladšího data než pražská malba a nemohla posloužit za předlohu. Vyšla však ze stejného uměleckého prostředí jako Carracciho výjev. Není jisté, která konkrétní grafika či kresba byla použita jako vzor pro tento pozoruhodný a ojedinělý námět. Dle výše předložených podobností je však nutno hledat předlohy v italském prostředí oblasti Emilie a Bologne.

3.4.8.4 Setkání sv. Gottfrieda se sv. Norbertem

Veřejné působení sv. Norberta nezasahovalo pouze prostý lid, ale silně působilo i na šlechtice. Jedním z nich byl i mladý šlechtic a voják jménem Gottfried z Cappenbergu, který byl velmi pohnut Norbertovými skutky a i přes své bohatství se rozhodl všeho se vzdát. Jeho rodina byla silně proti. Nakonec však souhlasila a s Gottfriedem do premonstrátského řádu vstoupila i jeho žena a mladší bratr. Gottfriedovo sídlo na Cappenbergu bylo proměněno v klášter. Spolu s ním vznikly další dva kláštery, v Ilbenstadtu a Varlar, o které se starala Gottfriedova žena a jeho bratr.²⁴⁸



85 Sv. Norbert vymýtá zlé duchy, J. J. Hering,
výřez – Setkání sv. Gottfrieda se sv. Norbertem



86 Setkání sv. Gottfrieda se sv. Norbertem, Joannes Galle

Tento příběh popisuje poslední výjev obrazu [85]. Mladý Gottfried se setkává se sv. Norbertem, kterého objímá. Nalevo od dvojice klečí se zdviženýma rukama dvě mladé ženy, Gottfriedova manželka a pravděpodobně její služebná. Na druhé straně klečí Gottfriedův bratr. Scéna tedy popisuje vstup všech tří příbuzných do premonstrátského řádu. Setkání přihlíží další premonstráti a šlechtici. Jeden z nich drží bílý erb s dvěma modrými břevny. Pravděpodobně měl autor v úmyslu odkázat tak na Gottfriedův šlechtický původ a zobrazit

²⁴⁸ Vita A, 28.

zde jeho erb. Erb rodu pánů z Cappenbergu je však zlatý s jedním červeným břevnem. Malíř tedy přejal pouze myšlenku odkazu na šlechtický původ z dvacátého druhého grafického listu. Konkrétní barevné provedení však již zpracoval podle své fantazie. Grafický list je kompozičně vystavěn totožně [86]. Pouze je redukován počet komparzních postav. Malba se s grafikou shoduje i v pozadí, na kterém je vyobrazena kaple a rozestavěný kostel, který patrně odkazuje ke Gottfriedovu zakládání klášterů.

3.4.9 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem

3.4.9.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej,
plátno
signatura: HF
(na pravé nápisové
desce)



87 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering

Levý nápis:

CAECE LVMEN VRBI NVMEN
PER NORBERTV EST ASSERTV
ERROR CEDIT SPRETO REDIT
SACRAMETO GLORIA

Slepé ženě světlo, městu vůle Boží
skrze Norberta jsou zajištěny.
Klam ustupuje a znevážené svátosti
se vrací sláva.

Pravý nápis:

QVID INSANIS ALTER CANIS
ET VIM PARAS APVD ARAS
ILLE RIDET CVM TE VIDET
CERTVS DE VICTORIA

Co ty divoký a šedý
a sílu bereš u oltáře?
Tak se on směje, když tě vidí
jistý svým vítězstvím.

Obě dvě nápisové desky jsou opět laděny do červených odstínů a jsou ozdobeny volutou stejně jako u maleb s vymítáním zlých duchů a nalezení ostatků sv. Gereona. Na obrubní pravého nápisu se nachází autorova signatura.

3.4.9.2 Uzdravení slepé ženy

Scéna popisuje jeden z Norbertových eucharistických zázraků. Při slavení eucharistie o velikonočních svátcích ve Würzburgu za sv. Norbertem přišla slepá žena právě ve chvíli, kdy přijímal Tělo a Krev Páně. Světec ihned po přijímání dýchl na ženiny oči a ona se uzdravila.²⁴⁹

²⁴⁹ VITA A, 29–30; MADELAINE 1900, 185.



88 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – Uzdravení slepé ženy

Tento příběh zobrazuje i dvacátý čtvrtý list grafického cyklu. Autor malby však z této předlohy nevycházel. Zvolil jednoduché zobrazení zázraku, kdy sv. Norbert není oblečen v liturgických rouchách, jak by se dalo předpokládat dle popisu legendy, ale pouze v premonstrátském hábitu [88]. Svou pravou rukou se dotýká očí slepé ženy, která mu klečí u nohou. Levou rukou drží její šátek, který má přehozený přes své modré šaty.²⁵⁰ Za dvojicí je vyobrazen oltář se svícemi a s obrazem Panny Marie Sedmiboletné, která má do srdce zabodnuto sedm mečů. Tento ikonografický typ je sice středověkého původu,²⁵¹ ale vyskytuje se hojně v 16. století ve vlámském malířství a později i ojediněle v italském umění 17. století. Není tedy jednoznačně určité, z jakých zdrojů Hering tento motiv přejal. V jeho tvorbě a v tvorbě jeho okruhu však byl tento námět velice častý a oblíbený. Na tomto zobrazení má jistě odkazovat na utrpení slepé ženy.

3.4.9.3 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem

Ústřední kompozice popisuje jednu z událostí, díky kterým se sv. Norbert stal ochráncem eucharistie, se kterou je zobrazován, a vzorovým barokním světcem chránícím učení církve. Antverpy byly sužovány učením heretika Tanchelma. Ten nejprve, podobně jako sv. Norbert, káral klérus. Ale jeho učení se rozrostlo do nebezpečných rozměrů. Popíral instituci církve, prohlásil se za snoubence Panny Marie, rovný Kristu a velmi bohatě a honosně se oblékal.²⁵² I po Tanchelmově smrti bylo jeho učení natolik rozšířeno a v lidech zakořeněno, že nebylo možné jej vymístit. Proto se dvanáct antverpských kleriků rozhodlo povolání sv. Norberta s jeho druhy a věnovalo jim svůj kostel. Sv. Norbert tento dar přijal, ale nechal postavit ještě druhý kostel k potřebám výše zmíněných kleriků. Postupnou misijní činností si premonstráti získali antverpský lid a navrátili do města křesťanskou víru.²⁵³ Tento námět ochrany eucharistie sv. Norbertem se objevuje až roku 1598 ve Vita S. Norberti a je na něj kladen důraz také kvůli potridentské zbožnosti.²⁵⁴

²⁵⁰ Scéna tematicky i kompozičně připomíná zázračné uzdravení slepé ženy bl. Milem.

²⁵¹ ROYT 2006, 207.

²⁵² PÍŤHA 1990, 25.

²⁵³ VITA A, 31.

²⁵⁴ STAHLHEBER 1984, 236–238.

Na levé straně ústředního výjevu stojí sv. Norbert se zvednutýma rukama s gestem usmíření či upokojení. Pravou nohou šlape po Tanchelmovi. Ten je oděn do honosných modrých šatů se zlatými ozdobami. Má bohaté vousy a světlé dlouhé vlasy. Levou rukou se opírá o knihu, pravou pozdvihuje odsvěcenou hostii, ústřední prvek jeho herezí. Za zády ho podpírá okatý ďáblík s plameny u úst. Druhý ďábel se nachází za levou nápisovou deskou a vystřeluje na sv. Norberta tři ohnivé šípy. Tanchelm zde má také volně v ruce hostii, kterou tak znesvěcuje. Naopak Norbert ji drží v monstranci, která se později stala jeho nejčastějším atributem. Je pozoruhodné, že ač je dnes monstrance jedním z nejčastějších Norbertových atributů a byla takto používána již v době vzniku maleb, jak je patrné z prvního grafického cyklu, v rámci pražského cyklu se nevyskytuje ani jednou.

Za světcem přihlížejí dva jeho druzi. Střed scény je prázdný. Na pravé straně jsou vyobrazeni dva muži. Ten, který sedí, je oděn do jednoduchého červenočerného oděvu. Jeho ruce spočívají na knize. Po jeho levici stojí honosněji oděný muž v plášti a s čapkou v ruce. Pravou rukou divákovi představuje celý výjev a uvádí ho do situace. V druhém plánu ve středu kompozice sedí v řadě sedm mužů. Někteří hledí na Norberta, jiní diskutují. Mají u sebe knihy a jsou oblečeni převážně v hnědých oděvech. Dále nalevo je skupina žen a dětí. Za nimi jsou další tři muži stejného zevnějšku jako předchozí. Zcela v pozadí je vyobrazeno město s řekou. Jedná se o vedutu Antverp, ze které jasně vystupují dva kostely [93].²⁵⁵ To odkazuje k legendě, kdy dvanáct kleriků darovalo sv. Norbertovi kostel a on jim nechal k jejich užívání taktéž jeden vystavět. Na malbě je zobrazeno právě dvanáct mužů, a proto lze předpokládat, že tito muži představují právě výše zmíněné kleriky. Toto zobrazení tedy nepopisuje jakousi disputaci mezi obhájcem eucharistie sv. Norbertem a heretikem Tanchelmem, protože ani dle legendických záznamů se tito muži osobně nesetkali. Námět spíše ukazuje misionářský dar sv. Norberta a podchycuje celou podstatu příběhu. Dohromady předkládá soužené obyvatele Antverp, které představují zobrazené ženy, kleriky, samotné město i vítězné gesto přemožení hereze, které je ztvárněno pomocí Norbertovy nohy spočívající na Tanchelmovi.

Tuto nesourodost námětů a nejednoznačné námětové vymezení obrazu však autor nedokázal jasně kompozičně vyřešit. Jeho kompozice vychází z grafického listu se stejným námětem. Jak již bylo řečeno výše, v těchto grafických listech se dva zmíněné grafické cykly značně odlišují. Dvacátý první grafický list z prvního cyklu znázorňuje tento antverpský námět jako jakési procesí, kdy sv. Norbert ve středu výjevu, otočen čelem k divákovi, drží v pravé ruce

²⁵⁵ srov. ANTWERP 1993, 77, fig. 45.

monstranci, v levé palmovou ratolest a nad ním je přidržován baldachýn. U jeho nohou klečí z jedné strany premonstrát s kadidelnicí, z druhé spolubratr se svící. Sv. Norbert stojí na Tanchelmovi a jeho družích. Okolo je seskupen dav věřících a v pozadí se otevírá pohled na Antverpy [89]. V druhém grafickém cyklu je tento námět kompozičně zcela odlišný. Sv. Norbert je zobrazen z profilu s ratolestí v levé ruce a s žehnající pravíci. Nohou také přišlapává Tanchelma, který drží odsvěcenu hostii a knihu. Okolo světce je zobrazen dav lidí, někteří sedí, jiní ve stoje diskutují. V pravém dolním rohu se nachází repousoirová dvojice ženy s dítětem [90]. Při porovnání grafiky z druhého cyklu s malbou je patrné, že předlohou byla právě tato grafika. Proto platí i tvrzení výše, že autor maleb se inspiroval v druhém grafickém cyklu.



89 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, Theodor a Cornelis Galle



90 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, Joannes Galle

Částečně postava sv. Norberta a zcela další dva premonstráti vychází z grafické předlohy [91]. Dalším převzatým prvkem je žena s dítětem v popředí. Tato dvojice byla přesunuta do druhého plánu. Pozice dítěte zůstala stejná, žena však byla otočena. Nesedí tak k divákovi zády, ale čelem [93]. Význam repousoirových figur zde byl nepochopen a jejich postavy byly šablonovitě přejaty. Stejně tak bylo přejato uspořádání davu lidí do pomyslné řady. Obdobně se kompozice opakuje i na malbě, zde však pro změnu rozměrů obrazu vytváří prázdná místa. Dvojice světce a heretika spolu s dvojicí mužů na druhé straně tedy vedou pohled diváka přes prázdné místo ve středu prvního plánu k vedutě. Snad i to byl záměr

malíře, aby se pohled na město nestal pouze kulisou výjevu, ale plnohodnotným prvkem odkazujícím na dějinnou událost. Kompozice se však jeví jako rozpadlá a nesourodá.



91 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – vlevo



92 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – vpravo

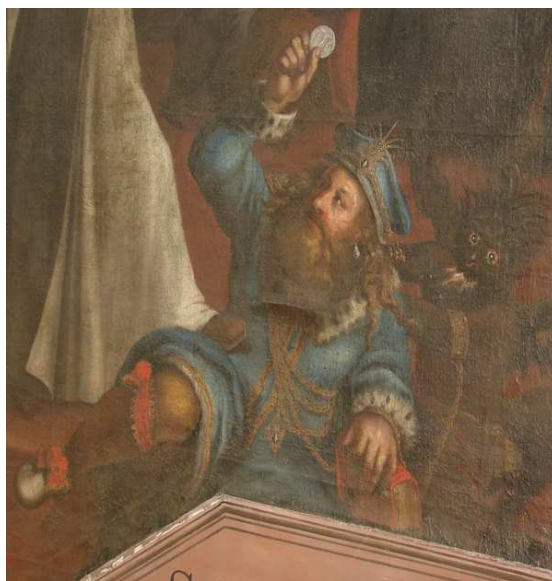


93 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – střed

Zobrazení sv. Norberta s Tanchelmem pod nohou je častým barokním protireformačním námětem. Jeho obměnou je zobrazení s d'ěblem, který je umístěn opět pod Norbertovou nohu.²⁵⁶ Jako u světceva zázračného obráčení korespondujícího s obráčením sv. Pavla i zde lze nalézt biblickou analogii tohoto tématu s ikonografií archanděla Michaela a jeho bojem

²⁵⁶ POCHE 1990, 70.

s ďáblem.²⁵⁷ Na pražské malbě však dochází k neobvyklému protočení heretikova těla. Stejnou pozici přišlápnutého těla lze nalézt na obraze Sv. Michaela vítězí nad ďáblem od malířů ferraské školy Dossa a Battisty Dossi [95]. Není známo, kam byl obraz určen. V jeho kompozici je však jasný odkaz na obraz archanděla Michaela od Raffaela, jež autor jistě znal.²⁵⁸ Postava ďábla a Tanchelma nejsou jednoznačně totožné. Obdobné je natočení pololežícího těla vzhůru ke svému utlačovateli, pozvednutá pravá ruka a tvář s hustými vlnitými vousy a vlasy. Autor strahovské malby mohl být ovlivněn i dalším zdrojem. Johan Sadeler vydal cyklus devíti grafik vytvořených dle kreseb Maartena de Vos s tématem Ctnosti vítězí nad neřestmi.²⁵⁹ Základ kompozice tisků je vždy stejný. Sedící žena šlape po personifikované neřesti. Největší podobnost vykazuje malba s grafikou Důvěry, kde protočená postava neřesti pozvedá svou pravou ruku [96]. Grafika je však stranově převrácena. Z výše navržených předloh vyplývá, že i přes netypičnost námětu mohl malíř čerpat inspiraci z grafických vzorů a nebyl odkázán pouze na vlastní kompoziční řešení.



94 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – Tanchelma

²⁵⁷ STAHLHEBER 1984, 240.

²⁵⁸ Dosso a Battista Dossi, Sv. Michael, olej na plátně, 205 x 119 cm, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, CORREGGIO AND CARRACCI 1986, 125.

²⁵⁹ RAMAIX 2003a, 96–104.



95 Sv. Michael, Dosso a Battista Dossi



96 Důvěra, Johan Sadeler podle Maartena de Vos, 134 x 90 mm

Jeho eklektický výběr vzorů dokládá také postava ďábla, který vystřeluje tři šípy [97]. Tato figura byla přejata z tisku Johana Sadelera vytvořeného dle kresby Cornelise Ketela [98].²⁶⁰ Zde ďábel střílí na alegorii Naděje. Malba se své předlohy drží zcela věrně. Rozdíl je pouze v nižší kvalitě malířského rukopisu, jelikož tvář ďábelské postavy je podána plošněji a méně propracovaně.



97 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – ďábel



98 Naděje – výřez, Johan Sadeler dle Cornelise Ketela

²⁶⁰ RAMAIX 2003a, 18, 19.

3.4.9.4 *Ďábel v podobě medvěda*

Jedné noci se sv. Norbertovi při rozjímání zjevil ďábel v podobě medvěda s ostrými drápy a zuby. Světec se nejprve zvířete ulekl, ale jelikož byl v chrámu v Premontre, domyslí si, že ho opět pokouší ďábel. Sv. Norbert ho tedy zahnal svou výmluvností a slovy z Bible a ďábel odešel.²⁶¹



99 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez –
Ďábel v podobě medvěda



100 Ďábel v podobě medvěda, Joannes Galle

Tuto událost popisuje pravý výjev malby. Sv. Norbert zde stojí u oltáře ozdobeného červenými látkami a je otočen na zvíře, které se vzpíná na zadních a z tlamy mu srší oheň. Sv. Norbert má v ruce berlu a u nohou odložený biret. Na oltářním obraze je zobrazena Sv. Rodina. Shora visí lampa s věčným světlem. Dvacátý první list grafického cyklu je s touto malbou totožný. Malíř převzal celý výjev, pouze ďábla v podobě medvěda nezobrazil celého. Totožný je i oltářní obraz a řasení draperií okolo něj.

²⁶¹ 2 Kor 6, 14–16; VITA A 32.

3.4.10 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku

3.4.10.1 Popis

rozměry:cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
bez signatury



101 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering

Levý nápis:

LVPVS AVDIT CVI CLAVDIT
SERVVS FORE O PASIORE
VERE MAGNV QE SIC AC...
SEPELIENIT PREBVIT
ANNO

Vlk poslouchá toho, koho omezuje
otrok síly a utrpení
vskutku velký, který takto...
překonává ...
Roku

Pravý nápis:

ASSIDLIVR ET FAMEIVR
SED, NORBERTO FIDE CERTO
PRAEDICETE MOX PROGETE
COPIA INCREBVIT
1629

Usedne a hladově čeká
ale, Norbert jistý vírou
předpovídá brzké události
zcela neuvěřitelně
1629

Další nápisy:

REN / Anno / 1748 / CVIR

Obě nápisové desky jsou znázorněny jako jednoduchá kamenná deska bez dekoru. Levá deska na tomto obraze, jako jediná v celém cyklu maleb, není zcela na okraji malby. Je více přiblížena k původnímu výseku obrazu, jelikož v levém dolním rohu je situována postava šlechtice shlížejícího na diváka. Nápis vypovídající o opravě obrazu roku 1748 se nachází na pravé spodní části obrazu mezi lýtky stojícího muže.

3.4.10.2 Pomáhající vlk

S osobou sv. Norberta jsou spojeny dva zázraky, ve kterých figuruje vlk. První vypovídá o pastevci v Premontre, který odehnal vlka útočícího na jeho ovce tím, že mu ve jménu sv. Norberta přikázal, aby odešel. Zde je však vyobrazen druhý příběh. K pastevci z Premontre, který neměl u svého stáda žádného hlídacího psa, se připojil vlk a celý den pastýři pomáhal, aniž by kteroukoliv ovci napadl. Večer si sedl před vrata kláštera a dožadoval se odměny. Premonstrátsí bratři se ho ale báli a nechali ho před vraty. Vlk proto začal bít ocasem do vrat. Když to uslyšel sv. Norbert a spolubratři mu pověděli o vlkově celodenní práci, přikázal, aby mu dali nažrat, protože si svoji odměnu zaslouží.²⁶² Norbert v tomto příběhu tedy vystupuje jako obhájce spravedlivé mzdy a chudého lidu.²⁶³



102 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – Pomáhající vlk

V grafickém cyklu se tento námět nevyskytuje. Na malbě je v popředí zobrazen pastýř se svým stádem a vlk, který na ně dohlíží. Na pozadí v krajině je pastýř v rozhovoru se sv. Norbertem, který mu přikazuje „vyplatit“ vlka. Napravo je stavba, před kterou sedí vlk. Nalevo za řekou se tyčí kostel s jednou věží.

3.4.10.3 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku

Roku 1125 zemřel magdeburský arcibiskup a za nového byl vybrán právě sv. Norbert. Ten se svého úřadu ujal následujícího roku a setrval zde až do své smrti v roce 1134. Legendy vypráví, že do města, ve kterém měl vykonávat svůj úřad, vstoupil jako chudý a otrhaný poutník. Když chtěl vejít do arcibiskupského paláce, vrátný svého nového pána nepoznal, zatarasil mu cestu a nechtěl ho pro jeho nuzný vzhled nechat projít. Sv. Norbert tento incident

²⁶² MADELAINÉ 1900, 166–169.

²⁶³ PIŤHA 1990, 38.

přijal s pokorou a pouze poznamenal, že ho vrátný vidí jasnějšíma očima než lidé, kteří ho donutili přijmout tento úřad.²⁶⁴



103 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – vlevo



104 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – vpravo

Popsané nedorozumění vrátného popisuje tento obraz. Průvod se sv. Norbertem v čele přichází k vrátnému, který stojí u otevřených dveří paláce. Světec je umístěn ve středu kompozice, v bílém řeholním rouchu, s bílým kloboukem, poutnickou holí a bos. Následuje ho druhý premonstrátský bratr, který hovoří s jakýmsi šlechticem. Tento premonstrát může být sv. Hugo, jeden z prvních Norbertových následovníků. Spíše by se však mohlo jednat o sv. Evermoda, který se po svém vstupu do řádu stal nejmilejším Norbertovým spolubratrem a Norbert vyžadoval jeho neustálou přítomnost.²⁶⁵ V zástupu následuje několik dalších honosně oděných šlechticů. Ten nejvíce vlevo v červeném plášti má u nohou bílého psíka [103]. Jako jediný z průvodu nesměřuje svůj pohled k novému magdeburskému arcibiskupovi, ale na muže stojícího v levé části obrazu mimo hlavní skupinu postav. Svým výrazným pohledem tak na něj upozorňuje. Umístění muže v rohu bylo natolik významné, že posunulo nápisovou desku mimo její tradiční umístění v rámci celého cyklu. Muž stojí k divákovi zády, ale obrací k němu tvář s knírkem. Jednu nohu má opřenou o schod. Jeho oděv je velice detailně vykreslen, nejpodrobněji z celého obrazu. Zlato-modro-bílý kabátec s jemným krajkovým límcem doplňují žluté punčochy a zlatý plášť. Svou čapku drží v rukou, a dává tak na odiv své polodlouhé blondřaté vlasy [106]. Honosný zjev, odstup od skupiny i velmi pronikavý pohled jej v celkové kompozici jasně vymezují [103]. Barevnost jeho oblečení i pláště je totožná s barevností oděvu muže z předchozího obrazu s Tanchelmem, který stojí nejvíce napravo

²⁶⁴ VITA A, 34.

²⁶⁵ VITA A, 12.

[107]. Postavy jsou taktéž zobrazeny ve stejném postoji, ale stranově převrácené. Rozdíl je pouze v pozici rukou. Muž na výjevu s Tanchelmem je však fyziogno­micky hůře propracován, především v oblasti nohou. V souvislosti s těmito dvěma postavami je třeba zmínit kresbu Josepha Heintze st. Stojící válečný knecht [105]. Kresba vznikla dle nástěnné malby Taddea Zuccariho s námětem Donatio Constantini, která se nachází v Sala Regia ve Vatikánském paláci.²⁶⁶ Postava muže na magdeburském výjevu a vojáka jsou díky zobrazení zezadu, natočení hlavy k divákovi a mírnému pokrčení pravé ruky totožné. Rozdíl je pouze ve stylu jejich oděvů. Avšak lze říci, že miskovité zvlnění jejich pláštíků je obdobné. Propojenost těchto dvou figur je zjevná. Nelze však s určitostí říci, zda se autor pražské malby inspiroval přímo v římském díle Taddea Zuccariho nebo skrze Heintzovo zprostředkování. Pravděpodobnější je však druhá varianta. Zejména pokud Heintzova kresba zůstala v císařských sbírkách nebo byla známa v uměleckém prostředí Prahy. Mohla být předlohou nejen pro muže na výjevu vstupu do Magdeburku, ale taktéž pro stranově obráceného muže na výjevu s Tanchelmem. A právě stranové převrácení a nedostatečný umělcův um mohlo zapříčinit nepřesné fyziogno­mické vystavění této figury.



105 Stojící válečný knecht, Joseph Heintz st. podle Taddea Zuccariho, 1585



106 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu, J. J. Hering, výřez



107 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez

Honosně oděný muž z magdeburské scény v sobě skrývá, dle mého názoru, ještě jednu významnou skutečnost, a to malířův autoportrét. Postava tohoto muže se od dalších dvou zmiňovaných figur liší. Knecht i muž z „Tanchelmovy obrazu“ mají ruku, která je blíže

²⁶⁶ Joseph Heintz st. podle Taddea Zuccariho, Stojící válečný knecht, sign., dat. 1585, kresba perem, 420 x 164 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. č. AE 359; RUDOLF II. A PRAHA 1997, 64.

k divákovi, mírně ohnutou loktem dolů. Magdeburský muž však má ruku ostřeji ohnutu loktem nahoru. Tento prvek ohnuté ruky natočené ven z obrazu Lubomír Konečný v rámci rudolfínského umění označuje jako tzv. „rudolfínské rameno“, které bylo jedním ze základních prvků (auto)portrétů dvorských umělců. Jako další charakteristiku tohoto typu portrétů vidí zobrazování umělců jako sebejistých urozených dvořanů bez přímých odkazů k jejich malířskému umu.²⁶⁷ Taktéž zobrazení umělce zezadu, jak shlíží přes své rameno, nese význam určité nadřazenosti nebo vymezení se oproti svému okolí.²⁶⁸ Postava muže na strahovském obraze vykazuje všechny zmiňované rysy. Jeho postoj v základu vychází z figury knechta. Odlišuje se však právě prvkem „rudolfínského ramene“. Muž navíc vyjadřuje velké sebevědomí nejen svým postojem, ale i honosným oděvem. Lze namítnout, že figura je přejata dle vzoru, vznik obrazu je kladen až do konce 20. let 17. století, a časový odstup od rudolfínských portrétů je tedy značný. I formulace ramene může být označena za náhodnou. Avšak několik prvků svědčí spíše pro hypotézu autoportrétu. Jak ukazují některá Heringova díla, tento malíř si dokázal předlohy vybírat z různých zdrojů a jejich význam v rámci svého uměleckého díla pak upravit dle svých potřeb. Dále Hering rudolfínské umění, jak jasně ukazují jeho kresby, velice dobře znal a ve svém díle reflektoval. I když to není pramenně podloženo, sám byl označován za dvorního umělce. Navíc postava na obraze, jak bylo řečeno výše, měla natolik velký význam, že odsunula tradiční umístění nápisové desky. Taktéž je zajímavý fakt, že se na tomto obraze, jako na jediném v celém cyklu, nenachází autorova signatura. Autor se zde tedy mohl zvětšit jiným způsobem než signaturou. Je třeba vzít v potaz i fakt, že byl Hering roku 1626 povýšen do šlechtického stavu. Z předložených dokladů tedy vyplývá, že zde Jan Jiří Hering pravděpodobně vytvořil svůj autoportrét. Ač vycházel ze starší rudolfínské tradice, poselství skryté v malbě zůstalo totožné. Autor zde svou osobu líčí jako sebevědomého šlechtice, který k nám nejen shlíží přes rameno, ale taktéž se v rámci výjevu účastní jedné z důležitých událostí života sv. Norberta.

Vrátný, který stojí před světcem a odmítá ho pustit dále, je oděn v jednoduchém hnědém oděvu. U pasu má svazek klíčů. Stojí vykročen ze dveří paláce a rukou zabraňuje Norbertovi projít. Prostor dveří je perspektivně řešen dosti nejasně a jeho dolní část neodpovídá horní. Zde je nejlépe patrné, že se autor malby soustředil zejména na zobrazení postav a jejich zasazení do prostoru nevěnoval příliš pozornosti. Mezi vrátným a světcem stojí malý ministrant, který nese procesní kříž a vzhlíží k Norbertovi. Na sobě má stejné červeno-bílé

²⁶⁷ KONEČNÝ 1997, 116.

²⁶⁸ KONEČNÝ 1997, 110–111, 113.

roucho jako ministranti z obrazu Nalezení ostatků sv. Gereona. Za vrátným stojí další šlechtic se zdviženou rukou. V interiéru paláce jsou vidět další šlechtici. Poslední postavou výjevu je muž vpravo, který je oděn v modrý šat s červeným pláštěm. V rukou drží bílý šátek a přeloženou listinu [104]. Jak bylo řečeno výše, kompozice je složena především z postav a není jí vymezeno jasné prostředí. Budí stejně nejasný dojem, jako hlavní výjev z obrazu Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem. Malíř zde jasně upřednostnil narativní funkci před uceleným kompozičním řešením.

3.4.10.4 Zázrak se znečištěnou vodou

Na postranním pravém výjevu je námět, který není zcela jasně určitelný a v grafickém cyklu se nevyskytuje. V interiéru klenuté místnosti jsou zde zobrazeni tři premonstráti sedící u stolu čelem k divákovi. Ke stolu přistupuje sloužící v červeném oděvu se džbánem v ruce. Premonstrát sedící napravo ho gestem ruky přivolává, druhý bratr nalevo gestem vyjadřuje opak. Domnívám se, že se jedná o událost, při které byl sv. Norbertovi v Premontré donesen džbán s vodou k napití. Bratři neoblomně tvrdili, že je voda naprosto čistá. Sv. Norbert se však napít nechtěl a přikázal vodu vylít. Když tak učinili, našli na dně džbánu velkého červa a považovali to za další z mnoha nástrah pocházejících od ďábla.²⁶⁹



108 Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu, J. J. Hering, výřez – Zázrak se znečištěnou vodou

²⁶⁹ VITA A, 32.

3.4.11 Sv. Norbert hájí pravého papeže

3.4.11.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HF
(na patce sloupu)



109 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering

Levý nápis:

O DIVINA MEDICINA!
VOCE DVLCI MORBI PVLSI
IN OVILE AD SEDILE
PONTIFEX REVECTVS EST

O Božský léku,
sladkým hlasem nemocní jsou uváděni
do ovčince, na trůn
se opět vrátil papež.

Pravý nápis:

TIBI CHRISTE INOVIT ISTE
PRO ME GRECE IVXTA LEGE
DEDVCTVRVS ET PASTVRVS
COELITVS ELECTVS EST

Tobě Kriste, představuji tohoto,
mé stádo podle zákona,
aby vodil a pásł,
z nebe byl vybrán

Další nápisy:

1629

Levá nápisová deska je v pravém horním rohu zdobena jakýmsi pásovým výstupkem. Pravá deska je zdobena stejně, ale obrůstá trávou. Nad ní se nachází zlomený sloup, na jehož patce je vepsán rok vzniku obrazu.

3.4.11.2 Sv. Norbert žehná nemocnému



Pravý výjev obrazu zobrazuje sv. Norberta, jak žehná nemocnému, který leží na lůžku. Norbert má na sobě premonstrátské řeholní roucho a na hlavě biret. Scéna neobsahuje žádné další detaily, prostředí sestává pouze z této jednoduché kompozice. I proto je obtížné určit její námět. Je možné, že sv. Norbert pouze žehná nemocnému. Nebo se jedná o další scénu vymítání d'ábla, kdy je však posedlý již vyléčen a jeho zmučené tělo se zotavuje. [110].

110 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert žehná nemocnému

3.4.11.3 Sv. Norbert hájí pravého papeže

Tato scéna opět, jako na výjevu s Tanchelem, zachycuje souhrn událostí, které kompiluje do jednoho výjevu. Sv. Norbert byl pro své diplomatické schopnosti Lotharem III. povolán k řešení schizmatu mezi papežem Inocencem II. a vzdoropapežem, který ovládal Řím. Světec se spolu s Lotharem i přes svůj pokročilý věk vydal do Říma, aby zde upevnil papežovu moc. Inocenc II. krále Lothara III. na oplátku v Římě korunoval na císaře.²⁷⁰

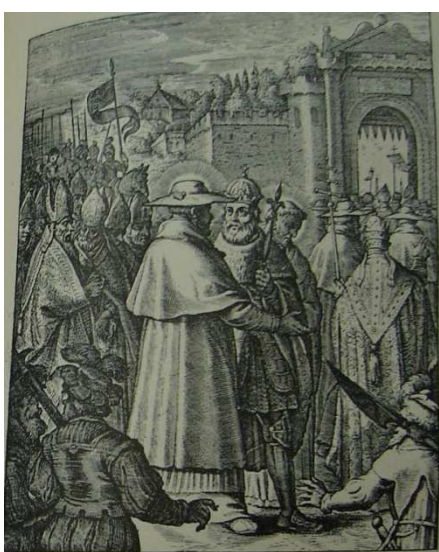


111 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez

Na ústředním výjevu je vyobrazen sv. Norbert opět v premonstrátském řádovém roucho s biretem na hlavě. Není zobrazen s žádnými atributy svého arcibiskupského úřadu. Jeho funkce je zde diplomatická a zdárný výsledek vyřešení politické situace nezávisí na jeho

²⁷⁰ VITA A, 41–42; MADELAINE 1900, 185.

funkcích, moci a váženosti z nich vyplývající, ale na jeho osobnosti, pokoře a Bohem daném daného daru urovnávat spory. Tuto jeho pozici vyjadřují i světcova gesta. Norbertův pohled směřuje k divákovi a představuje mu ústřední postavy celé scény. Svou pravou rukou poukazuje na papeže Inocence II., levou na Lothara III. [111]. Všechny postavy na výjevu jsou uspořádány do slavnostního průvodu, který směřuje do bran Říma. Třicátý první list grafického cyklu, ač s rozdílnou kompozicí, představuje stejný námět. Hlavní důraz je zde kladen na sv. Norberta a Lothara, papež se „ztrácí“ v průvodu. Na pozadí jasně vystupuje římská brána. Autor malby se v grafice mohl inspirovat pouze námětově. Přesto je však jasné, že grafiku znal. Obě díla se totiž v několika prvcích, které budou následně popsány, shodují.



112 Sv. Norbert hájí pravého papeže, Joannes Galle



113 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – voják 1



114 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – voják 2

Nalevo od sv. Norberta kráčí Lothar. Je zobrazen ve slavnostním brnění, s hermelínovým límcem, zlato-červeným pláštěm a korunou. V levé ruce, která je ale neobratně připojena k tělu, drží panovnické žezlo [111]. Tato fyziognomická nepřesnost je zapříčiněna právě převzetím ruky s žezlem z grafického listu. Obdobně nepřirozeně vystupuje zpod pláště i pravá ruka. Za panovníkem jdou tři diskutující biskupové v mitrách a bílo-zlatých pluviálech. Stejná diskutující skupina se objevuje i na grafice. Především pak nejbližší umístěný biskup, který si pod rukou přidržuje pluviál, je zcela totožný [109]. V postranní části obrazu jsou vyobrazeni dva vojáci, jeden z profilu, druhý stojí zády. Jsou však umístěni o dost níže než zbytek průvodu a i jejich neúplné zobrazení navozuje dojem, jako by stáli v prohlubni či jámě [113]. Jejich umístění nezapadající do kompozice je zapříčiněno tím, že byli převzati z grafické předlohy, kde byli situováni odlišně. Zde plnily úlohu repoussoirových postav

vtahujících do děje. Tato funkce však byla malířem nepochopena a jejich postavy byly šablonovitě přejaty a umístěny bez původního smyslu.

