

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Martin Šveněk

**Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky**

The Prague Stay of Jan Krystof Liska

Praha 2013

Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D

**Poděkování:**

Rád bych touto cestou poděkoval panu Doc. PhDr. Martinovi Zlatohlávkovi, PhD. za vstřícnost, trpělivost a cenné připomínky k této práci.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. července 2013

.....  
Martin Šveněk

**Anotace:**

MARTIN ŠVENĚK. Pražský pobyt Jana Kryštofa Lišky

Univerzita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění 2013, 70 s,  
Bakalářská práce.

Tato bakalářská práce se zabývá dílem Jana Kryštofa Lišky pro vybrané pražské kostely a rozebírá jeho vliv na zdejší kulturní prostředí. Vymezuje jeho úlohu v rámci vývoje českého barokního malířství v Praze a snaží se na konkrétních příkladech zdůraznit jeho individuální kvality a přínos. U jednotlivých děl souhrnně předkládá dosavadní poznatky ve věci autorství, chronologie, výsledků restaurování, malířského podání včetně názorů předních odborníků a barevných reprodukcí děl.

**Klíčová slova**

české barokní malířství, Jan Kryštof Liška, kostel sv. Františka Serafinského, kostel sv. Havla, kostel sv. Mikuláše, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kostel sv. Vojtěcha, kostel sv. Voršily, Michael Leopold Willmann, Václav Vavřinec Reiner

**Annotation:**

MARTIN ŠVENĚK. The Prague Stay of Jan Krystof Liska

Charles University in Prague, Faculty of Arts, Department of Art History 2013, 70 p,  
Bachelor Degree Thesis.

The thesis is dealing with the work of Jan Krystof Liska for selected Prague's churches and discusses its impact on the local cultural environment. It defines its role in the development of the Czech Baroque painting in Prague and tries to point out its individual quality and benefit on specific examples. There is presented summary of the current knowledge concerning the authorship, chronology, the results of restoration, painter's conception including the views of leading experts and color reproductions concerning each of those selected works of art.

**Keywords:**

czech baroque painting, church of St. Adalbert, church of St. Francis Seraphin, church of St. Gallus, church of St. Nicholas, church of St. Ursula, church of the Assumption of the Virgin Mary, Jan Krystof Liska, Michael Leopold Willmann, Vaclav Vavrinec Reiner

## OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>VÝBĚR UMĚLECKOHISTORICKÉ LITERATURY VĚNOVANÉ OSOBNOSTI JANA KRYŠTOFA LIŠKY A JEHO ČINNOSTI V ČECHÁCH.....</b>	<b>8</b>
<b>3</b>	<b>JAN KRYŠTOF LIŠKA V KONTEXTU PRAHY.....</b>	<b>14</b>
<b>3.1</b>	<b>Příchod do Prahy .....</b>	<b>14</b>
<b>3.2</b>	<b>Společenské styky a místo v pražském uměleckém prostředí .....</b>	<b>15</b>
<b>3.3</b>	<b>Úloha v rámci vývoje pražského barokního malířství .....</b>	<b>17</b>
<b>4</b>	<b>LIŠKOVO DÍLO PRO VYBRANÉ PRAŽSKÉ KOSTELY.....</b>	<b>20</b>
<b>4.1</b>	<b>Dílo pro kostel Sv. Mikuláše na Starém Městě .....</b>	<b>20</b>
4.1.1	<i>Obrazy Apoteóza sv. Benedikta a Sv. Mikuláš žehná lodím .....</i>	<i>21</i>
4.1.2	<i>Fresková výmalba dvou kaplí .....</i>	<i>24</i>
<b>4.2</b>	<b>Dílo pro karmelitánský kostel sv. Havla na Starém Městě.....</b>	<b>24</b>
4.2.1	<i>Obraz Sláva Karmelu .....</i>	<i>24</i>
<b>4.3</b>	<b>Dílo pro křížovnický kostel sv. Františka Serafinského .....</b>	<b>28</b>
4.3.1	<i>Fresková výmalba kněžiště a dvou bočních kaplí.....</i>	<i>29</i>
4.3.2	<i>Obrazy církevních otců Sv. Jeroným, Sv. Řehoř a Sv. Ambrož.....</i>	<i>34</i>
4.3.3	<i>Oltářní plátna Stigmatizace sv. Františka a Nanebevzetí Panny Marie .</i>	<i>38</i>
<b>4.4</b>	<b>Dílo premonstrátský kostel Nanebevzetí Panny Marie na Strahově ....</b>	<b>44</b>
4.4.1	<i>Obraz andělé uctívají nejsvětější srdce Páně .....</i>	<i>45</i>
4.4.2	<i>Obraz Patroni země české .....</i>	<i>46</i>
4.4.3	<i>Obraz Svatá Rodina s Jáchymem a Annou .....</i>	<i>47</i>
4.4.4	<i>Obraz Kristus u Marie a Marty .....</i>	<i>48</i>
<b>4.5</b>	<b>Dílo pro zaniklý kostel sv. Vojtěcha na Starém Městě.....</b>	<b>48</b>
4.5.1	<i>Obraz Vidění sv. Jana na Patmu .....</i>	<i>50</i>
4.5.2	<i>Obraz Výslech Jana Nepomuckého .....</i>	<i>51</i>
4.5.3	<i>Obraz Nejsvětější Trojice .....</i>	<i>51</i>
4.5.4	<i>Obraz Smrt sv. Vojtěcha .....</i>	<i>52</i>
<b>4.6</b>	<b>Dílo pro kostel sv. Voršily na Novém Městě.....</b>	<b>53</b>
4.6.1	<i>Obraz Apoteóza sv. Voršily.....</i>	<i>55</i>

4.6.2	<i>Sv. Anna</i> .....	57
4.6.3	<i>Obrazy pod kruchtou Korunování trním a Kristus po bičování</i> .....	57
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>59</b>
<b>6</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:</b> .....	<b>61</b>
<b>7</b>	<b>SEZNAM VYOBRAZENÍ:</b> .....	<b>65</b>
<b>8</b>	<b>SEZNAM ZKRATEK:</b> .....	<b>68</b>
<b>9</b>	<b>MEDAILON UMĚLCE</b> .....	<b>69</b>
	<b>PŘÍLOHA 1.</b> .....	<b>I</b>

# 1 Úvod

Uplynulo téměř půl století od doby, co byl učiněn vůbec první pokus o sepsání podrobnější monografické práce o barokním malíři Janu Kryštofu Liškovi. Ačkoli se Jaromíru Neumannovi tehdy podařilo sestavit dosud nejucelenější a nejrozsáhlejší práci o Liškovi, k veřejnosti doputoval ve výsledku pouze její segment. Později badatelé jako Pavel Preiss či nedávno Vít Vláška k Neumannově souhrnné studii přispěli pracemi spíše úžeji vyhraněnými nebo pouze kratšími přehledy s cenným souhrnem literatury. Až na drobné dílčí zmínky tento významný barokní malíř vysokých kvalit, jenž svým uměním prokazatelně inspiroval a dokonce i formoval styl některých velikánů českého barokního umění, zůstává mimo střed badatelského zájmu a bez hlubší komplexní studie tvorby.

Tato bakalářská práce si neklade za cíl poskytnout vyčerpávající přehled veškerého Liškova díla pro Prahu. Záměrem je přiblížit malířovy výtvarné kvality a význam na výzdobě vybraných pražských kostelů, kde mohl nejsnáze ovlivňovat a inspirovat ostatní barokní umělce. Praha tehdy představovala významné kulturní centrum a nositeli nejprogresivnějších prvků Liškovy malířské koncepce byly právě oltářní obrazy, které se od 90. let 17. století staly těžištěm jeho tvorby.

Nejprve bude shrnuta nejdůležitější literatura týkající se Lišky a jeho díla v Praze. Poté následuje kapitola shrnující informace o Liškově zdejším působení. Dále bude již pozornost věnována dílům pro konkrétní pražské kostely, kde bude možno najít informace týkající se např. otázky Liškova autorství, doby provedení, výsledků restaurování, rozboru kompozice a malířského podání včetně názorů předních odborníků věnujících se Liškovi.

Přínosem práce by mělo být jednak souhrnné podání jinak značně roztroušených poznatků týkajících se Liškových děl a zpřístupnění některých nezveřejněných informací z Neumannovy nevydané monografie. Zároveň nové zprostředkování malířských kvalit Liškových děl formou barevné fotodokumentace aktuálního stavu některých z nich, soustředěné v jedné práci. V neposlední řadě též možnost vzbuzení zájmu o danou problematiku u dalších badatelů.



## 2 Výběr uměleckohistorické literatury věnované osobnosti Jana Kryštofa Lišky a jeho činnosti v Čechách

Již sami badatelé věnující se umělecké osobnosti Jana Kryštofa Lišky konstatují, jak málo pozornosti mu bylo dosud v literatuře věnováno. Dlouhotrvající situaci bádání kolem tohoto umělce u nás nejlépe vystihl K. V. Herain, který ve své knize z roku 1915 o Liškovi napsal: „*patří k oněm umělcům, o jejichž životě u nás bylo na jedné straně mnohem více vybájeno než lze z pramenných svědectví dokázati a naproti tomu u nichž byla věnována opět menší pozornost jejich dílu než vskutku zasluhují.*“<sup>1</sup> V tomto ohledu se navíc jevila problematická i podobnost Liškova malířského projevu s uměním věhlasnějšího nevlastního otce Michaela Leopolda Willmanna, díky níž byl pro mnohé Liška často „*jen naplňovatelem otcova odkazu, jímž byl poměřován.*“<sup>2</sup> V počátcích bádání o této umělecké dvojici mimo českou půdu se tak pozornosti dostávalo přednostně tvorbě Willmannově, zatímco s českým prostředím plně spjatá tvorba Liškova zůstávala pro neznalost zdejších poměrů badateli dlouho opomíjena.<sup>3</sup> Obecně lze říci, že k plnému rozvoji vědeckého bádání o Liškovi došlo u nás až po polovině 20. století, kdy se mu dostalo náležitě pozornosti v odborných pracích Jaromíra Neumanna a Pavla Preisse, které stále ještě představují vrchol dosavadního poznání.

Nejstarší literární kořeny s informacemi o Liškově malířské činnosti v Čechách a Praze lze hledat již ve spisech autorů 18. století, mezi něž patří např. práce o pražských kostelech F. Hammerschmida z roku 1723, spisy o umělcích J. Q. Jahna z 80. a 90. let, nebo dobový průvodce Prahou J. Schallera sepsovaný mezi léty 1794-1797. Hodnota záznamů těchto autorů spočívá především v jejich očitém svědectví z dob časově nepřilíživě vzdálených situací za Liškova života. Lze zde najít důležité popisy umělecké výbavy pražských kostelů, na které se Liška údajně autorsky podílel nebo dokonce přímé zprávy o jeho osobě ve vztahu k dalším pražským umělcům.

---

<sup>1</sup> Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576-1743, Praha 1915, 110.

<sup>2</sup> Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 563.

<sup>3</sup> Jaromír NEUMANN: Jan Kryštof Liška. Část první, in: Umění XV, 1967, 136.

Počátek 19. století s sebou přinesl první důležitý záznam vědecktějšího charakteru v podobě Dlabačova slovníku umělců z roku 1815.<sup>4</sup> Krom informací o Liškově původu zde autor uvádí menší přehled jeho děl, v němž jsou většinou zastoupeny práce pro Prahu. Důležitým a novým prvkem jsou zde odkazy na starší písemné zdroje, z nichž Dlabač při svém komponování lexikálního hesla čerpal. Právě zde se objevují odkazy na zmíněné spisy autorů Hammerschmida a Schallera. Zároveň však text obsahuje i některé historicky nepodložené informace, což si žádá nutnost ověřování věrohodnosti při čerpání z tohoto zdroje.<sup>5</sup> Dále pak v letech 1883 a 1884 vydal F. Eckert své dva spisy *Posvátná místa královského města Prahy* o pražských kostelech a jejich umělecké výbavě, v nichž je Liška opět zmiňován jako autor několika obrazů a fresek.

První skutečně vědecké poznatky přinesly až drobné dílčí statě badatelů z počátku 20. století, mezi něž patří např. články R. Kuchynky z let 1912, 1913, 1914, 1917 či důležitá práce K. V. Heraina *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy* z roku 1915.<sup>6</sup> Ačkoli tyto práce obsahovaly značně přínosné informace týkající se pramenů či atribuce některých Liškových děl, byly pozdějšími badateli v lecčem opomíjeny.<sup>7</sup> Ve vztahu k Liškovi zasluhuje pozornost i kniha O. Hejnice o Petru Brandlovi z roku 1911, kde lze najít přepis Jahnova textu o Reinerovi, zmiňujícího podrobněji Liškovu alternativu Reinerem při dokončování freskové výzdoby křížovnického kostela v Praze.<sup>8</sup>

Teprve obrat ke zvýšenému zájmu o barokní umění, nastalý u nás v období třicátých let 20. století,<sup>9</sup> zapříčinil postupné objevování významu tvorby Willmanna a Lišky pro zdejší prostředí. Na velké výstavě o českém barokním umění 17. a 18. století konané ve Valdštejnském paláci roku 1938 nebyl sice vystaven žádný Liškův obraz, ale syntetická práce *Československé malířství a sochařství nové doby* z let 1938-39 autora

---

<sup>4</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 168, pozn. 14.

<sup>5</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 110.

<sup>6</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 167, pozn. 2.

<sup>7</sup> Ibidem 136.

<sup>8</sup> Otakar HEJNIC: Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911, 122-123.

<sup>9</sup> Jan ROYT: Umělecko-historická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách, in: Olga FEJTOVÁ (ed.): Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.-27. září 2001, Praha 2004, 380.

V. V. Štecha již postihla jeho význam pro české prostředí.<sup>10</sup> Krom toho práce rozebírá vzájemný vztah Lišky s Willmannem a uspořádala základní výčet jejich zdejších děl, včetně charakteristiky malířského přístupu každého z nich a vlivu na české malíře.<sup>11</sup> Následná válka a nepříznivé podmínky poválečného uspořádání způsobily v českém prostředí badatelskou odmlku.

Skutečný zlom nastal po polovině století vlivem názoru polských badatelů, že „bez důkladné znalosti Liškova umění není možné úplně pochopit ani malbu Willmannovu.“<sup>12</sup> Zájem o Lišku se v souvislosti se studiem slezského barokního umění prohloubil též u Jaromíra Neumanna, který své první poznatky referoval na sjezdu polských historiků umění ve Varšavě konaném roku 1958.<sup>13</sup> S novými poznatky postupně začalo vycházet najevo, že Liška sehrál podstatnou roli v uměleckém vývoji předních českých barokních malířů, jako byli Petr Brandl nebo Václav Vavřinec Reiner, k čemuž Neumann dodává: „...ve světle nového zájmu se před námi vynořil Liška jako jedna z velkých osobností českého baroku, daleko přesahující lokální rámeček.“<sup>14</sup>

Dalším důležitým počinem bylo postupné restaurování obrazů Lišky a Willmanna v 60. letech, jež výrazně usnadnilo čitelnost rozdílů tvorby každého z nich a vedlo k rozpoznání několika nových Liškových děl, dříve připisovaných Willmannovi. Některá z těchto děl byla poté vystavena na první společné výstavě obou mistrů v Čechách s názvem *Mistři vrcholného baroku Michael Leopold Willmann a Jan Kryštof Liška*, uspořádané na zámku v pražské Tróji roku 1965, ke které Neumann dodal i drobný katalog se soupisem vystavených kusů.<sup>15</sup> V 60. letech se k Neumannovu bádání připojil i Pavel Preiss, který dosavadní studie rozšířil poznatky o Liškových malířských skicách.<sup>16</sup> Badatelský tandem Neumann - Preiss pak společně uspořádal roku 1966 výstavu *Malíři českého baroka v Oseku*, na které představili další zrestaurovaná Liškova díla a vytvořili společně krátký katalog.<sup>17</sup> Poznatky z obou výstav dodatečně shrnul Preiss následujícího

---

<sup>10</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 136.

<sup>11</sup> Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939, 119-122.

<sup>12</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 136.

<sup>13</sup> Ibidem 167, pozn. 4.

<sup>14</sup> Ibidem 136.

<sup>15</sup> Ibidem 167, pozn. 4.

<sup>16</sup> Ibidem 168, pozn. 5.

<sup>17</sup> Ibidem 167, pozn. 4.

roku 1967 ve svém článku *Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky*, kde o první výstavě konané v Tróji napsal, že je „objevným činem, neboť dává přímou konfrontací děl nahlédnout hlouběji než sebeobjemnější monografie: i ve své nutně kusé podobě stačila Willmannova česká díla v jejich hodnotě a významu plně rehabilitovat a představit Lišku jako vynikající osobnost dalekosáhlé vývojové důsažnosti. Její útlý katalog z pera Jaromíra Neumanna předznamenává novou kapitolu studia willmannovského a sepsání prvé – a dnes se může zdát téměř neuvěřitelné, že teprve prvé – Liškovské.“<sup>18</sup> Právě Neumannova snaha o sepsání monografie obou umělců představuje nejdůležitější počín z veškeré české literatury k Liškovi. K cíli své monografie Neumann napsal, že chce „vrhnout jasnější světlo na Willmannovu činnost v Čechách a načrtnout v hlavních rysech celkový profil Liškova umění.“<sup>19</sup> Podstatnou část svého textu Neumann představil veřejnosti v podobě přípravné studie rozdělené do dvou článků v časopise *Umění* z roku 1967.<sup>20</sup> Přestože zde<sup>21</sup> sám informoval, že text monografie má již od jara 1966 napsaný a později dokonce jinde<sup>22</sup> uvedl svou knihu již jako vydanou roku 1972, jeho monografie se zatím vydání nikdy nedočkala. Publikované poznatky o Liškovi z pera badatelů Neumanna a Preisse od šedesátých do začátku sedmdesátých let doprovázel svými časopiseckými referencemi o průběhu restaurátorských prací ještě Ivan Šperling.<sup>23</sup>

Z prací ze 70. a 80. let věnujících se Liškovi lze zmínit rozšířené vydání Neumannovy objemné syntézy *Český barok* a jeho časopisecké články *Expresivní tendence*

---

<sup>18</sup> Pavel PREISS: *Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky*, in: *Památková péče XXVII*, 1967 12-14.

<sup>19</sup> Jaromír NEUMANN: *Michael Leopold Willmann a Jan Kryštof Liška. K počátkům vrcholného baroku v Čechách* (nepublikovaná monografická práce), Praha 1970, 15.

<sup>20</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 135-176; Jaromír NEUMANN: *Jan Kryštof Liška. Část druhá*, in: *Umění XV*, 1967, 260-311.

<sup>21</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3), 168, pozn. 9.

<sup>22</sup> Jaromír NEUMANN: *Jan Kryštof Liška*, in: Emanuel POCHE (ed.): *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, col. 273.

<sup>23</sup> Ivan ŠPERLING: *Nové poznatky o Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi*, in: Zdeněk BUČÍVAL (ed.): *Staletá Praha. Sborník pražského střediska památkové péče a ochrany přírody*, Praha 1966, 170-179; Ivan ŠPERLING: *Restaurování vystavených obrazů*, in: Pavel PREISS: *Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky*, in: *Památková péče XXVII*, 1967, 24-25; Ivan ŠPERLING: *Jan Kryštof Liška u křížovníků*, in: *Památková péče XXXIII*, 1973, 173-175.

v české barokní malbě.<sup>24</sup> Zajímavou dílčí stať o nově prokázaném autorství Lišky u jedné z podobizen křížovnických velmistřů z jejich kláštera v Praze napsal Pavel Štěpánek roku 1979.<sup>25</sup> V rámci série čtyř knih o Praze pak Lišku rozebíral ve vztahu k hlavnímu městu Preiss roku 1988.<sup>26</sup> Sumarizující přehled všech dosavadních vědomostí k Liškovi za poslední období včetně literatury poskytl Preiss roku 1989 ve své stati o barokním malířství ve druhém díle kolektivní syntézy *Dějiny českého výtvarného umění*.<sup>27</sup>

Práce od 90. let již vesměs pouze citují informace z předešlých obsáhlých prací Neumanna (1967) a Preisse (1989). Liškovy práce v pražských kostelech byly sice ještě jmenovitě shrnuty na stránkách syntéz *Umělecké památky Prahy*, avšak zdejší informace je třeba brát spíše jen jako odrazový můstek pro hlubší studium.<sup>28</sup> Drobné nové poznatky k Liškovi publikovali ve svých člancích Věra Dědičová roku 1992 o restaurování dvou obrazů v kostele sv. Voršily nebo Martin Pavlíček roku 2002 o nově rozpoznaném díle Lišky a rozšířeného okruhu jeho objednavatelů z benediktinského řádu.<sup>29</sup> Dále se Liška objevil v katalogu výstavy *Sláva barokní Čechie* uspořádané na několika místech v Praze roku 2001 a výstavy *Slezsko - perla v české koruně* z roku 2007.<sup>30</sup> Stať Vít Vlnase uveřejněnou ve druhém z uvedených katalogů lze pro své kvalitní zpracování literatury k tématu radit mezi klíčové zdroje pro studium Liškovy tvorby. Nejposledněji se k Liškovi

---

<sup>24</sup> Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1974<sup>2</sup>, 84-86; Jaromír NEUMANN: Expresivní tendence v české barokní malbě, I, in: Galéria III. Staré umenie, 1975, 142-193; Jaromír NEUMANN: Expresivní tendence v české barokní malbě, II, in: Galéria VIII. Staré umenie, 1984, 175-228.

<sup>25</sup> Pavel ŠTĚPÁNEK: Jan Kryštof Liška a tzv. Puchnerova archa, in: Umění XXVII, 1979, 146-153.

<sup>26</sup> Pavel PREISS: Umění baroka. Malířství. Expresivní tendence – Michael Leopold Willmann a Jan Kryštof Liška, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (=Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 491, 492, 534, 547, 583-585.

<sup>27</sup> PREISS: 1989 (pozn. 2) 563-570.

<sup>28</sup> Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov, Praha 1996, 66-67, 74, 81, 97-98, 127; Růžena BAŤKOVÁ (ed.): Umělecké památky Prahy. Nové Město – Vyšehrad, Praha 1998, 172; Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany, Praha 2000, 109, 118-119, 136.

<sup>29</sup> Věra DĚDIČOVÁ: Restaurování dvou obrazů Jana Kryštofa Lišky z kostela sv. Voršily v Praze na Národní třídě, in: Zprávy Klubu za starou Prahu, 1992, 42-43; Martin PAVLÍČEK: Neznámé dílo Jana Kryštofa Lišky, in: Andrzej KOZIEL/ Beata LEJMAN (ed.): Willmann i inni (kat. výst.), Wrocław 2002, 223-227.

<sup>30</sup> Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (prův. výst.), Praha 2001, kat. č. I/1.103; Vít VLNAS: Ve službách protireformace. Michael Willmann a Jan Kryštof Liška, in: Mateus KAPUSTKA / Jan KLÍPA / Andrzej KOZIEL / Piotr OSZCZANOWSKI / Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v české koruně. Historie, kultura, umění (kat. výst.), Praha 2007, 205-223.

váže kratší zmínka v devátém svazku ambiciózní literární řady *Velké dějiny zemí Koruny české*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Pavel BĚLINA / Jiří KAŠE / Jiří MIKULEC / Irena VESELÁ / Vít VLNAŠ: *Velké dějiny zemí Koruny české*, svazek IX. 1683-1740, Praha / Litomyšl 2011, 543-544.