Napravo od sv. Norberta se nachází sv. Bernard. Jeho přítomnost opět vychází z grafické předlohy. Přímalá předloha jeho postavy v grafice je diskutabilní. Totožně je schován za postavou stojící před ním, má stejně sepjaté ruce, skloněnou hlavu a neaktivní postoj v celé události. Jasně je však před ním upřednostněn sv. Norbert, který je hlavním aktérem celé scény. Dále v průvodu kráčí papež Inocenc II., který je umístěn ve středu malby. V rámci průvodu se jedná o zlomové místo, kde se procesí otáčí k městu v dále. Jeho postava je tedy podána zády k divákovi. Na hlavě má nasazenu tiáru, v levé ruce drží patriarchální kříž, pravou rukou žehná. Je oděn do bohatě zdobeného zlato-bílého pluvíálu. Před ním jdou v průvodu čtyři kardinálové a další klerici, jejichž průvod se svícemi a praporci sahá až k městským hradbám. Bránu, která je zobrazena na grafice, zde lze pouze tušit. Lehce stranou hlavního průvodu stojí voják v žlutých šatech a červených punčochách s červenou čapkou na hlavě. Na rameni má položenou halapartnu. [114]. Tato postava je taktéž inspirována grafikou, na které je ale pouhou repousoirovou polopostavou v pravém dolním rohu. Na malbě byla rozvinuta do celé figury, její funkce se však opět vytratila. Stojí totiž „uvnitř“ výjevu a je pouze otočena zády. Malíř zcela zřetelně potřeboval vyplnit prázdné místo a znovu motiv šablonovitě přejal.

Zobrazený slavnostní průvod však nesestává pouze z kleriků. Je doplněn a doprovázen taktéž Lotharovým vojskem, které je znázorněno za biskupy na pozadí na levé straně obrazu. Další část vojska se připojuje k průvodu u bran města v pravé části malby. Zástup vojáků je vyobrazen na koních s kopími a praporci. Proto lze spatřit nad Lotharovou hlavou na červeném praporci císařského dvouhlavého korunovaného orla. Stejně tak je nad pravou skupinou vojska vidět říšské praporce s dvojhlavými korunovanými orly na zlatém pozadí. Zde se však opět jedná o anachronismus. Dvouhlavý orl se v říšské heraldice začíná objevovat až na konci 12. století a oficiálním říšským znakem se stává až za Zikmunda Lucemburského od roku 1433. Na Lotharově znaku, který sestával z jednohlavé orlice, se tedy objevit nemohl.²⁷¹

Jak bylo řečeno na začátku této podkapitoly, výjev nepopisuje konkrétní historické události. Pouze je kompiluje v monumentální a až alegorické zobrazení vítězství pravého papeže,

²⁷¹ BUBEN 2003, 324.

dosažení cíle Lothara III. a především zásluh sv. Norberta. Malíř toto všeobjímající téma nedokázal zformulovat do jasné kompozice a opět se zaměřil, jako u maleb Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku a Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, především na zobrazení postav bez jejich vyváženého seskupení a bez jasného vymezení prostředí scény. Malba se mu tedy opět rozpadla na jakýsi výčet přítomných a ztratila na kompoziční gradaci vytvořené na grafickém listu.

3.4.11.4 Sv. Norbert představuje sv. Huga

Poté, co byl sv. Norbert zvolen magdeburským arcibiskupem, rozhodl, že by měl být pro klášter v Prémontré zvolen nový opat. Sám si přál, aby jím byl zvolen sv. Hugo, ale nechal svým bratřím právo svobodné volby. Spolubratři sv. Huga jednomyslně zvolili, ale jelikož ten byl právě v Magdeburku u sv. Norberta, vyjevil mu Bůh svou vůli skrze zjevení. Sv. Hugo v něm klečel před Kristem, kterému ho sv. Norbert doporučoval.



115 Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert představuje sv. Huga



116 Sv. Norbert představuje sv. Huga, Joannes Galle

Toto zjevení popisuje pravý výjev malby, který je opět inspirován v grafickém cyklu, konkrétně ve dvacátém listu [115], [116]. Na malbě sv. Hugo klečí v řádovém oděvu před Kristem, který mu podává pravou ruku. V levé ruce Kristus drží praporec. Na grafice je draperie zcela jasně vykreslena, zatímco na malbě je vidět pouze částečně.²⁷² Kristus je oděn do červeného pláště. Ten je největší odlišností od grafiky, kde plášť volně vlaje za Kristovým tělem, a dramatizuje tak scénu. Na malbě je Kristus umístěn do veřejí, ve kterých oba premonstráty přijímá. Po levé straně stojí sv. Norbert v pluviálu, s mitrou a berlou ve tvaru kříže a doporučuje sv. Huga.

²⁷² V těchto místech je patrné, že plátno bylo při dřívějších opravách seříznuto, čímž zmizela okrajová část malby.

3.4.12 Sv. Norbert umírá

3.4.12.1 Popis

rozměry: cca 2 x 5 m
materiál: olej, plátno
signatura: HH fec.
(na levé nápisové
desce)



117 Sv. Norbert umírá, J. J. Hering

Levý nápis:

PERDIT FERA VIM MACHERA
QVIPPE SCVTV FIDES TVTV
POST CERTAEN IN LEVAEN
MIGRAT FRVES PATRIA
1630

Ničí divokou silou meče
samozřejmě štítem víru brání
po zápase se stěhuje do útěchy
využívá vlast.
1630

Pravý nápis:

VT MENS POLO ITA SOLO
VIRI CARO MODO RARO
HONORATVR DV PORTATVR
IN SIONIS ATRIA

Aby srdce drahého muže
klenbou i dlažbou vzácným způsobem
bylo vyznamenáno, bylo přeneseno
do Sionského [Strahovského] chrámu.

Další nápisy:

RENOVATA ... S.D.

Pravý i levý nápis jsou vyobrazeny na jednoduché kamenné desce bez dekoru. Na horním okraji levé desky se nachází malířova signatura. Pod nápisem pravé desky je tmavý pruh, kde se nachází nápis informující o opravě obrazů. Písmo je jednoduché a bez ozdob. Nápis je však zčernalý a nečitelný. Nelze tedy ani říci, zda pochází z opravy v 18. století nebo je pozdější.

3.4.12.2 Napadení sv. Norberta

I přes úřad magdeburského arcibiskupa vytrvával sv. Norbert ve své představě o ctnostném životě kléru. Kvůli prosazování tohoto ideálu se brzy stal ve své diecézi neoblíbeným a byl

často napadán. Útoky na sv. Norberta se děly v podobě intrik, ale i přímého ohrožení jeho života. Jednu takovou událost popisuje levý výjev. Během Norbertovy návštěvy koncilu v Remeši došlo v magdeburském dómu k události, která vyžadovala jeho opětovné vysvěcení. Místní klérus to však považoval za zbytečné a sv. Norbert se proto rozhodl akci provést tajně v noci, aby nedošlo k dalším rozmíškám. Klérus však rozhlásil, že arcibiskup z oltářů vyjímá svaté ostatky a chce s nimi uprchnout z města. Touto fámou pobouřili lid, který dóm obsadil. Při nastalé vřavě byl jeden z mužů, kteří bránili arcibiskupa, zraněn. Aby nepřišel ani jeden život nazmar, vydal se raději sv. Norbert ozbrojencům. Avšak v tu chvíli na něj jeden z nich zaútočil. Meč mu ale sklouzl a světce nezranil. Krev, která na meči byla, však potřísnila Norbertovu mitru. Tato krev pak zde již na vždy zůstala.²⁷³



118 Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez – Napadení sv. Norberta



119 Napadení sv. Norberta, Joannes Galle

Malba popisuje okamžik, kdy voják zezadu útočí na sv. Norberta. Muž, který arcibiskupa chtěl bránit, leží v levé dolní části výjevu. Před arcibiskupem stojí další ozbrojený muž, kterému se sv. Norbert vydává. Arcibiskup je oděn do liturgických rouch, s berlou a mitrou. V pozadí jsou pod červeným baldachýnem naznačeni další biskupové [118]. Autor opět použil jako předlohu grafický cyklus, zde třicátý list [119]. Ústřední postavy, tedy sv. Norbert, jeho polomrtvý ochránce a dva ozbrojení vojáci, jsou věrní předloze. Malíř pouze neuchoval stejné prostředí, které grafika udává jako biskupský palác či chrámovou předsíň. Pro svou malbu zvolil zcela sakrální prostředí, na které odkazuje baldachýn a nika se sochou světce v pozadí.

²⁷³ VITA A, 37–38.

3.4.12.3 Smrt sv. Norberta se zjevením sv. Norberta

Cesta z Říma, stáří i pracovní vytížení světce naprosto vyčerpaly a připoutaly na lůžko. Zde po čtyřech měsících nemoci umírá ve středu ve velikonočním oktávu roku 1134.²⁷⁴ Ústřední výjev zachycuje poslední okamžiky života sv. Norberta. Světec leží s přivřenými víčky na lůžku a v ruce svírá kříž, který mu pomáhá přidržovat jeden ze spolubratří. Ten mu také dává poslední pomazání, jak je patrné ze štoly, kterou má okolo krku [120]. Světcovo lůžko je zcela obklopeno premonstráty, na obou stranách po čtyřech. Premonstrát na pravé straně drží patriarchální kříž, další dva se modlí a poslední čte z knihy. Na levé straně klečící premonstrát drží kropáč. Nádoba se svěcenou vodou spolu s biretem a knihou mu leží u nohou. Vedle něj klečí další dva bratři. Stojící premonstrát si otírá slzy. V ruce drží tři ampule, pravděpodobně na posvátné oleje. Za hlavou sv. Norberta je vyobrazen anděl, který poukazuje na Ukřižovaného. Na konci pomyslné linie světcovy hlavy, andělovy ruky a kříže se nachází Kristus s otevřenou náručí. Tato linie jasně určuje logický směr pohledu světce, který se díky svému andělskému průvodci a skrze symbol kříže dívá na svého Vykupitele. Vedle Krista, který očekává Norbertovu duši, pokorně vyčkává Panna Maria. U Norbertova lůžka je postaven stolec, na kterém jsou umístěny arcibiskupské insignie. Na výrazné červené látce leží uprostřed rozloženého pallia mitra. Zpod lůžka, kde je mírně odhrnuta modrá pokrývka, vykukuje malý ďáblík s ohněm sálajícím z tlamy. Ten odkazuje na Norbertův celoživotní zápas s démony a zlem.



120 Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez

Nad vpravo klečícími premonstráty se nachází další drobný výjev. Je zde zobrazen sv. Norbert na oblaku, tedy již po své smrti, jak se zjevuje premonstrátskému bratrovi, tedy sv.

²⁷⁴ VITA A, 43.

Hugovi nebo sv. Evermodovi. V levé ruce drží palmovou ratolest, pravou se jemně dotýká tváře svého spolubratra. Ten se sepjatýma rukama vzhlíží ke sv. Norbertovi. Postava je zobrazena v nejasném postoji, kdy klečí se sepjatýma rukama, ale není zobrazen ohyb nohou, a světcí tedy chybí lýtka [121].



121 Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez – Zjevení sv. Norberta



122 Smrt sv. Norberta, Joannes Galle



123 Smrt sv. Norberta, Theodor a Cornelis Galle

Tyto dva výjevy ve středu plátna byly taktéž inspirovány grafickým cyklem. Jedná se o kompilaci dvou grafických listů s náměty Smrt sv. Norberta a Uctívání těla sv. Norberta [122], [124]. Z grafiky s uctíváním pochází motiv svíce a čtoucího premonstráta. Světcovo tělo je zde také stejně orientováno. Z grafiky Smrt sv. Norberta malíř přejal světcovo tělo se sepjatýma rukama pod pokrývkou, očekávajícího Boha Otce či Krista, premonstráta

nesoucího procesní kříž, stolek s totožně rozloženými arcibiskupskými insigniemi, knihu s biretem pod stolkem a klečící premonstráty. Pod Bohem je na tomto tisku v prvním grafickém cyklu okno [123], v druhém výjev Zjevení sv. Norberta. Je to další prvek podporující myšlenku, že malíř vycházel právě z druhého cyklu. Zjevení v prvním cyklu se totiž nachází na samostatném listu a je podáno zcela odlišně. Sv. Norbert zde leží na oblaku a v ruce svírá palmovou ratolest. Pod ním premonstrátský bratr s rozpaženými rukama klečí na klekátku. Druhý cyklus však v místě okna zobrazuje zjevení, obdobně jako malba, pouze zrcadlově obráceně. Před stojícím zakladatelem řádu, který má v ruce palmovou ratolest, klečí premonstrát se sepnatými rukama. Totožné je i Norbertovo gesto, kdy se milosrdně dotýká spolubratrovy tváře [122]. I přes stranové obrácení vykazuje výjev rysy totožné s grafikou. Je tedy zřejmé, že autor malby tuto grafiku znal.



124 Uctívání těla sv. Norberta, Joannes Galle



125 Uctívání těla sv. Norberta, Theodor a Cornelis Galle

3.4.12.4 Přenesení ostatků sv. Norberta

Poslední část malby popisuje přenesení ostatků sv. Norberta do Prahy roku 1627. Malíř zde proto nemohl vycházet z grafické předlohy, která vznikla několik let před touto událostí. Ostatky sv. Norberta se opatu Questenbergovi podařilo z Magdeburku vyvézt již na konci roku 1626, kdy byly provizorně uloženy v doksanském klášteře. Dne 1. května 1627 pak byly

při příležitosti prohlášení sv. Norberta zemským patronem přeneseny slavnostním procesím do Prahy. Této slavnosti se účastnil také císařský dvůr.²⁷⁵

Na výjevu je zobrazeno procesí, ve kterém klerici v mitrách a pluviálech nesou ostatky. Průvod je doprovázen vojáky na koních. Procesí vychází ze strahovské brány. Na jejím vrcholu je štít s císařským dvouhlavým orlem a socha sv. Norberta. Císařský znak jistě odkazuje na účast dvora při slavnostním přenesení ostatků. Procesí dále směřuje ke strahovské bazilice, která se tyčí nad celým výjevem [126].



126 Sv. Norbert umírá, J. J. Hering,
výřez – Přenesení ostatků sv. Norberta

²⁷⁵ STRAKA 1911, X.

3.4.13 Otázka autorství

Cyklus deseti maleb ze života sv. Norberta vznikl nejméně ve dvou etapách. Jak bylo řečeno na začátku kapitoly, existují dva záznamy o jeho vzniku. V roce 1627 bylo proplaceno šest obrazů a v roce 1629 zbylé čtyři. Samotné obrazy informují o datu svého vzniku pouze na výjevech Sv. Norberta vstupuje do Magdeburku a Sv. Norberta hájí pravého papeže. Zde je uvedeno datum 1629. Na obraze Smrt sv. Norberta je datum 1630. Tvorba obrazů tedy trvala až do roku 1630. Počátek malby obrazů je nejasný. První byly vyplaceny roku 1627. Je však pravděpodobné, že byla zakázka zadána již v roce 1626, protože v tomto roce již byly ostatky sv. Norberta přechodně uloženy v doksanském klášteře.²⁷⁶ Rok 1626 ve spojitosti se vznikem obrazů však archivní prameny neuvádí. Tato datace pochází až ze zmínky Gottfrieda Dlabace,²⁷⁷ která je přejímána dalšími autory. Minimální zmínky o obrazech v pramenech, etapizace jejich vzniku, následná oprava v 18. století Maxem Quidem Puklshaimbem i další pozdější opravy otázku autorství značně komplikují. Zajímavá je poznámka z roku 1627, ve které pisatel očekává vyhotovení zbytku obrazů malířskou dílnou, ne malířem samotným.²⁷⁸ Je tedy otázkou, jakou malířskou dílnou měl pisatel na mysli. V rámci Strahovského kláštera mohla být činná dílna, v jejímž čele stál hlavní malíř, mistr, v té době pravděpodobně Jan Jiří Hering. Nebo zda se jednalo o dílnu, která zde zůstala po malíři prvních šesti obrazů. Tento malíř, tedy Jan Jiří Hering, mohl být zaneprázdňen jinými zakázkami nebo mohl odcestovat. Jednoznačně však v rámci cyklu lze poznat více malířských rukopisů. Také je zde možné na jednotlivých prvcích, například na nápisových deskách, vidět zásadní rozdíly či naopak podobnosti jednotlivých výjevů.

V celém cyklu se objevuje několik obličejových typů. První typ obličeje s výrazně řezanými rysy, vystouplými lícními kostmi, výrazně zapadlými očima, pevně semknutými rty a tupým nosem se zde v cyklu neobjevuje. Lze ho nalézt na obraze sv. Mila, sv. Evermoda, bl. Jakuba či sv. Ludolfa. Druhý typ představuje oválný obličej, který má rovněž semknuté rty, lehce naznačené lícní kosti a kulaté vpadlé oči. Od prvního se liší méně hrubou kresebností a jemnějším podáním. Tento obličej se u postavy sv. Norberta objevuje na obrazech s tématy Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka [127] a Sv. Norbert rozdává majetek chudým [128]. Tváře se jemně liší ve své plnosti, ale to lze vysvětlit pozdějšími opravami či přelakováním. Mimo cyklus lze tento typ nalézt také na obraze sv. Heřmana Josefa [129]. Ze stejného

²⁷⁶ STRAKA 1927, 73.

²⁷⁷ DLABACZ 1815, 614.

²⁷⁸ NOTAE, 18v–19r,

základu pak vyvstává další typ tváře. Jedná se o mladého ministranta vyhlížejícího z obrazu na výjevu Nalezení ostatků sv. Gereona [130]. Tmavé krátké vlasy se vlní okolo obličeje. Oválná tvář s pevně sevřenými rty, výrazným horním rtem a vystupující bradou již nenese znak zapadlých očí, ale na výraznosti pohledu neubírá. Třetí vývojový stupeň tohoto typu lze nalézt na nástavci oltáře s Heringovým obrazem Ukřižování původně určeným pro pražskou katedrálu, dnes umístěným ve Slaném. Zde se jedná o zobrazení sv. Vavřince [131]. Tato tvář byla vytvořena stejnou rukou, avšak později. Tedy pravděpodobně již vyškolenější rukou. Rysy sv. Vavřince podobné s tváří ministranta svatonorbertského cyklu jsou však ještě podpořeny stejným oděvem sv. Vavřince a jáhnů na obraze se sv. Gereonem.



127 Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, výřez



128 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, výřez



129 Sv. Heřman Josef, výřez



130 Sv. Norbert nalézá tělo sv. Gereona, výřez



131 Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez – sv. Vavřinec

Třetím typem pražského cyklu je tvář staršího vousatého muže s výrazným nosem, hustým klenutým obočím a bohatým plnovousem. Poprvé se v cyklu objevuje na pozadí výjevu Sv. Norbert rozdává majetek chudým [132]. Naprosto stejný obličej se pak opakuje na obraze se sv. Gereonem u muže stojícího nejvíce vpravo nad malým ministrantem [133]. Dále se částečně opakuje ve výjevu s Tanchelmem u sedícího i stojícího muže na pravé straně malby [134]. U tohoto typu by bylo možné uvažovat, zda nebyl základem pro obličej sv. Ondřeje na výše zmíněném slánském nástavci [135]. Posledním výraznějším typem cyklu je tvář sv. Norberta na obraze, kde je zobrazen, jak dostává řádové roucho [136]. Obličej je sice

výrazněji vykreslen a má vystupující lícni kosti. Tento prvek však není zaveden do krajnosti jako u prvního typu. Tvář je hubená, podlouhlá a jemně modelovaná. Podobné rysy vykazuje tvář sv. Norberta na výjevu s jeho smrtí. Další výraznější typy se na malbách nevyskytují. Nalézají se zde pouze neurčité, nevýrazné tváře, které postrádají uměleckou originalitu. Porovnat lze taktéž pouze tváře hlavního aktéra v rámci celého cyklu. Na výjevech s pavoukem, chudými, řeholním rouchem a částečně se smrtí vykazují tváře prvky Heringova malířského rukopisu. Další obličejové jsou již vytvořeny jinou, mladší rukou. A pravděpodobně ne pouze jednou, protože každá ze zbylých světcových tváří je jiná a s rozdílnými prvky.



132 Sv. Norbert rozdává majetek chudým, výřez



133 Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, výřez



134 Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, výřez



135 Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez – sv. Ondřej



136 Sv. Norbert dostává řeholní roucho, výřez

Obecně se výše popsané typy tváří objevují převážně na výjevech Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, Sv. Norbert rozdává majetek chudým, Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho. Na malbě Sv. Norberta nalézá ostatky sv. Gereona se objevuje typ vousatého muže. Tvář sv. Norberta zde však znaky výše zmíněných typů tváří nenese. Podobně malba Smrt sv. Norberta tváří světce odkazuje k výjevu s řeholním rouchem, ale ostatní postavy jsou již zcela rozdílné. První obraz cyklu, Zázračné obrácení sv. Norberta, neobsahuje žádný výše uvedený obličejový typ. Dle mého názoru je to dáno věrným převedením předlohy, která to neumožňovala. Dále také možným velkým restaurátorským zásahem. Domnívám se tedy, že první čtyři malby z cyklu vznikly v první etapě, tedy okolo roku 1627, a jsou dílem Jana Jiřího Heringa za spolupráce dílny či pomocníka. To dosvědčují některé malířské chyby

popsané u jednotlivých výjevů. Pokud porovnáme obrazy s jinými Heringovými signovanými díly, jako je například Navštívení Panny Marie z pražské katedrály či slánské Ukřižování, nelze tyto nedostatky strahovského cyklu jinak vysvětlit. Malby Sv. Norbert nalézají ostatky sv. Gereona a Smrt sv. Norberta jsou jakýmsi přechodným obdobím, ale účetně byly zahrnuty do první etapy. Hlavní malíř zde možná již nepůsobil nebo pracoval na jiných zakázkách a dílo zde převzala dílna či pomocník. Zbylé čtyři obrazy, tedy Sv. Norbert vymítá zlé duchy, Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku a Sv. Norbert hájí pravého papeže, jsou výsledkem druhé etapy. Byly vytvořeny dílnou, která zde zbyla po působení hlavního malíře, tedy patrně Jana Jiřího Heringa. Nebo je vytvořil jiný malíř, nově činný ve Strahovském klášteře. Jeho malířský rukopis však nedosahoval takové umělecké osobitosti. Tváře zde nenesou výraznější společné prvky. Taktéž, jak bylo řečeno výše, zobrazení samotného sv. Norberta je na každém obraze rozdílné. To by podporovalo spíše tu teorii, že na obrazech pracovala dílna.

Tuto myšlenku by podporovaly i typy signatur. Na prvních čtyřech malbách se vyskytují spojená písmena HH Inven. či pinx., často zdobným písmem. Na ostatních malbách, vyjma vjezdu do Magdeburku, kde se signatura nenachází, jsou signatury jasně čitelné, střízlivé, bez ozdob a omezují se pouze na spojená písmena HHF (Hans Hering fecit).

Posledním aspektem, který také cyklus rozčleňuje, je kolorit maleb. Signované obrazy Jana Jiřího Heringa, ale i další malby s jeho rukopisem, jsou v barevnosti povětšinou střídme. Často se zde vyskytuje typická šedavá bílá barva. Nelze říci, že by obrazy byly tmavé, zejména ne například u slánského Ukřižování, ale jejich barevnost je vyvážená a nevtrhavá, nejsou křiklavé. V cyklu se tímto koloritem vyznačují malby s náměty pavouka, chudých a řeholního roucha. Ostatní malby jsou barevně odlišné. Výjevy nejsou zasazeny do měkkého světla, jsou jasnější a ostřejší. Na některých z nich²⁷⁹ se vyskytuje výrazná červená, která však mohla být dodána až druhotně. Heringovu typickou bílou zde nenalzáme.

Z výše popsaných skutečností je zřejmé, že autor svatonorbetského cyklu nebyl pouze jeden, ale na vzniku maleb se podílelo několik rukou. S přihlédnutím k několika „restaurátorským“ zásahům v minulosti je velice obtížné určit jasné oblasti jednotlivých rukopisů. Také i proto, že v současnosti nebyly obrazy podrobeny detailnějšímu restaurátorskému průzkumu. Osud jejich vzniku by jistě alespoň částečně osvětlily rentgenové snímky a další odborné analýzy.

²⁷⁹ Například u maleb s námětem Sv. Norbert nalézají tělo sv. Gereona, Sv. Norbert zázračně obrácen, Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, Sv. Norbert hájí pravého papeže, Smrt sv. Norberta.

3.5 Světci v květinových rámcích

K dílu Jana Jiřího Heringa je připisován soubor šesti obrazů zpodobujících polopostavy světců a božských osob obklopené květinovými rámci. Cyklus obsahuje malby Bolestného Krista, Panny Marie Bolestné, sv. Norberta, bl. Huga, sv. Jeronýma a sv. Augustina. K Heringově dílu byly připsány na výstavě Pražské baroko roku 1938.²⁸⁰ Avšak první obsáhlejší stať s rozbohem Heringova autorství přináší až Jaromír Neumann. Heringovi soubor připisuje z důvodu podobnosti se strahovským cyklem premonstrátských světců v tuhé plastické modelaci postav a řasení draperie. Odlišnost však vidí v důrazu na barevnost u květinových obrazů.²⁸¹ Je však třeba si uvědomit, že obrazy premonstrátských světců byly v době vzniku stať Jaromíra Neumanna již dosti zašlé, zažloutlé a některé hodně ztmavlé. Jaromír Neumann uvádí i přesné umístění cyklu květinových obrazů v chodbě prvního patra Strahovského kláštera. V 50. letech 20. století byl tedy soubor umístěn pospolu v jednom prostoru. V současnosti tomu tak není. Dva z obrazů, Panna Maria a Kristus, se nachází v kostele sv. Norberta ve Střešovicích. Obrazy Sv. Norbert a Bl. Hugo jsou umístěni v prostorách Strahovského kláštera. Poslední dvojice, Sv. Jeroným a Sv. Augustin, je vystavena v expozici Strahovské obrazárny.

Gottfried Dlabacz tento cyklus výslovně nezmiňuje. Jako jedno z Heringových děl uvádí obraz sv. Norberta, který měl být signován IHering. Ao 1620.²⁸² V rámci Dlabaczova výčtu se tato malba nachází před cyklem premonstrátských světců. Není tedy jasné, zda je třeba ji do tohoto souboru zahrnout, nebo zda se jednalo o samostatnou malbu, která by mohla být ztotožnitelná s obrazem sv. Norberta v květinovém rámci. Nyní se však na tomto obraze signatura nenachází. Navíc by tato časná datace květinového obrazu v rámci českého prostředí byla velice ojedinělá. Gottfried Dlabacz dále v Heringově díle uvádí Sv. Cecílii, Bolestnou Pannu Marii a další obrazy, které vznikly okolo roku 1626.²⁸³ Tyto dvě skupiny děl dává do souvislosti Michal Šroněk. Poukazuje také na souvislost typologie květinových rámců s dílem Jana Brueghela st. a upozorňuje na fakt, že jde o práci dvou různých rukou.²⁸⁴ Avšak hypotéza Michala Šroněka o propojení květinových obrazů a Gottfriedem Dlabaczem zmiňovaných obrazů sv. Cecílie, Bolestné Panny Marie a dalších děl z období okolo roku

²⁸⁰ PRAŽSKÉ BAROKO 1638, 66.

²⁸¹ NEUMANN 1951, 70, 125.

²⁸² DALABCZ 1815, 613.

²⁸³ DALABCZ 1815, 614

²⁸⁴ ŠRONĚK 1997a, 48.

1626 je diskutabilní. Zápisy opata Questenberga uvádí obraz sv. Cecílie v roce 1624,²⁸⁵ Gottfried Dlabacz jej řadí do období okolo roku 1626. Bolestnou Pannu Marii kladou Questenbergovy záznamy do let 1626.²⁸⁶ Propojenost s dnes známými květinovými obrazy je tedy nejasná a je postavena pouze na zprávě Gottfrieda Dlabacze. Zůstává otázkou, proč Gottfried Dlabacz spojil tyto dva obrazy ve svých záznamech k sobě. Zda se jednalo o časové důvody vzniku obrazu podložené nám dnes neznámými prameny, o soudobou lokaci obrazů, o stejnou typologii malby (tedy například o květinové rámce) nebo pouze o náhodné spojení děl, která se mu nedařilo přiřadit k jiným skupinám.

Obrazy sv. Jeronýma a sv. Augustina, které jsou součástí expozice Strahovské obrazárny, Ivana Kyzourová v katalogu datuje do období let 1620–1630. Poukazuje také na možnost autorství více rukou, nebo alespoň účasti dílny.²⁸⁷

Libor Šturc ve své stati v katalogu Valdštejn ve výčtu obrazů zmíněných v archivních pramenech uvažuje nad spojením těchto květinových obrazů se zmínkou z roku 1636 o devíti nových obrazech pro klášterní kostel.²⁸⁸ Tyto obrazy tedy datuje do roku 1635. Autorství Heringa považuje za možné, ale ne dostatečně podložené, a připomíná fakt, že se na šesti dnes známých obrazech podílelo více rukou. Ve svém dalším textu Libor Šturc připomíná také vliv vlámského umění.²⁸⁹ V současnosti jsou díla vedena v lístkovém katalogu Strahovského kláštera jako Heringovo dílo. Ovšem s vědomím toho, že autorství je stále diskutabilní. Obrazy jsou datovány kolem roku 1635.

Celou skupinu šesti obrazů lze rozdělit po dvojicích, a to dle jejich provedení, malířského rukopisu i zobrazených postav. Následně tedy budou probírány v těchto párech.

²⁸⁵ NOTAE, 13v.

²⁸⁶ NOTAE, 16r.

²⁸⁷ STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 64.

²⁸⁸ ŠTURC 2007, 186–187. V Notae je uváděno devět nových obrazů. Avšak šest je určováno na sloupech kostela a zbylé tři na jiných místech. Zápis tedy informuje o pravděpodobné skupině šesti děl a o zbylých třech dílech odlišných. NOTAE, 47v.

²⁸⁹ BOHEMIA SANCTA 2004, 110–111.

3.5.1 Bolestný Kristus a Panna Maria Bolestná



137 Bolestný Kristus

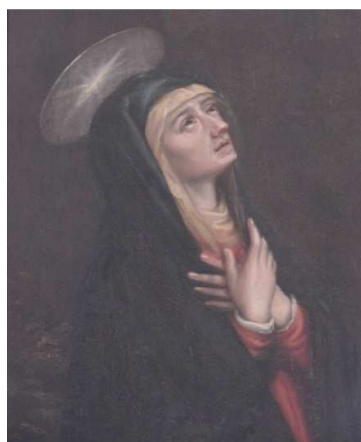
rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno



138 Panna Maria Bolestná

rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno

Kristus je zobrazen s trnovou korunou, od níž z hlavy přes odhalenou hrud' stékají kapky krve. Ruce má v zápěstích svázané. V levé ruce drží důtky či prut a okolo krku má zavázaný červený plášť, který mu splývá přes ramena. Je natočen doprava. Jeho podlouhlý obličej s jasně řezanými rysy, jemně pootevřenými rty a ostrým nosem nese bolestný výraz, který směřuje na diváka. Kristovo nahé tělo je fyziognomicky celkem dobře podáno. Ruce a tvář jsou plasticky modelovány. Avšak pravá ruka je neproporčně menší a hrud' Krista vytváří nepřirozený plochý dojem.



139 Slánské Ukřižování, J. J. Hering,
výřez – Panna Maria



140 Panna Maria Bolestná, květinový cyklus, výřez

Panna Maria, natočená doleva a vytvářející tak s obrazem Krista doplňující se dvojici, vzhlíží vzhůru. Je oděna do červeného šatu a modrého pláště, který překrývá i její hlavu. V hubených

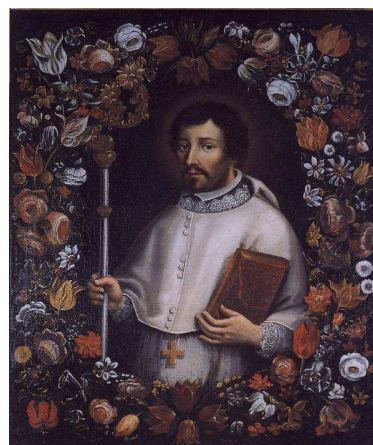
rukou s dlouhými prsty drží bílou látku. Do srdce má zabodnutý meč. Rukojeť je napůl skryta v květinách, čepel jednoduše vniká do Mariina těla bez známky zranění. Její uszlzená tvář s pevně sevřenými rty a lemovaná bílou rouškou je světelně velice dobře modelována a je zcela zřejmé, že byla vytvořena zkušenou malířskou rukou. Mariina tvář je obdobná jako na slánském Ukřižování [139]. Zde je tvář modelována ostřejšími rysy a světlá rouška okolo obličeje nevytváří stejně působivý světelný efekt. Avšak v tvářích je jasná návaznost. Postavy jsou navíc totožné svými draperiemi. Tvář Marie z květinového cyklu je díky své oblejší formě a plnějšímu a živějšímu koloritu další vývojovou fází malířského rukopisu, který vytvořil slánské Ukřižování. Stejnou podobnost vykazuje Mariina tvář z květinového cyklu také s tvářící Máří Magdaleny pod křížem v témže obraze Ukřižování.

3.5.2 Sv. Norbert a Sv. Hugo



141 Sv. Norbert

rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno
inv. č.: O 936
restaurováno: Petr Berger, 1996



142 Sv. Hugo

rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno
inv. č.: O 935
restaurováno: Tomáš Berger, 1996

Dle restaurátorských zjištění byla malba sv. Norberta provedena na tmavě červenohnědém podkladu a původní formát obrazu nebyl pozměněn. Při průzkumu v rámci restaurování nebyla objevena žádná podkresba. Byly však zjištěny velmi staré přemalby hlavy světce, které byly ponechány.²⁹⁰

Sv. Norbert je zde znázorněn v premonstrátském oděvu, s palliem a zlatým pektorálem okolo krku. Pohledem je natočen doprava. V pravé ruce drží patriarchální kříž, v levé monstranci. Na hostii v ní je zobrazen ukřižovaný Kristus.

Obraz sv. Huga byl proveden stejnou technikou jako obraz sv. Norberta, formát nebyl měněn, kresba nebyla zjištěna, ale přemalby jsou zde výraznější. Značně byl přemalován obličej a délka vlasů [143]. Restaurátorská zpráva připouští jak autorské změny, tak pozdější přemalbu.²⁹¹

Světce je zde zpodobněn v premonstrátském rouchu. Okolo krku má pektorál, v levé ruce drží knihu, v pravé berlu. Tato berla, i když není zobrazena celá, se vyskytuje v cyklu

²⁹⁰ BERGER P. 1996, nepag.

²⁹¹ BERGER T. 1996, nepag.

premonstrátských řádových světců, kde jsou některé obrazy Heringem signovány.²⁹² Světec je natočen doleva, takže s postavou sv. Norberta tvoří ucelenou dvojici.



143 Sv. Hugo, rentgenový snímek



144 Sv. Hugo, výřez

Tváře sv. Norberta a sv. Huga neodpovídají malířskému rukopisu Jana Jiřího Heringa a nevykazují stejné prvky jako jiné tváře na malířem signovaných obrazech. Jejich kolorit je živý a plně podporuje plasticitu obličejů. Neobjevuje se zde heringovská „šedavost“ malby. To může být způsobeno pozdějšími laky či opravami. Avšak i restaurátorská zpráva obrazy dobově řadí na konec 17. století. Rentgenový snímek prvotní malby na obraze sv. Huga odhaluje kulatou tvář s jemným knírkem, širokýmnosem a vysokým čelem. Tento typ obličejů se již blíží k heringovským tvářím více, ne však zcela. Podání původní podoby světce se nejvíce podobá tvářím ze svatonorbetského cyklu na obrazech Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem [87], Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku [101] a Sv. Norbert vymýtá zlé duchy [76]. Jedná se tedy o ty části cyklu, které pravděpodobně již plně nevycházejí z Heringovy ruky, ale jsou dílem jeho pomocníků nebo spíše následovníků.