## 3 Jan Kryštof Liška v kontextu Prahy

### 3.1 Příchod do Prahy

Počátek Liškovy tvůrčí činnosti v Praze bývá časově odvozován ze dvou historických pramenů. První z nich se váže již k roku 1689, kdy se v knize malostranského malířského pořádku objevuje předvolání „mladého Willmanna“ spolu s Petrem Brandlem z důvodu neoprávněného výkonu malířské činnosti bez cechovní akreditace. Doslovně se zde píše: „*Den 16. October als Störrer angesetzt der junge Willmann, dann Peter Brandel als ein ungelehrnter Jung vom Hofmaler.*“<sup>32</sup> Tento záznam byl původně interpretován badateli jakožto zmínka dokládající druhý pobyt Liškova nevlastního otce Willmanna v Praze již roku 1689. Tuto domněnku Jahnovu a Kuchynkovu však vyvrátil K. V. Herain: „*Tímto mladým Willmannem nemohl však býti míněn Michael Willmann, tehdy 59 letý. Spíše se zdá, že by se mohla zpráva týkati nevlastního syna Willmannova, J. Kr. Lišky, o němž snad písaři zápisu byl znám určitěji jeho příbuzenský vztah k Willmannovi než pravé jméno.*“<sup>33</sup> Ve světle této interpretace bývá dosud Liškova nejranější přítomnost v Praze uváděna k roku 1689.<sup>34</sup> Byť se zdá velice pravděpodobné, že se daný zápis skutečně týká Lišky, nelze opomenout fakt, že Michael Leopold Willmann měl ještě navíc i vlastního syna Michaela Leopolda (1669-1706), který se méně schopně též věnoval malířství.<sup>35</sup>

S jistotou lze Lišku v Praze doložit až od roku 1693, kdy je v pramenech uveden ke dni 12. dubna 1693 mezi přítomnými na křtinách Siarda Noseckého (syna malíře Václava Noska Noseckého) a dále je známo, že téhož roku „*uzavřel Liška, nazývaný malířem pražského arcibiskupa, smlouvu, jíž se zavázal za 300 zl. k namalování dvou obrazů, většího a menšího, pro klášterní chrám sv. Mikuláše na Starém Městě.*“<sup>36</sup> Dlabáčova stará informace, kladoucí Liškův pražský pobyt již do 60. letých 17. století, ve světle výše uvedených informací a s ohledem na dobu malířova narození kolem roku 1650 pozbývá věrohodnosti.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 104.

<sup>33</sup> Ibidem 71-72.

<sup>34</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 563; VLNAS 2007 (pozn.30) 215; BĚLINA 2011 (pozn. 31) 543.

<sup>35</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 137.

<sup>36</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 110; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 169, pozn. 40.

<sup>37</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 110.

Jelikož se na základě dochovaných materiálů ví, že na rozdíl od svého vlastního syna Willmann Lišku pro jeho malířské schopnosti svým objednavatelům rád doporučoval, Neumann soudí, že se tak obdobnou cestou zřejmě stalo i v případě získání pracovního podnětu pro Liškův příchod do Čech.<sup>38</sup> Vzhledem k Liškovu talentu a zkušenostem z několikaletého pobytu v Itálii, tak mohl být po otčímově doporučení do Prahy povolán „náročným a umělecky vzdělaným stavebníkem křížovnického chrámu, řádovým velmistrem a arcibiskupem v jedné osobě, Janem Bedřichem z Valdštejna, který přivedl do Prahy také projektanta kostela J. B. Matheyho.“<sup>39</sup> Tato vlivná osobnost náležela svého času k velkým mecenášům a podporovatelům umění a důkladně se sžila jak s italským, tak vratslavským prostředím, kde po nějaký čas dříve zastávala církevní funkce.<sup>40</sup> Vzájemnou spolupráci s Janem Bedřichem z Valdštejna v první pol. 90. letech 17. století dosvědčuje Liškovo označení „arcibiskupský malíř“ v pramenech staroměstského benediktinského kláštera sv. Mikuláše.<sup>41</sup> V této souvislosti bývá badateli tradována stará domněnka, že Liška zřejmě přišel do Prahy ohledně zakázky na freskovou výzdobu nově zbudovaného křížovnického kostela z patronace Jana Bedřicha z Valdštejna.<sup>42</sup> Pro nedostatek historických dokladů týkajících se doby vzniku fresek a jejich značně znehodnocený stav pozdějšími přemalbami nelze zatím bezpečně určit, kdy je Liška skutečně namaloval. Existují však nepřímé důkazy o tom, že Liška freskovou výzdobu u křížovníků vypracoval patrně mnohem později než počátkem 90. let 17. století.<sup>43</sup>

### 3.2 Společenské styky a místo v pražském uměleckém prostředí

Ačkoli svůj pražský pobyt Jan Kryštof Liška velmi často přerušoval pracovními výjezdy po území Čech nebo návraty za Willmannem do Slezska, stihl si ve zdejším prostředí vybudovat četné společenské vazby. Okruh jeho známých v Praze a společenské styky s některými významnými osobnostmi lze dobře rekonstruovat „z rázu jeho děl jako

---

<sup>38</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 137, 138, 141.

<sup>39</sup> Ibidem 137, 145.

<sup>40</sup> Lubomír SLAVÍČEK: „Conte savio“ Jan Bedřich z Valdštejna mecenáš umění a sběratel, in: Dějiny a současnost XV, 1993, 13.

<sup>41</sup> SLAVÍČEK 1993 (pozn. 40) 15; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 169, pozn. 40.

<sup>42</sup> Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939, 120; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 137, 142; PREISS 1988 (pozn. 26) 534; VLNAS 2007 (pozn. 30) 215.

<sup>43</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 137, 168, pozn. 25.



z *drobných životopisných zpráv a osobních nebo pracovních svazků*.“<sup>44</sup> Neocenitelné jsou v tomto ohledu zejména informace z 90. let 17. století o jeho přítomnosti na křtech dětí několika umělců, z nichž vyplývá, že byl např. v důvěrném kontaktu s Václavem Noskem Noseckým, Janem Jakubem Stevensem ze Steinfelsu či dokonce Janem Reinerem.<sup>45</sup> Během těchto událostí vešel v kontakt i s Janem Rudolfem Bysem či Antonínem Kaňkou.<sup>46</sup> Zprávy nejstarších autorů potvrzují Liškovo přátelství i s mladším Václavem Vavřincem Reinerem, což by mohlo spolu s dalšími okolnostmi vypovídat ve prospěch domněnky, že se Liška mohl být jen formou školských rad podílet na zprostředkování freskové techniky Reinerovi.<sup>47</sup> S Petrem Brandlem jej krom pravděpodobného setkání během současně prováděné výzdoby v kostele sv. Voršily na Novém Městě pojí ještě předvolání malířskými cechy ve věci štolířství.<sup>48</sup> Zřejmě první konfrontaci Lišky s cechem přinesl již zmiňovaný zápis z roku 1689, zatímco k druhému došlo později roku 1697, kdy jej staroměstský cech „*spolu s Petrem Brandlem a dalšími malíři předvolal jako štolíře, nemajícího práva mít učedníky*.“<sup>49</sup> Okruh Liškových známých lze rozšířit navíc ještě o jména umělců, jako byli M. V. Halbax, Kr. Schröder, M. Nonnenmacher, Fr. Preiss či F. M. Kaňka.<sup>50</sup> Dle Neumanna vyvstává v souvislosti s Liškou do popředí fakt, že s ohledem na všechny tyto známosti patřil „*k umělecké společnosti, která stála v opozici omezujícím cechovním předpisům a která se snažila vytvořit pro výtvarné umění lepší podmínky, úměrné jeho umělecké povaze, jak to dokládá pokus založit v Praze akademii, vzešlý roku 1709 z řad umělců Liškovi blízkých (Kaňka, Halbax, Preiss)*.“<sup>51</sup>

Krom dvou uvedených případů cechovních útoků byl Liška zřejmě jinak ochráněn patronací svých objednavatelů, mezi něž patřili krom pražského arcibiskupa např. též představení zdejších klášterů, pro které od 90. let 17. století v Praze a na území Čech převážně pracoval.<sup>52</sup> „*Jestliže se Liška pohyboval především v klášterním prostředí, bylo to*

---

<sup>44</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 144.

<sup>45</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 110; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 144.

<sup>46</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 169, pozn. 38, 39.

<sup>47</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 111; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143, 144.

<sup>48</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 169, pozn. 35.

<sup>49</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 147.

<sup>50</sup> Ibidem 144.

<sup>51</sup> Ibidem 144.

<sup>52</sup> Ibidem 144, 145.

hlavně proto, že kláštery byly nejhrošivějšími objednavateli a poskytovaly zároveň výtvarným umělcům nejvýhodnější pracovní podmínky. Vedle poměrně vysokých honorářů bylo to především dobré prostředí a obvykle i všestranně zajištěná hmotná existence po celou dobu práce, což zejména oceňovali putující umělci, kteří byli v nejedné nevýhodě proti usedlým umělcům.<sup>53</sup> Lze předpokládat, že pokud Liška zrovna nemaloval oltářní plátina monumentálních rozměrů, která s vysokou pravděpodobností vznikala přímo v kostelech, kam byla určena, mohl svou malířskou dílnu v Praze dočasně zřizovat v prostorách klášterů, pro které momentálně pracoval.<sup>54</sup> Zmiňované cechovní předvolání Lišky z roku 1697 nasvědčuje tomu, že zde během svého působení nějakou dílnu s učedníky zřejmě opravdu měl.<sup>55</sup> Vzhledem ke všem výše zmíněným informacím nelze pochybovat o tom, že: „Liška se s Českým prostředím během dvou desetiletí důvěrně sžil a nelze pochybovat o tom, že povaha zdejších objednávek, úzký styk s domácími umělci a uměleckým cítěním ovlivnily pronikavě jeho výtvarný názor: ve Slezsku byl Liška jen zdatným žákem a pomocníkem Willmannovým – teprve v Praze se stal samostatnou a rázovitou uměleckou osobností.“<sup>56</sup>

### 3.3 Úloha v rámci vývoje pražského barokního malířství

Praha z hlediska zemí koruny české představovala v 17. století hlavní kulturní centrum, jež sehrálo v uvedení nového barokního umění na naši půdu úhlavní roli. Právě zde tehdy položil Karel Škréta základy české barokní malby, když sem po návratu z ciziny koncem 30. let zanesl prvky umělecky vyzrálé italské malby.<sup>57</sup> Pro jeho tvorbu byla příznačná „věcnost, psychologicky přesný pohled, robustní zemitost a zejména citově vroucný, a přece v mnohém laicizovaný výklad náboženských příběhů.“<sup>58</sup> Umělcův přínos měl však i stinnou stránku. „Škrétova síla a rozpínavost byla tak mocná, že nejen ovládla celé Čechy, určila specifickou notu jeho umění (vždyť její odlesk je patrný i v plastice) a nepřipustila, aby se vedle ní rovnomocně rozvinul výtvarný názor koncepčně odchylný.

---

<sup>53</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 145.

<sup>54</sup> Ibidem 145-146.

<sup>55</sup> Ibidem 147.

<sup>56</sup> Ibidem 137, 136.

<sup>57</sup> Michal ŠRONĚK: Malířští současníci Karla Škréty v Praze a v Čechách, in: Vít VLNAS (ed.): Karel Škréta 1610-1674. Doba a dílo (kat. výst.), Praha 2010, 477.

<sup>58</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 135.

Vše ostatní mohlo ve stínu Škrétovy osobnosti pouze živořit.<sup>59</sup> Tento fakt však neznamenal úplnou absenci pokusů prorazit na pražské půdě i s odlišným uměleckým názorem. Kolem poloviny 17. století se o to během svého pobytu pokoušel Michael Leopold Willmann, jehož odlišně pojatá tvorba však ve Škrétou italsky orientovaném prostředí Prahy tehdy neměla mnoho šancí.<sup>60</sup> Willmann ve své malbě jinak neméně významně „provedl velmi originální syntézu holandského názoru s flámským v duchu tendencí, které se prosazovaly v tehdejší umění širšího střeoevropského okruhu.“<sup>61</sup> Teprve ke konci století v Praze kolem roku 1690 příchodem nizozemských umělců zesílila v malířství severská nota.<sup>62</sup> „Na sklonku 17. století, kdy v umění vystupovala daleko více do popředí potřeba silného afektu, nebylo však v Čechách velké malířské osobnosti domácího původu, která by dala této potřebě umělecky plně přesvědčivou a strhující podobu. Za těchto okolností nabylo nové aktuálnosti umění Willmannovo.“<sup>63</sup> Bylo jej nutno v některých věcech ještě patřičně poupravit, neboť „ve chvíli, kdy se v Čechách uplatňoval zásluhou M. V. Halbaxe a zčásti i vlivem některých děl Rottmayrových už pokročilejší, malířsky uvolněný styl italského původu, nemohla být vývojově aktuální Willmannova kresebnost, expresivní verismus a všechny ty rysy, jimiž slezský mistr náležel ještě do 17. století.“<sup>64</sup> Praha se tak stala ideálním prostředím pro malíře, jako byl Jan Kryštof Liška. Ten totiž ve své tvorbě nebývale zdařile skloubil prvky italské i severské malby v ucelenou syntézu, čehož dosáhl jednak prostřednictvím několikaletého školení v Itálii a výukou od svého otčima.<sup>65</sup> Liška představoval jakési přemostění či tmel Škrétova italského malířského názoru a expresivního pojetí tvorby Willmanna, jejichž odkaz doplnil o nové prvky. Z příkladů Liškovy „bohemizované“ tvorby již pak mohly následně malíři, jako byl Petr Brandl či Václav Vavřinec Reiner mnohem lépe čerpat, zatímco si předtím pouze „vytříbili na Willmannově příkladu své malířské prostředky sloužící výrazu dramatického napětí a dynamickému sjednocení velké figurální kompozice, ale byli v podstatě nevšimaví k jeho drastičnosti a mystické exaltovanosti.“<sup>66</sup> Liška tedy sehrál

---

<sup>59</sup> PREISS 1988 (pozn. 26) 581.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 16.

<sup>62</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách, Praha 1971<sup>2</sup>, 66.

<sup>63</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 135.

<sup>64</sup> Ibidem 136.

<sup>65</sup> BLAŽÍČEK 1971 (pozn. 62) 67.

<sup>66</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 136.

význačnou roli ve vývoji českého barokního malířství mimo jiné hlavně tím, že z pozice iniciátora a tlumočnicka soudobých progresivních uměleckých trendů ovlivnil růst P. Brandla a V. V. Reinera, v nichž „dosáhlo malířství v Čechách svých slohových cílů, jak v omezené ploše závěsného obrazu, tak ve volné rozloze fresky, která se teprve nyní stane v plné míře tlumočnickem barokových představ.“<sup>67</sup> Podle Neumanna nekončí Liškův vliv u těchto dvou soudobých českých malířů a připojuje seznam dalších jmen. „Vedle přímých žáků, jako byl J. V. Neunherz a J. A. Pink, těžili z jeho umění i rokokoví malíři, F. J. Lux a další. Také ve stylu rakouského Kremerschmidta lze nalézt výraznou Liškovskou komponentu, která výrazně zabarvila ráz jeho projevu.“<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> BLAŽÍČEK 1971 (pozn. 62) 114.

<sup>68</sup> NEUMANN 1975 (pozn. 22) 273.

## 4 Liškovo dílo pro vybrané pražské kostely

### 4.1 Dílo pro kostel Sv. Mikuláše na Starém Městě

Liškova účast na výzdobě původního staroměstského kostela sv. Mikuláše je historicky doložitelná smlouvou z roku 1693<sup>69</sup>, kterou v klášterních archivech vypátral a posléze uveřejnil roku 1889 Ferdinand Tadra.<sup>70</sup> Na informace obsažené v jeho textech upozornil až koncem 60. let 20. století Jaromír Neumann, který ve své studii doplnil Tadrovy údaje ještě odkazem na starou zmínku J. N. Zimmermanna.<sup>71</sup> Výše zmíněné datum vyhotovení obrazů uvádějí také práce Pavla Preisse z konce 80. let 20. století.<sup>72</sup> V souboru *Umělecké památky Prahy* z roku 1996 však povědomí o smlouvě mizí a badatelé v souvislosti s dodáním Liškových obrazů pro tento kostel uvádějí pouze rok 1710, který F. Hammerschmid ve starém spise zmiňuje spíše ve smyslu data vyhotovení hlavního oltáře jako takového.<sup>73</sup> Na jiném místě uvádí stejná literatura Liškovu účast ještě při výzdobě nových klášterních budov u Sv. Mikuláše z prvního desetiletí 18. století, které vznikly dle návrhů Františka Maxmiliána Kaňky.<sup>74</sup> Spolehlivost a pravdivost těchto údajů však pro neobjasněný informační zdroj zůstává neprovedena. Odborná umělecko-historická literatura vzniklá po roce 2000 již opět klade dobu vzniku obrazů k roku 1693 v souladu se smlouvou.<sup>75</sup> K chybnému datování Liškovy zdejší práce došlo pouze v ojedinělém případě nedávno vydaného IX. svazku *Velkých dějin zemí koruny české*, kde je za dobu vzniku dokonce považován již rok 1689.<sup>76</sup>

---

<sup>69</sup> „*Contractus cum d. Joanne Christophoro Lisska, archiepiscopii pragensis pictore, vi cuius pro maior ara ecclesiae s. Nicolai Vetero-Pragae pinget duas imagines, unam maiorem et alteram minorem, pro quibus monasterium ei promittit 300 fl.*“

<sup>70</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 169, pozn. 40.

<sup>71</sup> Ibidem 170, pozn. 60.

<sup>72</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 565; Pavel PREISS / Milada VILÍMKOVÁ: *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, 174.

<sup>73</sup> VLČEK 1996 (pozn. 28) 97-98; Johann Florián HAMMERSCHMID: *Prodromus Gloriae Pragenae, Vetero-Pragae 1723*, in: *Systém Kramerius: Digitální knihovna Městské knihovny v Praze*, <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=346>, vyhledáno 10.5.2013, 68.

<sup>74</sup> VLČEK 1996 (pozn. 28) 97-98.

<sup>75</sup> PAVLÍČEK 2002 (pozn. 29) 224; VLNAS 2007 (pozn. 30) 216.

<sup>76</sup> BĚLINA 2011 (pozn. 31) 543.

#### 4.1.1 Obrazy Apoteóza sv. Benedikta a Sv. Mikuláš žehná lodím

Na základě vypátrané smlouvy z roku 1693 lze s jistotou hovořit o dodání dvou obrazových pláten z ruky Jana Kryštofa Lišky. Obě spočívala na hlavním oltáři kostela ještě před Dienzenhofferovou přestavbou, kde v nástavci viselo oválné plátno s námětem *Sv. Mikuláše žehnajícího lodím* a pod ním byla situována podstatně rozměrnější *Apoteóza sv. Benedikta* [1]. O původním rozmístění těchto obrazů v kostele podrobně informuje svědectví F. Hammerschmida z roku 1723.<sup>77</sup> Dle publikace doktorky Emy Sedláčkové setrval prý první z těchto obrazů na hlavním oltáři i v pozdější novostavbě z 30. let 18. století, kam byl spolu s dalšími údajnými Liškovými díly (*Sv. Václav* a *Sv. Benedikt*) přenesen.<sup>78</sup> V případě posledních dvou jmenovaných, se však pravděpodobně jedná spíše o kusy z ruky jiného malíře, jak by mohlo nasvědčovat i pozdější ztotožnění obrazu *Apoteózy sv. Benedikta* s obrazem *Sv. Benedikta* namalovaným J. B. Hessem roku 1667 právě pro tento kostel.<sup>79</sup> K této záměně došlo po zrušení kláštera během přesunu Liškova obrazu spolu s hlavním oltářem z 18. století do hostínského kostela u Kralup nad Vltavou, odkud pro svou nadměrnou velikost putoval ještě dále do kostela sv. Jiljí v Lužci nad Vltavou.<sup>80</sup> Tam jej teprve až začátkem 50. let 20. století vypátral a identifikoval Jaromír Neumann.<sup>81</sup> V případě původního obrazu v nástavci s tématikou *Sv. Mikuláše žehnajícího lodím* se po zrušení pražského kláštera roku 1785 již nepodařilo zjistit jeho osud a dílo je v současnosti stále považováno za nezvěstné.<sup>82</sup>

Na základě upozornění článku F. X. Jiříka z roku 1925, vznikla domněnka o možném zachování zrcadlově obrácené podoby ztraceného Liškova obrazu z nástavce, ve formě leptu jeho žáka J. V. Neunherze.<sup>83</sup> Užití Liškovy předlohy vydedukoval Jiřík z analýzy Neunherzovy signatury, která zaznamenává pouhé „Herz fecit“ namísto „Herz invenit“ a kvůli nápisu „Lisska“ poznamenaného v 19. století na zadní stranu leptu.<sup>84</sup> Proti tomuto názoru však stojí Pavel Preiss, který Jiříkovu domněnku, tradovanou Jaromírem

<sup>77</sup> HAMMERSCHMID 1723 (pozn. 72) 68.

<sup>78</sup> Ema SEDLÁČKOVÁ: *Kostel sv. Mikuláše na Starém Městě pražském*, Praha 1944, nepag.

<sup>79</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 153.

<sup>80</sup> *Ibidem* 170, pozn. 62.

<sup>81</sup> Jaromír NEUMANN: *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951, 138, pozn. 91.

<sup>82</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 153; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 183, kat. č. 189b.

<sup>83</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 170, pozn. 61; PREISS 1989 (pozn. 2) 607, pozn. 155.

<sup>84</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 170, pozn. 61.

Neumannem, vidí i přes zmiňované argumenty jako málo pravděpodobnou.<sup>85</sup> Nicméně komparativní metodou, při svém bádání v otázce možného zachování původní podoby Liškova díla, narazil Jaromír Neumann na některé další paralely. A to na časově blízký obraz M. L. Willmanna s námětem *Sv. Mikuláš žehná trosečníkům* pro slezský Otmuchów, u něhož shledává obdobné charakteristické prvky kompozice známé z Neunherzova leptu, a dále pak na způsob zpodobnění námořního motivu v Brandlově obraze *Sv. Otmar* z pražského Břevnova.<sup>86</sup>

Dochované monumentální plátno *Apoteózy sv. Benedikta* (dnes pod názvem *Čeští patroni z benediktinského řádu se sv. Benediktem*) podává výmluvné svědectví o Liškově sebevědomém zvládnutí složité figurální kompozice a zároveň představuje zřejmě i jeho první pražské směle vykročení na pole malby oltářních obrazů.<sup>87</sup> Preiss píše, že „obraz byl do kostela dodán již roku 1693 a instalován na den sv. Maura, patrona tehdejšího představeného tohoto konventu.“<sup>88</sup> Objednavatelská idea řádu slovanských emauzských benediktinů, kteří zde chtěli „zdůraznit nové poslání kdysi městského a nyní klášterního chrámu i zároveň demonstrovat svůj vztah k českému království a slovanskému prostředí“<sup>89</sup>, byla na hlavním oltáři zřetelně vyjádřena jak ikonograficky, tak vzájemným poměrem velikostí obou prezentovaných Liškových děl. Menší obraz v nástavci *Sv. Mikuláš žehná lodím* fungoval jako pojítka se starším zasvěcením kostela. Monumentální obraz *Apoteóza sv. Benedikta* odkazoval na nové provozovatele kláštera a zároveň podtrhoval volbou světců tvořících doprovod sv. Benedikta historickou tradici řádu v zemi, což byla tou dobou v konkurenčním řeholním prostředí u starých řádů běžná strategie.<sup>90</sup>

Kompozičně je obraz pomocí světelné režie pásu andělských těl ve tvaru písmene Y rozdělen do tří pomyslných úseků. V horní části, zachycující nebeskou sféru s anděly, je umístěna postava sv. Benedikta. Z pohledu diváka nalevo pod ním jsou vyobrazeny postavy sv. Prokopa se spoutaným d'áblem na řetězu, sv. Wolfganga s modelem kostela

---

<sup>85</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 565.