²⁹² Například Bl. Milo nebo Sv. Radulf.

3.5.3 Sv. Jeroným a Sv. Augustin



145 Sv. Jeroným

rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno



146 Sv. Augustin

rozměry: cca 115 x 96 cm
materiál: olej, plátno

Sv. Jeroným je vyobrazen jako pšící stařec skloněný nad listem papíru. Natočen doleva vytváří spolu se sv. Augustinem dvojici. Je letmo zahalen do červené draperie. Jeho odhalené tělo vykazuje snahu o plastickou modelaci nejen barvou, ale také světlem dopadajícím z levého horního rohu. Osvětluje světcovo čelo, levé rameno a kostnaté prsty. Vousatá tvář s velice úzkým nosem je zbrázděna vráskami. Celkově je podána velice detailně a drobným rukopisem, čímž se nejvíce liší od předchozích děl cyklu.

Obdobně je formulována tvář sv. Augustina s podobným nosem, jemnými vráskami u očí a prošedivělými vlasy a vousy. Kostnaté ruce má sepjaté a pohledem míří doprava k Ukřižovanému. Mezi ním a Augustinovým srdcem hoří plamenný paprsek. Světec je oděn do bílé alby, na níž má štolu a pektorál. Přes ramena má sepjatý bohatě zdobený pluvíál. Na stole s křížem leží kalamáš s perem a knihy, o které je opřena berla.

3.5.4 Květinové rámce a vlivy na ně působící

Vzájemné doplňování výše uvedených dvojic obrazů potvrzuje i fakt, že jsou obdobně řešeny také jejich květinové rámce. Obecně jsou na dvojicích obrazů vždy jednotné květy na vertikální i horizontální ose. U první dvojice Krista a Panny Marie jsou na vrcholu a spodku květinového oválu znázorněny kulovité bílé plné květy. Vždy jsou však jinak natočeny. Pravděpodobně se jedná o plnokvětý mák. Na stranách oválu se nachází rozevřené zlaté květy slunečnice s několika druhy sasanek. Druhá dvojice, Sv. Norbert a Sv. Hugo, má ve vertikální ose vždy tři květy tulipánů nahoře a po čtyřech dole. Na horizontále je vyobrazen na každé straně shluk tří růží. Poslední dvojice, Sv. Jeroným a Sv. Augustin, má na bocích bílý mák, který je vyobrazen i u dvojice Krista a Panny Marie. Na vertikální ose jsou vymalovány obdobně velké narůžovělé květy pivoňky. Dále jsou květinové rámce, kromě výše zmíněných květin, vyplněny květy narcisů, hyacintů, konvalinek a dalších.

Je třeba také upozornit, že se jedná nejen o cyklus obrazů stejné formy, ale taktéž o provedení obrazů jako compagnonů, tedy navzájem se doprovázejících obrazů. Compagnony byly tvořeny na stejném principu jako diptycha, spojovala tedy témata se stejným významem, například Kristus Trpitel a Panna Maria Bolestná. V 16. století se však rozvinula oblíba cyklických obrazů a nových významových dvojic.²⁹³ Ve strahovském cyklu tedy můžeme vidět propojení námětově konzervativnější dvojice Krista a Panny Marie s progresivnějším námětem dvojice premonstrátských světců. Vše je dohromady propojeno v časté cyklické formě. V českém prostředí se compagnony začaly stávat oblíbenými až v 90. letech 17. století, a to i přesto, že zde byly známy již dříve.²⁹⁴ Je tedy pozoruhodné, že autor strahovských maleb zvolil tento typ compagnonů v cyklu.

V souvislosti s těmito pražskými obrazy je třeba zmínit několik aspektů, které ovlivnily vývoj typu květinových obrazů a mohly potažmo působit i na tato díla. Cílem této části mé práce není celkově rozebrat obecný vývoj zátiší a obrazů s květinovými festony, ale pouze poukázat na ty významné prvky vývoje, které mohly na strahovské obrazy působit. Tradičně je přínos tohoto typu maleb připisován nizozemskému umění. Vývoj obrazů s květinovými girlandami a festony, které zdobí kartuše s náboženskými výjevy, byl rozmanitý a čerpal z několika východisek. Zcela byl formulován až Janem Brueghelem st. a následně jeho žákem Danielem Seghersem. Okolo roku 1600 začínají rytci, například Adrien Collaert či Cornelis Galle,

²⁹³ SEIFERTOVÁ 1997, 44.

²⁹⁴ SEIFERTOVÁ 1997, 45.

imitovat květinové bordury z gentských a bruggských miniatur. Adrien Collaert ve svých čtrnácti mysteriích růžence umístil Pannu Marii s Ježíškem do květinové girlandy.²⁹⁵ Souběžně se také vyvíjela malba samotných květinových zátiší. Jedno z prvních vyobrazení zátiší tohoto typu bylo spojeno s činností botanika Clusia a provedl je Jacques de Gheyn ml. Tento akvarel, který je datován okolo roku 1600, byl jedním z mnohých, které byly následně v podobě alba zakoupeny roku 1604 císařem Rudolfem II. do Prahy spolu s jedním s Gheynových obrazů.²⁹⁶ Toto album se nyní nachází ve Fondation Custodia v Paříži.²⁹⁷ Malbu květinových zátiší dále rozvíjeli například Ambrosius Bosschaert st., Jan Brueghel st. i Roelandt Savery a další.²⁹⁸ Umělci si přímo v přírodě dělali akvarelové studie, aby jejich zobrazení květin bylo co nejděrohodnější a nejdetajnější. Květiny pak na základě těchto studií sestavovali, často dle jejich symboliky, do imaginárních kytic. V kompozicích se tak často setkávaly květiny, které nemohly růst v krajině ve stejné roční době nebo ve stejné geografické oblasti. Realistické ztvárnění květin bylo taktěž podpořeno vyobrazením hmyzu, dalších drobných živočichů či přírodních kuriozit.²⁹⁹ S tímto typem tvůrčího procesu je spojeno vydávání knih s vyobrazením květin, tzv. Florileges. Byly používány jako katalogy pro nákup květin, ale rovněž jako vzorníky pro umělce.³⁰⁰

Do vývoje těchto obrazů však zasáhl i vliv italského umění. Je třeba zmínit například rodinnou dílnu della Robbiů, která jistě mohla podnítit Brueghelovu ideu maleb kartuší ověčených festony. Z této dílny pochází mnoho majolikových vyobrazení, například Adorace Krista zdobená barevným festonem [147]. V jiných uměleckých formách byl tento motiv následně rozvíjen především ve Fontainebleau. Další příklad lze nalézt třeba v Galerii Estense v Modeně, kde jsou uchovány fragmenty fresek připisovaných Nicolasovi dell'Abbate a jeho žákům. Výjevy Ženy s harfou a Ženy s notami jsou obklopeny právě květinovými festony.³⁰¹

Z těchto a dalších předpokladů vycházel Jan Brueghel st. a jeho žák Daniel Seghers při rozvoji typu obrazů s girlandami či festony rámuujícími náboženské a později taktěž světské náměty. Tyto výjevy byly skoro vždy zasazeny do kartuše, která byla dokola ozdobena

²⁹⁵ HAIRS 1985, 26.

²⁹⁶ MITCHELL 1992, 15.

²⁹⁷ Inv. č. 5655; HOPPER 1988, 124.

²⁹⁸ MITCHELL 1996, 225.

²⁹⁹ MITCHELL 1992, 7–8.

³⁰⁰ HAIRS 1985, 20.

³⁰¹ HAIRS 1985, 10–11.

květinami spletenými do festonu nebo girlandy. Vše pak mohlo být ještě zasazeno do přírodní scenerie. Girlandy držely ucelený tvar a jasně se oddělovaly od pozadí. Za nejstarší malby tohoto typu jsou považována dvě díla. Prvním je obraz Panny Marie s Ježíškem uložený v Miláně v Ambrosian Pinacotec, jenž je datován rokem 1608. Druhý se nachází v pařížském Louvru. Jeho provedení je kladeno před rok 1617. Jan Brueghel zde, ale i na dalších dílech tohoto typu, maloval pouze květiny. Figurální část výjevu v prvním případě provedl pravděpodobně Hendrik van Balen, v druhém Petrus Paulus Rubens [148].³⁰² S následným vývojem tohoto typu obrazů, převážně v díle jezuita Daniela Segherse, byly náměty uvnitř festonů či girland postupně propracovávány a zesložit'ovány. Vždy však zůstaly uzavřeny v obrazových kartuších.



147 Madona, Andrea della Robbia, 90. léta 15. století



148 Madona, Petrus Paulus Rubens / Jan Brueghel st., před 1617

Ať se jednalo o vyobrazení samotných kytic nebo květů s dalším náboženským výjevem, vždy byla zachována snaha o zobrazení prostoru a navození prostorové iluze. Kytice byly umístěny do nik, které tak podporovaly hloubku malby. Náboženské či mytologické výjevy byly zasazeny do krajiny. Kromě Jana Brueghela st. a jeho žáka Daniela Segherse je třeba zmínit taktéž malíře květinových zátiší, který vyšel z českého prostředí. Jedná se o George Flegela, který se narodil v Olomouci roku 1566. Ale pravděpodobně během svých učednických let, není přesně známo v jakém roce, odešel z Čech a již se nikdy nevrátil. Působil nejprve v Linci, později přesídlil do Frankfurtu nad Mohanem. V průběhu své tvorby se od malby květinových zátiší v obrazech jiných mistrů, například Lucase van Valckenborcha, dostal i k vlastním obrazům. Tvořil jak zátiší, tak také malby s tématem

³⁰² HAIRS 1985, 102; Petrus Paulus Rubens / Jan Brueghel st., Madona, před 1617, olej na plátně, 83, 5 x 65 cm, Louvre, département des Peintures, inv. č. 1764, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>, vyhledáno 10. 2. 2011.

kartuší ověčených festony.³⁰³ Z jeho tvorby se dochovalo též několik akvarelů květin, tulipánů, narcisů a dalších.³⁰⁴

Z českého prostředí je třeba dále připomenout především významné rudolfínské období. Krom figuralistů působilo na císařském dvoře i mnoho umělců zobrazujících živou i neživou přírodu. Již Giuseppe Arcimboldo ornamentálně sestavoval floristické či jiné prvky do tvaru lidského poprsí. Jeho pozdější umělecká tvorba se zaměřuje především na popisný charakter přírody a jejích součástí. Do této sféry umění zasáhl kopista Hans Hofmann, ale především Joris Hoefnagel. V jeho tvorbě lze nalézt mnoho prvků, které mohly ovlivnit vznik strahovských obrazů. Nemuselo se jednat o přímý vliv, ale o zprostředkovaný, kdy autor z Hoefnagelovy tvorby obecně čerpal a inspiroval se jí. Takto lze chápat například dva Hoefnagelovy signované akvarely uchovávané v Bibliothèque Royale v Bruselu. Jeden představuje pohled na řeku Séville a byl proveden 1573. Výjev obklopuje bohatá bordura z květin a ovoce, ve které jsou znázorněny malé květinové festony a další dekorativní motivy. Druhý akvarel představuje trofej obklopenou ovocem, květinami a zvířaty.³⁰⁵

Významný je fakt, že se v rudolfínských sbírkách nacházelo čtyřsvazkové dílo Vzduch, Voda, Oheň, Země.³⁰⁶ Zde Joris Hoefnagel kresby živočichů či rostlin, které vznikaly dle tištěných a kresebných předloh, sestavoval do jednoduchých kompozic až ornamentálního rázu vyplývajícího z povahy renesančního umění.³⁰⁷ Vedle sebe jednotlivě kladené květiny, ovoce a další přírodniny dohromady vytvářely ucelený výjev, který by se dal pokládat za předstupeň kompozic zátiší. Hoefnagelova další díla, *Missale Romanum* a sborníky krásného písma, rozvíjela formu ústředního textu či vyobrazení zdobených bohatým orámováním, girlandami, páskami, květinami a dalším dekorem [149], [150].

Jeho tvorba kromě knižních ilustrací zahrnovala taktéž akvarely květin a zátiší. Dle jeho tvorby vydal jeho syn Jacob Hoefnagel, který s ním již dříve spolupracoval, čtyři knihy rytin zátiší *Archetypa Studiaque patris Georgii Hoefnageli*. Jacob Hoefnagel tvořil i samostatně miniatury. Jeho biblické či mytologické scény jsou však opět rámovány, a to v podobě zátiší.³⁰⁸

³⁰³ SEIFERTOVÁ 1991, 14–15.

³⁰⁴ SEIFERTOVÁ 1991, 72.

³⁰⁵ HAIRS 1985, 15.

³⁰⁶ FUČÍKOVÁ 1989, 205–206.

³⁰⁷ SEIFERTOVÁ 1994, 64.

³⁰⁸ FUČÍKOVÁ 1989, 206–207



149 Zátiší přírodnin, Joris Hoefnagel



150 Vzorník krásného písma, Joris Hoefnagel

Dalším miniaturistou císařského dvora byl například Daniel Fröschl. Významnou úlohu při vývoji zátiší v naší oblasti sehrál také Roelandt Savery, který kromě známých krajin se zvířaty maloval i květinová zátiší srovnatelná s tvorbou Jana Brueghela st. Tyto obrazy, které Savery vytvořil na císařském dvoře v Praze, se řadí mezi první svého druhu vůbec (Květiny ve váze, New York, soukromá sbírka, 1603; Utrecht, Central Museum, 1604).³⁰⁹ V nejnovější literatuře se uvažuje i o jeho prvenství na tomto poli tvorby, jelikož měl vytvořit nejstarší datované květinové zátiší.³¹⁰ Ačkoliv tvorba samotného Jana Brueghela st. není v Praze nijak doložena, je znám jeho požadavek z roku 1608 na císařský dvůr o proplacení jeho děl.³¹¹

Rudolfínské umění tedy položilo dostatečné předpoklady k dalšímu samostatnému rozvoji formy zátiší u nás. Politická situace pobělohorské doby a její zaměření převážně na náboženské náměty vývoj přerušily. Tento druh malby se tedy do Čech vrací v podobě importů až ve třetí čtvrtině 17. století. A to jako zcela vyprofilovaná a vyzrálá malířská forma vyvinutá mimo naše území. V této první fázi se na naše území dostávala převážně díla Gottfrieda Libalta, který byl činný ve Vídni a svými obrazy zásoboval šlechtu na českém území.³¹² Prvními českými díly tohoto typu byly dva obrazy od Petra Kecka z roku 1690. Další česká umělecká tvorba zátiší zůstávala ojedinělá. Ucelenější tvorbu tohoto typu na našem území přináší až Abraham a Isaak Godynové, kteří byli v Praze činní na konci 17. toletí.³¹³ Další český vývoj malby zátiší je tedy oproti předpokládanému vzniku strahovského květinového cyklu příliš pozdní a jeho vznik nemohl ovlivnit.

³⁰⁹ FUČÍKOVÁ 1989, 211.

³¹⁰ SAVERY 2010, 60.

³¹¹ SEIFERTOVÁ 1970, 4.

³¹² ŠRONĚK 1989, 353.

³¹³ SEIFERTOVÁ 1970, 9–12.

3.5.5 Stylový rozbor

Obdobně jako na nizozemských obrazech, kde například Jan Brueghel st. spolupracoval s Petrem Paulem Rubensem, je třeba i na pražských dílech odlišit autora maleb postav a autora maleb květin. Tváře světců na těchto obrazech vykazují práci několika tvůrčích rukou. Podobné rysy vykazují vždy výše uvedené dvojice, tedy Panna Maria a Kristus, Sv. Norbert a Sv. Hugo, Sv. Jeroným a Sv. Augustin. První dvojice obrazů nejvíce odpovídá Heringově rukopisu. Úzký obličej, sevřené rty, jemná světelná modelace tváře odkazuje k jeho malířskému projevu. Jak dokazuje restaurátorská zpráva, druhá dvojice premonstrátských světců prošla pozdější přemalbou. Malířský rukopis současného stavu obrazů je mladší než u předchozí dvojice. Není tedy vyloučeno, že původní stav vytvořila stejná ruka jako obraz Panny Marie a Krista. Tomu by napovídaly obzvlášť restaurátory zjištěné původní odlišné tváře světců. Avšak současná malba pochází od mladšího umělce. Jako nejmladší se jeví dvojice obrazů Sv. Augustin a Sv. Jeroným. Obrazy nebyly rentgenovány, a nelze tudíž vyloučit, že se zde pod současnou malbou taktéž nachází původní podmalba. Současný stav malby, který vykazuje detailní a kresebný rukopis, však dvojici jasně vyčleňuje od předchozích čtyř obrazů. Obrazy sv. Augustina a sv. Jeronýma mohly být nově domalovány. Pravděpodobněji však byly pouze přemalovány současně s dvojicí premonstrátských světců. S určitostí ale lze říci, že jejich současný stav byl proveden jinou rukou.

Všechny květinové rámce však mohou pocházet z jedné ruky. Nebo se zde alespoň projevuje snaha o provázanost jednotlivých floristických prvků. Jednotnost podání podtrhuje výše zmíněná opakovaná symetričnost, kdy vždy na horizontální a vertikální ose vystupují nejvýraznější květiny. Taktéž je na všech obrazech častý a dosti podobný výskyt tulipánů. Obzvláště pak jejich forma jasně ukazuje, že autor nebyl v této oblasti naprosto dokonale zručným umělcem. Jednotlivé okvětní listy tulipánů jsou nevěrohodně ohnuté a nepřírozené. Jednotnost provedení květin by tedy odkazovala na vznik všech šesti obrazů najednou.

Pražský cyklus je ve své podstatě jednoznačně ucelený. Oproti ostatním náboženským obrazům s květinami ve tvaru festonů a girland se však v několika prvcích zcela liší. Velice markantním rozdílem je, že v rámci pražských obrazů nelze mluvit o festonech či girlandách. Polopostavy jsou oválně ohraničeny květinami. Ty však nejsou spleteny do girlandy ani festonu. Vytváří spíše rovnou plochu ve formě „živého plotu“, do kterého je vystřihán ovál, tvořící průhled na světce. Dalším odlišným prvkem je, že postavy nejsou zasazeny do kartuše nebo jinak pojatého rámu, ale jsou přímo umístěny na pozadí malby. Znázornění prostoru je zde tedy redukováno pouze na zobrazení postav za květinami. Samotné květiny zobrazení

prostoru nepodporují. Myšlenka festonů a kartuší vytvářejících prostorovou iluzi, tzv. trompe-oeil, které mělo klamat diváka a navodit dojem skutečné kartuše a skutečného festonu,³¹⁴ zde chybí. Buď nebylo autorovým záměrem držet se této iluze, nebo tento prvek zůstal nepochopen.

Samotné květy pak také nejsou vždy barevně přesvědčivé. Obzvláště na obraze Panny Marie a Krista se vyskytují sasanky, slunečnice, narcisy a tulipány, které jsou celé provedeny ve zlaté barvě bez ohledu na obvyklou barevnou různost okvětních lístků a středu květu [152]. Tento prvek vede k myšlence, že autor nevycházel z vlastních akvarelových předloh jako malíři v Nizozemí, ale z grafických předloh, které mu udaly pouze tvar květu, ale ne již jeho barevnost. Roku 1612 vydal poprvé Emmanuel Sweert knihu *Florilegium Amplissimum et Selectissimum*.³¹⁵ Tento dvoudílný spis sestává z vyobrazení jednotlivých druhů rostlin. Květy na pražských obrazech vykazují značnou podobnost s tištěnými výjevy v tomto *Florilegiu*. Například sasanky z obrazů Panny Marie a Krista jsou převzaty z čtvrtého listu. Celé tři listy, osmý až desátý, jsou zde věnovány různým zpodobněním tulipánů, které se v podobném vyobrazení nachází na všech obrazech cyklu. Taktéž pivoňky z poslední dvojice obrazů jsou přejaty z šedesátého čtvrtého listu. Z druhého dílu jsou převzaty kulovité květy, plnokvětý mák, které se vyskytují na první i třetí dvojici obrazů [151-158].³¹⁶



151 Sasanka, E. Sweert, výřez



152 Panna Maria Bolestná, výřez – sasanka



153 Tulipán, E. Sweert, výřez



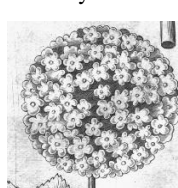
154 Panna Maria Bolestná, výřez – tulipán



155 Tulipán, E. Sweert, výřez



156 Sv. Hugo, výřez – tulipán



157 Plnokvětý mák, E. Sweert, výřez



158 Panna Maria Bolestná, výřez – plnokvětý mák

³¹⁴ SEIFERTOVÁ/ ŠEVČÍK 1998, 100.

³¹⁵ Později vyšla ještě dvakrát v Antverpách roku 1631 a 1647; ROTH 2003, 20.

³¹⁶ SWEERT 1631a, 4, 8–10, 64; SWEERT 1631b, 22.

Na základě výše zmíněných rozdílů lze vyvodit názor, že malíř musel znát současnou nizozemskou produkci květinových obrazů, jak poukazuje Libor Šturc.³¹⁷ Pravděpodobně však nevycházel z nizozemského vyučení v této tvůrčí oblasti ani z přímé obrazové předlohy. Znázornění jednotlivých květin tomu neodpovídá. Obrazový typ totiž nepochopil a volně přejal. Nedržel se květin uspořádaných ve festonech či girlandách. Téma výjevu nezasadil do kartuše, ale uchýlil se k volnému zobrazení polopostavy. Prostorová výstavba nizozemských obrazů se zde ztrácí, je zjednodušená na pouhou „plošnou květinovou dekoraci“. V tomto případě se však nemusí jednat pouze o zjednodušení na „plošnou dekoraci“. Daný náhled závisí na výchozích uměleckých prvcích, ze kterých autor čerpal nebo ze kterých vyrůstala jeho tvorba. Autor strahovských obrazů jistě nereagoval pouze na současný umělecký vývoj nizozemské malby. Díla vznikla v našem prostředí, a reflektují tudíž také místní uměleckou tradici. Díky tomu je tedy třeba zamyslet se nad vlivem již výše zmíněného rudolfínského umění na vznik strahovského cyklu. Autor se mohl v císařských sbírkách setkat s albem květinových studií od Jacquesa de Gheyn, které zakoupil Rudolf II. již roku 1604, jak bylo řečeno výše. Jistě mu byly známy obrazy květin ve vázách od Roelandta Saveryho. Taktéž však tvorba rudolfínských miniaturistů a autorů květinových zátiší je v kontextu strahovských obrazů velice významná. Pokud bychom na květinové rámce nepohlíželi jako na špatně přejaté festony či girlandy, ale z pohledu rudolfínského umění, jeví se tento cyklus ve zcela jiném světle. Joris Hoefnagel ve svých svazcích krásného písma, ale i v *Missale Romanum*, ústřední motivy rámoval prvky používanými v zátiší, groteskami i jinak. Ve svých studiích přírodnin seskupoval jednotlivé přírodní artefakty do pomyslných, dalo by se říci až ornamentálních, zátiší. Seskupováním jejich jednoduchých, avšak rozmanitých tvarů vytvářel plnohodnotný a harmonický celek. Pokud autor strahovských obrazů vycházel z tohoto myšlenkového a uměleckého prostředí, neměl za cíl vytvořit nizozemský květinový obraz ve stylu Jana Brueghela st. nebo Daniela Segherse. Jistě mu tato díla mohla být známa. Snad z popisu, možná i z autopsie, jelikož Hering Nizozemí pravděpodobně navštívil.³¹⁸ Je zde třeba připomenout, že v Praze se v době vzniku obrazů mohl jeden květinový girlandový obraz s náboženským tématem nacházet. Pro kostel sv. Jakuba na Starém Městě zhotovil Hans von Aachen obraz Panny Marie s Ježíškem. Dvojice je zde ozdobena květinovým festonem [159]. Figurální část obrazu vznikla patrně po roce 1600. Květinová část je však těžko

³¹⁷ BOHEMIA SANCTA 2004, 111.

³¹⁸ Viz kapitoly Život umělce, Literatura o Janu Jiřím Heringovi.

určitelná a pravděpodobně vznikla pozdější domalbou.³¹⁹ Je tedy možné, že autor strahovských obrazů se mohl s tímto typem obrazu setkat již zde v Praze. Je to však velice nepravděpodobné, protože jeho umělecká reakce by se na obrazech projevila rozdílně, a to v podobě opravdového festonu nebo alespoň pokusu o něj. Dále květiny na Aachenově obraze nejsou totožné se strahovským cyklem a nelze je s ním dát do souvislosti. Je však nutné zdůraznit, že zobrazení Panny Marie s dítětem není zasazeno do kartuše, ale postava volně spočívá na neurčitém pozadí, obdobně jako polopostavy na strahovských obrazech. Tento prvek však může být zapříčiněn dřívějším vznikem figurální části malby než květinové.



159 Madona, Hans von Aachen

Autor strahovských obrazů spojil své domácí prostředí s nizozemskými vlivy a vytvořil ojedinělou formu obrazů s květinami. Ta ve vývoji květinových obrazů představuje jakousi „slepou odbočku“, která nebyla dále rozvíjena. Na její výchozí body, tedy rudolfínské umění, bylo navázáno až v 90. letech 17. století typem zátiší, který se však plně konstituoval mimo naši uměleckou sféru. To by vysvětlovalo solitérnost strahovských obrazů v rámci českého uměleckého prostředí. Autor zde tedy pravděpodobně nechtěl vytvořit feston s kartuší, ale svým dílem reagoval na ornamentální rámování rudolfínských miniatur, na akvarelové studie květin v císařských sbírkách i na oblíbená a lehce šířitelná florilegia. Díky florilegiu Emanuela Sweerta, či jinému, akvarelům z císařských sbírek a dalším podnětům vytvořil z jednotlivých květin bohatou borduru rámuující ústřední postavy. Pro její ornamentalitu použil samostatné jednotlivé květy, které, stejně jako Joris Hoefnagel své studie přírodnin, sestavil do ozdobného celku.

³¹⁹ KAUFMANN 1988, 63.

Jedná se zde tedy o souzvuk starších principů zobrazování květin, které byly využívány k ornamentalitě, a nového, samostatného, soběstačného a nově se rozvíjejícího směru květinových zátiší.

Jak bylo řečeno výše, v nizozemské malbě se malíři specializovali na malbu květin a obrazy kartuší a festonů vznikaly spoluprací několika umělců. Jelikož se v případě pražských obrazů nejednalo o zcela totožný typ malby, mohly být květiny vymalovány stejnou rukou jako ústřední postavy. V českém prostředí nebyl tento druh květinových obrazů obvyklý, nedá se tedy předpokládat, že by se zde vyskytovali specializovaní malíři tohoto druhu. Pokud by se na obrazech podílel specializovaný umělec z jiného uměleckého prostředí, jistě by květiny provedl v girlandě nebo festonu. Taktéž podání samotných květů by nebylo, jak bylo řečeno výše, toporné, nepřírozené a s perspektivními a koloristickými chybami. Je tedy možné, že autor ústředních postav provedl i květinové bordury. Není však ani vyloučeno, že se na jednom obraze podílelo více rukou. Na závěr je třeba dodat, že se nejedná o jediné obrazy z Heringovy ruky nebo jeho okruhu, na kterých se vyskytují květiny. V cyklu ze života sv. Norberta jsou na obraze s námětem Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho [55] po zemi rozesety květy růží. Dále se pak tento prvek vyskytuje na obraze Navštívení Panny Marie z pražské katedrály [2]. Samotný Hering nebo někdo z jeho dílny, tedy malbu květin alespoň částečně ovládal a reagoval tak na soudobé nizozemské, ale i italské výtvarné prostředí.

Poslední otázkou zůstává datace cyklu. Dle tváře Panny Marie, která svou formou navazuje na tvář Matky Boží na slánském Ukřižování vzniklém roku 1628, lze předpokládat, že obraz vznikl po tomto datu. Podkresby na obrazech sv. Norberta a bl. Huga odkazují ke druhé části svatonorbetského cyklu vzniklého pravděpodobně mezi léty 1629–1630. Obrazy, nebo v případě premonstrátských světců alespoň původní malby, tedy, dle mého názoru, vznikly okolo roku 1630. Následně pak byla plátina sv. Norberta a bl. Huga přemalována. Obrazy sv. Jeronýma a sv. Augustina prošly stejnou vývojovou cestou nebo byly nově domalovány v pozdější době. Není zde tedy vyloučena ani Liborem Šturcem navrhovaná pozdější datace roku 1635.

3.6 Oplakávání Krista

Ve strahovských sbírkách se nachází celkem tři obrazy s tématem Oplakávání Krista, jejichž vznik je určitým způsobem spojován s Janem Jiřím Heringem. První je velkých rozměrů (cca 2 x 5 m) a je umístěn v Milevsku.³²⁰ Další dva obrazy jsou menších rozměrů. Oba se nachází ve Strahovském klášteře.³²¹ V pramenech a starší literatuře však nejsou jednotlivé obrazy přesně rozlišitelné. V zápisech opata Questenberga se objevuje několik záznamů, které by se těchto obrazů mohly týkat. K roku 1625 se vztahuje zmínka o proplacení tří obrazů určených do chóru strahovského klášterního kostela. Jedním z nich měl být obraz s tématem Snímání z kříže.³²² Náměty Oplakávání a Snímání jsou podobné a lze uvažovat o jejich záměně. Za obraz bylo zapláceno 150 tolarů. Tedy stejná částka jako za jeden každý obraz ze svatonorbetského cyklu. Dá se tedy předpokládat, že obrazy měly podobné rozměry (tedy cca 2 x 5 m). Dále je v Notae uváděno k roku 1626 proplacení obrazu Panny Marie Bolestné.³²³ Libor Šturc předpokládá, že se zde jednalo o milevské Oplakávání.³²⁴ Obraz Panny Marie je zde však uváděn dohromady s obrazem sv. Agáty a sv. Uršuly. Za všechna díla mělo být dohromady vyplaceno 180 tolarů, tedy pravděpodobně 60 tolarů za jeden. To by však neodpovídalo rozměrům milevského Oplakávání. Roku 1631 byl do chóru pořízen další obraz. V Notae je námět popsán jako „hominis morientis“. Mělo se jednat o velký obraz, který byl zavěšen nad vchodovými dveřmi do chóru. Za malbu bylo zapláceno 160 tolarů.³²⁵ Opět tedy šlo o obraz podobně velkých rozměrů, jako jsou malby ze svatonorbetského cyklu.

Gottfried Dlabacz uvádí pouze jeden obraz vytvořený pro Strahovský klášter s tématem Ukládání do hrobu se signaturou HF 1635 pinxit.³²⁶ Neuvádí ho však v souvislosti s cyklem sv. Norberta.³²⁷ Soupis Milevského okresu zmiňuje v návaznosti na svatonorbetský cyklus obraz Pohřeb Kristův. V klášterním kostele Panny Marie měl viset nad vstupem do sakristie.³²⁸ Umělecké památky Čech tuto malbu v milevském chrámu taktéž zaznamenávají a datují ji rokem 1635.³²⁹ Vollmer zmiňuje obraz s tímto tématem dvakrát. V rámci milevského cyklu sv. Norberta uvádí jako jedenáctý obraz stejných rozměrů a provedený stejnou rukou

³²⁰ Dále bude označován jako milevské Oplakávání

³²¹ Dále budou označovány jako malé Oplakávání a Oplakávání s andělem.

³²² NOTAE, 15r.

³²³ NOTAE, 16r

³²⁴ ŠTURC 2007, 187.

³²⁵ NOTAE, 28r.

³²⁶ DLABACZ 1815, 614.

³²⁷ Další literatura, která uvádí pouze jeden obraz: SCHOTTKY 1832, 249; TOMAN 2000, 323.

³²⁸ PODLAHA/ŠITTLER 1898, 101.

³²⁹ UPČ 2, 387.

Kladení Krista do hrobu. Taktéž cituje Dlabacze a jím uvedený signovaný a datovaný obraz stejného námětu. Domnívá se však, že se jedná o totožné obrazy.³³⁰ K naprostému spojení těchto dvou obrazů dochází u Jaromíra Neumanna, který s jistotou ztotožňuje milevské Oplakávání s oplakáváním zaznamenaným Gottfriedem Dlabaczem.³³¹ Rozřešení problematiky zaměňování těchto dvou děl přinesla až Ivana Kyzourová. Jasně rozlišila milevské velkoformátové Oplakávání a malé Oplakávání vytvořené dle Dürerovy předlohy, signované a datované 1635.³³² Další literatura se tohoto rozlišení nadále drží.³³³

³³⁰ VOLLMER 1992a, 467–468.

³³¹ NEUMANN 1951, 125.

³³² STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 65.

³³³ ŠRONĚK 1997a, 49; ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1998, 204–205.

3.6.1 Milevské Oplakávání

rozměry: cca 2 x 5 cm
materiál: olej, plátno
signatura: zjištěna při
restaurování



160 Milevské Oplakávání, J. J. Hering

Velkoformátový obraz přiřčený ke svatonorbetskému cyklu zobrazuje Oplakávání Krista spolu s Ukládáním do hrobu. Nahé tělo mrtvého Krista je zahaleno pouze do bílé bederní roušky, a připraveno na náhrobním kameni spočívá na bílé látce. Kristus je v polosedě, podpírán starším mužem v červeném plášti. Nohy, které jsou však v lýtkách nepřírozeně hubené a dlouhé, má volně položeny před sebou, kotníky jsou lehce překříženy. Pravá ruka mu volně visí do otevřeného hrobu, levou přidržuje Panna Maria. Ta si otírá oči a loučí se se svým synem. Je oděna do červeného šatu, přes který splývá bohatě řasný modrý plášť, který jí zakrývá též hlavu. Plášť je však široce rozprostřen a sahá až mimo náhrobní kámen a svými rozměry proto působí značně nerealisticky. Pannu Marii utěšuje sv. Jan v tradičním zeleném šatě s červeným pláštěm.³³⁴ V pozadí se nachází ještě tři další postavy. Vedle sv. Jana se jedná o Máří Magdalenu, dále zde je ještě jedna žena a muž s vysokou nádobou, který má na hlavě čapku s kožešinovým lemem. Scénu zleva ukončuje další, vysoký náhrobní kámen, u kterého je odložena trnová koruna. Pravá část obrazu je věnována krajinné složce. Na pěšině, která se vine k vyobrazené opuštěné Golgotě, se nachází ženy jdoucí ke hrobu. Na pozadí je rozpoznatelné město. V dolní střední části obrazu, stejně jako ve svatonorbetském cyklu, se nachází nápis s biblickým citátem: „Hrob jeho bude slavný“. Z reprodukce obrazu v Milevském soupisu a jeho umístění na stěně nad sakristií je patrné, že obraz měl původně taktéž nepravidelný tvar s lichoběžníkovým výsekem.³³⁵ Český nápis a zarovnání obrazu do pravidelného tvaru vzniklo až při pozdějších úpravách na počátku 20. století.

³³⁴ Do stejných barev je oděn i muž přidržující Krista, jehož úlohu často zastával opět sv. Jan. Je otázkou, zda zde nedošlo ke zdvojení postavy sv. Jana.

³³⁵ PODLAHA/ŠITTLER 1898, 98.