<sup>86</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 153.

<sup>87</sup> BĚLINA 2011 (pozn. 31) 537-538.

<sup>88</sup> PREISS 1989 (pozn. 71) 174.

<sup>89</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 153.

<sup>90</sup> Pavel BĚLINA / Ivana ČORNEJOVÁ / Jiří KAŠE / Jiří MIKULEC / Vít VLNAS: Velké dějiny zemí Koruny české, svazek VIII. 1618-1683, Praha / Litomyšl 2008, 297.

u nohou a sv. Vojtěcha v biskupském oděvu. Napravo pak skupinka Pěti benediktinských bratří v černých hábitech (tzv. *Quinque Fratres*<sup>91</sup> – Benedikt z Beneventu, Jan, Matouš, Izák a Kristin) poblíž blahoslaveného Vintře s lebkou a biskupsky oděnými postavami sv. Cyrila v červeném rouchu a Metoděje se staroboleslavským palladiem. Dle informačního popisku Národní galerie (dále jen NG) u vystaveného díla prý „*Metodějovi propůjčil podobu objednavatel díla světcí biskup Jan Ignác Dlouhoveský z Dlouhé vsi*“<sup>92</sup>, zatímco dle interpretace Víta Vlnase v katalogu výstavy *Slezsko - perla v české koruně* z roku 2007 biskupovu „*portrétní podobu nese na obraze sedící postava sv. Vojtěcha s palladiem země české v ruce*.“<sup>93</sup> Na zlatavém podkladě probleskávají z mlhavého pozadí akcenty diagonálně vržených ploch červené, doplněné místy kontrasty zelené, zatímco tmavé plochy mnišských rouch vyvažují vzrušeně podané záblesky prudce nasvícených úseků.

Liškovu scénu určenou pro hlavní oltář líčí Pavel Preiss jako „*oslavení sv. Benedikta mezi anděly v doprovodu českých světců z jeho řádu v ikonograficky jedinečné soustavě, v níž byli zastoupeni i svatí Cyril a Metoděj na připomínku slovanské tradice tohoto kláštera*.“<sup>94</sup> Právě ojedinělé zpodobnění věrozvěstů „*povyšuje tento obraz ... na neobyčejně cenný dokument historického a národního povědomí*.“<sup>95</sup> V rámci duchovního programu tak obraz „*svým námětem dobře ilustruje evropské dimenze benediktinů a současně i úzkou vazbu jejich české kongregace na domácí zemské patrony*“<sup>96</sup> Zdá se být velice pravděpodobné, že tvůrcem onoho unikátního ikonografického programu byl jeho objednavatel Jan Ignác Dlouhoveský z Dlouhé vsi.<sup>97</sup> Srovnáním kvalit Liškova obrazu s Willmannovým plátnem *Rodokmen Kristův a Čtrnáct svatých pomocníků* došel Jaromír Neumann k názoru, že „*Liška navázal v obraze na Willmannovo kompoziční schéma, ale přehodnotil příklad svého učitele volností malířského podání. Připravil zde obrazové řešení své pozdější Slávy Karmelu z doby*

---

<sup>91</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 153.

<sup>92</sup> Informační popisek díla *Čeští patroni z benediktinského řádu se sv. Benediktem* od Jana Kryštofa Lišky, vystaveného Národní galerií v rámci stálé expozice českého barokního umění v prostorách Schwarzenberského paláce, shlédnutý autorem této bakalářské práce dne 29. 1. 2012

<sup>93</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 216.

<sup>94</sup> PREISS 1988 (pozn. 26) 584.

<sup>95</sup> PREISS 1989 (pozn. 71) 174.

<sup>96</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 216.

<sup>97</sup> PREISS 1989 (pozn. 71) 174.



po 1700 u Sv. Havla na Starém Městě v Praze.“<sup>98</sup> Znalost doby vzniku staví *Apoteózu sv. Benedikta* z hlediska Liškovy tvorby do významné pozice pevného odrazového bodu v určování datace stylově podobných děl. Od dob jeho znovuoobjevení bylo navíc v letech 1999 – 2001 přistoupeno k restaurátorským pracím Petra Bareše a Jiřího Brodského, kteří značně ztmavlé dílo uvedly do původní podoby.<sup>99</sup>

#### 4.1.2 Fresková výmalba dvou kaplí

Ve spise Floriána Hammerschmida z roku 1723 je též Liška uváděn jako autor freskové výzdoby původního kostela v kaplích sv. Josefa s oltářem z roku 1698 a sv. Barbory s oltářem z roku 1703.<sup>100</sup> Tento důležitý záznam postupem času zcela unikl pozornosti uměleckého bádání, které se mezitím na základě údaje Dlabačova<sup>101</sup> snažilo mylně hledat Liškovy fresky v pozdější stavbě architekta Kiliána Ignáce Dienzenhofera. Dle Neumanna byla Dlabačova informace zavádějící zejména proto, že se vyjadřovala „o freskách jako o dílech existujících“<sup>102</sup>, čímž pak uvedla v omyl badatele, jakými byli např. Karel Chytil (1883) nebo Václav Vilém Štech (1938-39).<sup>103</sup> Panující dezinformační mrak rozptýlil až roku 1970 objev Pavla Preisse, který si v této souvislosti povšiml Hammerschmidova záznamu, s jehož dopomocí bylo možné celou záležitost vyjasnit.<sup>104</sup> Krom informace, že zde Liška nějaké fresky namaloval, není známo nic bližšího o jejich podobě ani době provedení. Pavel Preiss zatím navrhuje odvozovat dataci dle výše uvedených roků vyhotovení oltářů v obou kaplích.<sup>105</sup>

## 4.2 Dílo pro karmelitánský kostel sv. Havla na Starém Městě

### 4.2.1 Obraz *Sláva Karmelu*

Trvalo velice dlouho, než se podařilo eliminovat řadu omylů učiněných v otázce autorství obrazu *Sláva Karmelu* [2]. Nejstarší zprávy vážící se k tomuto dílu zcela

---

<sup>98</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 153, kat. č. 105.

<sup>99</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 216, pozn. 100.

<sup>100</sup> HAMMERSCHMID 1723 (pozn. 72) 71, 72.

<sup>101</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 170, pozn. 63.

<sup>102</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 98, pozn. 176.

<sup>103</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 42) 122.

<sup>104</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 98, pozn. 176.

<sup>105</sup> PREISS 1989 (pozn. 71) 174.

opomíjejí jméno tvůrce a pozdější literatura zase naopak uvádí autorství zcela nepravděpodobná. Podrobný přehled literatury k této věci zpracoval Rudolf Kuchynka, který např. uvádí, že bez uvedení autora dílo rozebíral jako první Florián Hammerschmid, následně J. Schaller obraz připsal Karlu Škrétovi a později tak činili i jiní včetně Dlabáče, zatímco autorství Reinerovo později uváděli např. Schottky, Eckert, Pazaurek, Teige, Herout, Ruth a Kamper.<sup>106</sup> Literaturu z 20. století pak Jaromír Neumann doplnil odkazem na práce Pocheho s Janáčkem, zastávajících dokonce názor o autorství Heinschově a sám sebe připojil k názorové linii Kuchynka - V. V. Štech, přesvědčených o nepochybném autorství Liškově.<sup>107</sup> Jasně zdůvodněné autorství Liškovo podložené jak po stránce umělecké, tak časové předložil výše zmíněný Rudolf Kuchynka v článku z roku 1917, jenž poté zcela unikl pozornosti mnoha badatelů.<sup>108</sup>

Časově řadí vznik obrazu badatelé povětšinou k roku 1696, na základě informace Floriána Hammerschmida, „*kteřý byl od r. 1710 farářem u nedalekého chrámu týnského a svědkem prováděné výzdoby kostela svatohavelského*“<sup>109</sup> a zaznamenal roku 1723, že „*hlavní oltář u sv. Havla postaven byl r. 1696*“.<sup>110</sup> Ačkoli se toto datování zdá být v souladu s chronologií Liškovy tvorby a Pavel Preiss jej neváhá považovat za „*pevný datační bod Liškova uměleckého vývoje v letech devadesátých*“,<sup>111</sup> Jaromír Neumann uvedl zajímavé poznatky, jež by mohly znamenat posun v datování díla. Především Neumann zmiňuje historicky podloženou domněnku Josefa Myslivce, týkající se předmětu v ruce vyobrazeného císařova syna: „*Okolnost, že následník trůnu příští císař Josef I. drží na obraze maršálskou hůl, by mohla být narážkou na nějaký jeho válečnický čin. A vskutku je známo, že se Josef zúčastnil v létě 1702 úspěšného obléhání pevnosti Landau v Porýní, která padla 10. září. Protože se zastavil cestou na bojiště s početným dvorem na deset dní v Praze a pobyl tu i při svém návratu, lze se domnívat, že akcentování postavy na obraze maršálskou hůl bylo aluzí na tyto události.*“<sup>112</sup> Na základě výpovědi samotného díla po stránce výtvarné Neumann dále shledává: „*Mimořádně uvolněné místy skicovitě*

---

<sup>106</sup> Rudolf KUCHYNKA: Kdo maloval obraz na hlavním oltáři chrámu sv. Havla v Praze?, in: Památky archeologické XXIX, Praha 1917, 40-41.

<sup>107</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 165, kat. č. 121.

<sup>108</sup> KUCHYNKA 1917 (pozn. 105) 40-43.

<sup>109</sup> Ibidem 41.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>112</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 53.

malířské podání se nápadně odlišuje od daleko sevřenější modelace plaského Nanebevzetí, jež vzniklo právě roku 1696, a naopak živě připomíná Liškovy křížovnické obrazy z doby těsně po roce 1700. Překvapující podobnost pážat obdobným postavám na Willmannově Nalezení a vztyčení sv. Kříže u Křižovníků z let 1701-02, včetně obdobného pojetí celého panovnického motivu (sv. Helena), nutí nás uvažovat o tom, zda obraz nevznikl až po dokončení křížovnických pláten roku 1702 nebo vzápětí poté.<sup>113</sup> Neumannův názor na pozdější dataci byl zaznamenán pouze na stránkách jeho dosud nevydané monografie M. L. Willmanna a J. K. Lišky, čímž bylo znemožněno jeho posouzení ostatními badateli. Nedávná literatura zatím uvádí stále jako dobu vzniku rok 1696.<sup>114</sup>

Císař Leopold I. finančně podpořil zbudování nového karmelitánského kláštera u kostela sv. Havla.<sup>115</sup> Na výraz díky jej členové řádu nechali zpodobnit s jeho syny na obraze hlavního oltáře v přítomnosti titulárního světce chrámu, Panny Marie a světců tvořících karmelitánské nebe. V dolní části obrazu zaujímá pozici císař se svými syny Josefem a Karlem. Po stranách výjevu jsou doprovázeni postavami pážat nalevo a ozbrojeného doprovodu napravo. Císař v pokleku vzhlíží směrem k postavě sv. Havla umístěného na mrak ve středu obrazu. Ten je po stranách doprovázen postavami andělů, z nichž jeden drží model zdejšího kostela v gotické podobě. Z ústřední pozice sv. Havla symetricky vybíhá po obou stranách kruhový pás karmelitánských světců, který o něco výše uzavírá na středu postava Panny Marie. Té u nohou v pyramidálním uskupení klečí dva světci a v prostoru za ní je vyobrazen ještě sv. Josef. Celý výjev v rozích příznačně uzavírají dekorativní uskupení andílků.

Ikonografii tohoto obrazu detailně rozvedl Jaromír Neumann, který čerpal z poznatků práce J. Myslivce z roku 1970.<sup>116</sup> Složitý ikonografický program díla byl nepochybně připraven karmelitány a není vyloučena jeho spojitost se starší výzdobou kostela.<sup>117</sup> Možnosti výkladu díla jsou veliké a různí se dle přisuzované identity zobrazených světců. Je-li pravda, že úhlavní gesto sv. Havla odkazuje císaře Leopolda I. na postavu Cyrila Cařihradského, pak by pozadím díla dle Neumanna mohl být „*boj proti*

---

<sup>113</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 53.

<sup>114</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 218.

<sup>115</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 161.

<sup>116</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 50-52, 165, kat. č. 121.

<sup>117</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 162; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 52.

nevěřícím a zásluhy karmelitánů o východní oblasti. V tomto smyslu by obraz nepřímou vděčně připomínal Leopoldovo vítězství nad Turky a zároveň kladl císaři před oči vzor karmelitánského světce, který obrátil na víru sultána z Ikonía a usiloval o návrat Řeků do lůna církve.<sup>118</sup>

Při komponování výjevu *Slávy karmelu* dle Neumanna zřejmě Liška vycházel ze svého osvědčeného způsobu, kdy hlavní motiv situoval na středovou osu, lemovanou po stranách symetricky postavami světců s anděly, jehož často v případě oltářních pláten užíval a lze jej např. rozeznat i v časově identickém obraze *Nanebevzetí Panny Marie* v severočeském Oseku.<sup>119</sup> V díle ze svatohavelského kostela se Liškovi podařilo „zdařile spojit pozemský výjev s nebeským systémem úhlopříček, které nahoře vytvářejí útvar skoro srdčitý.“<sup>120</sup> Kompoziční schéma obrazu vidí Neumann jako „monumentální rozvedení Willmannova obrazového typu, kterému dal ovšem Liška výmluvnou epičnost a zcela nové citové akcenty.“<sup>121</sup> Obdobný typ prý Liška uplatnil nejen na oltářních obrazech z 90. let jako byla např. *Apoteóza sv. Benedikta*, ale i v dílech pozdějších.<sup>122</sup> Z těchto Liškových oltářních kompozicí využívajících hybného způsobu seskupení většího počtu figur pak čerpali poučení pražští malíři Petr Brandl a Václav Vavřinec Reiner. Neumann stopy Liškova hybného skupenství sledoval především v Brandlově obraze *Všech svatých* pro kostel sv. Jakuba na Starém Městě nebo Reinerových dílech stejného námětu v kostele *Všech svatých* na Pražském hradě či *Oslavě Jana Nepomuckého* původně v hradčanském kostele stejného světce.<sup>123</sup>

Způsobem jakým Liška *Slávu karmelu* malířsky pojednal, v budoucnu ovlivnil mnohem více než jen pražskou výtvarnou scénu. Důležitým výrazovým prvkem jeho tvorby se tehdy postupně čím dál více stávala dynamizace malířské formy. Jaromír Neumann rozezvučení formy v Liškově přednesu popisuje následovně: „*Měkké malířské podání je velmi citlivé ke světlu, bohatě zřasené draperie zdůrazňují hybnost těl a podtrhují extatický výraz světeckých fyziognomií.*“<sup>124</sup> Zvláštní pozornost dále věnuje partiím, jimiž

---

<sup>118</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 51.

<sup>119</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 161.

<sup>120</sup> Ibidem 162.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem 162-164.

<sup>124</sup> Ibidem 162.

malíř nejnázve komunikuje s divákem: „*Hlavy a ruce jsou malovány nervním a zároveň malířsky štávnatým stylem, jehož výrazová síla zajišťovala Liškovi nejvýznamnější místo mezi malíři tehdejší Prahy.*“<sup>125</sup> Všiml si také, že zde Liška svým výrazovým pojetím skupinky dekorativních andílků na oblacích polehoučku naznačil dokonce budoucí rokokové finesy. K tomu dodává, že: „*Liška předešel ve svém malířském podání citelně vývoj středoevropského umění a odhalil budoucí možnosti malířského projevu.*“<sup>126</sup> Ve způsobu jímž byl portrétován císařův následník trůnu, Neumann spatřuje dobrou „*znalost zásad reprezentativní podobizny francouzského stříhu, jaká začínala být právě v této době v Čechách aktuální.*“<sup>127</sup> Jelikož zde naznačený způsob později uplatňovali ve svých podobiznách i Brandl s Reinerem, není vyloučena jejich drobná inspirace Liškou. Původní barevnost obrazu nechali opětovně vyniknout roku 1965 členové restaurátorského kolektivu Elena Crhová, Josef Kadera a Jan Vachuda.<sup>128</sup>

### 4.3 Dílo pro křížovnický kostel sv. Františka Serafinského

Ze starých dob Liškův podíl na malířské výzdobě křížovnického kostela v Praze dokládá zápis v pamětní knize řádu, kde stojí: „*Arae maioris imago et cupola minor pictae sunt a Lisska, pictore bohemo famoso.*“<sup>129</sup> Ze souhrnné analýzy poznatků k výzdobě tohoto kostela dnes ale vyplývá, že zde k Liškovu dílu náleží ještě mnohem více. Krom výše zmiňovaného obrazu na hlavním oltáři s námětem *Stigmatizace sv. Františka* vykazuje nepřehlédnutelné rysy Liškovy tvorby také rozměrné plátno *Nanebevzetí Panny Marie* na dalším z oltářů a obraz *Sv. Jeronýma* na pilíři hlavní kupole. Mezi fresky z jeho ruky jsou k výzdobě menší kupole presbytáře přičítány i postavy na pendentivech a výjevy v prostorách bočních chrámových kaplí zasvěcených sv. Augustinovi a sv. Janu Křtiteli. Tento výčet ještě rozšiřují kvalitní díla zpodobující církevní *Otce Sv. Řehoře* a *Sv. Ambrože*, bez zcela zřejmého místa původního určení a nejposledněji rozpoznané dílo s podobiznou křížovnického velmistra *Alberta ze Šternberka*.

---

<sup>125</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 162.

<sup>126</sup> Ibidem 162.

<sup>127</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 52.

<sup>128</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>129</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 168, pozn. 24.

#### 4.3.1 Fresková výmalba kněžiště a dvou bočních kaplí

Křížovnickým freskám bývá dle starší tradované domněnky připisována role iniciační zakázky Liškova pražského působení.<sup>130</sup> Zdá se však, že na základě novějších poznatků není zcela vyloučena ani rovněž stará domněnka K. V. Heraina, že totiž Liškovou pražskou „poslední, poněvadž nedokončenou jeho prací byla fresková výzdoba střední klenební části kněžiště v chrámu křížovnickém.“<sup>131</sup> Ohledně fresek totiž podává koncem 18. století Jan Quirin Jahn informaci, že prý původně měl být Liška pověřen výmalbou celého interiéru kostela, ale zadaný úkol později nemohl kvůli onemocnění podagrou dokončit.<sup>132</sup> Především se již asi jednalo pouze o úkol vymalování hlavní kupole, které vzhledem k onemocnění přenechal raději na jiných.<sup>133</sup> Jahn v této věci ještě dále píše jak křížovnický „velmistr hodlal původně svěřit malby v kupoli Petru Brandlovi, který však tuto nabídku odmítl a patrně přímo doporučil Reiner, za jehož výkon se prý celou svou nemalou autoritou postavil, když se po dokončení fresky ozvaly odmítavé hlasy.“<sup>134</sup> Nedokončení freskové výmalby kostela potvrzuje i Dlabač, který „hovoří o freskách jako o z poloviny hotových, když se práce ujal Reiner.“<sup>135</sup> Dobu provedení Liškových fresek se zatím nepodařilo spolehlivě určit. Výše zmíněná svědectví dobu vzniku neuvádějí a jiné historické podklady zatím objeveny nebyly. Situaci v tomto ohledu navíc značně komplikují rádobý opravné přemalby z pozdějších dob. Nejstarší zjištěné zásahy zde byly provedeny roku 1852 a poté ještě v letech 1904-1905.<sup>136</sup> Odborné restaurování fresek v rozmezí let 1965-1972 prokázalo, že z Liškova díla zbyly po předešlých zákrocích už jen fragmenty.<sup>137</sup> Otázka datace díky těmto faktorům zůstává otevřená a literatura se prozatím drží povětšinou názoru kladoucí dobu vzniku někam na počátek 90. let 17. století.<sup>138</sup> Fakta

---

<sup>130</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 42) 120.

<sup>131</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 110.

<sup>132</sup> HEJNIC 1911 (pozn. 8) 122-123.

<sup>133</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142, pozn. 25.

<sup>134</sup> Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner, Praha 1970, 33, pozn. 118.

<sup>135</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 14.

<sup>136</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 14, pozn. 11; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142, pozn. 27; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 160, kat. č. 116.

<sup>137</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 14; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142.

<sup>138</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142; Pavel PREISS: Umění baroka. Malířství. Pražští freskaři baroka vrcholného a pozdního, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (=Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 534; PREISS 1989 (pozn. 2) 565; VLNAS 2007 (pozn. 30) 216.

předložená J. Q. Jahnem spolu s povahou sdělení pamětní knihy křížovnického řádu, mohou však dle Neumanna naznačovat posun vzniku Liškových fresek spíše blíže k roku 1700.<sup>139</sup> Není tak zcela ani vyloučena Herainova domněnka zmíněná výše, že Liškovy fresky vznikly spíše ke konci jeho zdejšího působení. Přemalbami znehodnocená podoba fresek vylučuje jakékoli pevné soudy ve věci jejich datace i určení původních kvalit.

Dle názoru Jaromíra Neumanna o Liškově autorství freskové výzdoby části křížovnického kostela jasně vypovídá z analytického hlediska zejména užití spektrum barev (charakteristické kombinace zelených, fialových a modrých tónů) a celkové zpracování postav (komponování do prostoru za použití rozličných perspektivních zkratk a způsob kladení draperie).<sup>140</sup> Jinde také píše, že: „*Příbuznost lépe zachovaných míst s Liškovými obrazy a také s freskami v Plasech dovoluje nám autorství bezpečně prokázat.*“<sup>141</sup> V době před řádnou restaurací činilo však stylové rozlišení části Liškovy a Reinerovy badatelům obtíže. Pavel Preiss ilustruje situaci z počátku 19. století záznamem Dlabačovým, který píše, že bylo „*při naprosté shodě štětce velmi obtížné rozpoznat, kde Liška skončil a Reiner započal.*“<sup>142</sup> S dokončením první fáze restaurování křížovnických fresek koncem 60. let tento problém ve větší míře opadl a o autorství výzdoby presbytáře mají odborníci do jisté míry jasno.<sup>143</sup> V případě otázky autorství fresek dvou chrámových kaplí - sv. Augustina a sv. Jana Křtitele (Božského srdce a Sv. Kříže), které podrobná smlouva s Reinerem vůbec neuváděla, došlo k opodstatněnému připsání Liškovi na základě nově odhalených stop jeho stylu.<sup>144</sup>

V presbytáři křížovnického kostela sv. Františka Serafinského jsou Liškovi připisovány výjevy v kupoli nad kněžištěm *Holubice Duchá svatého obklopená glorií andělů* [3] a na pendentivech pod ní pak alegorické postavy ctností *Naděje, Lásky, Mírnosti, Spravedlivosti* [3]. Vojtěch Sádlo se domníval, že zde z Liškovy ruky vzešly ještě navíc výjevy na klenebních pásech v postranních výklencích kněžiště, které takto pak chvíli uváděl i Pavel Preiss.<sup>145</sup> Jaromír Neumann však již roku 1967 ve své studii

<sup>139</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 168, pozn. 25.