Obraz je jednoznačně kompilací více předloh. Ivana Kyzourová jako zdroj těchto vzorů označuje dílo Albrechta Dürera a jeho žáka Hanse Schäufoleina. Profilově položené tělo Krista a vytočená hlava Máří Magdaleny podle Ivany Kyzourové odkazují k Dürerovu Oplakávání z Velkých Pašijí. Kristovy překřížené nohy vysvětluje Dürerovým obrazem Oplakávání pro Albrechta Glimma,³³⁶ jelikož se jedná o v grafice neobvyklý prvek. Z Dürerových Malých Pašijí by měl pocházet Nikodém s nádobou na masti. Panna Maria, která si otírá oči a kterou podpírá sv. Jan, pak odkazuje k Schaufeleinově³³⁷ Oplakávání.³³⁸ Dle mého názoru však tyto argumenty pro nasměrování uměleckých zdrojů tohoto obrazu k severskému umění nejsou dostatečné. Profilové situování Kristova tělo je jednou ze základních forem zobrazování tohoto tématu a nelze ji vztáhnout pouze ke grafice Albrechta Dürera. Základ kompozice, tedy podpírané tělo Krista z profilu s nataženými a lehce pokrčenými nohama a obklopené dalšími postavami, vychází z grafické předlohy vytvořené podle Parmigianinovy kresby. Ta byla mnohokrát opakována [161].³³⁹ Tato grafika také ukazuje prvek nohou zkřížených v kotnících. Obraz Albrechta Dürera pro Albrechta Glimma tohoto prvku využívá, avšak nekříží kotníky, ale lýtka. Mnoho dalších italských grafik Parmigianinův prvek opakuje.³⁴⁰



161 Ukládání do hrobu, lept, podle Parmigianina



162 Ukládání do hrobu, Andrea Schiavone

³³⁶ Alte Pinacothek, Mnichov

³³⁷ FALK 1980, 229

³³⁸ KYZOUROVÁ 2004, 724–725

³³⁹ ZERNER 1979a, 11; KARPINSKI 1983, 327 A. M. Zanetti; ZERNER 1979a, 53, Andrea Meldolla (Schiavone), volná kopie; za upozornění na tuto grafiku děkuji svému školiteli Martinu Zlatohlávkovi.

³⁴⁰ Například Andrea Schiavone, Ukládání do hrobu, lept, 210 x 144mm, ZERNER 1979a, 57[162]; Cornelis Cort dle Giulia Clovia, Ukládání do hrobu, 352 x 269 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 110 [163]163].



163 Ukládání do hrobu, Cornelis Cort dle Giulia Clovia



164 Ukládání do hrobu, Aegidius Sadeler, kopie dle Cornelise Corta

Na uvedených grafikách dle Parmigianinovy kresby se také nachází tvář Máří Magdaleny, která je totožná s tváří světice na malbě. Jedná se o naprosto stejné zobrazení lehce zakloněné tváře natočené doleva, takže je zvýrazněna brada a levé ucho světice. Na malbě, kde byla tato postava zredukována pouze na zobrazení obličeje, byla světici přidána navíc nádoba na vonné masti.

V modelaci trupu Kristova těla a naklonění jeho hlavy se však autor malby předlohy nedržel. Mrtvé, do oblouku zborcené tělo s předkloněnou hlavou, které je však vidět do tváře, lze nalézt na další grafice Cornelise Corta vytvořené opět dle Giulia Clovia. Stranově převrácenou kopii, která odpovídá orientaci milevského obrazu, provedl Aegidius Sadeler [164].³⁴¹

Tato grafika taktéž obdobně jako malba řeší postoj muže, který přidržuje Kristovo mrtvé tělo. Přináší také prvek držení Kristovy ruky ženou, která klečí u mrtvého těla. Na grafice je touto ženou Máří Magdalena, na obraze Panna Maria. Obdobné řešení mrtvého těla, i s polohami obou rukou, lze taktéž nalézt na grafikách rodiny Carracciů,³⁴² kde se však již nenachází muž podpírající Krista a nohy nejsou v kotnících překříženy. Nejvíce podobností s malbou

³⁴¹ Cornelis Cort dle Giulia Clovia, Ukládání do hrobu, 268 x 182 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 106; Aegidius Sadeler, Ukládání do hrobu, rytina, 165 x 185 mm, RAMAIX 2003b, 162, 164.

³⁴² Annibale Carracci, Kristus z Capraroly, 123 x 160mm, BOHLIN 1980, 389.

vykazují dvě kresby Hanse von Aachena – studie samotného Kristova těla [165]³⁴³ a obzvláště vícefigurální studie Ukládání do hrobu uložená v British Museum [166].³⁴⁴



165 Mrtvý Kristus, Hans von Aachen, Wiemar



166 Ukládání do hrobu, Hans von Aachen, Londýn

Kresba obdobně popisuje Kristovo protáhlé tělo s překříženými kotníky, skloněnou hlavou a volně visící levou rukou. Obdobně je tělo pod pažemi přidržováno mužskou figurou, avšak postava je zde skrčena za Kristovým tělem. Na Aachenově kresbě chybí pouze Kristova zvednutá levá ruka. Bohužel však není známa žádná malba provedená dle této kresby.

Není možné říci, zda bylo milevské Oplakávání vytvořeno podle jedné konkrétní kompozice, která je neznámá, nebo zda bylo sestaveno kompilací více prvků z různých uměleckých oblastí. Vliv, který na vznik tohoto obrazu působil, však byl převážně italské provenience. Další zdroj vedle zmíněné kresby lze vidět v rudolfínském umění. Hans von Aachen, ale například i Batholomeus Spranger³⁴⁵ se tímto tématem často zabývali a je nasnadě předpokládat, že autor jejich práce znal. Poslední, nevyhnutelnou složkou, je jistě severské umění. V tomto konkrétním případě se však jedná o nejslabší vliv, který na vznik díla působil.

Předpokládané Heringovo autorství obrazu, které uvádí Eduard Šittler i Cyril Straka,³⁴⁶ bylo podpořeno při restaurování obrazu nalezením jeho signatury s datací 1626.³⁴⁷ Otázkou však zůstává, kam byl obraz původně určen. Cyril Straka ve svém článku uvažuje nad milevským kostelem sv. Jiljí. Avšak, jak bylo řečeno výše, dle zápisů opata Questenberga byly pro strahovský chrám objednány v rozmezí let 1625–1631 tři obrazy, které by přicházely v úvahu.

³⁴³ Hans von Aachen, Studie mrtvého Krista, kol. 1600, kresba tužkou, 207 x 267 mm, Wiemar, Kunstsammlungen zu Wiemar, KK 1, FUSENIG 2010, 155.

³⁴⁴ Hans von Aachen, Ukládání do hrobu, kresba tužkou a perem, 147 x 243 mm, Londýn, British Museum, inv. č. 1895-9-15-1026, FUSENIG 2010, 154.

³⁴⁵ Batholomeus Spranger, Klazení do hrobu, po 1566, olej na plátně, 16 x 11, 3 cm, Praha Národní galerie, inv. č. O 10 564, RUDOLF II. A PRAHA 1997, 33.

³⁴⁶ PODLAHA/ŠITTLER 1898, 101; STRAKA, 1915, 35.

³⁴⁷ Za laskavé upozornění na nález signatury děkuji Liboru Šturcovi, jelikož v dnešní době není již signatura patrná; také ŠTURC 2007, 187, pozn. 20.

První byl objednáán roku 1625 a šlo o výjev Snímání z kříže. Podle proplacených výdajů se jednalo o obraz velkých rozměrů. Roku 1626 byl objednáán obraz Panny Marie Bolestné, avšak dle proplacené odměny spíše menší. Poslední, značně rozměrný obraz s mrtvým Kristem, byl proplacen roku 1631. Vzhledem k zjištěné signatuře s datací 1626 by nejlépe vyhovoval první obraz popsáný roku 1625 jako Snímání z kříže a určený do chóru.³⁴⁸

³⁴⁸ Časový nesoulad mezi vyplacenou odměnou a datací na obrazu se objevuje také u posledního obrazu svatonorbetského cyklu se smrtí sv. Norberta. Zde je na obraze uveden rok 1630, v Notae je však jeho proplacení zaznamenáno již roku 1629.

3.6.2 Malé Oplakávání

rozměry: 111 x 210 cm
materiál: olej, plátno
signatura: HF 1635 pinx.
(vlevo dole)
inv. č.: O 196



167 Malé Oplakávání

Výjev Oplakávání a současně i Ukládání do hrobu je zasazen do blíže neurčeného prostředí. Na tmavém pozadí je téma redukováno výlučně na figurální scénu. Pouze v levém horním rohu je vyobrazen malý průhled do krajiny. Mrtvý Kristus spočívá na bílé látce, pomocí které je jeho tělo překládáno do hrobu. Jeho útlá vousatá tvář s polozavřenýma očima je měkce modelována. Zezadu je Kristus podpírán sv. Janem v červeném plášti, který výrazně oživuje barevný kolorit celého obrazu. V popředí je jeho tělo částečně zastíněno ženou tisknoucí Kristovu ruku a mužem podpírajícím jeho tělo. Ten je oděn do světlého pláště, který je bohatě ale tvrdě zřasen. Kristova chodidla spočívají na klíně ženy nejvíce vlevo. Pravděpodobně se jedná o Máří Magdalenu. Ačkoliv nohy Krista nejsou znázorněny a lze je za postavou jednoho z mužů pouze tušit, jsou k trupu nepoměrně krátké a v rámci celé kompozice nelogicky umístěné. Za Máří Magdalenu jsou umístěny další tři ženy, všechny s bílými pokrývkami hlavy. Jejich tváře jsou oblé a mají výrazná víčka. Muž v turbanu, který se nachází ve středu kompozice, jako jediný pohledem míří k divákovi. Podpírá Kristovo tělo, přičemž pravou rukou, která je nepřirozeně vytočena, jej zepředu objímá. Poslední postavou scény umístěnou mezi tímto mužem a sv. Janem je Panna Maria ve tmavém šatě se svatozáří okolo hlavy a zkříženýma rukama na prsou.

Jako částečná předloha k tomuto obrazu posloužila grafika Albrechta Dürera z cyklu Velkých Pašijí [169]. Toto zjištění přinesla v rámci rozlišení obou Oplakávání Ivana Kyzourová v katalogu Strahovské obrazárny.³⁴⁹ Podrobněji vztah předlohy a malby rozebírá ve svém příspěvku na konferenci o fenoménu baroka v Čechách. Upozorňuje zde na převedení výškové kompozice na šířkovou i na rozpad výstavby kompozice obrazu. Grafika je totiž

³⁴⁹ STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 65.

v rámci postav jasně dělena na několik obrazových plánů, avšak malba pouze přejímá figury bez jejich významu v prostředí. Taktéž upozorňuje na převzetí hlavních postav, tedy Krista, muže v turbanu, ženy svírající Kristovu ruku a vedle ní stojícího muže i figury jedné z žen v pozadí. Odlišnosti v postavách sv. Jana, Máří Magdaleny a Panny Marie vysvětluje jako kompoziční a ikonografický posun vůči předloze.³⁵⁰ Dle mého názoru však nejde o posun vzhledem ke grafice, ale o jiná východiska a předlohy těchto postav. Sv. Jan je na grafice umístěn za Pannou Marií a celé scéně pouze přihlíží. V porovnání s dvěma dalšími obrazy Oplakávání je patrné, že ač jsou kompozice rozdílné, figura podpírající zezadu pod pažemi Kristovo mrtvé tělo se zde vždy vyskytuje. Dále si postavy přejaté z grafiky na malbě alespoň částečně ponechávají své rysy ve tváři. Malba však obličej sv. Jana podává jinak než grafika a taktéž ji odlišně natáčí. Světec na obraze se dívá dolů na mrtvého Krista, ale jeho tvář je zobrazena zepředu. Stejně rysy tváře, která se vyznačuje zapadlými očima, výrazným nosem a jemným knírkem, lze pozorovat taktéž u tváří ze svatonorbetského cyklu, konkrétně na výjevech Sv. Norberta vstupujícího do Magdeburku (tvář sv. Norberta [103]), Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem (tvář premonstráta stojícího v pozadí [91]). Postavu Máří Magdaleny, tedy ženy nejvíce vlevo, lze nalézt opět ve svatonorbetském cyklu na obraze Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem. Žena je zde zrcadlově převráceně zpodobena mezi sedícími antverpskými občany [93]. Postava Panny Marie opět nevychází z předlohy, ale je dílenským prototypem Matky Boží, jehož kvalitnější obměnu lze nalézt na slánském Ukřižování [3], na květinovém obraze Panny Marie [138] nebo v horší kvalitě na obraze sv. Heřmana Josefa [16]. Jedná se o oválný obličej s výraznými zapadlými očima a rukama sepjatými na prsou. Obzvláště takto sepjaté ruce jsou častým prvkem opakujícím se v rámci díla Heringova nebo jeho dílny. Je třeba se zastavit také i u postavy Krista. Jeho poloha, i s mírným zakloněním hlavy, je převzata z Dürerova grafického listu. Avšak obličej se této předlohy nedržel. Jeho měkká modelace neodpovídá ostatním postavám vycházejícím z grafického listu ani nenese podobné obličejové rysy jako na příklad tvář sv. Jana. V porovnání s dalšími dvěma Oplakávanými lze říci, že se jedná o stejný typ obličejové, avšak u dalších dvou děl natočený na opačnou stranu.

Obraz je tedy opět kompilací více předloh. Došlo zde ke splynutí starších vzorů (Dürerova grafika) s prvky živě propracovávanými v rámci dílny (prvek sepjatých Mariiných rukou) i s italskými vzory. Autor malby se však nedokázal vypořádat s rozmanitostí vzorů a sestavit je

³⁵⁰ KYZOUROVÁ 2004, 722–723.

do ucelené a hodnotné kompozice. Na nedokonalost kompozice poukazuje taktéž Ivana Kyzourová. Avšak vyzdvihuje Heringovo hodnotné obohacení Dürerovy kompozice živou barevnou paletou s manýristickými rezidui.³⁵¹

Na obraze se vyskytuje signatura i s datací 1635. Tato datace v souvislosti s jinými Heringovými datovanými obrazy je však zarážející. Slánské Ukřižování je signováno a datováno rokem 1628, Navštívení Panny Marie je pouze signováno, ale předpoklad vzniku ve 20. letech je značně věrohodný. Oba obrazy se vyznačují svými italskými vzory, jemným malířským rukopisem a určitou lehkostí projevu. Nabízí se tedy otázka, jak by stejná ruka mohla zhruba o osm let později vytvořit dílo takto těžkopádné, kompozičně špatně vystavěné a nejisté. Je sice pravdou, že kompozice Navštívení byla zcela přejata z Barocciho předlohy. Pokud by však chtěl autor malého Oplakávání tvořit zcela podle předlohy, vzor by si jistě našel. Rozhodl se však pro vlastní kompozici spojenou z více zdrojů. Tento postup je v Heringových dílech znám například již z obrazu Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka. Hering se zde sice nechal inspirovat předlohami, ale sestavil je do vlastní kompozice. To dotvrdil svou signaturou HH inven. Zde se však nachází pouze signatura HF. S přihlédnutím ke zhrublému podání obrazu, nedobré výstavbě kompozice i perspektivním chybám nelze tento obraz označit za Heringovo dílo. Otázkou zůstává tělo Krista, které nese stopy nejjistějšího rukopisu. Zbytek malby, který převažuje, je však výsledkem práce dílny. Ta zde sice uvedla signaturu HF, ale v rámci uměleckého prostředí Strahovského kláštera by měla být chápána jen jako jakási značka původu.

³⁵¹ KYZOUROVÁ 2004, 723.

3.6.3 Oplakávání s andělem

rozměry: 155 x 239 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 1009



168 Oplakávání s andělem

Třetí Oplakávání bylo Janu Jiřímu Heringovi připisáno Ivanou Kyzourovou.³⁵² V současné době není obraz v katalogu veden mezi Heringovými díly a jeho autorství zůstává otázkou. Malba zobrazuje mrtvého Krista, jehož tělo v polosedu spočívá na kameni a v zádech je podpíráno andělem. V kotnících má nohy opět překříženy. Pravá ruka mu volně leží na těle, levá visí podél trupu. Hlavu má stočenou na stranu. Jeho tělo je velice měkce modelováno, čemuž odpovídá taktéž jeho až medová barevnost. Okolo Krista se nachází další tři menší andělé. Jeden si hraje s trnovou korunou, druhý se drží Kristovy ruky a utírá si slzy. Třetí se mrtvému Kristu v pokleku se zkříženými rukama na prsou klaní. Anděl podpírající Krista rukou kyne směrem k Panně Marii, která je zobrazena v druhé části malby. Sedí zde s lehce rozevřenými rukama vyjadřujícíma její odevzdanost Boží vůli. Hlavu zakrytou šátkem má skloněnu k zemi. V srdci má zabodnutý meč. Opět se zde tedy objevuje tento často se ve strahovské produkci vyskytující motiv Panny Marie Bolestné. V druhém plánu za Matkou Boží jsou vyobrazeny další dvě osoby, muž a žena. Prostředí opět není konkrétně určeno. Je zjednodušeno na tmavé pozadí, jako u předchozích Oplakávání. V levém horním rohu obrazu je naznačen průhled do krajiny.

I pro tento strahovský obraz čerpal malíř předlohy z grafických listů. Předlohu pro postavu Panny Marie určila Ivana Kyzourová.³⁵³ Tato figura byla přejata z Dürerova Kladení do hrobu z Velkých Pašijí [169].³⁵⁴ Postava je vzhledem ke grafice pouze stranově převrácena. Ivana

³⁵² KYZOUROVÁ 2004, 723–724.

³⁵³ KYZOUROVÁ 2004, 723–724.

³⁵⁴ Albrecht Dürer, Velké Pašije – Kladení do hrobu, dřevoryt, 1496–1497, 384 x 278 mm, Strauss 1980, 252.

Kyzourová to vysvětluje prací malíře dle kopie původní grafiky, například od Claese Visschera. K Marii je na malbě pouze přidán oblíbený meč.

Sedící mrtvé tělo Krista je další častou formou zobrazování tohoto tématu. Postava podpírající tělo může být obdobně jako u typu ležícího Krista ne anděl, ale muž, často konkrétně sv. Jan. Takto je řešena kompozice na grafice Cornelise Corta [170] či Giovanni Battisty Franca [171].³⁵⁵



169 Ukládání do hrobu, Albrecht Dürer



170 Oplakávání, Cornelis Cort podle Giulia Clovia

Francova grafika a pražská malba vykazují několik podobných znaků. Krom překřížených kotníků, polosedu a postavy podpírající Krista pod pažemi, má Kristus v obdobné pozici i obě ruce. Levá volně visí podél těla, pravá spočívá na Kristově stehně.

Druhou podobou, ze které mohla vycházet pražská malba, je mrtvé tělo podpírané andělem. Tento typ použil například Raphael Sadeler pro grafiku podle Pompeia de Aquilana [172].³⁵⁶

Naopak grafika Raphaela Sadelera dle Hanse von Aachena nepoužívá k podepření těla anděla, ale kámen. Avšak tělo ponechává ve stejné pozici [173].³⁵⁷

³⁵⁵ Cornelis Cort podle Giulia Clovia, Oplakávání, 268 x 182 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986,106; Giovanni Battista Franco, Snímání z kříže, 223 X 158 mm, ZERNER 1979a, 173.

³⁵⁶ Raphael Sadeler podle Pompeia de Aquilano, Kristus podpírán andělem, lept, mědiryt, 177 x 114 mm, RAMAIX 2006, 41.

³⁵⁷ Raphael Sadeler podle Hanse von Aachena, Kristus oplakáván anděly, rytina, 168 x 222, RAMAIX 2006, 46.



171 Snímání z kříže, Giovanni Battista Franco



172 Kristu podpírán andělem, Raphael Sadeler dle Pompeia Aquilana



173 Kristus oplakáván anděly, Raphael Sadeler podle Hanse von Aachena



174 Ukládání do hrobu, Bartholomeus Spranger

Nejblíže je strahovské malbě obraz Bartholomea Sprangera z Národní galerie [174].³⁵⁸ Nohy Krista sice nejsou natolik svěšeny, trup a především hlava jsou však obdobně orientovány na stranu. Anděl je zde zaměněn za sv. Jana.

Postava ženy za Pannou Marií je sice viditelná pouze z části. Její pozice je však jasně rozeznatelná. Žena sedí se zavřenýma očima, hlavu má podepřenou rukou, která se loktem opírá o pokrčenou nohu [177]. Tuto sedící podřimující či rozjímající postavu lze spatřit na dvou grafikách. Jednou je tisk Cornelise Corta dle Giulia Clovia s námětem Oplakávání, který

³⁵⁸ Bartholomeus Spranger, Kladení do hrobu, po 1566, olej na plátně, 16 x 11, 3 cm, Praha, Národní galerie, inv. č. O 10 564, in: RUDOLF II. A PRAHA 1997, 33.

byl v převrácené kopii opakován Aegidiem Sadelerem [175]. Druhou je opět grafika Cornelise Corta, ale vytvořená dle Snímání z kříže od Girolama Muziana [176].³⁵⁹



175 Oplakávání, Cornelis Cort podle Giulia Clovia, výřez



176 Snímání z kříže, Cornelis Cort podle Girolama Muziana, výřez



177 Oplakávání s andělem, výřez

Z výše popsaných jednoznačných i předpokládaných předloh je patrné, že autor malby zde použil jak severské, tak italské inspirace. Opět jde tedy o kompilaci více zdrojů, jak je pro strahovskou tvorbu této doby typické. Celková kompozice obrazu působí mírně prázdně a je z ní patrné, že byla sestavena z jednotlivých dílčích částí, které však nebyly schopny zaplnit celý prostor poměrně velkého plátna. Autor při tvorbě uspořádání obrazu jednoduše sestavoval jednotlivé prvky dohromady. Vedle dvojice Krista a anděla inspirované italskou uměleckou tvorbou umístil Dürerovu postavu Panny Marie, kterou opět následuje „italská“ spící postava se skloněnou hlavou. Jelikož i pro tuto postavu v druhém plánu použil předlohu, dá se předpokládat, že taktéž malí andělé okolo Kristova těla byli přejati z jiného uměleckého díla. Autor tedy čerpal z několika různých zdrojů, kompozici vystavěl ale dosti nejistě.

I tento fakt by odkazoval na autorství Jana Jiřího Heringa. Jemná modelace Kristova těla a až medový nádech barevnosti jeho mrtvého těla připomíná provedení obrazu sv. Heřmana Josefa.

3.6.4 Shrnutí

Všechny tři obrazy s tématem Oplakávání vykazují určité shodné prvky. Výjevy jsou zasazeny do ne přesně určených prostředí, která jsou zjednodušena na tmavé pozadí. Vždy se

³⁵⁹ Cornelis Cort podle Giulia Clovia, Oplakávání, 268 x 182 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986,106; Aegidius Sadeler, Oplakávání, rytina, 265 x 185 mm, RAMAIX 2003b, 162, 164; Cornelis Cort podle Girolama Muziana, 284 x 213 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 104.

na malbě vyskytuje malý průhled do krajiny, přičemž na Milevském Oplakávání je jí dán největší prostor.

Všechny kompozice jsou vytvářeny kompilací z více předloh. V Milevské Oplakávání byl dán největší prostor italským předlohám. Malé Oplakávání čerpá převážně z Dürerových grafik. V Oplakávání s andělem pak dochází k syntéze obou trendů a pro obraz jsou použity oba předchozí zdroje. Ač se malby liší svými předlohami a taktéž provedením tváří, tvář Krista vždy zůstává stejná a taktéž stejně kvalitní. Obdobně tvář Panny Marie je totožná na Milevské Oplakávání a na Oplakávání s andělem. Tvář Matky Boží z malého Oplakávání vycházela pravděpodobně ze stejných předloh, ale zde byl obličej proveden méně zkušenou rukou.

Jedině Malé Oplakávání je datováno rokem 1635. Milevské Oplakávání na základě záznamů opata Questenberga mohlo vzniknout okolo roku 1625. Dle výše popsaných podobností by se dalo předpokládat, že poslední Oplakávání, tedy s andělem, taktéž vzniklo ve 30. letech 17. století. Všechny obrazy byly vytvořeny dílnou, anebo alespoň spoluprací malíře a dílny. Otázkou však zůstává, zda tímto mistrem byl opravdu Jan Jiří Hering nebo zda tu, konkrétně na malém Oplakávání, byla opět jeho signatura použita jako značka strahovské dílny.³⁶⁰

³⁶⁰ Antonín Podlaha Janu Jiřímu Heringovi připisuje ještě jeden obraz s námětem Oplakávání Krista. Měl být umístěn ve východní chodbě svatojiřského kláštera na Pražském hradě. Autor však obraz blížeji nepopisuje a dnes je tedy těžko zjistitelné, jaký obraz měl na mysli. PODLAHA 1919, 103.

3.7 Proměnění Krista na hoře Tábor



178 Proměnění Páně, J. J. Hering

Na hlavním oltáři kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze se nachází obraz Proměnění Páně připisovaný Janu Jiřímu Heringovi. Na zprávách o obrazu i v odborné pozornosti jemu věnované se bohužel odráží fakt, že před oltářním obrazem je představena menza s bohatě zdobeným svatostánkem, který obraz mírně zastíňuje. Ztmavlost obrazu i nedostatek světla v presbytáři pak činí obraz těžko čitelný, natož vyfotitelný. I přes tento fakt již starší literární zmínky o tomto obrazu uvádí, že se jedná o kopii Raffaellova obrazu stejného námětu uloženého ve vatikánské Pinacotece.³⁶¹ Scéna popisuje Proměnění Krista na hoře Tábor, kdy zazářila jeho tvář a jeho šat byl oslnivě bílý. Poté se zde zjevil Eliáš a Mojžíš a Ježíš s nimi rozmlouval. Učedníci Petr, Jakub a Jan, kteří ho doprovázeli, jsou vyobrazeni spící v trávě.³⁶² V dolní části obrazu se nachází scéna následující po proměnění, kdy jeden muž přivedl k učedníkům svého posedlého syna, ale ti jej pro svou malověrnost nedokázali uzdravit. Zlého ducha z chlapce vyhnal až Kristus.³⁶³

První literární zpráva o tomto obraze se nachází v *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae* z roku 1759. Johann Schmidl vznik obrazu datuje do roku 1638 a autorství připisuje Johannu Haringovi, kterému za něj bylo zaplaceno 500 rýnských.³⁶⁴ Další zprávu přináší Christian F. Weisse roku 1793. Tlumočí v ní informaci Quirina Jahna o díle Jana Jiřího Heringa. Již Quirin Jahn si byl vědom, že se jedná o kopii Raffaellova římského obrazu

³⁶¹ Raffaello Sanzio, Vatican Museum, Roma, inv. č. 40333.

³⁶² Mt 17,1–6; Mk 9,1–8; L 9, 28–36.

³⁶³ Mk 17, 14–18; Mk 9,14–27; L 9, 37–43.

³⁶⁴ Částka se dle Schmidlova záznamu vztahuje k provedení dvou obrazů – horního, kde se měl nacházet Bůh Otec a dolního s Proměněním. SCHMIDL 1759, 448–449.

a na tomto faktu staví tvrzení, že Hering musel po svém vyučení navštívit Itálii.³⁶⁵ Jaroslav Schaller ve svém popisu Prahy taktéž tento obraz zmiňuje s Heringovým autorstvím a Raffaellovou předlohou.³⁶⁶ Gottfried Dlabacz k již známým informacím dodává, že obraz Hering maloval v jezuitské zahradě na břehu Vltavy a obdržel za něj 500 zlatých.³⁶⁷ Je tedy pravděpodobné, že jeho zpráva vychází z jím prostudovaných pramenů. Stejně jako Quirin Jahn i Johann R. Füssli³⁶⁸ odvozuje dle římské předlohy Heringův pobyt v Římě. Julius M. Schottky kromě již známých informací obraz datuje rokem 1630.³⁶⁹ Další dataci přináší František Eckert, který jej datuje rokem 1632. Již on poznamenává, že obraz má velice málo světla. Stejnou dataci později přejímá Karel V. Herain a Jaromír Neumann.³⁷⁰ Další literatura pouze opakuje předchozí zmínky.³⁷¹ Nejnověji se oltářním obrazem zabýval Michal Šroněk. Obraz ve svém článku o oltářích z období třicetileté války datuje rokem 1640. Později předpokládá spíše dataci 1642.³⁷² Poprvé podává i slohový rozbor díla. Poukazuje na jeho temnosvitné řešení na rozdíl od předlohy, což podporuje raně barokní dramaturgii scény.

Pražská malba kopíruje Raffaellův obraz velmi věrně. Tudiž ať autor malby Raffaellův obraz viděl na vlastní oči či ne, dílo bylo jistě namalováno dle grafické předlohy. Těch bylo dle italského obrazu vytvořeno několik. Avšak jelikož pražský obraz není vzhledem k původní malbě stranově převrácen, byl pravděpodobně proveden dle grafiky Cornelise Corta [179].³⁷³

³⁶⁵ WEISSE 1776, 320.

³⁶⁶ SCHALLER 1796, 49.

³⁶⁷ Dlabacz 1815, 613–614.

³⁶⁸ FÜSSLER 1779, 314

³⁶⁹ SCHOTTKY 1831, 289.

³⁷⁰ HERAIN 1915, 48; NEUMANN 1951, 125.

³⁷¹ NAGLER 1838, 119; VOLLMER 1992a, 468, TOMAN 2000, 323, TSCHISCHKA 1836, 229; ŠRONĚK 1989, 325, UPP 1, 112.

³⁷² ŠRONĚK 1991, 441; ŠRONĚK 1997a, 49.

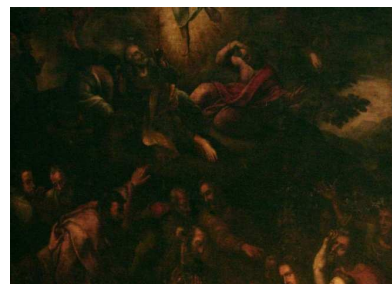
³⁷³ Cornelis Cort podle Raffaella Sanzia, Proměnění Páně, rytina, 585 x 391, STRAUSS/SHIMURA 1986, 76.



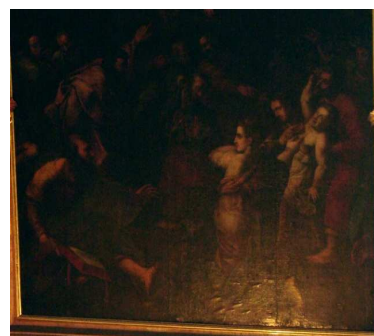
179 Proměnění Páně, Cornelis Cort podle Raffaella Sanzia



180 Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – horní část



181 Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – střed



182 Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – dolní část

Kompozice pražského obrazu je tedy totožná s kompozicí obrazu italského. Malba věrně kopíruje rozvržení postav, jejich natočení a přesné řasení draperií. Ačkoliv jsou detaily obrazu těžko pozorovatelné, lze zde nalézt malé odchylky od předlohy. Ústřední postava Krista v horní části obrazu je totožná s předlohou, i v řasení draperie, autor pražské malby však nedokázal přenést dojem plasticity těla. Pod Kristovým šatem tedy není naznačena fyziognomie jeho těla. Vlající plášť nevytváří dojem větrem vzedmuté látky, ale pouze plošné dekorace. Autor se snažil být věrný předloze i ve tváři Krista [180]. Avšak díky ne příliš jistému malířskému rukopisu vytvořil z Kristova vysokého čela spíše dojem holohlavosti. Ke stejnému posunu došlo taktéž u dvou vedlejších postav. Na pravé straně se u Krista vznáší Eliáš s knihou v ruce, na levé Mojžíš s deskami Desatera. Mojžíš se od předlohy navíc liší svým hermelínovým límcem. Střední část malby se třemi apoštoly se opět drží kompozice grafiky. Po levé straně jsou obdobně vyobrazeni dva další přihlížející apoštolové, napravo se

otevřít malý průhled do krajiny. Ani zde však autor pražské malby nedokázal udržet správnou fyziognomii těl. Obzvláště apoštol nejvíce vpravo je sice zobrazen ve stejné pozici jako na předloze, v kleče, s roztaženýma rukama a skloněnou hlavou, jeho postava však nepůsobí jistě a vyváženě. Ústřední postava apoštola je nejmarkantnějším rozdílem obrazu oproti grafice. Na té je apoštol vyobrazen nohama ven z obrazu, ležící a zvedající hlavu vzhůru k postavě Krista. Obraz tuto pozici zachovává, ale celé tělo otáčí o 180°, takže postava z obrazu míří ven hlavou [181]. Dolní část obrazu naprosto věrně kopíruje svou předlohu. Ve středu se nachází sedící žena ukazující k posedlému dítěti. To je vyobrazeno na pravé straně obrazu, jak je zmínáno ďábelskou mocí a přidržováno svým otcem. V levé části obrazu jsou znázorněni do půlkruhu rozestavení apoštolové, kteří jsou udiveni silou zlé moci. Gesty naznačují svou bezmocnost a odkazují ke Kristu [182].

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

3.8 Portrétní tvorba

Jan Jiří Hering se věnoval taktéž portrétní malbě. K jeho dílu je připisováno několik portrétů strahovských opatů Jana Lohelia a Kašpara Questenberga. V současnosti jsou známy dva obrazy opata Questenberga, jeden portrét opata Lohelia a jedna malba zobrazující tyto dva opaty společně. Literatura obrazy opět zcela jasně nerozlišuje. Ve starých popisech Prahy je zmiňováno, že v přízemí křížové chodby bylo zavěšeno několik obrazů od Jana Jiřího Heringa. Mezi nimi se měly kromě jiných nacházet i portréty opatů, abatyšů a církevních hodnostářů.³⁷⁴ Je tedy možné, že některé z těchto portrétů byly původně umístěny zde. Gottfriedu Dlabaczovi tyto obrazy pravděpodobně známy nebyly a proto se zmínky o nich nevyskytují ani v žádné další literatuře, která jeho zprávu přejímala. Otázce Heringových portrétních maleb se věnoval až Cyril Straka. Ve svém článku uvádí mnoho portrétů, které měly být vytvořeny Heringovou rukou. Avšak například v rámci premonstrátských světců uvádí i díla, která se dnes Heringovi nepřipisují. Přesto jeho zpráva informuje o všech dnes známých Heringovi připisovaných portrétech. Byl si vědom existence dvou portrétů opata Questenberga. Usuzoval tak z datace prvního obrazu rokem 1640 a z archivních zpráv o jiném portrétu z roku 1633. Lokaci prvního obrazu popisuje ve druhém poschodí Strahovského kláštera naproti schodišti. Umístění druhého, staršího obrazu, mu však nebylo známo.³⁷⁵ Uvádí taktéž portrét opata Lohelia a společné zobrazení zmiňovaných opatů. Tento obraz měl viset v příčné chodbě druhého poschodí Strahovského kláštera.³⁷⁶ Karel V. Herain pouze zmiňuje vyportrétování opata Questenberga.³⁷⁷ Jaromír Neumann uvádí jen jeho mladší portrét.³⁷⁸ Nejnovější literatura se zabývá především tímto mladším portrétem,³⁷⁹ ale je již věnován prostor i staršímu portrétu opata Questenberga³⁸⁰ a vyobrazení opata Lohelia.³⁸¹

³⁷⁴ SCHALLER 1794, 293; ŠUBERT 1880a, 306.

³⁷⁵ Předpokládal, že by mohl být nalezen v Jaroměřicích, jak se později opravdu stalo.

³⁷⁶ STRAKA 1915, 50–51.

³⁷⁷ HERAIN 1915, 48.

³⁷⁸ NEUMAN 1951, 70, 125; NEUMAN 1969, 73.

³⁷⁹ STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 66; ŠRONĚK 1997a, 49.