<sup>140</sup> Ibidem 142.

<sup>141</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 160, kat. č. 116.

<sup>142</sup> PREISS 1988 (pozn. 137) 534.

<sup>143</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142; PREISS 1988 (pozn. 137) 534.

<sup>144</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 160, kat. č. 116, 117.

<sup>145</sup> PREISS 1988 (pozn. 137) 534.

rozpoznal, že autorem výjevů *Andělé* na prostředním klenebním pásu, *Klanění pastýřů* na bočním pásu nad emporou a *Klanění tří králů* na protějším bočním pásu nad kruchtou byl původně Václav Vavřinec Reiner.<sup>146</sup>

V Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění se v roce 1818 objevila olejová skica s námětem *Nebeské glorie andělů s nástroji utrpení Páně a biskupskou holí*, která by podle Jaromíra Neumanna mohla souviset s Liškovými přípravami fresky v kupoli kněžiště.<sup>147</sup> Obdobně se prostřednictvím olejové skici Liška připravoval na vyhotovení obrazu pro hlavní oltář křižovnického kostela.<sup>148</sup> Skicu do Obrazárny zapůjčil Karel Clam-Martinič a krom zprávy o jejím zapsání do katalogu z roku 1827 existuje již jen zmínka o jejím navrácení majiteli roku 1852.<sup>149</sup>

Vedle fresek v menší kupoli nad oltářem vykazují známky razantních přemaleb též alegorické výjevy ctností na pendentivech. Dříve byly tyto alegorické ženské postavy Ivanem Šperlingem mylně interpretovány jako zpodobení světadílů.<sup>150</sup> U postavy znázorňující *Naději* (Šperlingem uváděné jako *Evropa*) je dodnes patrná signatura malíře Josefa Navrátila z roku 1852.<sup>151</sup> Jaromír Neumann na ni upozornil ve vztahu k článku Vojtěcha Sádla zmiňujícího v minulosti pouze autorství Liškovo.<sup>152</sup> Odhalené přemalby komentoval Šperling slovy: „*Jejich autor ponechal sice původní Liškovu kompozici andělských kůrů, avšak volně ji přemaloval. Při přemalbách nerespektoval ani kompozici jednotlivých figur andělů, ale volně si ji přepracovával, aby tak dosáhl vlastního výtvarného záměru.*“<sup>153</sup> Pro zhodnocení rozsahu a kvality Liškovy práce shledával odborný restaurátorský zákrok do budoucna zcela nezbytný.<sup>154</sup> Restaurací Antonína Nováka provedenou v letech 1970-71 byla později bezpečně prokázána i dřívější účast Liškova.<sup>155</sup> Byť Navrátil v prostoru presbytáře přemaloval také Reinerovy fresky na klenebních

---

<sup>146</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161, kat. č. 116.

<sup>147</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161, kat. č. 116.

<sup>148</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143.

<sup>149</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 42.

<sup>150</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 172; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142.

<sup>151</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 172; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 168, pozn. 29.

<sup>152</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 168, pozn. 28.

<sup>153</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 172.

<sup>154</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 172.

<sup>155</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161, kat. č. 116.



pásech, vyjádřil se o něm uctivě Neumann slovy: „*Obratný mistr naší novodobé nástěnné malby se tu opět – podobně jako na jiných místech – úspěšně uplatnil vedle svých barokních předchůdců a dovedl se pružně přizpůsobit jejich velkému stylu.*“<sup>156</sup>

Ve věci zhodnocení umělecké kvality Liškových nástěnných maleb v kněžišti píše Jaromír Neumann: „*Hlubší posouzení kvality díla je nesnadné proto, že se z něho zachovala kromě jednotlivých fragmentů toliko celková kompozice.*“<sup>157</sup> Bezpečně však shledává, že „*italské poučení je ve fragmentech křížovnické fresky velmi zřetelné.*“<sup>158</sup> Pavel Preiss na základě dochovaného stavu fresek hodnotí Liškovo pojetí fresek slovy: „*Dodržují-li však přemalby při vši své nešetrnosti aspoň zhruba rozvrh originálu, pak nepokročil valně za pojetí například Reniho fresky v kapli římského Palazzo del Quirinale z roku 1610, kde anděly ve dvou koncentrických kruzích podobně spojují radiální paprsky.*“<sup>159</sup> V retrospektivním ohledu na badatelské zhodnocení maleb z dob, kdy ještě nebyly zrestaurované, a o přemalbách jiných umělců se nevědělo, je vhodné zmínit komentář V. V. Štecha: „*Fresky jsou pojaty příliš reliéfně, a nespojí se tudíž úplně se zdí. Poznává se na nich malíř zvyklý na efekty olejové barvy, jehož ostrá světelná modelace ztrácí na dálku přehlednost. I když nemá forma Liškova úplné přesvědčivosti a dramatické síly Willmannovy, přece váže se k ní těsně základním názorem a touhou po spojení s druhým světem. Také ona směřuje za hranice země a těla, vyjadřuje stav myslí, prýští z dobové náboženské aktivity. Vzpomeneme-li, že tento směr působil na Reinera i J. V. Neunherze, že od něho všelicos přijal J. Raab, a že ani Brandl neminul bez užitku díla obou umělců, vidíme, jaký význam měla pro naše umění tato malba.*“<sup>160</sup> Za stejně komplikovaných podmínek jako V. V. Štech se pokoušel zhodnotit již dříve Liškovy malby K. V. Herain, jehož postřehy stojí za zmínku: „*Ojedinelá dnes v Praze jeho práce fresková nedovoluje obsáhlejších závěrů. Není také nijak vynikající ani v pojetí ani obsahově. Je pouze přiměřenou, nepřesycenou a dobře rozvrženou nástropní výzdobou a dosti tvrdě zpracována. Nepostačí proto ku zodpovědění domněnky, že byl snad Liška*

---

<sup>156</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142-143.

<sup>157</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 1970, 161, kat. č. 116.

<sup>158</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 142.

<sup>159</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15, pozn. 12; PREISS 1989 (pozn. 2) 563.

<sup>160</sup> ŠTECH 1938-1939 (pozn. 42) 122.

také Reinerovým učitelem ve fresku. Proto však není ještě nijak zapotřebí onu možnost zamítati.<sup>161</sup>

Rozpoznání Liškova rukopisu na stěnách dvou bočních kaplí křížovnického chrámu lze vzhledem k rozsahu považovat za doklad tvrzení o jeho původním záměru vyzdobit celý interiér kostela.<sup>162</sup> Autorství výmalby obou kaplí se podařilo rozluštit Jaromíru Neumannovi, který po restaurování našel evidentní stopy Liškova stylu.<sup>163</sup> Vyvrátil tak u nich dlouhotrvající názor Sádlovů o možném autorství Reinerova či jeho žáků.<sup>164</sup> Jako v případě výše zmíněných prací v kněžišti, byly i zdejší výjevy značně přemalovány. Nejvýrazněji se tak stalo v kapli *sv. Jana Křtitele* (později název *kaple sv. Kříže*), kde byla původní poškozená malba roku 1892 překryta prací Františka Štěpánka.<sup>165</sup> Ani ta však příliš dlouho nevydržela a již koncem 60. let 20. století se mluví o jejím špatném stavu.<sup>166</sup> V současné době jsou na těchto freskách zjevné stopy poškození vlivem vlhkosti, která má na klenbě za následek odlupování části omítky s malbou. Ačkoliv se z původní podoby nezachovalo téměř nic, zůstávají zde dosud čitelné náznaky Liškovy tvorby. „Více než ve zcela změněném obraze na kupoli (věnec andálků) a než ve zkreslených polopostavách (P. Maria, sv. Josef, sv. František a Jan Evangelista) je to patrné z obrazů v lunetách, které znázorňují Malého Jana Křtitele s Ježíškem v krajině [4], Křest Kristův [5] a posléze jinošského Jana Křtitele v pustině [6].“<sup>167</sup> Ve způsobu podání těchto jmenovaných výjevů o Liškově autorství svědčí dle Neumanna: „Použití stejného dekorativního systému jako v kapli Božského srdce a některé zvláštnosti kompoziční a typologické...“<sup>168</sup>

Ve druhé kapli, zasvěcené původně sv. Augustinovi (později *Božského srdce* a dnes *Nejsvětější svátosti a sv. Augustina*), jsou na stěnách k vidění výjevy: *Nejsvětější Trojice* [7] v kruhovém poli na klenbě, *Sv. Augustin na mořském břehu* [8] v lunetě nalevo od vchodu, *Obrácení sv. Augustina* v lunetě nad vchodem, *Sv. Augustin jako církevní spisovatel* [7] v lunetě napravo od vchodu a alegorické ženské figury *Síla, Píle, Moudrost*

<sup>161</sup> HERAIN 1915 (pozn. 1) 111.

<sup>162</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161, kat. č. 116.

<sup>163</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143.

<sup>164</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 144, pozn. 31; PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>165</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143-144.

<sup>166</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>167</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 144.

<sup>168</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 162, kat. č. 118.

a *Spravedlivost* v rozích mezi lunetami.<sup>169</sup> Opět i v tomto případě je po restaurování možné vysledovat odkazy na autorství Liškovo, nejlépe exponované v lunetových scénách: „*Nejjasněji je to patrné na poměrně nejzachovalejším Obrácení sv. Augustina, zejména ve štětcové faktuře tváře, méně již u značně poškozených scén...*“<sup>170</sup> Malířské pojetí postav a použité barevné odstíny, které zde nenechaly Jaromíra Neumanna na pochybách při rozhodování o atribuci výzdoby Liškovi, přivedli dříve V. Sádla (1936) k myšlence na autorství Reinerovo, zatímco na Lišku se tehdy ani nepomýšlelo.<sup>171</sup> Jednak tomu v době před ošetřením restaurátory napomohla asi dezolátní podoba fresek (hlavně na klenbě) a dle domněnky Neumanna i skutečnost, že samo Liškovo umění zřejmě mohlo sehrát roli při utváření malířského názoru mladého Reiner.<sup>172</sup>

Při hledání možné inspirace výzdoby kaple sv. Augustina našel Pavel Preiss v případě Liškovy lunety *Sv. Augustin na mořském břehu* shodu v pojetí s malbou Giovanniho Lanfranca z římského kostela S. Agostino.<sup>173</sup> Podoba Lanfrancovy malby byla totiž tehdy po Evropě šířena například prostřednictvím grafických reprodukcí Giovanniho Giacoma Rossiho nebo Joachima von Sandrart.<sup>174</sup> Ostatně prvky římského malířství v Liškově výzdobě kaple shledává i Jaromír Neumann: „*V lépe zachovaných malbách lunetových si lze dobře ověřit, že znalost freskové techniky si přinesl Liška z Itálie, zvláště z Říma, třebaže nelze přehlédnout ani reminiscence na malbu severoitalskou.*“<sup>175</sup>

#### 4.3.2 Obrazy církevních otců Sv. Jeroným, Sv. Řehoř a Sv. Ambrož

Ozvuky italské malby jsou velice patrné i v obrazech církevních Otců na pilířích hlavní kupole chrámu. Autorem souboru obrazů na pilířích byl Václav Vavřínek Reiner, jak o tom v umělcově monografii blíže informuje Pavel Preiss.<sup>176</sup> Na plátno s vyobrazením *Sv. Jeronýma* [9] bývalo dlouhou dobu nahlíženo jako na součást souboru, dokud nebylo

---

<sup>169</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143.