³⁸⁰ RUDOLF II. A PRAHA 1997, 405; ŠTURC 2007, 190.

³⁸¹ ŠKRÉTA 2010, 482–483.

3.8.1 Opat Jan Lohelius

rozměry: 60 x 45,5 cm

materiál: olej na plátně

inv. č.: O 8

Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha



183 Jan Lohelius

Jan Lohelius byl střídavě převorem v klášteře v Teplé a na Strahově. Roku 1583 se zde stává opatem a roku 1604 je vysvěcen na biskupa. V roce 1612 se funkce opata vzdává z důvodu nastoupení na pražský arcibiskupský stolec. Byl velice aktivním zastáncem církve a po roce 1619 se po vyplenění pražské katedrály účastnil jejího obnovování. Znovu ji vysvětil v roce 1621. Následujícího roku umírá.³⁸²

Busta opata je v rámci obdélníkového plátna zasazena do tmavé oválné kartuše. Opat je v ní vyobrazen v premonstrátském rouchu, s černým biretem na hlavě a s pektorálem na prsou. V levém horním rohu je vymalován Loheliův znak s latinským křížem, kloboukem a šesti střapci na každé straně. Tvář opata vykazuje jasné portrétní rysy, obzvláště dlouhý nos a špičaté ucho, a dle Michala Šroňka vznikla ještě za opatova života. Proto byla malba datována dle smrti vyobrazeného opata, tedy rokem 1622.³⁸³ Další portrétní rysy, sevřená úzká ústa, ostrá brada i pronikavé oči, jsou provedeny velice zkušenou rukou, která dokázala využít k modelaci tváře zleva dopadající světlo. Toto světlo taktéž použil autor pro vytvoření prostoru v rámci kartuše. Loheliovo lehce předstupující pravé rameno je akcentováno dopadem světla, které se následně ztrácí v řasení draperie mozety.

Portrét opata Lohelia je velice kvalitní dílo a soudobou českou produkci vysoce přesahuje. Rok 1622 je tedy velice časnou datací. Obraz byl publikován taktéž Liborem Šturmecem a datován před rokem 1615.³⁸⁴ Tato brzká doba vzniku může být vedle roku úmrtí arcibiskupa Lohelia podpořena ještě jedním faktem. Erb, který je na portrétu vyobrazen, není erbem

³⁸² ŠKRÉTA 2010, 482.

³⁸³ ŠKRÉTA 2010, 482.

³⁸⁴ ŠTURC 2007, 187; Zde publikována pouze reprodukce obrazu s datem. Příslušný text ho nezmiňuje.

arcibiskupským. Nachází se zde pouze šest střapců na každé straně. Není zde zobrazeno pallium ani berla s mitrou, tedy typické arcibiskupské znaky, které by odkazovaly k Loheliovu úřadu. Klobouk, šest střapců a latinský kříž jsou heraldickými znaky hodnosti biskupa.³⁸⁵ Lohelius je na portrétu taktéž vyobrazen jako premonstrátský bratr, ne jako arcibiskup. Mohlo by to být vysvětleno například cíleným akcentem na jeho předchozí premonstrátské působení. Avšak i kdyby portrét vznikl až v Loheliovu funkci arcibiskupa, ale chtěl zdůraznit jeho premonstrátské působení, byl by zde pravděpodobně vyobrazen alespoň odpovídající arcibiskupský odznak. Tak tomu zde však není. Jeho forma odkazuje na léta jeho působení ve funkci biskupa, tedy na období mezi léty 1604–1612.

Pokud by toto časové zařazení bylo spolu s atribucí správné, jednalo by se o Heringovu nejstarší známou malbu. Nejstarší signovaná malba je až obraz Navštívení Panny Marie z počátku 20. let 17. století. Z prvního a druhého desetiletí 17. století jsou zachovány pouze Heringovy kresby. Druhým možným vysvětlením by bylo provedení obrazu později, s v té době již heraldicky neplatným znakem. Roku 1633 totiž žádal bratr opata Kašpara, Heřman Questenberg, o vyhotovení Kašparova portrétu Heringovou rukou. Při pozdějším upomínání o zaslání tohoto portrétu žádá o vytvoření ještě dalšího díla, a to portrétu opata Lohelia.³⁸⁶ Tato zmínka by tedy mohla odůvodnit pozdější vytvoření Loheliova portrétu.

³⁸⁵ BUBEN 2003, 225.

³⁸⁶ STRAKA 1915, 50; RUDOLF II. A PRAHA 1997, 405.

3.8.2 Jaroměřický portrét opata Kašpara Questenberga

rozměry: 127 x 98,5 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: J 567a Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou

nápis: CASPARVS

A. QVESTENBERG ABBAS

STRAHOVIENSIS AF. TATIS. 63



184 Kašpar Questenberg, J. J. Hering, Jaroměř

Kašpar z Questenberga se narodil v Kolíně nad Rýnem. V 90. letech 16. století přišel se svými bratry na císařský dvůr. Roku 1599 vstoupil do premonstrátského řádu, kde se v prvním desetiletí stal věrným pomocníkem opata Lohelia, kterého v jeho funkci roku 1612 nahradil. V rámci jeho služeb pro opata Lohelia s ním podnikl také cestu do Itálie roku 1601. Mezi jeho největší zásluhy patří přenesení ostatků sv. Norberta roku 1626 do Doksan a v následujícím roce 1627 slavnostně do Prahy. Umírá více než rok poté, co byl stížen mrtvicí roku 1640.³⁸⁷

Polopostava stojícího opata je na malbě vyobrazena v premonstrátském rouchu, v bílé mozetě a s bílým biretem. V levé ruce drží knihu, pravou se dotýká stolu před sebou. Zde je umístěn krucifix, růženec a dopisy s psacími potřebami. Stůl i pozadí jsou laděny do tmavých tónů a s bílým oděvem opata jsou v ostrém kontrastu. V pravém horním rohu se nachází nápis. Obličej opata s hubenou rýhovanou tváří a hustými vousy vykazuje portrétní rysy, které lze nalézt i na dalších jeho podobiznách, zde je však tvář jasně mladší. Malíř nevyužíval k modelaci tváře světlo natolik jako u podobizny opata Lohelia. Obě tváře však mají stejně profilovaný špičatý nos.

K tomuto obrazu je k roku 1633 zachována korespondence mezi opatem Kašparem Questenbergem a jeho bratrem Heřmanem, pro kterého byl tento obraz určen. Sám Heřman si přál, aby se Questenberg nechal portrétovat od svého malíře Heringa a jeho dílo mu poslal. Avšak Heringova práce se protáhla a Heřman zaslání obrazu připomíná dopisem v květnu a srpnu stejného roku.³⁸⁸ Datace je tedy dána touto zachovanou korespondencí. Libor Šturm v zobrazení psacích potřeb vidí narážku právě na tuto korespondenci.³⁸⁹

³⁸⁷ STRAKA 1911, V–XIII.

³⁸⁸ STRAKA 1915, 50; RUDOLF II. A PRAHA 1997, 405.

³⁸⁹ ŠTURC 2007, 190.

3.8.3 Strahovský portrét opata Kašpara Questenberga

rozměry: 185 x 152 cm

materiál: olej na plátně

inv. č.: O 76

Královská Kanonie Premonstrátů na Strahově, Praha

nápis: R^{ll}·D·CASPARVS·A·QUES

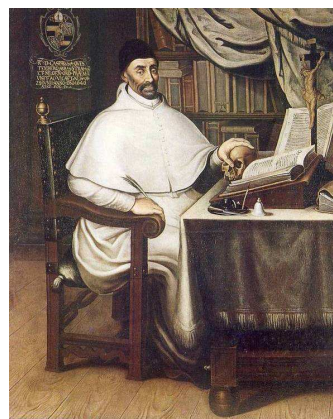
TEMBERG·ABBAS·STRAHOV

ET·SILOEN·ORD·PRAEMON

VISIT·AC·VICAR·GNLIS·OR

28·IVNII·ANNO·DNI·1640

AETAT·SUAE·69



185 Kašpar Questenberga, J. J. Hering,
Strahov

Opat je vyobrazen v premonstrátském rouchu sedící za stolem. Jeho obličej opět nese portrétní rysy rýhované, ale zde již starší tváře. Portrétně vydařená tvář však nekoresponduje s mohutným tělem. Zpod mozety vystupují ne příliš dobře provedené ruce. Levá s nepřirozeně podanou dlaní spočívá na lebce. Pravá se opírá o opěradlo křesla a drží pero. Obě jsou nepřirozeně natočeny a pod oděvem lze tušit jejich nejisté napojení k tělu. Před opatem je na stole rozprostřeno několik jeho osobních věcí, které vytváří téměř zátiší. Mezi několika otevřenými knihami stojí krucifix. V popředí je položen kalamář s dalšími psacími potřebami a zvonkem. Na pozadí je zobrazena opatova knihovna, napolo zakrytá bohatě zřaseným závěsem zavěšeným v pravém horním rohu. V levém horním rohu je vyobrazen opatův erb a kartuše s nápisem.

Jaromír Neumann obraz datuje po roce 1640 dle data uvedeného na nápisové kartuši. Obraz Heringovi přisuzuje na základě strnulé pozice postavy, tvrdě lámaných draperií i plasticky nebarevného podání tváře, které je podobné jeho obrazům s premonstrátskými bratry.³⁹⁰ Ivana Kyzourová vidí v zátiší na stole a v prvku lebky odkaz na starokřesťanského myslitele sv. Jeronýma kvůli Questenbergově literární tvorbě.³⁹¹ Libor Štunc naopak symboliku lebky vysvětluje jako upomínku na téma vanitas a memento mori opata, který již očekává svou smrt. Pokud je obraz opravdu dílem Jana Jiřího Heringa, jedná se o jeho poslední známé dílo před jeho smrtí ve 40. letech 17. století. Tato pozdní datace je odůvodnitelná nejen vyobrazením opata Questenberga jako starého muže, ale taktéž použitím zřasené draperie v rohu obrazu. Tento prvek se často vyskytuje v dílech strahovských sbírek po polovině 17. století, například doksanské obrazy Sv. Gertrudy a sv. Hedviky.

³⁹⁰ NEUMANN 1951, 70, 125.

³⁹¹ STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993, 66; ŠTUNC 2007, 190.

3.8.4 Opat Jan Lohelius a opat Kašpar Questenberg

rozměry: cca 190 x 150 cm
materiál: olej na plátně
Královská kanonie premonstrátů na
Strahově, kostel sv. Norberta – Střešovice,
Praha

nápis na architektuře ve středu:

FILII EORUM
PROPTER ILLOS
VSQVE IN AETER
NVM MANENT
ECCLE XCIVS



186 Opat Jan Lohelius a opat Kašpar Questenberg

nápis na spodním pásu vlevo:

IOANNES LOHELIVS ARCHIEPISCOVVS PRAGENSIS ECCLESIAE
STRAHOVIENSIS ABBAS QUADRAGESIMVS QVARTVS EIVS
DEM INTER RVDERA DENVO IACENTIS RESVSCITATOR

nápis na spodním pásu vpravo:

CASPARVS A QUESTENBERG ECCLESIA STRAHOVEN/
SIS ABBAS QVADRAGESIMVS QVINTVS MONASTERI RE/
STAVRATOR ET RELIQVIARVM S. NORBERTI TRANSLATOR

Tento obraz mezi Heringovým dílem uvádí pouze Cyril Straka.³⁹² V současné době je umístěn v kostele sv. Norberta ve Střešovicích v boční kapli. Na malbě jsou vyobrazeny celé postavy obou opatů. Oděv nalevo stojícího opata Lohelia odpovídá jeho arcibiskupskému úřadu. Opat si pravou rukou přidržuje do červena laděný pluviál, pod kterým je patrné pallium. Na hlavě má mitru odpovídající barvě pluviálu. V ruce procesní kříž či berlu se zakončením kříže. Tvář ve srovnání s předchozím portrétem vykazuje jasné portrétní rysy. Opat Questenberg je oděn do bílého premonstrátského roucha s bílou, bohatě zdobenou mitrou. V ruce drží berlu. Druhou rukou ukazuje k opatu Lohelioví. Formulace obou postav je tedy naprosto totožná, pouze stranově obrácená. Questenbergova tvář opět v porovnání s předchozími podobiznami nese portrétní rysy. Avšak u obou prelátů, i přes plastickou modelaci tváře světlem, malířské podání nedosahuje přirozeného výrazu. Navozuje dojem určité umělosti a strojenosti. Postavy budí dojem spíše voskových figurín. Umělec jistě neznal opravdové podoby zobrazovaných a pouze se držel jejich portrétních znaků, které znal ze starších portrétů.

³⁹² STRAKA 1915, 50; Za laskavé upozornění na jeho existenci a umístění děkuji Liboru Šturcovi.

Za postavou opata Questenberga je na vysokém katafalku potaženém červenou látkou umístěna rakev podpíraná dvěma anděly. Jelikož je okolo rakve zřasena draperie, visící z pravého horního rohu jako u strahovského portrétu opata Questenberga, je rakev málo patrná. Jistě se však jedná o odkaz na Questenbergův počín přenesení ostatků sv. Norberta z Magdeburku do Prahy. Za opatem Loheliem se vedle architektury s pilastry otevírá průhled do zalesněné krajiny. Mezi oběma postavami se na spodní části architektury se nachází latinský nápis. Další nápis je umístěn na spodní části obrazu v krajním pásu u rámu. Postavy jsou fyziognomicky dobře podány, ale je z nich patrná výše zmíněná strojenost a umělost. Proto se dle mého názoru o Heringův obraz nejedná. Podporuje to i forma obrazu, která je totožná s dalšími obrazy strahovských sbírek. Dva nápisy, na architektuře a ve spodním pásu, zřasená draperie v horním rohu i průhled do krajiny se nachází například na portrétu sv. Hedviky a sv. Gertrudy. Obraz strahovských opatů spolu s těmito světicemi však pravděpodobně náleží do umělecké tvorby po polovině 17. století.

3.9 Obrazy sv. Ignáce

3.9.1 Literatura

S dílem Jana Jiřího Heringa jsou spojovány tři obrazy s námětem sv. Ignáce. Dva z nich jsou však umístěny v kaplích sv. Ignáce, ve kterých se nachází ještě další dva obrazy tohoto světce, jež jsou vzájemně taktéž totožné. V literatuře však nejsou často jasně rozlišeny, a dochází tak mnohdy k jejich nejasnému zaměňování. První námět těchto ignaciánských obrazů je Zjevení Krista sv. Ignáci při jeho cestě do Říma. První obraz, patrně nejstarší, se nachází v kapli sv. Ignáce v chrámu Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Zde je zavěšen volně na zdi. Druhý obraz je oltářní a nachází se v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci. Třetí obraz náleží k chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. Zde byl pověšen taktéž v kapli sv. Ignáce na postranní zdi. Nyní je uložen v hradeckém církevním depozitáři. Námětově druhé obrazy zobrazují sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí. Jeden z obrazů je osazen na oltáři kaple sv. Ignáce u Nejsvětějšího Salvátora. Druhý se nachází v Hradci Králové v kostele Nanebevzetí Panny Marie, taktéž na oltáři v kapli sv. Ignáce. Hradecký obraz je, jak bude odůvodněno níže, starší. Pražský obraz je jeho mladší kopíí.

Z důvodu složitosti a propletenosti budou nejdříve rozebrány pouze literární zprávy o těchto obrazech, a až v následující kapitole samotné výjevy, malířský rukopis a otázky autorství.

3.9.1.1 Praha

Nejčastěji je z výše popsaných lokalit v literatuře zaznamenávána kaple sv. Ignáce v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze. Již historický místopis Čechy Františka A. Šuberta a Posvátná místa Františka Eckerta zmiňují v kostele přítomnost oltářního obrazu sv. Ignáce, který chrámu daroval papežský vyslanec Phillip Spinelli za vlády Rudolfa II.³⁹³ Autor ani datace však nejsou zmíněny. Na Františka Eckerta navazují zprávy Michala Šroňka, které donaci obrazu sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí datují rokem 1609 nebo 1607.³⁹⁴ Oltářní obraz světce s Nejsvětější Trojicí [199] byl dle nápisu na oltáři nad ním věnován výše zmíněným nunciem Spinellim roku 1603 jakožto vera effigies.³⁹⁵ Této dataci odpovídají i dvě zprávy z 18. století podané Janem Floriánem Hammerschmidtem a Johannem Schmidlem. Zprávy také uvádí původní umístění obrazu, který měl být zavěšen napravo od hlavního oltáře.³⁹⁶

³⁹³ ŠUBERT 1880b, 186; ECKERT 1883, 377.

³⁹⁴ Souběžně taktéž v obou zprávách zmiňuje na zdi visící obraz sv. Ignáce s Kristem. ŠRONĚK, 1991, 440; ŠRONĚK 1997a, 49; ŠRONĚK 1997b, 365.

³⁹⁵ HORYNA/OULÍKOVÁ 2006, 21.

³⁹⁶ HAMMERSCHMIDT 1723, 89; SCHALLER 1796, 315.

Johann Schmidl navíc udává několik informací. Dle něj mělo být za Spinelliho obraz zapláceno 100 tolarů.³⁹⁷ Dále popisuje zázračnost tohoto obrazu doloženou mnoha uzdraveními. To prý zapříčinilo následné časté kopírování obrazu.³⁹⁸ Obraz je nyní zasazen do edikulového oltáře. V horní části obrazu jeho zlatý rám přechází v ozdobnou mřížku, která je datována rokem 1738. Na té jsou dva menší výjevy. Na obou je zobrazen oltář ve formě černé portálové architektury, před kterým se modlí klečící postava. Pravděpodobně by se mohlo jednat o zobrazení původního Ignácova oltáře.³⁹⁹ Výjevy odkazují na popisovanou zázračnost obrazu. Tmavá architektura na fakt, že obraz je v tomto oltáři osazen druhotně. Janu Jiřímu Heringovi byl tento obraz připsán Jaromírem Neumannem s datací kolem roku 1630.⁴⁰⁰ Michal Šroněk toto připsání z důvodu věnování obrazu v prvním desetiletí 17. století odmítá.⁴⁰¹

Druhý pražský obraz, Kristus se zjevuje sv. Ignáci [187], byl Janu Jiřímu Heringovi připsán Rudolfem Kuchynkou.⁴⁰² Michal Šroněk tento obraz označuje za kvalitní dílo pravděpodobně severoitalského manýristy z období okolo roku 1610.⁴⁰³ Pavel Panoch uvažuje u tohoto obrazu nad Heringovým autorstvím v rámci souvislostí s hradeckým obrazem totožného námětu. Později jej však do Heringova díla již nezahrnuje.⁴⁰⁴

3.9.1.2 Hradec Králové

Hradecký obraz Zjevení Krista sv. Ignáci [197] je jako jediný ze skupiny signovaným dílem. Na kamenné desce pod nohou andělka se zde nachází signatura Haring../.F./1.6.3.8.. Heringovi byl připsán Antonínem Cechnerem, který ho popisuje jako tvrdě malovaný.⁴⁰⁵ Tuto informaci pak opakuje Karel V. Herain, který však námět obrazu zavěšeného na zdi popisuje jako glorifikaci sv. Ignáce.⁴⁰⁶ Jaroslav Mikan námět obrazu označuje stejně a předkládá myšlenku, že sem byl tento obraz přenesen roku 1658 z původní jezuitské kaple při svěcení nového kostela.⁴⁰⁷ Jaromír Neumann v hradeckém kostele zaznamenal pouze obraz sv. Ignáce

³⁹⁷ V porovnání se sumami, které byly vyplaceny za vnik jednotlivých obrazů například svatonorbetského cyklu, je tato cena vzhledem k malým rozměrům obrazu značně vysoká.

³⁹⁸ SCHALLER 1796, 350–351.

³⁹⁹ HORYNA/OULÍKOVÁ 2006, 22.

⁴⁰⁰ NEUMANN 1951, 71, 125.

⁴⁰¹ ŠRONĚK 1997a, 49.

⁴⁰² KUCHYNKA 1912, 72.

⁴⁰³ ŠRONĚK 1991, 440; ŠRONĚK 1997a, 49.

⁴⁰⁴ HRUBÝ/PANOCH 2003, 63; PANOCH 2011, 95.

⁴⁰⁵ CECHNER 1904, 70.

⁴⁰⁶ HERAIN 1915, 48–49.

⁴⁰⁷ MIKAN 1940, 15–16

s Nejsvětější Trojicí. Tento obraz mu znám nebyl.⁴⁰⁸ Zmiňuje ho až Ivo Kořán jako Heringovo dílo z roku 1638. Uvádí ho jako jediný možný zbytek mobiliáře prvního jezuitského kostela, který byl zničen Švédy roku 1639. Jeho námět sice popisuje jako Zjevení Krista, jehož předlohou byl pražský obraz, ale situuje ho do osazení na oltáři sv. Ignáce.⁴⁰⁹ Navíc jeho rozměry označuje za drobné, což při jeho rozměrech 261 x 186 cm vede k domněnce, že zde došlo k zaměnění s obrazem sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí osazeným na oltáři. Michal Šroněk malbu taktéž popisuje jako „drobný obrázek Zjevení Krista sv. Ignáci“. Za Heringovo dílo jej však neoznačuje a považuje jej za kopii z 18. století.⁴¹⁰ Časově poslední zmínku o Heringově obraze přináší Jan Doskočil. Avšak uvádí, že Heringův obraz z roku 1638 je osazen na oltáři a nese námět sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí.⁴¹¹ Nejjobširněji se obrazu věnoval Pavel Panoch. Jako první upozornil na propojení všech tří obrazů sv. Ignáce s Kristem v Praze, Olomouci a Hradci Králové. Ve svých příspěvcích se zabývá především uměleckým rukopisem a předlohami děl. V oblasti historie obrazu přejímá zprávy starších literatur.⁴¹²

V rámci literárních zmínek o hradeckých obrazech je třeba zvážit pevně přejímanou zprávu o přenesení obrazu sv. Ignáce roku 1658 ze staré jezuitské kaple do nově postaveného kostela Nanebevzetí Panny Marie. Žádný z výše uvedených záznamů neuvádí primární zdroj této informace ani konkrétní námět obrazu. Nabízí se tedy možnost, že se nejednalo o přenesení obrazu sv. Ignáce s Kristem, ale sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí. Nasvědčovala by tomu i podstata obrazu jako vera effigies, který pak byl z důvodů své zázračnosti kopírován, jak to dokazuje pražská kopie.

3.9.1.3 Olomouc

Olomoucký obraz byl Janu Jiřímu Heringovi připsán Leošem Mlčákem. Obraz datoval rokem 1622. Roku 1665 měl být obraz přemístěn do kaple sv. Ignáce a po vybudování nového kolejního kostela Panny Marie Sněžné byl přemístěn do něj. V roce 1720 byl obraz v horní části nastaven a přemístěn do chórové kaple sv. Ignáce. V návaznosti na tuto zprávu obraz zmiňuje Milan Togner.⁴¹³

⁴⁰⁸ NEUMANN 1951, 136.

⁴⁰⁹ KOŘÁN 1971, 61, pozn. 13; dále taktéž UPC 1, 455.

⁴¹⁰ ŠRONĚK 1989, 324; ŠRONĚK 1997a, 49.

⁴¹¹ Zde opět došlo k záměně dvou hradeckých obrazů. DOSKOČIL 2010, 75.

⁴¹² HRUBÝ/PANOCH 2003, 30, 62–64; PANOCH 2011, 92–97.

⁴¹³ MLČÁK 1995, 321; TOGNER 2008, 59.

3.9.2 Kristus se zjevuje sv. Ignáci

Tento zázrak se odehrál při cestě sv. Ignáce do Říma, kde chtěl nechat potvrdit svou řeholi papežem. Na cestě se mu v La Storta zjevil Kristus nesoucí kříž a řekl mu: „Ego vobis Romae propitius ero.“⁴¹⁴ Tím Kristus požehnal Ignácovu jednání. Jezuitský řád v tomto okamžiku vidí počátek svého trvání. Tento námět je zobrazen na třech obrazech, v Praze, v Hradci Králové a v Olomouci. Pražský obraz je, jak dokazují manýristické prvky a taktéž kompoziční zjednodušení dalších obrazů, nejstarší. Pravděpodobně sloužil jako předloha pro hradecký a olomoucký obraz.

3.9.2.1 Praha

rozměry: cca 190 x 120 cm

materiál: olej, plátno

Kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha



187 Kristus se zjevuje sv. Ignáci, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha

Světec je vyobrazen vkleče, s lehce rozepjatýma rukama a v mírném předklonu. Je oděn do černého šatu a stejnobarevného pláště. Z jeho těla jsou tedy patrné pouze dlaně s roztaženými prsty. U nohou mu leží kniha, hůl a klobouk. Okolo hlavy s prořídlymi vlasy a s vousy se objevuje tenká svatozář. Obličej je velice jemně modelován nejen linií, ale i kombinací světla a stínu. Pohledem sv. Ignác míří před sebe, kde se mu zjevuje Kristus. Ten je však zobrazen více vzadu, v hloubce obrazu, a světcův pohled tak de facto míří mimo něj. Kristus má o rameno opřen velký kříž, pod kterým se ohýbá. Přes spodní tmavozelený šat má přehozen rudý plášť, pod kterým se výrazně rýsuje Kristova levá noha. Jeho postava je topornější než světcova a působí jakýmsi zalamovaným nemotorným dojmem. V poměru ke sv. Ignáci je celkově menší. Spasitelova tvář je provedena detailně a kvalitně, ale v porovnání s tváří světce zde autor již k její modelaci nepoužil souhru světla a stínu. Tvář tak působí plošším a

⁴¹⁴ HALL 1991, 173.

jednodušší dojmem. Kristus stojí na oblaku s okřídlenými putti. Pod ním se nachází zlomený sloup a převrácená kamenná deska, zpod které vyrůstá tráva. Na pozadí scény jsou vyobrazeny ruiny mohutné antické architektury, za kterými se otvírá průhled do krajiny s tyrkysově modrou oblohou. Vpravo před architekturou se nachází dvě malé postavy, Pavlem Panochem určené jako Ignácovi společníci Faber a Laínez.⁴¹⁵ V horní části malby jsou vyobrazena otevřená nebesa, z kterých pozemské scéně přihlíží Bůh Otec se sférou v levé ruce. Pravicí ukazuje na výjev pod sebou. Ve směru jeho ruky proniká nebem paprsek světla mířící ke Kristově hlavě. V oblacích jsou opět rozseti okřídlení putti. Nebeský výjev z každé strany uzavírá pár klečících andělů.

Výše popisovaná kompozice není invenčně nová, ale jistě vznikla dle předlohy, jak bude popsáno níže. V jednotlivých postavách se ale pravděpodobně projeví zkušenosti a zvyky samotného malíře. Je tedy třeba rozlišit vlivy na jednotlivé postavy a vlivy na celkovou kompozici. Samotná postava sv. Ignáce připomíná mnohokrát opakované postavy klečících světců s rozepjatýma rukama z dílny Carracciů. Po zničeném obraze Sv. Jiří se modlí za duše v očistci se dochovala kresba klečícího světce s rozepjatýma rukama, ve stejném mírném náklonu jako sv. Ignác [188].⁴¹⁶ Obdobnou postavu, zde již však totožně orientovanou s malbou, podává grafika Stigmatizace sv. Františka provedená Cornelisem Cortem dle Girolama Muziana [189].⁴¹⁷



188 Sv. Jiří se modlí za duše v očistci, Annibale Carracci



189 Stigmatizace sv. Františka, Cornelis Cort podle Girolama Muziana

⁴¹⁵ PANOCH 2011, 94.

⁴¹⁶ Annibale Carracci, Sv. Jiří se modlí za duše v očistci, 1599–1602, kresba perem, 393 x 263 mm, Chatsworth, Devonshire collection, inv. č. 435 BENATI 1999, 251–252.

⁴¹⁷ Cornelis Cort dle Girolama Muziana, Stigmatizace sv. Františka, 438 x 300 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 151.

Provedení světcovy hubené tváře, s vysokým čelem, jemnými vousy a ostrým nosem, odkazuje až k určitým portrétním rysům či ikonografickému typu obličejů světce. To je patrné z jiných jeho vyobrazení, například z Ignácova portrétu z antverpské dílny Gallů náležející k jeho životopisu,⁴¹⁸ z portrétu Jacopina del Conte,⁴¹⁹ z Vidění sv. Ignáce od Giovanniho Francesca⁴²⁰ či ze stejného námětu od Domenichina.⁴²¹ Postavu Krista nesoucího kříž a s výraznou pravou nohou vystupující zpod pláště do grafiky převedl například Cornelis Cort dle Girolama Muziana [190].⁴²²



190 Kristus nesoucí kříž, Cornelis Cort dle Girolama Muziana

Rozdílnosti mezi dvěma postavami (míjející se pohled, menší rozměry postavy Krista) odkazují na fakt, že obě figury nebyly v původní předloze vůči sobě ve stejné poloze nebo ve stejné vzdálenosti. Kompozice tedy byla malířem trochu upravena nebo se může jednat o projev nedostatečného vyrovnání se s předlohou. Pavel Panoch v souvislosti s tímto obrazem uvádí jako možnou předlohu jednu z kazet portálu římského jezuitského kostela San Vitale, která byla vyřezána roku 1600, nebo rytinu Cornelise Galla, jednu z ilustrací Vita Beati Patris Ignatii vydanou roku 1610 v Antverpách. Zdůrazňuje zde především rozevřenost světcových

⁴¹⁸ Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris, Řím, 1609; grafiky však pravděpodobně vznikly v Antverpách; MARTIN 1973, 125.

⁴¹⁹ Jacopino del Conte, Sv. Ignác z Loyoly, 1556, malba, Řím, Casa professa del Gesu, inv. č. 73977, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 1. 3. 2011.

⁴²⁰ Giovanni Francesco, Vidění sv. Ignáce, malba, 1611–1657, Ancona, Chiesa del Gesu, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 1. 3. 2011.

⁴²¹ Domenichino, Vidění sv. Ignáce, olej na plátně, 165, 5 x 98 cm, Londýn, Matthiesen Fine Art Ltd., CORREGGIO AND CARRACCI 1986, 444–445.

⁴²² Cornelis Cort podle Girolama Muziana, Kristus nesoucí kříž, 290 x 208 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 100–101.

rukou.⁴²³ Tento prvek se však objevuje i na jiných dílech, například na obraze Girolama Imparata,⁴²⁴ taktéž pocházejícím ze samotného počátku 17. století. [191].



191 Vidění sv. Ignáce, Girolamo Imparato



192 Vidění sv. Ignáce, Domenichino

Prvky pražského obrazu lze nalézt i na dalších dílech. Grafika dle Domenichina⁴²⁵ zobrazuje sv. Ignáce ve stejném postoji jako na pražském obrazu, opět s rozevřenými rukama [192]. Kristus, s výrazně předkročenu pravou nohou, se zde zjevuje také v oblaku, ve kterém jsou rozesteti putti a pod kterým se nachází zlomený sloup. Celý výjev však není zasazen do krajiny, ale do interiéru. Prvek otevřeného nebe s Bohem Otcem a anděly kompozice neobsahuje.

Grafika Cornelise Bloemaerta vykazuje volnější podobnosti s pražskou malbou [193].⁴²⁶ Postava světce je sice jiná, avšak i zde se před ním nachází odložený klobouk, kniha i hůl se stejnou rukojetí. Totožný je výskyt architektury na pozadí výjevu, ale především zpodobnění otevřených nebes. Bůh Otec zde taktéž drží v ruce sféru a druhou rukou ukazuje na výjev pod sebou. V nebesích okolo něj jsou obdobně rozesteti andělé.

⁴²³ PANOCH 2011, 94–95.

⁴²⁴ Girolamo Imparato, Vidění sv. Ignáce, 1601, malba, Neapol, Chiesa del Gesu Nuova, <http://www.fondazionezeri.unibo.it>, vyhledáno 10. 3. 2011.

⁴²⁵ Domenichino, Vidění sv. Ignáce, 277 x 198, Pescia, Museo Civico, inv. č. 00301478, <http://www.polomuseale.firenze.it>, vyhledáno 10. 3. 2011.

⁴²⁶ Cornelle Bloemaert, Vidění sv. Ignáce, MĀLE 1932, 157.



193 Vidění sv. Ignáce, Abraham Bloemaert podle Cornella Bloemaerta

V celkovém rozvržení kompozice je pražský obraz nejpodobnější grafice se stejným námětem od Jeana Le Clerc [194]. Ta byla vydána jako jedna z ilustrací života sv. Ignáce roku 1612. Ignác zde klečí s rozepjatýma rukama. Před sebou má odloženou typickou hůl, knihu i klobouk. Zleva k němu přichází Kristus s křížem. Opět je zde prvek vykročené pravé nohy. Na nebesích se v oblacích s putti vznáší Bůh Otec se sférou v ruce. Druhou rukou ukazuje ke sv. Ignáci. Rozdílnost je v absenci oblaku pod Kristovými nohama, zlomeného sloupu i architektury v pozadí. Odlišná je taktéž šířkově řešená kompozice. Toto otočení formátu by u pražského obrazu vysvětlovalo nepoměr zobrazovaných ústředních postav.



194 Vidění sv. Ignáce, Jean Le Clerc

Výše popsané podobnosti s grafikami i obrazy dokazují, že pražský obraz nebyl vlastní invencí autora, ale vznikl dle grafické předlohy. Výjev na grafice musel být velice podobný Bloemaertovu a Le Clerkovu tisku. Pravděpodobně nešlo o syntézu těchto dvou grafik, kterou by si vytvořil sám autor pražské malby. Odkazovala by k tomu existence dalších, dosud

nezmíněných kopií tohoto tématu, jejichž kompozice je totožná s kompozicí pražskou. Ve Valencii se nachází obraz s totožným námětem připisovaný Jeronimu Jacintu de Espinosa a datovaný rokem 1658 [195].⁴²⁷ V Zaragoze v kostele sv. Antonína Paduánského se nachází další exemplář tohoto tématu, který vznikl na přelomu 17. a 18. století [196].⁴²⁸ Španělské obrazy nejsou stejně kvalitní jako pražský a jsou o několik let mladší. Základní prvky a celková kompozice jsou však zachovány. Opakuje se klečící světec s roztaženýma rukama, kříž nesoucí Kristus s pokrčenou levou nohou, průhled do krajiny, postava Boha Otce shlížejícího z nebe s napnutou pravou rukou i okolní nebeské zástupy. Trosky antické architektury ani oblak s andělíčky pod Kristovými nohama se na španělských obrazech nevyskytují. Je tedy otázkou, zda se španělští autoři nedrželi věrně své předlohy nebo se v rámci pražského obrazu jednalo o vlastní malířovu invenci. Tyto španělské obrazy tedy dokazují existenci dosud neznámé předlohy, která byla v ignaciánské ikonografii velice oblíbená.



195 Vidění sv. Ignáce, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Valencie



196 Vidění sv. Ignáce, anonym, Zaragoza

Umělecký rukopis pražské malby odkazuje ke vzniku v období prvních dvou desetiletí 17. století, jak usuzuje již Michal Šroněk. Vzhledem k datu blahoslavení sv. Ignáce, které proběhlo roku 1609, je takto časné zobrazení dle, pravděpodobně italské, předlohy v českém prostředí velice neobvyklé.

Otázka autorství je sporná. Heringovi tento obraz připsal pouze Rudolf Kuchynka. Heringovu autorství by nasvědčovalo několik prvků. V plášti Krista je použita sytá červená barva, která

⁴²⁷ <http://www.uv.es/mahiques/visignac.htm>, vyhledáno 1. 4. 2011

⁴²⁸ <http://www.dpz.es/prensa/2010/02/notas/np100216-1.asp>, vyhledáno 1. 4. 2011

se vyskytuje velice často například v cyklu sv. Norberta,⁴²⁹ na milevském Oplakávání, slánském Ukřižování, Navštívení i u Sv. Radulfa. Dalším prvkem, který by mohl svědčit pro Heringovo autorství je práce dle předloh, se kterou se však nedokázal zcela vyrovnat (jak ukazují například Kristovy nohy). Taktéž okřídlení putti s buclatými tvářemi se v Heringově tvorbě opakují.⁴³⁰ Postava světce je oproti španělským malbám, kde sice zachovává základní formu, natočena lehce odlišně. Pražská malba se světcovými rozepjatými rukama značně připomíná sv. Norberta z obrazu obdržení řeholního roucha. Na stejném obraze ke sv. Norberti přilétá anděl, jehož tvář se opakuje u anděla na pravé straně nebeského výjevu nad sv. Ignácem. Obě dvě tváře jsou podány z profilu, s ostrým nosem vycházejícím z jedné roviny s čelem. Opačný závěr, tedy nepřipsání autorství Janu Jiřímu Heringovi, podporuje fakt, že kromě typické tváře Krista, nelze na obraze najít žádný heringovský obličejový typ, který lze rozeznat ve svatonorbetském cyklu nebo v cyklu premonstrátských bratří. Proto bych tento obraz do tvorby Jana Jiřího Heringa spíše nezahrnula.

⁴²⁹ Konkrétně na obrazech Sv. Norbert zázračně obrácen, Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, Smrt sv. Norberta a další.

⁴³⁰ Bl. Milo, Bl. Ludolf, Sv. Heřman Josef a další.

3.9.2.2 Hradec Králové

rozměry: 261 x 186 cm

materiál: olej, plátno

signatura: Haring./.. F./1.5.3.8

Církevní depozitář, Hradec Králové



197 Vidění sv. Ignáce, J. J. Hering, Hradec Králové

Hradecký obraz je volnou kopií pražské malby. Byl tvořen buď přímo podle něj, nebo oba malíři vycházeli ze stejné předlohy, grafiky, která musela být v českém jezuitském prostředí dobře známa. V základní kompozici je obraz vystavěn naprosto totožně. Sv. Ignác klečí před Kristem, který k němu natahuje ruku. Pravá noha Krista již není tolik akcentována a celkově je fyziognomie těla více schována v červeném plášti a lze tušit její nejisté podání. Tváře obou ústředních postav jsou na variantách totožné. Malířské podání hradeckých obličejů je však oproti manýristickému pražskému obrazu podáno již barokním výrazem. I přes tyto rozdíly v zobrazených postavách je třeba upozornit, že ruce a přesná poloha a skrčení prstů Krista i sv. Ignáce jsou na všech třech českých obrazech naprosto totožné. Stejně tak pohled hradeckého Ignáce míjí postavu Krista. U oblaku, na kterém stojí Kristus, nejsou vymalovány pouze hlavičky putti, ale celá těla andílků. Pod nohou jednoho z nich je kámen s malířovou signaturou. Malý andílek podpírající břevno kříže se na pražské malbě nevyskytuje vůbec. Nejbližší architektura na pozadí je totožná, ač je na hradecké malbě zjednodušena. Průhled na město je však od staršího obrazu zcela odlišný. Méně temnosvitně podané pozadí nevytváří takový dojem hloubky prostoru, a vyobrazený výjev tak působí plošeji. Horní část obrazu s nebeským výjevem zobrazuje totožného Boha Otce. Pouze vzedmutá draperie jeho pláště okolo něj vytváří určitý závit. Pavel Panoch v tomto prvku vidí výsledek Heringovy italsky školené ruce v tvorbě Federica Barocciho.⁴³¹ Nebeská scéna je taktéž z obou stran uzavřena páry klečících andělů. Hlavičky putti jsou nahrazeny andílkou s celými těly.

⁴³¹ HRUBÝ/PANOCH 2003, 30, 63.

Jak bylo podrobně popsáno výše, malbu Heringovi na základě signatury připsal Antonín Cechner. Michal Šroněk dílo považuje za kopii vytvořenou v 18. století. Nejnověji Pavel Panoch hradeckou malbu považuje za Heringovo dílo, které kopíruje pražskou malbu neznámého umělce. Problémem je typizace tváří. Zobrazení sv. Ignáce je typickou tváří tohoto světce. Stejně tak tvář Krista. V porovnání s jinými tvářemi Krista vzešlými z ruky Heringa, jako je například milevské Oplakávání, které vzniklo pravděpodobně roku 1625, je tvář hradeckého Krista příliš „unylá a neforemná“. Posledním otazníkem je forma signatury. Ačkoliv lze v Heringově díle nalézt její různé formy,⁴³² vždy byla kromě příjmení použita přinejmenším iniciála křestního jména. Ta byla navíc povětšinou propojena s prvním písmenem příjmení. Zde však chybí. Tuto odlišnost nelze brát za bernou minci v otázce Heringova autorství. Avšak je třeba k ní v rámci celé problematiky přihlídnout.

⁴³² **HF**, **H**ering Pinxit, **H**ering Inv. et pinxit, **HI**Inven a další. Taktéž NAGLER 1863.

3.9.2.3 Olomouc

rozměry: 220 x 115 cm

materiál: olej, plátno

kostel Panny Marie Sněžné, Olomouc



198 Vidění sv. Ignáce, Olomouc

Olomoucký obraz podává stejnou kompozici Zjevení Krista v La Storta jako u předešlých dvou obrazů. Autor opět vycházel z pražského obrazu nebo ze stejné grafické předlohy. Dle drobných odlišností se nemůže jednat o kopii hradeckého obrazu. Kristus stojí na oblaku opět s hlavičkami putti. Jeho oděv je vůči předchozím obrazům barevně převrácený. U Kristových úst je navíc přidán nápis s Kristovými slovy. Postava sv. Ignáce je totožná s pražskou malbou, pouze schody pod jeho nohama jsou zjednodušeny na jakousi kamennou plošinu. Architektura na pozadí je opět lehce zjednodušena, v pravé části si však zachovává například průhled jedním z oblouků. Tento prvek na hradeckém obraze nenalezneme, z oblouku je zde vytvořena plná nika. Průhled na město je taktéž odlišný. Největší rozdíly přináší nebeská scéna. V základu je formulována totožně. Ve středu se nachází Bůh Otec s nebeskou sférou. Té se však dostává větších rozměrů a je nesena andělkem. K posunu dochází i v ruce Boha Otce. Není již přímo namířena dolů. Směr zachovává, ale je lehce pokrčena a není proto již tak výrazná. Draperie jeho pláště vlaje volně do nebe a nepodobá se ani jedné z předešlých. Andělská stafáž je minimalizována na tři malé anděly a tři hlavy putti. Velcí klečící andělé zde naprosto chybí.

Malíři Janu Jiřímu Heringovi byl tento obraz připisán Leošem Mlčákem. Datace do roku 1622 je podložena objednááním oltáře s tímto obrazem Václavem Pilarem z Pilhu. Roku 1720 měl být původně obdélníkový obraz doplněn o nebeskou scénu Boha Otce s půlkruhovým závěrem, což dokládá letopočet na zadní straně plátna. Atribuce tomuto malíři je postavena na výskytu antické architektury a prvků přírody, který odpovídá Heringově italskému školení.

Dále pak na sklonu k realistické portrétní malbě.⁴³³ Existence obrazů stejného námětu v Praze a v Hradci Králové autorovi zřejmě nebyla známa. Milan Togner tuto atribuci dále přebírá a uvažuje o možné předloze k této malbě v grafické reprodukci londýnského obrazu Annibala Carracciho *Domine Quo Vadis?* z roku 1602. V souvislosti s olomouckým obrazem zmiňuje hradecký obraz jako pozdější kopii.⁴³⁴ Vliv děl Annibala Carracciho na dílo Jana Jiřího Heringa je prokazatelný například v obraze sv. Heřmana Josefa či v některých malbách svatonorbetského cyklu. V tomto případě je však vzhledem k existenci staršího pražského obrazu a výše uvedených grafických předloh bezpředmětný.

Je otázkou, zda zmínka na zadní straně obrazu o opravě plátna v roce 1720 ve skutečnosti míní i nastavení obrazu. Nebeská scéna je sice lehce odlišná od pražské a hradecké verze, ale základní prvky jsou stejné, a byla tudíž pravděpodobně vytvořena dle stejné předlohy jako spodní část obrazu. Pokud by byla přijata datace obrazu roku 1622, jednalo by se o rané dílo Jana Jiřího Heringa. Z 20. let 17. století je z jeho díla znám pražský obraz *Navštívení Panny Marie a slánské Ukřižování*. V obou případech se jedná o, na české prostředí, velice kvalitně provedené obrazy s italským akcentem, které se svých předloh velice detailně držely. Zde se však autor oproti předloze pravděpodobně značně odchýlil. Tato časná datace obrazu je tedy sporná. Dále zobrazení antických zřícenin na tomto obraze vzhledem k existenci pražské malby nemůže být vysvětleno pouze Heringovým italským školením, a nelze je tedy použít jako argument podporující atribuci malby. Samotné Heringovo autorství, dle mého názoru, není zcela vyloučeno. V literatuře předložené argumenty však nejsou zcela dostačující a rozhodné.

⁴³³ MLČÁK 1995, 321.

⁴³⁴ TOGNER 2008, 59, 161, pozn. 85.

3.9.3 Sv. Ignác s Nejsvětější Trojicí

rozměry: cca 50 x 100 cm
materiál: olej, plátno
Kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha

rozměry: cca 60 x 110 cm
materiál: olej, plátno
Kostel Nanebevzetí Panny Marie,
Hradec Králové



199 Sv. Ignác s Nejsvětější Trojicí, Praha

Scéna námětově totožných obrazů sv. Ignáce se Nejsvětější Trojicí v Praze a v Hradci Králové se odehrává v interiéru kaple či chrámu. Světec je opět vyobrazen v černém oděvu, v kleče a s rozepjatýma rukama. Na rozdíl od výjevu s Kristem nesoucím kříž, však není postava sv. Ignáce nahnuta dopředu. Hradecký sv. Ignác má okolo hlavy a pravé ruky plamennou svatozář. Na jeho tváři je patrná hra světla a stínu, která tak jeho obličej modeluje. Pražský sv. Ignác má svatozář zpodobněnu pouze jako jas okolo hlavy. Jeho obličej je oblejší, bez modelace světlem a působí plošším dojmem. U nohou světce leží černý biret. Na pravé straně je patrná část oltáře, na kterém se nachází kniha. Na pravé straně v horní části obrazu je vyobrazena Nejsvětější Trojice. Hradecká malba ukazuje Boha Otce sedícího na oblacích se sférou a žezlem v levé v ruce. Pravou rukou mívá ke sv. Ignáci, ke kterému skrze oblaka směřuje paprsek božského světla. Vedle Boha Otce na oblacích sedí Kristus v červeném plášti. Mezi nimi se nachází Duch svatý v podobě bílé holubice. Z druhé strany než jas pocházející od Boha Otce přichází druhý paprsek světla, ve kterém jsou umístěna písmena IHS. Pražská malba podává zobrazení Nejsvětější Trojice obdobně, avšak s malými rozdíly. Paprsek s písmeny IHS mívá volně do prostoru obrazu a ne ke světcově hlavě. Bůh Otec nemá v levé ruce sféru, ale pouze žezlo. Pravou rukou nemívá ke světci, ale má ji přimknutu k tělu. Paprsek světla, který z jeho strany prochází oblaky ke sv. Ignácovi, tedy ztrácí svůj zdroj, a postrádá tak svůj původní význam, kdy měl představovat Boží milost nebo požehnání směřující ke světci. Paprsky na hradeckém obraze dohromady tvořili pár. Pražský obraz však každý paprsek podává trochu jiným způsobem a párovost se tak rozpadá. Dle výše popsaných rozdílů a kvůli autorovu nepochopení některých symbolů na pražském obraze je jasné, že originálem je hradecký obraz a pražský je pouze jeho pozdější kopie.

Postava sv. Ignáce opět odkazuje k italským předlohám. Obdobné natočení těla lze nalézt také v grafikách dle Federica Barocciho. Stejně postavy světce se nachází na výjevu Stigmatizace

sv. Františka [200]⁴³⁵ a Sv. František v kapli.⁴³⁶ Sv. František je v obou případech, ač rozdílně natočen, zobrazen s rozepjatýma rukama a pohledem směřujícím vzhůru.



200 Stigmatizace sv. Františka,
Federico Barocci



201 Klečící mnich, Annibale Carracci



202 Sv. Norbert dostává řeholní
roucho, J. J. Hering, výřez

Postava sv. Ignáce dále vykazuje podobnosti, ač je stranově převrácená, s kresbou klečícího mnicha s rozpaženýma rukama, která byla zmiňována již v souvislosti se svatonorbetským cyklem. Kresba pochází z ruky Annibala Carracciho [201].⁴³⁷

V souvislosti se sv. Ignácem je také třeba opět připomenout Heringovu postavu sv. Norberta přijímajícího řádové roucho [202]. Světec je zde naprosto totožně formulován, s roztaženýma rukama, vkleče i se stejným sklonem těla, bez předklonu trupu dopředu, pouze s jinou úklonou hlavy.

Předlohou pro postavu sv. Ignáce by mohla být i předloha použitá pro předchozí obrazy sv. Ignáce s Kristem. To by ovšem znamenalo, že by tato předloha musela být staršího data než roku 1603, kdy byl obraz darován nunciem Spinellim. Je to však nepravděpodobné, jelikož byl sv. Ignác blahořečen až roku 1609, a mohl tak být oficiálně zobrazován až po tomto datu.

Výše bylo jednoznačně doloženo, že pražský obraz je vůči hradeckému mladší. Vzhledem k donaci Spinelliho pražského obrazu roku 1603 je tento fakt zarážející. Z těchto dvou informací vyplývá, že pražský obraz není původní Spinelliho donací.⁴³⁸ Nabízí se tedy dvě možnosti. Spinelliho obraz byl z neznámých důvodů odvezen do Hradce Králové a je nyní

⁴³⁵ Federico Barocci, Stigmatizace sv. Františka, 229 x 446 mm, BUFFA 1982, 11.

⁴³⁶ Federico Barocci, Sv. František v kapli, 538 x 322 mm, BUFFA 1982, 12.

⁴³⁷ Annibale Carracci, Klečící mnich, 1590–1592, kresba křídou, 387 x 232 mm, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. č. 16321, BENATI 1999, 94–95.

⁴³⁸ Informuje o tom sice nápis na oltáři, ten se však nenachází přímo na obraze, ale na mřížce rámu obrazu.

umístěn na oltáři v kapli sv. Ignáce v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Tento fakt by mohl být podpořen zlatými svatozářemi okolo světcovy ruky a hlavy, které mohly cenu takto malého obrazu zvýšit, což by vysvětlovalo cenu 100 tolarů, které nuncius Spinelli za obraz zaplatil. Druhou možností je zánik či ztráta Spinelliho obrazu a jeho nahrazení pozdější kopií. Hradecký obraz by tak byl taktéž jednou z kopií, které byly tvořeny z důvodu zázračnosti tohoto obrazu typu *vera effigies*.

Heringovo autorství hradeckého obrazu je tedy dle období vzniku tohoto díla vyloučeno. Datace pražského obrazu rokem 1630 vyřčená Jaromírem Neumannem dle výše popsáných důvodů již není nereálná. Tvář sv. Ignáce na tomto obraze však nenese portrétní rysy jako na ostatních dílech. Byla tudíž vytvořena nepříliš školenou rukou neznalou Ignácova typického zobrazování vycházejícího z italského umění. Heringovo autorství je zde tedy sporné.

3.10 Mučedníci

3.10.1 Sv. Vavřinec

rozměry: 162 x 203 cm
materiál: olej, plátno
restaurováno: Milena Nečásková, 2002



203 Sv. Vavřinec

Obraz s tématem umučení sv. Vavřince není, podle mých zjištění, v žádné literatuře zmíněn. Ve středu obrazu je v polosedu na rožni umístěn mučedník. Malířské podání postavy vykazuje snahu detailně popsat fyziognomii jeho polonahého těla, avšak malíř nedosahoval takových uměleckých kvalit a jeho malba tedy nepůsobí přesvědčivě. Formulace hrudi je spíše pouze schematizována. Světcův obličej se sevřenými rty, ostrým nosem a výraznými očima se taktéž určité schematizaci neubráníl. Sv. Vavřinec vztahuje ruku vzhůru, kam míří i jeho pohled. Zde, na vyvýšeném trůnu, sedí panovník. Ve stejné výši se vznáší andílek s vavřínovým věncem. Zprava je sv. Vavřinec přidržován na roštu vojákem, za nímž je umístěn jeho kůň a praporec. V pozadí je shluk dalších přihlížejících vojáků. V přední pravé části obrazu je pomocník mučitelů, který přikládá dřevo do ohně pod roštem. Zleva je světec omezován biřicem s vidlicí. Za ním stojí stařec s kápí na hlavě a muž nesoucí pochodeň.

Jedná se o scénu přímého aktu mučení světce, kterému přihlíží římský prefekt, který rozhodl o jeho umučení. Tělo sv. Vavřince je lehce protočeno. To odkazuje na tradovaný výrok světce, aby byl obrácen, protože je z jedné strany už dostatečně opečen.⁴³⁹ Vznášející se andílek zde symbolizuje budoucí vykoupení, které přijde po světcově pozemském utrpení.

Celková kompozice, ztvárnění jednotlivých postav (vyvýšení panovníka, modelace těla sv. Vavřince, muž přikládající do ohně) jasně ukazuje na italské předlohy k tomuto obrazu. Těchto předloh bylo několik. První z nich je kresba Baccia Bandinelliho, který ztvárnil scénu umučení sv. Vavřince jako mnohfigurální antický výjev zasazený do jednoduché

⁴³⁹ HALL 1991, 471.

architektury. Tato kresba byla okolo roku 1525 převedena do grafiky Marcantoniem Raimondim [204]. Nyní je uložena v grafické sbírce Hermitage Museum v St. Petersburg.⁴⁴⁰



204 Umučení sv. Vavřince, Marcantonio Raimondi podle Baccia Bandinelliho

Pro námět Umučení sv. Vavřince je významný grafický list zhotovený podle obrazu Tiziana Vecellia se stejným námětem. Obraz je umístěn v benátském kostele Gesuiti a pochází z 50. let 16. století. Jeho pozdní autorská kopie je v klášteře S. Lorenzo v El Escorialu. Do grafické podoby ji převedl například Cornelis Cort [205].⁴⁴¹ Dále byla tato kompozice přepracována a vlastními tvůrčími silami rozvíjena u mnoha dalších italských malířů. Obrazy se stejnou tematikou a podobnou kompozicí vytvořili například Agnolo Bronzino, Jacopo Ligozzi, Lorenzo Carlone, Palma Giovanne, Pellegrino Tibaldi, Federico Zuccari nebo Valentine de Boulogne. Téma sv. Vavřince v návaznosti na Tizianovu grafiku zpracoval taktéž Petrus Paulus Rubens. Jeho malba byla převedena do grafické podoby Lucasem Vorstermanem st. roku 1621. A právě tato grafika je druhou předlohou pro pražský obraz sv. Vavřince [206].⁴⁴²

⁴⁴⁰ Baccio Bandinelli, Umučení sv. Vavřince, kresba tuší, 44 x 58 cm, Rio de Janeiro, Museu Historio e Diplomático – Palácio do Itamaraty, Marcantonio Raimondi podle Baccia Bandinelliho, Umučení sv. Vavřince, okolo 1525, rytina, 438 x 581 mm, <http://www.hermitagemuseum.org>, vyhledáno 3. 11. 2010

⁴⁴¹ Cornelis Cort podle Tiziana Vecellio, Umučení sv. Vavřince, rytina, 497 x 349, STRAUSS/SHIMURA 1986, 162, 164;

⁴⁴² Lucas Vorsterman, st. podle Petra Paula Rubense, Umučení sv. Vavřince, 1621, rytina, 387 x 282 mm, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.7125>, vyhledáno 15. 4. 2011.



205 Cornelis Cort dle Tiziana Vecellio



206 Umučení sv. Vavřince, Lucas Vorsterman podle Petra Paula Rubense, 1621

Ústřední postava světce vychází z tisku Raimondiho. Postavy nejsou totožné, ale jejich spojitost je zřejmá. Pražský sv. Vavřinec má obě nohy spíše natažené a spočívající na roštu. Trup těla a hlava jsou již totožné, stejně tak pozvednutá ruka. Obdobně modelován je také rošt pod světcem. Na pražském obraze však působí nevěrohodně, což je vyvoláno nepochopenou a ne dobře malířsky zvládnutou perspektivní zkratkou. Postava sedícího římského prefekta taktéž vychází z této předlohy. Posazení těla na trůnu je totožné, stejně tak řasení draperie, napřažená pravá ruka i levice svírající hůl. Není však kladen stejný důraz na modelaci těla jako na předloze. V pražském obraze je spíše upřednostněna draperie a i přes tento posun působí postava vládce plošěji a vykazuje slabší dovednosti malíře. Podobný příklon k draperii ukazuje postava biřice, který do světce píchá vidlicí. Jeho předlohou byla postava se stejnou funkcí na Raimondiho tisku. Zde se ale jedná o nahou postavu s jasně modelovaným tělem a svaly. Pražská malba zobrazuje biřice oblečeného, avšak stejně nakročeného, s rozpaženými rukama svírajícími vidlici a s totožnou polohou hlavy. Poslední postava vycházející z této předlohy je stařec stojící za biřicem s vidlicí. Na italském tisku je tento muž s kápí umístěn na okraji nejbližšího okruhu okolo prefekta po jeho pravé ruce. Draperie kápě, která je totožně zvládnutá jako na předloze, je velice dobře zvládnuta.

Z druhé předlohy, tedy tisku podle Petra Paula Rubense, byla převzata pravá část pražského obrazu. Voják přidržující světce na roštu není tolik příkrčen, ale jasně odkazuje ke své předloze. Stejně tak i kůň, prapor a další vojáci v pozadí. Autor malby se inspiroval v grafice i pro postavu muže přikládajícího dřevo pod rošt. Ten je v tomto tématu tradičně zobrazovanou figurou, avšak v této konkrétní poloze se vyskytuje pouze na Rubensově zpracování. I když na obraze muž není vyobrazen celý, zcela odpovídá své grafické předloze. Při výstavbě skrčené postavy se však malíř nedokázal vhodně vyrovnat se zobrazením rukou, které nejsou

namalovány dosti věrohodně.⁴⁴³ Přejata byla také postava andílka vznášejícího se nad celým výjevem. Jeho pozice, natočení, i přítomnost květinového věnce a palmové ratolesti jsou totožné.

Libor Štunc poukazuje na velké množství martyrologických námětů objednávaných do strahovského kostela.⁴⁴⁴ Hypoteticky by se tedy dalo předpokládat, že byl obraz sv. Vavřince v souboru těchto mučednických maleb. Archivní prameny jej neuvádějí. Pouze roku 1615 a 1636 je zde zmíněno proplacení obrazů, které jsou souborně označeny jako *Imagines Pietatis* a *Imagines Novum*. Všechny měly být zavěšeny na chrámových sloupech nebo na zdi po stranách vchodu. Cena starší skupiny obrazů byla asi 20 tolarů za jednu malbu, cena obrazů mladších se pohybovala okolo 40 tolarů.⁴⁴⁵ Dle datace Vorstermanovy grafiky by obraz musel náležet do pozdější skupiny obrazů. Jeho datace by se tedy pak pohybovala okolo roku 1636. Janu Jiřímu Heringovi byl tento obraz připsán pouze restaurátorskou zprávou Mileny Nečáskové.⁴⁴⁶ Současný katalog strahovských sbírek obraz sv. Vavřince do díla tohoto umělce nezařazuje. Soudě dle fyziognomie tváře, zhrublosti malířského projevu a použití italských předloh, podle kterých obraz vznikl, tato malba je prací Heringovy dílny. Avšak ať toto dílo vzniklo v rámci Heringovy dílny nebo rukou jiného umělce činného pro Strahovský klášter, významným faktem je právě použití italských předloh. Ty se tedy pravděpodobně nacházeli v majetku Heringovy dílny nebo Strahovského kláštera. A umělecká tvorba s ním spojená z tohoto bohatství těžila.

⁴⁴³ Zajímavá je podobnost s kresbou Karla Škréty. Ústřední motiv je zde podán rozdílně, ale kresba se malbě podobá právě v postavě tohoto skrčeného muže s košem dříví. Postava je zde stranově obrácena a Škréta se s ní samozřejmě vyrovnal lépe. Avšak základní formulace je totožná. Karel Škréta, *Umučení sv. Vavřince*, kresba perem a štětcem, 311 x 215 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 1287.

⁴⁴⁴ ŠTUNC 2007, 187–188.

⁴⁴⁵ NOTAE, 2v, 47v.

⁴⁴⁶ NEČÁSKOVÁ 2002, nepag.

3.10.2 Sv. Agáta

rozměry: 196 x 167 cm

materiál: olej, plátno

inv. č.: O 136

restaurováno: Radana a Mojmír Hamsíkovi,
1994



207 Umučení sv. Agáta

Obraz sv. Agáty je zmiňován již v Questenbergových Notae. Zde je jeho vyplacení, pravděpodobně zhruba 60 tolarů,⁴⁴⁷ zaznamenáno roku 1626.⁴⁴⁸ Obraz byl znám i Gottfriedovi Dlabaczovi, který ho zmiňuje spolu s obrazy sv. Doroty, sv. Tekly a sv. Juliany. Malby měly mít signaturu H.-F. 1626.⁴⁴⁹ Tento obraz je tedy zmiňován i veškerou další literaturou, která přebírá Dlabaczovu zprávu.⁴⁵⁰ Naopak Jaromíru Neumannovi tento obraz znám nebyl nebo ho nepovažoval za Heringovo dílo. Michal Šroněk obraz sv. Agáty uvádí jako nedochovaný.⁴⁵¹ Radana Hamsíková tento obraz dle jeho technického charakteru spojuje s obrazy bl. Mila, sv. Ludolfa a Zbičovaného Krista. Jedná se o hladká plátna jemné struktury s tenkou vrstvou podkladu s hnědými a žlutými okry bez podmaleb. Obraz sv. Agáty se vyčleňuje větším obsahem azuritu v modrých draperiích na rozdíl od ostatních obrazů, kde převládá smalt.⁴⁵² Nejpodrobněji tento obraz popisuje Libor Šturc, který jej řadí mezi soubor obrazů starokřesťanských mučednic,⁴⁵³ jež byly objednány ve stejném období a totožně rozvěšeny ve strahovském chrámu.⁴⁵⁴ Taktéž soudí, že Dlabaczem uvedené malby sv. Doroty, sv. Tekly a sv. Juliany se nedochovaly, jelikož se je při restituci nepodařilo dohledat. Absenci

⁴⁴⁷ Uveden dohromady s obrazy Panny Marie Bolesné a sv. Voršily. Dohromady zapláceno za všechny tři obrazy 180 tolarů.

⁴⁴⁸ NOTAE, 16r.

⁴⁴⁹ DLABACZ 1918, 614.

⁴⁵⁰ SCHOTTKY 1832, 249; VOLLMER 1992a, 468; STRAKA 1915, 42; TOMAN 2000, 323.

⁴⁵¹ ŠRONĚK 1997a, 49.

⁴⁵² HAMSÍKOVÁ 1996, 49–50; HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 1994, nepag.

⁴⁵³ Z roku 1624 pochází záznam o vyplacení obrazů sv. Barbory, sv. Anežky, sv. Cecílie a sv. Doroty. Obrazy měly být zavěšeny na zdi kostela na straně ke klášteru (NOTAE, 13v). Roku 1625 je uvedeno proplacení obrazů sv. Eulalie a sv. Lucie. Měly být pověšeny na zdi u kaple sv. Voršily. (NOTAE, 15v). Záznam o obraze sv. Agáty a sv. Voršily pochází z roku 1626, obě malby byly pravděpodobně určeny do kaple sv. Voršily (NOTAE, 16r). Za všechny obrazy bylo nejspíše shodně zapláceno 60 tolarů. Jednalo se tedy patrně o podobně velké formáty. Poslední obraz, Sv. Juliana, byl proplácen roku 1634 a měl být pověšen na zdi u kaple sv. Voršily.

⁴⁵⁴ ŠTURC 2007, 187.

signatury vysvětluje pozdější úpravou obrazu, jeho oříznutím a zasazením do nového rámu.⁴⁵⁵ Je však možné, že zde signatura s datem nemusela být vůbec uvedena. Jelikož Dlabaczem uvedená sv. Juliana, kterou taktéž datuje rokem 1626, byla dle Notae proplacena až roku 1634.⁴⁵⁶ Obraz je v restaurátorské zprávě i zmíněné literatuře uveden jako dílo Jana Jiřího Heringa.⁴⁵⁷

Na díle je vyobrazena scéna mučení sv. Agáty. Ve středu je zobrazena světice, přivázaná za ruce k trámu nad ní. Její kulatý obličej je podán dosti ploště a nemodelovaně. Dlouhé zlaté vlasy jí splývají až k nohám. Pohledem míří k nebi. Roztržené šaty odhalují její poprsí, cíl jejích trýznitelů. Pod Agátinýma nohama je rozdělán oheň pro nažhavení kleští jejích mučitelů. Ten napravo drží v ruce kleště. Fyziognomie jeho těla, které je zahaleno do červených nohavic a bílé košile, je celkem dobře podána, ale jeho obličej s velkým nosem je zhrublý. Druhý žalárník v hnědé kazajce je napřažen a chystá se světici udeřit důtkami. Jeho tvář je opět díky přehnaně velkému nosu a nepřirozeně plným rtům malířsky tvrdě podaná. Libor Šturc vidí předlohy pro tyto biřice ve scénách Bičování Krista.⁴⁵⁸ To by se týkalo levého mučitele. Předlohu pro pravého biřice je však třeba hledat přímo v grafikách s tématem mučení sv. Agáty. Takováto grafika byla vydána například Cornelisem Cortem dle Giulia Clovia. Později ji stranově převrácenou vydal Johann Sadeler [208].⁴⁵⁹



208 Umučení sv. Agáty, Johann Sadeler

⁴⁵⁵ VALDŠTEJN 2007, 405.

⁴⁵⁶ NOTAE, 34v.

⁴⁵⁷ Ačkoliv v současném katalogu Strahovského kláštera tomu tak není.

⁴⁵⁸ VALDŠTEJN 2007, 405.

⁴⁵⁹ Cornelis Cort dle Giulia Clovia, Umučení sv. Agáty, rytina, 288 x 210 mm, STRAUSS/SHIMURA 1986, 141; Johan Sadeler, Umučení sv. Agáty, rytina, RAMAIX 2003a, 239.

Postavy biřiců jsou konkrétně na této grafice rozdílné. List je však totožný v základní kompozici, která byla v grafických listech často opakována a malíř mohl znát její jinou obměnu a biřice z ní převzít.

Z levého rohu ke světici spolu s božským světlem slétají dva andělé. Jeden jí podává palmovou ratolest, symbol jejího utrpení.⁴⁶⁰ V pravém horním rohu je umístěn sicilský místodržící, který nad světicí vynáší rozsudek. Jeho postava je však do výjevu necitelně vměstnána a celý výjev dělá o to více stísněným, bez jakékoliv výstavby prostoru. V pozadí je průhledem skrze dveře vidět výjev, kdy se sv. Agátě zjevil sv. Petr s andělem a uzdravil jí rány po mučení.⁴⁶¹

Kompozice obrazu je nepřírozeně symetrická. Ústřední postava světice ji rozděluje na dvě části. Obě boční strany vyplňují biřici, horní rohy pak andělé a panovník. Jak již poznamenal Libor Šturc scéna je složena aditivně z několika předloh, což plně odkazuje k systému práce Jana Jiřího Heringa.⁴⁶² V rámci další Heringovy tvorby 20. let 16. století, kam náleží signované obrazy Navštívení Panny Marie, slánské Ukřižování či první díla svatonorbetského cyklu, je však toto zhrublé podání (tváře biřiců i světice, špatná výstavba obrazového prostoru) nepoměrné. Jak je patrné například ze svatonorbetského cyklu, měl Hering obtíže s výstavbou prostoru. Neřešil to však hrubým nakupením postav, ale spíš neurčitostí celé scény a zaměřením se pouze na postavy. Tento obraz bych tedy neoznačila za dílo přímo Heringovy ruky, ale pouze jeho dílny.

⁴⁶⁰ Motiv anděla se také objevuje na výše zmíněných grafikách.

⁴⁶¹ HALL 1991, 38.

⁴⁶² VALDŠTEJN 2007, 405.

3.10.3 Bolestný Kristus

rozměry: 196,5 x 127 cm

materiál: olej, plátno

signatura: zjištěna při restaurování

datace: po 1630

inv. č.: O 195

restaurováno: Radana a Mojmír Hamsíkovi,
1994



209 Bolestný Kristus

Obraz popisuje výjev Zbičovaného Krista, u kterého klečí několik dalších postav, které ho adorují. Jednou z nich je Panna Maria s mečem v srdci. Obraz tedy nese námět jak Bolestného Krista, tak může být označen i za námět s Bolestnou Pannou Marií. Tento aspekt znesnadňuje ztotožnění obrazu s archivními zprávami. Roku 1626 je uvedeno proplacení obrazu Panny Marie Bolestné.⁴⁶³ Roku 1633 je proplacen obraz Bolestného Krista, který měl být umístěn na sloupu strahovského chrámu.⁴⁶⁴ Dalo by se však usuzovat, že pokud je zde ústřední postavou Kristus, byl pravděpodobně do Questenbergových nákladů zanesen pod druhým označením roku 1633. Gottfried Dlabacz uvádí pouze Bolestnou Pannu Marii s datací 1626, tudíž tento obraz pravděpodobně nezmiňuje. Obraz je do Heringova díla zařazen v článku Radany Hamsíkové a v její restaurátorské zprávě.⁴⁶⁵ Zde je obraz dle své technologické charakteristiky řazen k obrazům bl. Mila, sv. Agáty a sv. Ludolfa. Jedná se o hladké plátno jemné struktury s hnědými a žlutými okry v podkladu. Nejvíce se obrazu věnovala Ivana Kyzourová, která v tomto díle vidí selektivní práci s předlohami, převážně Dürerovými.⁴⁶⁶

Malba zobrazuje Bolestného Krista, který sedí na kamenném kvádru. Je oděn pouze v bederní roušce. Jeho nahé tělo je bohatě skropeno kapkami krve, která prýští z ran na boku a hlavě. Svou posmutnělou tvář má Kristus skloněnou k zemi. Ruce má v gestu odevzdanosti skrčeny před tělem tak, že okolním postavám ukazuje své rány. Před Kristem klečí mužská polopostava se sepjatýma rukama. Vousatá tvář tohoto muže pohlíží na Krista. Zde by se

⁴⁶³ NOTAE, 16r

⁴⁶⁴ NOTAE, 32r

⁴⁶⁵ HAMSÍKOVÁ 1996, 49; HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 1994, nepag.

⁴⁶⁶ KYZOUROVÁ 2004, 723.

mohlo jednat o Josefa Arimatijského. Po jeho pravici jsou vyobrazeny další čtyři postavy se sepjatýma rukama. Všechny jsou však vidět pouze z části. První ženou s bílým šátkem je Panna Maria. V srdci má vetknutý meč, častý motiv objevující se na strahovských dílech. Za ní klečí v červeném plášti sv. Jan. Dále Máří Magdalena s pixidou na vonné masti. Z poslední postavy je zřetelná jen část obličeje. Na druhé straně výjevu klečí sv. Veronika, která Kristovi podává roušku. Za postavou Krista se na pozadí nachází sloup s provazem a důtkami. Dále je patrná část architektury, která celý výjev zasazuje do interiéru. V pravé části obrazu se otevírá průhled do holé krajiny na Golgotu se třemi kříži.

Ivana Kyzourová spojila postavu sv. Veroniky se stejnou světicí z Dürerových Pašijí v mědirytu s námětem Nesení Kříže [210]. Avšak díky drobnému pootočení Veroničiny hlavy předpokládá práci autora této malby dle kopie Dürerova mědirytu. K postavě Panny Marie a sv. Jana přiřadila jinou předlohu, a to Dürerův mědiryt Bolestného Krista u sloupu. Konkrétně opět jeho kopii [211].⁴⁶⁷



210 Nesení kříže, Albrecht Dürer



211 Bolestný Kristus, Albrecht Dürer

Postava Bolestného Krista s takto zvednutýma rukama, jak to podává pražská malba, není v grafických tiscích obvyklá. Vyskytuje se snad pouze na grafice Albrechta Dürera s tématem Mše sv. Jiří, kterou následně kopíroval Marcantonio Raimondi [212].⁴⁶⁸ Kristus zde má stejně vztažené ruce, avšak stojí. Autor malby se tedy inspiroval pouze v jeho trupu, rukou a hlavě, ne již v jeho nohou.

⁴⁶⁷ KYZOUROVÁ 2004, 723.

⁴⁶⁸ Albrecht Dürer, Mše sv. Jiří, 1511, dřevoryt, 295 x 205, STRAUSS 1980, 218; Cornelis Cort podle Albrechta Dürera, Mše sv. Jiří, rytina, 293 x 204, OBERHUBER 1978, 330.



212 Mše sv. Jiří, Cornelis Cort podle Albrechta Dürera

Tvář Bolestného Krista je například v porovnání se signovaným milevským Oplakáváním tvrději a méně plasticky podána. Rustikální je také obličej Panny Marie a sv. Jana. Sv. Veronika je vyobrazena nepoměrně menší. Obraz Bolestného Krista tedy vykazuje kromě technických podobností i další paralely s malbou sv. Agáty. Opět zde dochází ke složení kompozice z více předloh. Tato aditivnost však není zvládnuta, není zde vytvořen přesvědčivý obrazový prostor. Vyskytují se zde perspektivní chyby. Na druhou stranu obraz vykazuje určité prvky heringovského rukopisu. I průhled do krajiny připomíná obdobné průhledy na všech zmiňovaných Oplakáváních. Ač je toto dílo ve strahovských sbírkách v současné době označeno jako Heringova vlastní tvorba, osobně bych ho řadila spíše k dílenským pracím.

3.11 Obrazy mylně připsané

V minulosti bylo Janu Jiřímu Heringovi připsáno několik děl, která však do jeho tvorby nepatří. Mezi takováto díla patří obraz Stětí sv. Pavla [213].⁴⁶⁹ Zde je třeba připomenout, že cyklus apoštolských martyrií zmiňuje taktéž Dlabacz, který ho připisuje Ludwigu Heringovi.⁴⁷⁰ Avšak jedná se o dílo, které nevzniklo zde, ale pravděpodobně pochází z německého prostředí, jak je patrné z malířského rukopisu. Toto tvrzení podporuje i fakt, že v Notae je k roku 1634 zaneseno zaplacení několika obrazů s tématem apoštolských martyrií. Jako u ostatních obrazů zde však není uvedeno sloveso „curavi“, tedy provedení obrazů, které je používáno v průběhu celých Notae. Transakce je ale zaznamenána jako „coemi“, tedy nakoupení obrazů.⁴⁷¹ Obrazy tedy nevznikly v rámci umělecké tvorby Strahovského kláštera, ale byly zakoupeny již jako hotová díla.



213 Stětí sv. Pavla, Královská kanonie na Strahově, Praha



214 Ukřižování, Univerzita Karlova

Obraz Ukřižování [214] z majetku Univerzity Karlovy k Heringovu dílu hypoteticky připsal Ivo Kořán. Uvažuje, že tento obraz mohl být původně součástí epitafu některého z univerzitních mistrů. Vznik díla datuje okolo roku 1610, avšak uvádí, že ve sbírkách Univerzity Karlovy je tento obraz zaznamenáván dosti pozdě a není známa jeho starší provenience.⁴⁷² Ač se vznik díla může pohybovat v rozmezí let umělceho života, jedná se o zhrublou malbu, která v porovnání s ostatními Heringovými díly, například se slánským Ukřižováním, v této atribuci neobstojí.

⁴⁶⁹ Stětí sv. Pavla, olejomalba na plátně, 209 x 162 cm, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha, inv. č. O 272, NEČÁSKOVÁ 1996, nepag.

⁴⁷⁰ DLABACZ 1815, 544.

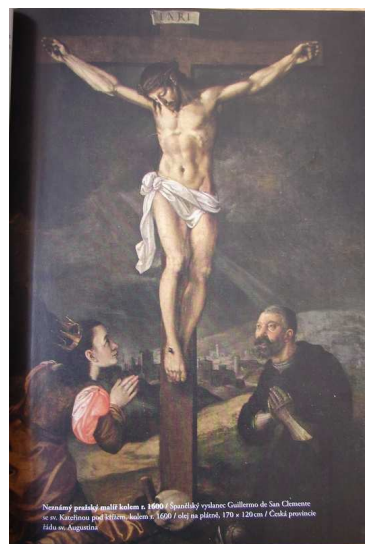
⁴⁷¹ NOTAE, 34v.

⁴⁷² Ukřižování, 104 x 72 cm, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, inv. č. 36, PETRÁŇ 1999, 285; KOŘÁN/PETRÁŇ 1996, 9, 17, 25.

Ivo Kořán v rámci sakrálních památek Univerzity Karlovy popisuje taktéž chrám Nejsvětějšího Salvátora. Mezi Heringovými díly zde zmiňuje nejen obrazy sv. Ignáce a obraz Proměnění Páně na hlavním oltáři, ale také malbu sv. Františka Xaverského [215]. Ta je umístěna na oltáři v jižní boční lodi.⁴⁷³ Opět se však jedná o malbu horší kvality, jejíž připsání k Heringově tvorbě není opodstatněné.



215 Sv. František Xaverský, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha



216 Ukřižování, sakristie u sv. Tomáše, Praha

Posledním dílem připsaným Ivo Kořánem Janu Jiřímu Heringovi je obraz Ukřižování⁴⁷⁴ v sakristii kostela sv. Tomáše [216]. Obraz měl být darován Guillermem de San Clemente, španělským velvyslancem v Praze, který zemřel roku 1608.⁴⁷⁵ Obraz je tedy datován okolo roku 1600. Pod křížem klečí donátor s mladou ženou, kterou Pavel Štěpánek interpretuje jako sv. Kateřinu. Za autora Pavel Štěpánek považuje neznámého pražského malíře.⁴⁷⁶ Ač je otázkou, zda v této době Jan Jiří Hering v Praze již pobýval, tato malba jeho dílem není. Malířský rukopis tomu nenasvědčuje. Jednoznačné není ani připsání díla pražskému malíři. Dílo mohlo vzniknout spíše mimo české umělecké prostředí.

⁴⁷³ PETRÁŇ 1999; UPP 1, 113.

⁴⁷⁴ Ukřižování, Česká provincie řádu sv. Augustina, kostel sv. Tomáše, Praha, 170 x 120.

⁴⁷⁵ MATĚJKA 1896, 39; KOŘÁN/PETRÁŇ 1996, 17; PETRÁŇ 1999, 285;

⁴⁷⁶ ŠTĚPÁNEK 2009, 17.

3.12 Nedochované obrazy

Velice početná je skupina obrazů, pravděpodobně vytvořil Jan Jiří Hering, a které se do dnešní doby se nedochovaly. Po těchto obrazech zůstaly pouze zmínky v archivních pramenech a starší literatuře. Je však třeba mít na paměti, že ne všechna díla, která byla v minulosti Heringovi připisována, z jeho ruky pocházela.

V Questenbergových Notae je zaznamenáno několik obrazů, které dnes nelze s žádnými dochovanými díly ztotožnit. V Notae nejsou ani v jednom případě uvedeny záznamy o autorech děl, avšak zachycují dobu, kdy Jan Jiří Hering ve Strahovském klášteře působil. Ač není možné všechna zde uvedená díla s jeho tvorbou ztotožnit, podám alespoň stručný přehled umělecké produkce této doby, kterou nám Notae překládají. Zde uvedená díla se týkají pouze výzdoby kostela. K roku 1615 je uvedeno proplacení obrazů „Imagines pietatis“. Deset obrazů mělo viset na sloupech kostela. Jednalo se pravděpodobně o malé formáty, jelikož za ně v úhrnu bylo zapláceno 200 tolarů.⁴⁷⁷ Roku 1618 byl proplácen obraz Krista nesoucího kříž. Byl umístěn na zdi u hlavního oltáře na evangelijní straně. Jednalo se o obraz velkých rozměrů, za jehož vyhotovení bylo zapláceno 150 tolarů. K roku 1624 bylo propláceno pět obrazů, pravděpodobně střední velikosti. Čtyři, Sv. Barbora, Sv. Anežka, Sv. Cecílie a Sv. Dorota visely na zdi kostela na straně ke klášteru. Pátý, s námětem Zvěstování, byl umístěn na sloupu kostela. Za pět obrazů bylo úhrnem zapláceno 300 tolarů.⁴⁷⁸ Další obrazy světic měly vzniknout roku 1625. Jednalo se o obrazy Sv. Lucie a Sv. Eulalie, za které bylo zapláceno dohromady 120 tolarů a které byly umístěny na zdi u kaple sv. Voršily.⁴⁷⁹ V následujícím roce byly propláceny obrazy sv. Agáty, Panny Marie Bolestné a sv. Voršily dohromady za 180 tolarů. Všechny byly pravděpodobně určeny do kaple sv. Voršily.⁴⁸⁰ Poslední obraz světice je v Notae uveden roku 1634, kdy měl být obraz sv. Juliány zavěšen na zdi u kaple sv. Voršily.⁴⁸¹ Není jasné, za kolik byl obraz pořízen. V Notae je zanesen v rámci pořízení několika dalších obrazů. Zde je třeba zmínit, že Gottfried Dlabacz, kromě jiných zachovaných děl, uvádí mezi Heringovými díly obraz sv. Dorothy, sv. Tekly, sv. Juliany, sv. Cecílie a Bolestné Panny Marie, které měly vzniknout v roce 1626. Lze předpokládat, že tyto obrazy, které znal Dlabacz jistě z autopsie, lze ztotožnit s díly uváděnými v Notae. Dále Questenbergovy účetní zápisy uvádí již zmiňovaný cyklus ze života sv. Norberta. Prvních šest

⁴⁷⁷ NOTAE, 2v.

⁴⁷⁸ NOTAE, 13v.

⁴⁷⁹ NOTAE, 15v.

⁴⁸⁰ NOTAE, 16r.

⁴⁸¹ NOTAE, 34v.

obrazů za 900 tolarů v roce 1627, zbylé čtyři obrazy za 600 tolarů roku 1629. Za umístění cyklu je označena horní část chrámu.⁴⁸²

Další díla, která byla v Notae zaznamenána k roku 1625, jsou Ukřižování, Kristus modlící se v zahradě a Snímání z kříže. Za všechny bylo souhrnem zapláceno 450 tolarů.⁴⁸³ Jednalo se tedy o velká plátna. Ta byla dle záznamů umístěna v chóru strahovského kostela.⁴⁸⁴ Obdobně velké, jako svatonorbetské obrazy, bylo pravděpodobně i plátno, za které bylo roku 1631 zapláceno 160 tolarů. Dle Notae zde byl vyobrazen mrtvý člověk. Ve spojitosti s informací, že byl obraz umístěn v chóru kostela nad vstupními dveřmi lze předpokládat, že se jednalo o výjev mrtvého Krista.⁴⁸⁵ Roku 1633 byl 40 tolarů proplácen obraz Bolestného Krista, který měl být umístěn na sloupu kostela.⁴⁸⁶ Roku 1634 byla zakoupena výše zmíněná apoštolská martyria v počtu čtrnácti obrazů, obraz Ukřižování a malba sv. Juliany. Za vše bylo úhrnem zapláceno 570 tolarů. Apoštolská martyria měla být umístěna spolu s Ukřižováním v horním klášterním ambitu.⁴⁸⁷ Poslední zpráva v Notae týkající se umělecké výzdoby kláštera, která by se mohla vztahovat k tvorbě Jana Jiřího Heringa, pochází z roku 1636. Informuje o devíti obrazech označených jako „Imagines novum.“ Šest jich bylo rozvěšeno na sloupech kostela, jeden obraz visel na zdi u vchodu napravo od sv. Afry a dva byly rozvěšeny po stranách vstupu do chrámu. Dohromady bylo vypláceno 387 tolarů.⁴⁸⁸

Jaroslav Schaller uvádí, že v ambitu kláštera se mezi již zmiňovanými portréty církevních hodnostářů nacházel taktéž obraz Nanebevzetí Panny Marie, který byl původně osazen na hlavním oltáři strahovského chrámu.⁴⁸⁹ Dlabacz umístění zpřesňuje, uvádí ho v horní chodbě Strahovského kláštera. Obraz měl být signován a datován IHering Fecit 1633.⁴⁹⁰ Hans Vollmer, ač se přímo odvolává na Dlabaczovu zprávu, ho datuje 1635.⁴⁹¹ Cyril Straka, kterému díky jeho působení ve Strahovském klášteře muselo být známo umístění obrazu, však pouze cituje Dlabaczovu zprávu.⁴⁹² Jaromír Neumann již obraz zmiňuje jako nedochovaný.⁴⁹³

⁴⁸² NOTAE, 18v–19r, 23v.

⁴⁸³ NOTAE, 15r.

⁴⁸⁴ U obrazu Snímání z kříže je uvažováno, že by obraz mohl být ztotožněn s obrazem milevského Oplakávání. Viz kapitola Milevské Oplakávání

⁴⁸⁵ NOTAE, 28r.

⁴⁸⁶ NOTAE, 32r.

⁴⁸⁷ NOTAE, 34v.

⁴⁸⁸ NOTAE, 47v.

⁴⁸⁹ SCHALLER 1794, 293.

⁴⁹⁰ DLABACZ 1815, 614; dále SCHOTTKY 1832, 249.

⁴⁹¹ VOLLMER 1992a, 468; avšak v další literatuře je za rok vzniku brán stále rok 1633.

⁴⁹² STRAKA 1915, 50.

⁴⁹³ NEUMAN 1951, 71.

Kvůli častému přebírání Dlabaczovy zprávy pozdější literaturou tedy není jisté, kdy se obraz ztratil.

Gottfriedem Dlabaczem je mezi obrazy premonstrátských světců uváděn taktéž Sv. Gottfried.⁴⁹⁴ Obraz s tímto světcem v rámci cyklu v současnosti není znám. Není však vyloučeno, že se pouze Gottfried Dlabacz dopustil omylu v označení námětu malby.

Jeden obraz Jana Jiřího Heringa se měl nacházet také v kapli na Staroměstské radnici. Jednalo se o obraz sv. Jana Nepomuckého. Jaroslav Schaller zde obraz uvádí, autora však nezmiňuje.⁴⁹⁵ Obraz Janu Jiřímu Heringovi připsal pravděpodobně Julius M. Schottky.⁴⁹⁶ František Eckert dílo datuje mezi roky 1624 a 1631. Malba sv. Jana Nepomuckého měla být provedena „na vápně“. Světec byl zobrazen v kanovníckém oděvu, se svatozáří okolo hlavy, s knihou v pravé ruce a s palmou v levé. Dílo uvádí taktéž Antonín Rybička, který ho popisuje jako obraz.⁴⁹⁷ Karel V. Herain jako první otevírá otázku sporné atribuce. Není si jist autorstvím Jana Jiřího Heringa díky Bergauerově zprávě o Ludwiku Häringovi.⁴⁹⁸ Připomíná taktéž zmínku o obraze sv. Jana Nepomuckého v kostele sv. Václava ve Staré Boleslavi, který měl být vytvořen podle díla Ludwika Häringa na Staroměstské radnici.⁴⁹⁹ Vít Vlnas dílo označuje za práci Lukáše Heringa z roku 1631.⁵⁰⁰ Michal Šroněk spornou atribuci uzavírá zjištěním, že obraz byl v 18. století pouze ústně označen jako dílo Lukáše Heringa a strahovskému malíři Janu Jiřímu Heringovi jej plně připisuje. Malba však měla být zničena roku 1882 a je zachována pouze v grafické reprodukci.⁵⁰¹

Nedochovaly se taktéž obrazy z kostela sv. Rocha na Strahově. Ferdinand II. roku 1629 věnoval opatu Questenbergovi finanční prostředky, za které měl v tomto chrámu zřídit oltáře. Smlouva na hlavní oltář byla uzavřena s Davidem Altmannem, dva boční oltáře měl provést Jan Jiří Hering. Obrazy měly zobrazovat Davida s trestajícím andělem a Měděného hada na poušti.⁵⁰²

⁴⁹⁴ DLABACZ 1815, 614.

⁴⁹⁵ SCHALLER 1796, 680.

⁴⁹⁶ SCHOTTKY 1832, 249.

⁴⁹⁷ ECKERT 1883, 327; RYBIČKA 1886, 228.

⁴⁹⁸ HERAIN 1915, 48.

⁴⁹⁹ PODLAHA/ŠITTLER 1901, 40.

⁵⁰⁰ VLNAS 1993, 114, 280.

⁵⁰¹ ŠRONĚK 1997a, 49, 53, pozn. 35.

⁵⁰² O zřízení kostela ŠUBERT 1880a, 306–307; ECKERT 1883, 134; HŮLKA 1939, 7; O výzdobě VILÍMKOVÁ 1978, nepag. Zde uvádí jako autora dvou bočních obrazů Hanse Hanniga. Až Michal Šroněk tento záznam spojuje s malířem Janem Jiřím Heringem. ŠRONĚK 1991, 441–442, ŠRONĚK 1992, 156.

4 Kresby

Z díla Jana Jiřího Heringa je zachováno také několik kreseb. Tyto kresby se však nevztahují k Heringem vytvořeným obrazům. Jedná se spíše o krajinářské a figurální studie odkazující k rudolfínskému umění. Ohlasy jeho kreseb lze nalézt snad pouze v malbách s tématem Oplakávání, kdy je zde vždy využit prvek průhledu do krajiny. Další výskyt je v obrazech premonstrátských světců bl. Doda a bl. Alderica. Zde je však otázka Heringova autorství sporná.

Heringovu kreslířskému dílu byl v literatuře věnován velmi malý prostor. První zprávu, avšak značně obsažnou, přináší Eliška Fučíková v časopise Umění. Popisuje zde všechny v té době známé kresby.⁵⁰³ Další zprávou je text v díle Rudolfínská kresba, kdy je Jan Jiří Hering a jeho malířská tvorba zasazena do kontextu rudolfínských umělců. Prvotní vlivy na Heringovu tvorbu, v první fázi převážně figurální, vidí ve Sprangerově díle 90. let 16. století. Později je Heringův těžký rukopis díky studiu Aachenových děl přetvořen do elegantnějšího přednesu. Eliška Fučíková si v rámci Heringovy kreslířské tvorby všímá odlehčených tahů perem, které jsou posléze nahrazeny prací štětce při modelaci stínů, ale i obrysů. Jako příklad uvádí kresbu z Národní galerie Alegorie Moudrosti. Zde je vyvážena složka figurální i krajinná, která však v pozdějším kresebném díle převládne.⁵⁰⁴ Tato kresba je v současnosti v katalogu Národní galerie v Praze označována jako Pallas Athéna. Žena ve zbroji s kopím a štítem není předlohou pro žádné v současnosti známé Heringovo dílo. Sandrartova smuteční báseň však obraz Pallas Athény zmiňuje. Je tedy pravděpodobné, že se zde jedná o přípravnou kresbu pro Heringovo nedochované nebo zatím neurčené dílo [217].

Studium dalších rudolfínských umělců, krajinářů jako byli Pieter Stevens a Roelandt Savery, Heringův kresebný rukopis obohatilo o efekty lavírování a kontrasty světla a stínu, jak lze vysledovat například u kresby Lesní tůň s jeleny [223] nebo u kresby Lesní krajiny [227].⁵⁰⁵

Costa Kaugmann zmiňuje Jana Jiřího Heringa v rámci umělců navazujících na rudolfínskou epochu, jejichž malířský projev byl formován samotnými rudolfínskými mistry. Tito malíři byli vyškoleni přímo rudolfínskými mistry nebo byli poučeni z jejich děl. Provázanost tvorby

⁵⁰³ Eliška Fučíková zde podává i podrobné informace o kresbách, jejich rozměry, místo uložení, inventární číslo i literaturu, ve které byly publikovány. FUČÍKOVÁ 1979, 506–507, 511.

⁵⁰⁴ FUČÍKOVÁ 1986, 31–32.

⁵⁰⁵ FUČÍKOVÁ 1986, 32; STIX 1933a, 58.

těchto mladších malířů s rudolfínskou dobou ukazuje právě na kresbě Jana Jiřího Heringa *Minerva jako Alegorie malířství*, která reaguje na tvorbu Bartholomea Sprangera.⁵⁰⁶ Kresba datovaná rokem 1603 tak přináší svědectví o Heringově velice časně přítomnosti v Praze a o jeho kontaktech s dvorským uměleckým prostředím a stává se jeho nejstarším dochovaným dílem vzniklým v Praze [218]. Celkový přehled Heringových kreseb pak přináší Michal Šroněk.⁵⁰⁷

Heringův kreslířský projev je naprosto odlišný od jeho malířské tvorby. V porovnání těchto dvou jeho tvůrčích složek je taktéž třeba si uvědomit, že jeho raná tvorba, období prvních dvou desetiletí 17. století, zahrnuje převážně či pouze kresby. Díla pozdější jsou naopak pouze malířská. Stav dnes známých Heringových děl samozřejmě nevyklučuje vznik maleb v jeho ranějším tvůrčím období a naopak ani tvorbu kreseb ve 20. letech 17. století a později. Jasně se zde však ukazuje směr jeho umělecké produkce, kdy od tvorby ovlivněné rudolfínskými mistry volně přechází ke zcela baroknímu přednesu inspirovanému Federicem Baroccim, školou Carracciů či Petrem Paulem Rubensem.

⁵⁰⁶ KAUFMANN 1988, 104; také ŠRONĚK 2002, 22, 23.

⁵⁰⁷ ŠRONĚK 1997a, 49–50.

4.1 Katalog kreseb

4.1.1 Pallas Athéna

(Sapientia)

Národní Galerie v Praze

inv. č. K 28761

černá perokresba vysvětlovaná

bělobou, podkresba černou

křídou

128x178 mm



217 Pallas Athéna, Praha

4.1.2 Pomona

umístění neznámé

hnědá perokresba, lavírovaná

sign.: Hans Hering auß Hesen

185x143 mm



218 Pomona

4.1.3 Danae

Leningrad, Ermitáž

inv. č. 15649

černá perokresba, hnědě lavírovaná, hnědě

tónovaný papír

sign.: Hanß G. Hering/Prag 1615

187 x 147 mm



219 Danae, Leningrad

4.1.4 Krajina s obeliskem a pavilonem

Leningrad, Ermitáž

Inv. č. 15493

černá perokresba, šedě lavírovaná

156x195 mm

4.1.5 Krajina s ruinou a obeliskem (recto), Lesní krajina (verso)

Leningrad, Ermitáž

inv. č. 15494

černá perokresba, šedě a modře lavírovaná

167 x 208 mm

4.1.6 Minerva jako Alegorie malířství

Basilej, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

kresba perem a tuší

1603



220 Minerva jako Alegorie malířství, Basilej

4.1.7 Nahá žena v lese (recto), Římská ruina (verso)

Budapešť, Szépművészeti Múzeum

inv. č. 58.87

recto: hnědá perokresba, modře lavírovaná

verso: hnědá perokresba

158x196 mm



221 Nahá žena v lese, Budapešť



222 Římská ruina, Budapešť

4.1.8 Lesní tůně s jeleny

Stuttgart, Staatsgalerie

inv. č. C 73/2300

kresba perem v hnědém tónu, hnědě,

modře a zeleně lavírovaná

sign. a dat. 1618

220x320mm



223 Lesní tůně s jeleny, Stuttgart

4.1.9 Lesnatá krajina s potokem (recto), Studie stromu (verso)

Paříž, Louvre

inv. č. 19172

recto: černá perokresba, šedě, hnědě, modře a červeně lavírovaná

verso: lavírovaná kresba tuší

sign.: I: Her (vlevo nahoře), Joh: Hering (vpravo dole)

317x199 mm



224 Lesnatá krajina s potokem, Paříž



225 Studie stromu, Paříž

4.1.10 Lesnatá krajina

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Inv. č. PD.20-1963

hnědá perokresba, modrošedě lavírovaná

146x294 mm

připsáno Eliškou Fučíkovou⁵⁰⁸

katalog muzea připisuje Pietru Stevensovi II.⁵⁰⁹



226 Lesnatá krajina, Cambridge

4.1.11 Lesní cesta

Vídeň, Albertina

Inv. Nr. 5439

černý štětec vysvětlovaný křídou a

červenou rudkou

sign: H. Haring In prag.



227 Lesní krajina, Vídeň

⁵⁰⁸ FUČÍKOVÁ 1979, 507, 511, pozn. 110.

⁵⁰⁹ http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&priref=5267&_function=_xslt&_limit_=10#1, vyhledáno 1. 4. 2010.

5 Shrnutí

Výše předložený text ukazuje, jak obsáhlý je soubor děl, která jsou připisována Janu Jiřímu Heringovi nebo jeho okruhu. Toto množství, a také jeho rozmanitost, je jistě zapříčiněno nevelkým prostorem, který byl tomuto umělci věnován v literatuře zabývající se historií českého malířství. Hlavní příčinu tohoto „nezájmu“ lze vidět v malém množství dobových záznamů o životě Jana Jiřího Heringa. Otiskem jeho života se tedy stávají převážně jeho díla. A i ta jsou často diskutabilní. I přes tyto nesnáze, lze v tvorbě tohoto raně barokního umělce najít styčné body, které mnoho vypoví.

Jeho nejstarší známá tvorba je kresebná. Jan Jiří Hering při ní vycházel z díla Hanse von Aachena, Bartolomea Sprangra i dalších umělců, krajinářů, kteří na pražském dvoře působili nebo zde v historii zanechali svá díla. Nejasná zpráva Gottfrieda Dlabacze o hodnosti dvorského umělce, kterou Jan Jiří Hering měl získat, je tedy podpořena existencí „rudolfínských“ kreseb. Aby je mohl malíř vytvořit, jistě musel mít přístup do hradních sbírek, a ten měli právě dvorní umělci. Tímto se Janu Jiřímu Heringovi otevřelo široké pole vzorů, ze kterých mohl čerpat a na které mohl navazovat.

A právě tvorba Jana Jiřího Heringa byla založena převážně na práci s předlohami. Jeho obrazy zůstávaly zcela věrně své předloze i byly potřebně upravovány. Příkladem prvního způsobu práce je například strahovské Zázračné obrácení sv. Norberta vytvořené dle kompozice Petra Paula Rubense. Dále pak Proměnění Páně v kostele Nejsvětějšího Salvátora provedené dle Raffaela nebo Navštívení Panny Marie v katedrále sv. Víta opakující Barocciovu předlohu. K druhému způsobu umělecké tvorby vícekrát přistoupil při malbě svatonorbertského cyklu. Často figury, jednotlivě přejeté z grafik, sestavoval do nových kompozic. Příkladem zde může být ďábel vystřelující tři šípy z obrazu Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem. V jiných případech je upravení kompozice dle předlohy méně zjevné, například u obrazu Sv. Norbert hájí pravého papeže, Sv. Radulf nebo Sv. Heřman Josef. Jaký způsob tvorby konkrétně u kterého díla využil, je patrné také z Heringových signatur. Při použití předloh, které sestavil do nové kompozice, povětšinou uváděl zkratku slova *invenit*.

Pro svou práci používal grafiky, jejichž zdroje se často opakují. V Heringově díle je tak možno nalézt ohlas především umělců Girolama Muziana a Maartena de Vos, jejichž práce mu byly zprostředkovány skrze tvorbu především Cornelis Corta a Johana Sadelera. Lze však najít i ojedinělé ohlasy takových velikánů, jako byl Raffael či Tizian.

Své prvotní vzory si však jistě přivezl ze svého italského školení. Ač o jeho cestě nejsou známy žádné dobové záznamy, jeho dílo je dostačujícím důkazem. Díky jeho tvorbě se v českém uměleckém prostředí objevují italské prvky a ohlasy italské malby již na počátku 20. let 17. století. Kromě římského umění na Jana Jiřího Heringa pravděpodobně zapůsobilo i umění oblasti Emilie-Romagny. Jasně to ukazují některé carracciiovské prvky, které se v Heringově díle vyskytují.

Heringovo propojení s Itálií bylo známo již ve starší literatuře. Tohoto faktu si byl vědom již Václav Vilém Štech, dále Jaromír Neumann i například Miloš Suchomel. Nebylo mu však věnováno příliš prostoru a autoři se omezovali na čisté konstatování. Na tento fakt je však třeba pohlédnout v širším kontextu. Jak ukazuje Heringova tvorba, malíř měl jistě dílnu či několik pomocníků. Tato dílna byla pravděpodobně spojena se strahovským prostředím. Není však vyloučeno, že existovala mimo Strahovský klášter a díla mu pouze dodávala. Jan Jiří Hering tedy nebyl solitérní umělec, ale formoval zde umělecké prostředí orientované (nejen) k italským vzorům. V rámci samotného souboru výše předložených děl lze vysledovat vývoj některých malířských rukopisů. Zdejší umělecké prostředí tedy na Heringem přinesené podněty reagovalo a dále s nimi pracovalo. Ukazuje na to i fakt, že některé prvky Heringových obrazů jsou totožné s pozdější tvorbou Karla Škréty.

Janem Jiřím Heringem zde tedy bylo vytvořeno umělecké prostředí stavící na italských, ale i severských vlivech, ze kterých čerpala následující umělecká generace. Ač Heringovy obrazy ne vždy dosahovaly kvalitativně nejvyššího malířského projevu, bylo zde díky nim vytvořeno prostředí s italizujícími prvky, na které mladší barokní umělci mohli reagovat a které mohli reflektovat ve své tvorbě. A to již před příchodem Karla Škréty zpět do Čech.

Závěrem je tedy třeba říci, že pro české umělecké prostředí nebylo období druhé čtvrtiny 17. století, tedy převážně doby rekatolizace, „hluchým“ místem. Umělecká tvorba se v této etapě českého malířství díky objednávkám řádů premonstrátů, augustiniánů a jezuitů pomalu konstituovala a připravovala na příchod již plně barokního umění.

Přílohy

Seznam a zdroje vyobrazení

1. Navštívení Panny Marie, J. J. Hering. Reprodukce z: ŠKRÉTA 2010, 481
2. Navštívení Panny Marie, Gysbert van Veen podle Federica Barocciho.
Zdroj: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/1q030-00445/>
3. Ukřižování, J. J. Hering. Foto: autorka
4. Ukřižování, Aegidius Sadeler podle Hanse von Aachena. Reprodukce z: RAMAIX 1997, 85
5. Ukřižování, Aegidius Sadeler. Reprodukce z: RAMAIX 1997, 83
6. Sv. Ondřej a sv. Vavřinec. Foto: autorka
7. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
8. Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez. Foto: autorka
9. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
10. Ukřižování, malé. Reprodukce z: PANOCH 2011, 90
11. Bl. Milo, J. J. Hering. Foto: autorka
12. Sv. Radulf, J. J. Hering. Foto: autorka
13. Sv. Alžběta, Bartholomeus Spranger. Zdroj: www.strahovskyclaster.cz
14. Kristus uzdravuje slepého, Adrian Collaert dle Maartena de Vos.
Reprodukce z: RAMAIX 2003b, 69
15. Sv. Evermodus, J. J. Hering. Foto: autorka
16. Sv. Heřman Josef, J. J. Hering. Foto: autorka
17. Panna Maria svěřuje Ježíška sv. Františku z Assisi, Annibalce Carracci – okruh. Zdroj:
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
18. Vidění sv. Františka, Ludovico Carracci. Zdroj: <http://www.nationalgallery.org.uk/>
19. Vidění sv. Františka, Ludovico Carracci, okolo 1602. Zdroj: <http://www.artic.edu/aic/>
20. Panna Maria s Ježíškem a sv. Františkem / sv. Antonínem Paduánským, okolo 1621-1623, Le Domeniquin. Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
21. Panna Maria se sv. Františkem a sv. Antonínem, Alessandro Casolani.
Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
22. Sv. František drží Ježíška před Pannou Marií, Carracci-škola.
Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
23. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
24. Sv. Heřman Josef, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
25. Bl. Jakub de Vicogne. Foto: autorka

26. Sv. Ludolf. Foto: autorka
27. Bl. Dodo. Foto: autorka
28. Země, Jacob Savery, lept. Reprodukce z: HELLERSTEDT/WILKINS 1985, 347.
29. Bl. Aldericus. Foto: autorka
30. Sv. Jakub Lacoupe. Foto: autorka
31. Bl. Jacob Lacoupe, výřez. Foto: autorka
32. Poprava, Annibale Carracci, kresba, 190 x 293 mm. Reprodukce z: BENATI 1999, 244
33. Sv. Norbert zázračně obrácen, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
34. Sv. Norbert zázračně obrácen, J. J. Hering, výřez – Narození sv. Norberta. Foto: autorka
35. Narození sv. Norberta, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 3
36. Obrácení sv. Pavla, Enea Vico dle Francesca Salviatiho, 1545, rytina, 530 x 928 mm.
Zdroj: <http://www.britishmuseum.org>
37. Obrácení sv. Pavla, Nicolo dell Abate.
Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
38. Obrácení sv. Pavla, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
39. Obrácení sv. Pavla, Schelte Adam Bolswert, 1625–1659.
Zdroj: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/>
40. Obrácení sv. Pavla, J. J. Hering, výřez – Odložení světských šatů. Foto: autorka
41. Odložení světských šatů, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 27
42. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
43. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez – Pohanění sv. Norberta.
Foto: autorka
44. Pohanění sv. Norberta, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 31
45. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
46. Poslední přijímání sv. Jeronýma, Agostino Carracci, 1591-1597. Zdroj:
<http://www.pinacotecabologna.it/collezione/ricerca/collRicerca3.php?IDOpera=359>
47. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, J. J. Hering, výřez – Povolení kazatelské činnosti.
Foto: autorka
48. Povolení kazatelské činnosti, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 51
49. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově

50. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez – Pokušení sv. Norberta. Foto: autorka
51. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
52. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 45
53. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, J. J. Hering, výřez – Znovupovolení kazatelské činnosti. Foto: autorka
54. Povolení kazatelské činnosti, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 75
55. Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
56. Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering, výřez – Setkání biskupa Burcharda se sv. Norbertem. Foto: autorka
57. Setkání biskupa Burcharda se sv. Norbertem, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 57
58. Sv. Norbert dostává řeholní roucho, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 85
59. Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
60. sv. Hyacint, Ludovico Carracci, 1594.
Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
61. Madona se sv. Dominikem a Anselmem, Giovanni Lanfranco.
Zdroj: <http://www.arteantica.eu/>
62. Sv. Norbert dostává řeholní roucho, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
63. sv. Filip Neri, Guido Reni, 1614–1615. Zdroj: http://www.wga.hu/art/r/reni/1/st_neri.jpg
64. Sv. Norbert dostává řeholní roucho, J. J. Hering, výřez – Usmíření nad ostatky. Foto: autorka
65. Usmíření nad ostatky, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 67
66. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
67. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert dostává řeholi. Foto: autorka
68. Sv. Norbert dostává řeholi, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 107
69. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
70. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 101
71. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
72. Tělo sv. Šebestiána je vhazováno do Claoky Maximy, Ludovico Carracci, 1612. Zdroj: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=690&handle=li>

73. Spící Samson, Jacob Matham podle Petra Paula Rubense. Zdroj: http://www.rockoxhuis.be/en/collection/detail/samson_and_delilah
74. Sv. Norbert nalézá tělo sv. Gereona, J. J. Hering, výřez – Zjevení Ukřižovaného v Premontře.
Foto: autorka
75. Zjevení Ukřižovaného v Premontře, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 127
76. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
77. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – Zjevení d'ábla v podobě Nejsvětější Trojice. Foto: autorka
78. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 131
79. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – d'ábel. Foto: autorka
80. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – dráček. Foto: autorka
81. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
82. Kristus uzdravuje posedlé, Aureliano Milani. Zdroj: <http://www.metmuseum.org>
83. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
84. Světec vymítá posedlého podle Ludovica Carracciho.
Zdroj: <http://www.aucklandartgallery.com/the-collection/browse-artwork/38/exorcism-of-the-boy-possessed-by-the-devil>
85. Sv. Norbert vymítá zlé duchy, J. J. Hering, výřez – Setkání sv. Gottfrieda se sv. Norbertem.
Foto: autorka
86. Setkání sv. Gottfrieda se sv. Norbertem, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 139
87. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
88. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – Uzdravení slepé ženy. Foto: autorka
89. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, Theodor a Cornelis Galle. Reprodukce z: ELM 1984, 344
90. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 157
91. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – vlevo. Foto: autorka
92. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – vpravo. Foto: autorka
93. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – střed. Foto: autorka
94. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – Tanchelm. Foto: autorka
95. Sv. Michael, Dosso a Battista Dossi. Reprodukce z: CORREGGIO AND CARRACCI 1986, 127
96. Důvěra, Johan Sadeler podle Maartena de Vos, 134 x 90 mm. RAMAIX 2003a, 101
97. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – d'ábel. Foto: autorka
98. Naděje – výřez, Johan Sadeler dle Cornelise Ketela. RAMAIX 2003a, 19

99. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, J. J. Hering, výřez – Ďábel v podobě medvěda.
Foto: autorka
100. Ďábel v podobě medvěda, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 167
101. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
102. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – Pomáhající vlk.
Foto: autorka
103. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – vlevo. Foto: autorka
104. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku, J. J. Hering, výřez – vpravo. Foto: autorka
105. Stojící válečný knecht, Joseph Heintz st. podle Taddea Zuccariho, 1585. Reprodukce z:
RUDOLF II. A PRAHA 1997, 64
106. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
107. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, výřez. Foto: autorka
108. Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu, J. J. Hering, výřez – Zázrak se znečištěnou vodou.
Foto: autorka
109. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
110. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert žehná nemocnému.
Foto: autorka
111. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
112. Sv. Norbert hájí pravého papeže, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 257
113. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – voják 1. Foto: autorka
114. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – voják 2. Foto: autorka
115. Sv. Norbert hájí pravého papeže, J. J. Hering, výřez – Sv. Norbert představuje sv. Huga.
Foto: autorka
116. Sv. Norbert představuje sv. Huga, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 213
117. Sv. Norbert umírá, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
118. Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez – Napadení sv. Norberta. Foto: autorka
119. Napadení sv. Norberta, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 233
120. Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
121. Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez – Zjevení sv. Norberta. Foto: autorka
122. Smrt sv. Norberta, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 273
123. Smrt sv. Norberta, Theodor a Cornelis Galle. Reprodukce z: ELM 1984, 347
124. Uctívání těla sv. Norberta, Joannes Galle. Reprodukce z: MADELAINE 1900, 283

125. Uctívání těla sv. Norberta, Theodor a Cornelis Galle. ELM 1984, 347
126. Sv. Norbert umírá, J. J. Hering, výřez – Přenesení ostatků sv. Norberta. Foto: autorka
127. Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka, výřez. Foto: autorka
128. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, výřez. Foto: autorka
129. Sv. Heřman Josef, výřez. Foto: autorka
130. Sv. Norbert nalézá tělo sv. Gereona, výřez. Foto: autorka
131. Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez – sv. Vavřinec. Foto: autorka
132. Sv. Norbert rozdává majetek chudým, výřez. Foto: autorka
133. Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona, výřez. Foto: autorka
134. Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem, výřez. Foto: autorka
135. Sv. Ondřej a sv. Vavřinec, výřez – sv. Ondřej. Foto: autorka
136. Sv. Norbert dostává řeholní roucho, výřez. Foto: autorka
137. Bolestný Kristus. Foto: autorka
138. Panna Maria Bolestná. Foto: autorka
139. Slánské Ukřižování, J. J. Hering, výřez – Panna Maria. Foto: autorka
140. Panna Maria Bolestná, květinový cyklus, výřez. Foto: autorka
141. Sv. Norbert. Reprodukce z: BOHEMIA SANCTA 2004, 110
142. Sv. Hugo. Reprodukce z: BOHEMIA SANCTA 2004, 111
143. Sv. Hugo, rentgenový snímek. Foto: Tomáš Berger
144. Sv. Hugo, výřez. Foto: Tomáš Berger
145. Sv. Jeroným. Zdroj: http://www.strahovskyclaster.cz/data/pictures_items/Sv-Jeronym.jpg
146. Sv. Augustin. Zdroj: http://www.strahovskyclaster.cz/data/pictures_items/Sv-Augustin.jpg
147. Madona, Andrea della Robbia, 90. léta 15. století. Zdroj: <http://www.wga.hu/art/r/robbia/andrea/misc/21andrea.jpg>
148. Madona, Petrus Paulus Rubens / Jan Brueghel st., před 1617. Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
149. Zátíší přírodnin, Joris Hoefnagel. Reprodukce z: ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1997, 53
150. Vzorník krásného psíma, Joris Hoefnagel. FUČÍKOVÁ 1989, 206
151. Sasanka, E. Sweert, výřez. Reprodukce z: SWEERT 1631a, 4
152. Panna Maria Bolestná, výřez – sasanka. Foto: autorka
153. Tulipán, E. Sweert, výřez. Reprodukce z: SWEERT 1631a, 9
154. Panna Maria Bolestná, výřez – tulipán. Foto: autorka
155. Tulipán, E. Sweert, výřez. SWEERT 1631a, 10

156. Sv. Hugo, výřez – tulipán. Reprodukce z: BOHEMIA SANCTA 2004, 111
157. Plnokvětý mák, E. Sweert, výřez. SWEERT 1631b, 22
158. Panna Maria Bolestná, výřez – plnokvětý mák. Foto: autorka
159. Madona, Hans von Aachen. Zdroj: <http://blog.obrazkarna.cz/2010/05/reprodukce-madony-radostne-od-hanse-von.html>
160. Milevské Oplakávání, J. J. Hering. Foto: archiv Královské kanonie premonstrátů na Strahově
161. Ukládání do hrobu, lept, podle Parmigianina.
Zdroj: http://www.wga.hu/art/p/parmigia/z_deposi.jpg
162. Ukládání do hrobu, Andrea Schiavone. Reprodukce z: ZERNER 1979a, 57
163. Ukládání do hrobu, Cornelis Cort dle Giulia Clovia. Reprodukce z: STRAUSS/SHIMURA 1986, 110
164. Ukládání do hrobu, Aegidius Sadeler, kopie dle Cornelise Corta. Reprodukce z: RAMAIX 2003b, 162
165. Mrtvý Kristus, Hans von Aachen, Wiemar. Reprodukce z: FUSENIG 2010, 155
166. Ukládání do hrobu, Hans von Aachen, Londýn. Reprodukce z: FUSENIG 2010, 154
167. Malé Oplakávání. Reprodukce z: ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1998, 204
168. Oplakávání s andělem. Foto: autorka
169. Ukládání do hrobu, Albrecht Dürer. Zdroj: <http://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/3largep/08largep.jpg>
170. Oplakávání, Cornelis Cort podle Giulia Clovia. Reprodukce z: STRAUSS/SHIMURA 1986,106
171. Snímání z kříže, Giovanni Battista Franco. Reprodukce z: ZERNER 1979a, 173
172. Kristu podpírán andělem, Raphael Sadeler dle Pompeia Aquilana. Reprodukce z: RAMAIX 2006, 41
173. Kristus oplakáván anděly, Raphael Sadeler podle Hanse von Aachena.
Reprodukce z: RAMAIX 2006, 46
174. Ukládání do hrobu, Bartholomeus Spranger. Zdroj: <http://ng.bach.cz/ces/>
175. Oplakávání, Cornelis Cort podle Giulia Clovia, výřez. Reprodukce z: STRAUSS/SHIMURA 1986,106
176. Snímání z kříže, Cornelis Cort podle Girolama Muziana, výřez. Reprodukce z: STRAUSS/SHIMURA 1986, 104
177. Oplakávání s andělem, výřez. Foto: autorka
178. Proměnění Páně, J. J. Hering. Foto: archiv Martin Staněk

179. Proměnění Páně, Cornelis Cort podle Raffaella Sanzia. Reprodukce z:
STRAUSS/SHIMURA 1986, 76
180. Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – horní část. Foto: autorka
181. Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – střed. Foto: autorka
182. Proměnění Páně, J. J. Hering, výřez – dolní část. Foto: autorka
183. Jan Lohelius. Reprodukce z: ŠKRÉTA 2010, 483
184. Kašpar z Questenberga, J. J. Hering, Jaroměř. Reprodukce z: VALDŠTEJN 2007, 404.
185. Kašpar z Questenberga, J. J. Hering, Strahov, Reprodukce z: STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA
1993, 66
186. Opat Jan Lohelius a opat Kašpar z Questenberga. Foto: autorka
187. Kristus se zjevuje sv. Ignáci, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha. Foto: autorka
188. Sv. Jiří se modlí za duše v očistci, Annibale Carracci. Reprodukce z: BENATI 1999, 252
189. Stigmatizace sv. Františka, Cornelis Cort podle Girolama Muziana. Reprodukce z:
STRAUSS/SHIMURA 1986, 151
190. Kristus nesoucí kříž, Cornelis Cort dle Girolama Muziana. Reprodukce z:
STRAUSS/SHIMURA 1986, 100
191. Vidění sv. Ignáce, Girolamo Imperato. Zdroj: <http://www.fondazionezeri.unibo.it>
192. Vidění sv. Ignáce, Domenichino. Zdroj: <http://www.polomuseale.firenze.it>
193. Vidění sv. Ignáce, Abraham Bloemaert podle Cornella Bloemaerta.
Reprodukce z: MÁLE 1932, 157
194. Vidění sv. Ignáce, Jean Le Clerc.
Zdroj: http://www.larousse.fr/encyclopedie/article/Jean_Le_Clerc/11018496
195. Vidění sv. Ignáce, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Valencie.
Zdroj: <http://www.uv.es/mahiques/visignac.htm>,
196. Vidění sv. Ignáce, anonym, Zaragoza.
Zdroj: <http://www.dpz.es/prensa/2010/02/notas/np100216-1.asp>,
197. Vidění sv. Ignáce, J.J.Hering, Hradec Králové. Reprodukce z: HRUBÝ/PANOCH 2003,30
198. Vidění sv. Ignáce, Olomouc. Reprodukce z: TOGNER 2008, 59
199. Sv. Ignác s Nejsvětější Trojicí, Praha. Foto: autorka
200. Stigmatizace sv. Františka, Federico Barocci. Reprodukce z: BUFFA 1982, 11
201. Klečící mnich, Annibale Carracci. Reprodukce z: BENATI 1999, 94
202. Sv. Norbert dostává řeholní roucho, J. J. Hering, výřez. Foto: autorka
203. Sv. Vavřinec. Foto: Milena Nečásková
204. Umučení sv. Vavřince, Marcantonio Raimondi podle Baccia Bandinelliho.

- Zdroj: <http://www.hermitagemuseum.org>
205. Cornelis Cort dle Tiziana Vecellio. Reprodukce z: STRAUSS/SHIMURA 1986, 162
206. Umučení sv. Vavřince, Lucas Vorsterman podle Petra Paula Rubense, 1621.
- Zdroj: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.7125>
207. Umučení sv. Agáta. Foto: Radana a Mojmír Hamsíkovi
208. Umučení sv. Agáty, Johann Sadeler. Reprodukce z: RAMAIX 2003a, 239
209. Bolestný Kristus. Foto: Radana a Mojmír Hamsíkovi
210. Nesení kříže, Albrecht Dürer. Zdroj: <http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/10bearin.jpg>
211. Bolestný Kristus, Albrecht Dürer. Zdroj:
<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/3/01sorrow.jpg>
212. Mše sv. Jiří, Cornelis Cort podle Albrechta Dürera. Reprodukce: OBERHUBER 1978, 330
213. Stětí sv. Pavla, Královská kanonie na Strahově, Praha. Foto: Milena Nečásková
214. Ukřižování, Univerzita Karlova. Reprodukce: PETRÁŇ 1999, 285
215. Sv. František Xaverský, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha. Foto: autorka
216. Ukřižování, sakristie u sv. Tomáše, Praha. Reprodukce: ŠTĚPÁNEK 2009,
217. Pallas Athéna, Praha. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, XVII
218. Pomona. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1979, 503
219. Danae, Leningrad. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1979, 504
220. Minerva jako Alegorie malířství, Basilej. Reprodukce z: KAUFMANN 1988, 104
221. Nahá žena v lese, Budapešť. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1979, 505
222. Římská ruina, Budapešť. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1979, 506
223. Lesní tůň s jeleny, Stuttgart. Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, 86
224. Lesnatá krajina s potokem, Paříž. Zdroj:
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
225. Studie stromu, Paříž. Zdroj: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>
226. Lesnatá krajina, Cambridge. Zdroj: www.fitzmuseum.cam.ac.uk
227. Lesní krajina, Vídeň. Reprodukce z: STIX 1933b, 157, obr. 474

Použitá literatura a prameny

- ANTWERP 1993 — Jan Van der STOCK (ed.): Atnwerp. Story of a metropolis. Antwerp 1993
- ARDURA 1995 — Bernard ARDURA, Prémontrés. Histoire et Spiritualité. s. 1. 1995
- BENATI 1999 — Daniel BENATI (ed.): The drawings of Annibale Carracci. Washington 1999
- BENEŠ/ PŘIBYL 2005 — Petr Regalát BENEŠ / Vladimír PŘIBYL: Františkánský klášter ve Slaném. 1655-1950. Slaný 2005
- BENEZIT 1966 — Emmanuel BENEZIT: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs 4. Paris 1966
- BERGER P. 1996 — Petr BERGER: Restaurátorská zpráva. Sv. Norbert. 1996
- BERGER T. 1996 — Petr BERGER: Restaurátorská zpráva. Sv. Hugo. 1996
- BIE/LEMMENS 1662/1971 — Cornelis de BIE: Het Gulden Cabinet. Antwerp 1662. reprint G. LEMMENS. Soest Davaco 1972
- BOHEMIA SANCTA 2004 — Dana STEHLÍKOVÁ (ed.): Bohemia Sancta. Poklady křesťanského umění z českých zemí. Praha 2004
- BOHLIN 1980 — Diane DeGrazia BOHLIN (ed.): The Illustrated Bartsch. New York 1980
- BUBEN 2003 — Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky. Praha 2003
- BUFFA 1982 — Sebastian BUFFA (ed.): The Illustrated Bartsch 34. New York 1982
- CECHNER 1904 — Antonín CECHNER: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Královehradeckém XIX. Praha 1904
- CORREGGIO AND CARRACCI 1986 — Frances P. SMYTH / John P. O'NEILL: The Age of Correggio and the Carracci. Emilian painting of the sixteenth and seventeenth century. Washington 1986.
- DČVU II/1 1989 – Jiří DVORSKÝ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989
- DLABACZ 1815 — Gottfried Johann Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon 1. Prag 1815
- DOBROVSKÝ 1779 — Josef DOBROVSKÝ: Böhmische Litteratur 1. Prag 1779
- DOSKOČIL 2010 — Jan DOSKOČIL: Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. Hradec Králové 2010

- DURAS 1903 — František DURAS: In: Slánský obzor IX, Slaný 1903
- ECKERT 1883 — František ECKERT: Posvátná místa Královského hl. města Prahy I. Praha 1883
- ELM 1984 — Kaspar ELM: Norbert von Xanten. Koln 1984
- FALK 1980 — Tilman FALK (ed.): The Illustrated Bartsch 11. New York 1980
- FUČÍKOVÁ 1979 — Eliška FUČÍKOVÁ: Studien zur rudolfischen Kunst: Addenda et Corrigenda. In: Umění XXVII, 1979, 489–514
- FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfská kresba. Praha 1986
- FUČÍKOVÁ 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Prag um 1600. Praha 1988
- FUČÍKOVÁ 1989 — Eliška FUČÍKOVÁ. Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: DČVU II/1 1989, 182–223
- FUČÍKOVÁ 1997 – Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha/Londýn/Milán 1997
- FUSENIG 2010 — Thomas FUSENIG (ed.): Hans von Aachen. Malíř na Evropských dvorech. Berlin 2010
- FÜSSLER 1779 — Johann Rudolf FÜSSLER: Allgemeines Künstlerlexicon. Kurze nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesse, Stahlsneider. Zürich 1779
- HAGIOLOGION 1999 — Donatian De CLERCK/Gabriel WOLF: Hagiologion. Lebensbilder der Heiligen, Seligen und großen Gestalten des Prämonstratenser-Ordens. Windberg 1999
- HAIRS 1985 — Marie-Louise HAIRS: Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle, Bruxelles 1985
- HALATA – Martin HALATA (ed.): Kniha protokolů Pražského malířského cechu z let 1600–1656. Praha 1996
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAMMERSCHMIDT 1723 — Jan Florián HAMMERSCHMIDT: Prodomus Gloriam Pragensem. Praga 1723

- HAMSÍK/HAMSÍKOVÁ 1994 — Mojmír HAMSÍK / Radana HAMSÍKOVÁ: Restaurátorská zpráva. Bl. Milo, Sv. Gilbert, Zbičovaný Kristus a Bolestná Panna Maria, Bl. Ludolf, Sv. Agáta, Bl. Dodo. 1994
- HAMSÍKOVÁ 1996 — Radana HAMSÍKOVÁ: J. J. Hering, A. Stevens ze Steinfelsu a J. J. Heintsch. K technice malířství 17. století v Čechách. In: *Technologia Artis* 4, 1996, 49–50
- HELLERSTEDT/WILKINS 1985 — Kahren J. HELLERSTEDT / David G. WILKINS: *The Illustrated Bartsch* 53. New York 1985
- HERAIN 1915 — Karel Vladimír HERAIN: *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*. Praha 1915
- HOFSTEDE 1964 — Justus Müller HOFSTEDE: An Early Rubens Conversion of St. Paul. The Beginning of his Preoccupation with Leonardo's Battle of Anghiari. In: *The Burlington Magazine* CVI, 1964, 95–106
- HOPPER 1988 — Florence HOPPER: Jacques de Gheyn II and Rudolf II's Collection of Nature Drawings. In: FUČÍKOVÁ 1988, 125–131
- HORYNA/OULÍKOVÁ 2006 — Mojmír HORYNA / Petra OULÍKOVÁ: *Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple. Kostelní Vydrů* 2006
- HRUBÝ/PANOCH 2003 — Vladimír HRUBÝ / Pavel PANOCH: *Ke slávě ducha. Hradec Králové* 2003
- HŮLKA 1939 — Vít HŮLKA: *Strahov a jeho památky*. Praha 1939
- KARPINSKI 1983 — Caroline KARPINSKI: *The Illustrated Bartsch* 48. New York 1983
- KATEDRÁLA 1994 — Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze*. Praha 1994
- KAUFMANN 1988 — Thomas DaCosta KAUFMANN: *The school of Prague, Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago/London 1988
- KOLMANOVÁ 1994 — Eva KOLMANOVÁ: *Restaurátorská zpráva. Sv. Evermodus*. 1994
- KONEČNÝ 1997 — Lubomír KONEČNÝ: Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech. In: FUČÍKOVÁ 1997, 107–121
- KOŘÁN 1971 — Ivo KOŘÁN: *Umění a umělci baroka v Hradci Králové 1*. In: *Umění* XIX., 1971, 35–69
- KOŘÁN/PETRÁŇ 1996 — Ivo KOŘÁN / Josef PETRÁŇ: *Umělecká díla Karolina*. Praha 1996

- KOSTLÍKOVÁ/PETRASOVÁ 1999 — Marie KOSTLÍKOVÁ/Taťána PETRASOVÁ: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I. 1842-1872. Praha 1999
- KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998 — Vincenc KRAMÁŘ / Michal ŠRONĚK: Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619. Praha 1998
- KUCHYNKA 1912 — Rudolf KUCHYNKA: Příspěvky pro slovník českých umělců. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XX., 1912, 69–74
- KUCHYNKA 1915 — Rudolf KUCHYNKA: Manual Pražského pořádku malířského z let 1600–1656. in: Památky archeologické XXVII, Praha 1915, 24–46
- KYZOUROVÁ 2004 — Ivana KYZOUROVÁ: Pozdní gotika nebo rané baroko?. In: Olga FEJTOVÁ / Václav LEDVINKA / Jiří PEŠEK / Vít VLNAS: Barokní Praha – Barokní Čechie. 1620-1740. Praha 2004, 721-741
- MADELAINE 1900 — Godefroy MADELAINE: Vie illustrée de Saint Norbert. Paris 1900
- MÂLE 1932 — Émile MÂLE: L'Art religieux après le concile de Trente. Paris 1932
- MARTIN 1973 — John Rupert MARTIN (ed.): Rubens efore 1620. Princeton 1972
- MATĚJKA 1896 — Bohumil MATĚJKA: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše. Praha 1986
- MIEGROET 1996 — Hans J. van MIEGROET: Vanitas. In: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art 31, New York 1996, 880-883
- MIKAN 1940 — Jaroslav MIKAN: Kolejní chrám Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. Hradec Králové 1940
- MITCHELL 1992 — Peter MITCHELL: Flowers. London 1992
- MITCHELL 1996 — Peter MITCHELL: Flower painting. In: Jane TURNER (ed.): The dictionary of Art 11, New York 1996, 224–230
- MLČÁK 1995 — Leoš MLČÁK: Příspěvky k dějinám barokního malířství v Olomouci. In: Zprávy památkové péče 9, 1995, 321–324
- MÜLLER 1860 — Fr. MÜLLER: Die Künstler aller Zeiten und Völker 2. Stuttgart 1860
- NAGLER 1838 — Georg Kaspar NAGLER: Neues allgemeines Künstler-Lexicon 6. Munchen 1838
- NAGLER 1863 — Georg Kaspar NAGLER: Die Monogrammisten III. München 1863
- NEČÁSKOVÁ 1996 — Milena NEČÁSKOVÁ: Restaurátorská zpráva. Stětí sv. Pavla. 1996

- NEČÁSKOVÁ 2002 — Milena NEČÁSKOVÁ: Restaurátorská zpráva. Sv. Vavřince. 2002
- NEUMANN 1951 — Jaromír NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách. Praha 1951
- NEUMANN 1969 — Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1969
- NOTAE — Notae extraordinariarum expensarum abbatis Strahoviensis. Praha 1612–1638
(knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Praha, Sing. DT II 24)
- OBERHUBER 1978 — Konrad OBERHUBER (ed): The Illustrated Bartsch 27. New York 1978
- OLSEN 1955 — Harald OLSEN: Federico Barocci. A critical study in Italian Cinquecento Painting. Stockholm/Uppsala 1955
- PAIGE 1633 — Ioannes Le PAIGE: Bibliotheca Praemonstratensis Ordinis. Paris 1633. reprint
Averbode 1998
- PANOCH 2011 — Pavel PANOCH: Nad malířským dílem Jana Jiřího Heringa. In: Lenka
STOLÁROVÁ (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Praha 2011. 89-97
- PETRÁŇ 1999 — Josef PETRÁŇ (ed.): Památky Univerzity Karlovy. Praha 1999
- PILLSBURY/RICHARDS 1978 — Edmund P. PILLSBURY / Louise S. RICHARDS: The graphic Art
of Federico Barocci. Selected drawings and prints. Yale 1978
- PIŤHA 1990 — Petr PIŤHA: Svatý Norbert. Praha 1990
- PODLAHA 1919 — Antonín PODLAHA: Opravné práce provedené v chrámě sv. Jiří na Hradě
Pražském v letech 1917–1919. In: Památky archeologické XXXI, 1919, 100-103
- PODLAHA/HILBERT 1906 — Antonín PODLAHA / Kamil HILBERT: Soupis památek historických
a uměleckých. Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Praha 1906
- PODLAHA/ŠITTLER 1898 — Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Soupis památek
historických a uměleckých v politickém okresu Milevském. Praha 1898
- PODLAHA/ŠITTLER 1901 — Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Soupis památek
historických a uměleckých v politickém okresu Karlínském XV. Praha 1901
- POCHE 1990 – Emanuel POCHE: Norbert von Xanten. In: Engelbert KIRSCHBAUM / Wolfgang
BRAUNFELS (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen 8.
Freiburg im Breisgau 1990, 68–70
- PRAŽSKÉ BAROKO 1938 – Jiřina VYDROVÁ / Ema SEDLÁČKOVÁ: Pražské Baroko. Umění
v Čechách XVII.–XVIII. století. Praha 1938

- PREISS 1964 — Pavel PREISS: Česká barokní krajina. Praha 1964
- PŘIBYL 1988 — Vladimír PŘIBYL: Baroko ve Slaném. Slaný 1988
- RAMAIX 1997 — Isabelle de RAMAIX (ed.): The Illustrated Bartsch 72.1. New York 1997
- RAMAIX 1999 — Isabelle de RAMAIX (ed.): The Illustrated Bartsch 70.1. New York 1999
- RAMAIX 2003a — Isabelle de RAMAIX (ed.): The Illustrated Bartsch 70.3. New York 2003
- RAMAIX 2003b — Isabelle de RAMAIX (ed.): The Illustrated Bartsch 70.4. New York 2003
- RAMAIX 2006 — Isabelle de RAMAIX (ed.): The Illustrated Bartsch 71.1. New York 2006
- ROTH 2003 — Michael ROTH: Georg Flegel. Die Aquarelle. München 2003
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- RUBENS DRAWINGS 1963 — L. BURCHARD / R.-A. d'HULST: Rubens Drawings. Brussels 1963
- RUDOLF II. A PRAHA 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha. Katalog vystavených exponátů. Praha 1997
- RUTH 1903 — František RUTH: Kronika královské Prahy a obcí sousedních I. Praha 1903
- RYBIČKA 1886 — Antonín RYBIČKA: Pomůcky k biografickému slovníku českých malířů. In: Památky Archeologické XIII., 1886, 225–230
- SANDRART 1679 — Joachim von SANDRART: Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste II. /3.20. Nürnberg 1679
- SAVERY 2010 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Roelandt Savery. Malíř ve službách císaře Rudolfa II. Praha 2010
- SEIFERTOVÁ 1970 — Hana SEIFERTOVÁ: Barokní zátiší v Čechách a na Moravě, in: Umění XVIII. 1970, 1–29
- SEIFERTOVÁ 1991 — Hana SEIFERTOVÁ: George Flegel. Praha 1991
- SEIFERTOVÁ 1994 — Hana SEIFERTOVÁ: George Flegel. Zátiší. Praha 1994
- SEIFERTOVÁ 1997 — Hana SEIFERTOVÁ: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750. Praha 1997
- SEIFERTOVÁ/ ŠEVČÍK 1998 — Hana SEIFERTOVÁ / Anja K. ŠEVČÍK: ...et in Hollandia ego. Holandské malířství 17. století a raného 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1998

- SCHALLER 1794 — Jaroslaus SCHALLER: Beschreibung der königl. haupt und Residenzstadt Prag I. Prag 1794
- SCHALLER 1796 — Jaroslaus SCHALLER: Beschreibung der königl. Haupt und Residenzstadt Prag, III. Prag 1796
- SCHMIDL 1759 — Johann SCHMIDL: Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae IV. Praga 1759
- SCHOTTKY 1831 — Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie est war...I. Praha 1831
- SCHOTTKY 1832 — Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie est war...II. Praha 1832
- SINGER 1922 — Hans Wolfgang SINGER / Hermann Alexander MÜLLER: Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werken der berühmtesten bildenden Künstler 2. Frankfurt am Main 1922
- STAHLHEBER 1984 — Renate STAHLHEBER: Die Ikonographie Norberts von Xanten. Themen und Bildwerke. in: ELM 1993, 217–246
- STIX 1933a — Alfred STIX: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina IV. Wien 1933
- STIX 1933b — Alfred STIX: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina V. Wien 1933
- STRAHOVSKÁ OBRAZÁRNA 1993 — Ivana KYZOUROVÁ / PAVEL KALINA: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově. Praha 1993
- STRAKA 1908 — Cyril STRAKA: Pohled na Menší město Pražské s Petřínem z let 1659-1665. In: Památky Archeologické XXII., 1908, 495-510
- STRAKA 1909 — Cyril STRAKA: Rukopisné práce a život Jana Václava Šíchy, kapitulára Strahovského. In: Památky Archeologické XXIII., 1909, 281-308
- STRAKA 1911 — Cyril STRAKA: Albrecht z Valdštejna a jeho doba. Praha 1911. X
- STRAKA 1915 — Cyril STRAKA: Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku. In: Zpravodaj okresního hospodářského spolku v Milévsku XXX, 1915, 2-3, 10-1, 18-19, 26-27, 34-35, 42-43, 50-51
- STRAKA 1927 — Cyril STRAKA: Přenesení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov. Praha 1927

- STRAUSS 1980 — Walter L. STRAUSS (ed.): *The Illustrated Bartsch 10*, New York 1980
- STRAUSS/SHIMURA 1986 — Walter L. STRAUSS / Tomoko SHIMURA(ed.): *The Illustrated Bartsch 52*, New York 1986
- SUCHOMEL 1970 — Miloš SUCHOMEL: K restaurátorským pracím na domnělém Aachenově obrazu Ukřižování ze Slaného. in. *Památková péče* 30, 1970, 161–173
- SWEERT 1631a — Emanuel SWEERT: *Florilegium Amplissimum et selectissimum I*. Amsterdam 1631
- SWEERT 1631b — Emanuel SWEERT: *Florilegium Amplissimum et selectissimum II*. Amsterdam 1631
- ŠKRÉTA 2010 — Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLNAS (ed.): *Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo*. Praha 2010
- ŠRONĚK 1989 — Michal ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: *DČVU II/1*, 1989, 324-356
- ŠRONĚK 1991 — Michal ŠRONĚK: Pražské oltáře v době třicetileté války. in: *Documenta Pragensia IX. /II.*, 1991, 439–445
- ŠRONĚK 1992 — Michal ŠRONĚK: Matyáš Mayer, Oldřich Munsch a David Altman – Pražští malíři první poloviny 17. století. In: *Umění XL*, 1992, 148–161
- ŠRONĚK 1997a — Michal ŠRONĚK: *Pražští malíři 1600-1656*. Praha 1997
- ŠRONĚK 1997b — Michal ŠRONĚK, *Sochařství a malířství v Praze v letech 1550–1650*. In: *FUČÍKOVÁ 1997*, 353 – 375
- ŠRONĚK 2002 — Michal ŠRONĚK: *Privileg Rudolfs II. von 1595–Nochmals und Anders*. In: *Studia Rudolphina 2*, 2002, 16–28
- ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1997 — Michal ŠRONĚK / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Urbs Aurea. Praha císaře Rudolfa II*. Praha 1997
- ŠRONĚK/HAUSENBLASOVÁ 1998 — Michal ŠRONĚK / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Gloria & Miseria 1618-1648*. Praha 1998
- ŠTECH 1938–1939 — Václav Vilém ŠTECH: *Malířství a sochařství nové doby v Čechách a na Moravě*. Praha 1938-39
- ŠTĚPÁNEK 2009 — Pavel ŠTĚPÁNEK: *Praha Španělská*. Praha 2009

- ŠTURC 2007 — Libor ŠTURC: Strahovský klášter ve Valdštejnově době. In: VALDŠTEJN 2007, 184–190
- ŠUBERT 1880a — František Adolf ŠUBERT: Čechy III/1. Praha 1880
- ŠUBERT 1880b — František Adolf ŠUBERT: Čechy III/2. Praha 1880
- TOGNER 2008 — Milan TOGNER: Barokní malířství v Olomouci. Olomouc 2008
- TOMAN 2000 — Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců I. Praha 2000⁵
- TSCHISCHKA 1836 — Franz TSCHISCHKA: Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate. Wien 1836
- UPČ 1 — Umělecké památky Čech 1. Emanuel POCHÉ (ed.). Praha 1977
- UPČ 2 — Umělecké památky Čech 1. Emanuel POCHÉ (ed.). Praha 1978
- UPČ 3 — Umělecké památky Čech 1. Emanuel POCHÉ (ed.). Praha 1980
- UPP 1 — Umělecké památky Prahy 4. Pavel VLČEK (ed.). Praha 1996
- UPP 4 — Umělecké památky Prahy 4. Pavel VLČEK (ed.). Praha 2000
- VALDŠTEJN 2007 — Eliška FUČÍKOVÁ / Ladislav ČEPIČKA (ed.): Valdštejn, Albrecht z Valdštejna *Inter arma silent musea?*. Praha 2007
- VELC 1904 — Ferdinand VELC: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Slánském XX. Praha 1904
- VELEBA 1834 — Václav František VELEBA: Führer und Erklärer der Merkwürdigkeiten der Metropolitan-oder Domkirche zu St. Veit in Prag. Prag 1834
- VILÍMKOVÁ 1978 — Milada VILÍMKOVÁ: Stavebně historický průzkum–kostel sv. Rocha, Praha 1978, rukopis
- VITA A — Vita S. Norberti. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. 79., fol. 90r–110v, Berlin. Anglický překlad Theodore J. ANTRY: Vita Norberti A, s. d. (knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, Praha, rukopis)
- VLNAS 1993 — Vít VLNAS: Jan Nepomucký. Česká legenda. Praha 1993
- VOLLMER 1992a — Hans VOLLMER (ed.): Hans Hering. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker 16. Leipzig 1923, 467–468

VOLLMER 1992b — Hans VOLLMER (ed.): Ludwig Hering. In: Ellgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme un Felix Becker 16. Leipzig 1923, 472

WEISSE 1776 — Christian Felix WEISSE: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der frenen künste 19.2. Leipzig 1776

WEYRAUCH 1841 — Erwin Anton WEYRAUCH: Dějiny kláštera, města a panství Milevska. 1841. vydáno Milevsko 1997

WINTER 1909 — Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách, Praha 1909

ZAHRADNÍK 1891 — Isidor Theodor ZAHRADNÍK: Bl. Heřman Josef. Život a důkazy svatosti jeho. Brno 1891

ZAP 1848 — Karel Vladislav ZAP: Wegweiser durch Prag. Praha 1848

ZERNER 1979a — Henri ZERNER (ed.): The Illustrated Bartsch 32. New York 1979

ZERNER 1979b — Henri ZERNER (ed.): The Illustrated Bartsch 33. New York 1979

ZIMMER 1828 — Franz ZIMMER: Wegweiser für Fremde. Praha 1828