<sup>170</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>171</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161-162, kat. č. 117.

<sup>172</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 161-162, kat. č. 117; PREISS 1970 (pozn. 133) 68.

<sup>173</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>174</sup> Ibidem 23, pozn. 14.

<sup>175</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 143.

<sup>176</sup> PREISS 1970 (pozn. 133) 36, 93 kat. č. 54.

později Preissem upozorněno na odlišnosti jeho provedení.<sup>177</sup> Lepší poznání zkoumaného díla bylo možné až počátkem roku 1971, kdy skončily na obrazech církevních otců restaurátorské práce E. Crhové probíhající od roku 1967.<sup>178</sup> O výsledcích jejího snažení blíže informoval Ivan Šperling ve svém článku z roku 1973, kde ve shrnutí nových poznatků o obraze *Sv. Jeronýma* ratifikuje Preissovu domněnku zpochybňující Reinerovo autorství.<sup>179</sup> Převládající názor literatury do roku 1970, považující za tvůrce obrazu Reintera, oficiálně nahradil Šperling autorstvím Jana Kryštofa Lišky.<sup>180</sup> Z analytického hlediska zpochybňuje Reinerovo autorství *Sv. Jeronýma* ve vztahu ke zbylým obrazům zejména velké množství rozdílů stylového a technologického provedení. Technologické neshody lze najít již v samotné volbě podkladu maleb. Obrazy *sv. Ambrož, sv. Řehoř a sv. Augustin* jsou provedeny na měděných deskách, „jež spolu se silnou podkladovou vrstvou a podmalbou způsobily zřejmě již záhy oprýskávání vícekrát opravovaných a namnoze nenapravitelně poškozených maleb“<sup>181</sup>, jak líčí Preiss ve své monografii. Kdežto pro obraz *Sv. Jeronýma* bylo ve shodě s dobovou konvencí zvoleno plátno.<sup>182</sup> V užitých barvách Reinerovy trojice obrazů je pak možno vysledovat tónovou sladěnost, která při své vzájemné shodě oproti tónům Liškova plátna působí odlišně. V rouše Reinerových světců dominují převážně tóny zlaté, bílé a blankytně modré, doplněné v obrazech *Sv. Ambrože a Sv. Augustina* valéry červené. Na šatu *Sv. Jeronýma* a anděla nad jeho hlavou dominují téměř výhradně tóny červené a zlaté. To, co měl Ivan Šperling na mysli zmiňovanou barevnou odlišností děl, byly spíše asi tónové rozdíly barevné škály, neboť jím uváděná „pastelová modř roucha letícího anděla“<sup>183</sup> na obraze *Sv. Jeronýma*, není při běžném zhlédnutí v kostele příliš patrná. Samotná volba barev obecně zde však svědčí o Reinerově citlivém navázání na Liškovu přerušenu výzdobu kostela, kterou po něm převzal.<sup>184</sup> Souhrn výtvarných odlišností mezi porovnávanými pracemi obou mistrů doplňuje ve Šperlingově článku ještě srovnání fyziognomie tváří, ke které se vyjadřuje slovy: „Porovnáme-li závěry Jaromíra Neumanna, jež vznikly

<sup>177</sup> PREISS 1970 (pozn. 133) 36, 93 kat. č. 54.

<sup>178</sup> ŠPERLING 1973 (pozn. 23) 174; PREISS 1970 (pozn. 133) 36, 93 kat. č. 54.

<sup>179</sup> ŠPERLING 1973 (pozn. 23) 174; PREISS 1970 (pozn. 133) 36, 93 kat. č. 54.

<sup>180</sup> ŠPERLING 1973 (pozn. 23) 174.

<sup>181</sup> PREISS 1970 (pozn. 133) 36.

<sup>182</sup> Ibidem 36, 93 kat. č. 54.

<sup>183</sup> ŠPERLING 1973 (pozn. 23) 174-175.

<sup>184</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 563.

před prováděnými restaurátorskými zásahy E. Crhovou a dokončenými počátkem roku 1971 s obnovenými obrazy, zjistíme, že ona robustní síla, široká tvář s očima daleko od sebe položenými, s nápadným, dolů zahnutým nosem, výraznými lícními kostmi a mohutným plnovousem se vztahuje na všechny církevní otce s výjimkou postavy sv. Jeronýma.<sup>185</sup> Kompozičně jsou figury Reinerovy trojice obrazů do formátu kladeny natolik monumentálně vyplňujícím způsobem, že pomyslně přesahují hranice zachyceného výjevu. Liškův Sv. Jeroným je oproti tomu znázorněn v manýristickém postoji a do formátu je včleněn mnohem méně natěsno, ponechávaje tak kolem sebe více prostoru.<sup>186</sup>

Další olejová plátna Sv. Ambrož [10] a Sv. Řehoř [11] nalezená v klášteře byla dlouho připisována Reinerovi a jako taková i prezentovaná ve sbírkách NG, kam byla zakoupena roku 1950.<sup>187</sup> Nezávisle na sobě badatelé jako Karel Chytil, Jaromír Neumann a Pavel Preiss však v dílech rozpoznali práce Liškovy.<sup>188</sup> Neumann se k Liškovu autorství vyjadřuje takto: „Umělcovu ruku lze prokázat rozborem rukopisu, barevné stavby a typiky.“<sup>189</sup> Výraznou náповědou v atribuci obrazů mu bylo prý také menší srovnávací Liškovo plátno Sv. Augustina, v němž shledával „vedle rukopisu a barevnosti také frapantní slohové shody.“<sup>190</sup> Liškovy „poměrně dlouhé, ostře nasazené tahy“<sup>191</sup> vedly Neumanna k časovému zařazení děl na počátek pražského působení někam do první poloviny 90. let 17. století.<sup>192</sup> Neumann dále o Liškově dvojici Sv. Ambrož, Sv. Řehoř ve vztahu k Reinerovu souboru církevních Otců v křížovnickém kostele píše: „Souvislost s Reinerovým stylem je vskutku nápadná a lze říci, že Reiner na tyto obrazy bezpochyby navázal, když maloval na pendentivech pod kupolí křížovnického chrámu čtveřici církevních otců.“<sup>193</sup> Z uvedené dvojice pak shledává v tomto směru důležitým zejména Sv. Ambrože, neboť prý „ilustruje velmi výrazně, do jaké míry působil Liška také

---

<sup>185</sup> ŠPERLING 1973 (pozn. 23) 174.

<sup>186</sup> PREISS 1970 (pozn. 133) 36.

<sup>187</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15; NEUMANN 1967 (pozn. 3) 170, pozn. 64.

<sup>188</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 170, pozn. 65.

<sup>189</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 169, kat. č. 128.

<sup>190</sup> Ibidem 169, kat. č. 129.

<sup>191</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 169, kat. č. 129.

<sup>192</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 154.

<sup>193</sup> Ibidem.

na utváření rukopisu a barevné světelné stavby Reinerových děl.“<sup>194</sup> Dodnes není ještě zcela vyjasněné, zda byla dvojice Liškových obrazů církevních otců původně určena do refektáře křižovnického kláštera, kde před uvedením do sbírek NG visela, nebo se nějak váže k Liškovu obrazu Sv. Jeronýma umístěnému dosud na pilíři křižovnického chrámu.<sup>195</sup> Rozměry pláten všech tří Liškových prací si jsou přitom značně blízké (Sv. Ambrož a Sv. Řehoř 212 x 104 cm, Sv. Jeroným 216 x 106,5 cm).<sup>196</sup> Podobnost nevyvrací ani Pavel Preiss když k obrazu Sv. Jeronýma na pilíři kupole křižovnického kostela píše: „Snad byly na toto místo plánovány další dva, stylově poněkud odlišné Liškovy obrazy západních církevních Otců, Ambrože a Řehoře, jež lze pokládat za ranější díla, než jsou ostatní malby u křižovníků, z jejichž kláštera pocházejí.“<sup>197</sup>

Odborný slohový rozbor provedený Jaromírem Neumanem a Pavlem Preissem identifikoval v obrazech především vlivy italských uměleckých center s příměsí severské noty. Neumann tak shledává oba obrazy jako „velmi důležité pro pochopení geneze Liškova umění, neboť v nich zvláště jasně vystupuje osobitá syntéza flámských a italských prvků.“<sup>198</sup> Z dlouhodobé součinnosti s nevlastním otcem na obou Liškových obrazech zanechalo stopy Willmannovo severské pojetí malby inkarnátu a typologie andílků.<sup>199</sup> Proud italské inspirace z tamějšího Liškova pobytu je zde však mnohem dominantnější, neboť jej lze jednoznačně spatřovat „ve velkoleposti mohutných světeckých postav, ve stavebné logice záhybového systému a také v barevných kombinacích.“<sup>200</sup> Oba badatelé se dále též shodují na výrazných odkazech nasvědčujících dobrou znalost malby severoitalské oblasti. Preiss k tomu píše: „Ozývá se v nich ohlas manýristicky podbarveného proudu severoitalského baroka, ba téměř některé motivy maffeiovské.“<sup>201</sup> Pro podobnost tvorby malíře Francesca Maffeiho a Liškových obrazů dle Neumanna mluví: „Důraznost a elegance štětcových tahů, členité řasení drapérií a zejména pak energické nasazování světla...“<sup>202</sup> Malířskou osobnost Maffeiho z Vincenzy doplňuje

<sup>194</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 169, kat. č. 129.

<sup>195</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 154.

<sup>196</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 168, 169, kat. č. 128, 129; PREISS 1970 (pozn. 133) 93, kat. č. 54.

<sup>197</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 563.

<sup>198</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 155.

<sup>199</sup> Ibidem.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 15.

<sup>202</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 155.

Neumann ještě janovským rodákem působícím v Římě Giovannim Battistou Gaullim, zvaným Baciccio, „*který měl na Liškovo umění, a zejména freskovou malbu pronikavý vliv. Břítost přednesu osvojená v dílně Willmannově a ovlivněná příkladem Maffeiho byla v rozebíraných dílech naroubována na rytmickou strukturu dlouhých energicky se vlnících záhybů, jež pochází bezpochyby z děl Gaulliho.*“<sup>203</sup>

#### 4.3.3 Oltářní plátna Stigmatizace sv. Františka a Nanebevzetí Panny Marie

Nejdůležitější součástí Liškovy výzdoby křížovnického kostela sv. Františka serafinského v Praze, tvoří dvě oltářní plátna monumentálních rozměrů s náměty *Stigmatizace sv. Františka* [12] na hlavním oltáři a *Nanebevzetí Panny Marie* [13] na stejnojmenném oltáři bočním. Tato díla završují první etapu Liškova uměleckého zrání po příchodu do Čech a staví jej do role podnětného iniciátora nejpokročilejších tendencí barokního malířství v Praze kolem roku 1700.<sup>204</sup> Právě zde se Liška nejmarkantněji vymanil z role pouhého epigona Willmannova a nejvýrazněji vykročil vstříc nejaktuálnějšímu uměleckému proudům, jež v jistém směru i sám inicioval. Už jen samotný fakt, že mu byla svěřena tolik prestižní zakázka na dodání oltářních obrazů pro ústřední chrám křížovnického řádu, vypovídá o jisté důvěře v jeho výtvarné schopnosti. Neumann o něm píše: „*Náročný a reprezentativní úkol vyzdobit hlavní oltář tehdy nejkrásnějšího chrámu barokní Prahy přiměl jej k vysokému výkonu, který je zároveň výmluvným dokladem dovršeného slohového obratu.*“<sup>205</sup> Doba vzniku těchto děl byla stanovena s ohledem na dochované smlouvy pro vyhotovení tabernáklu hlavního oltáře J. Dobnerem z roku 1700, na vyhotovení postranních oltářů z let 1701-1702 a na vyhotovení rámu od sochaře M. V. Jäckla ze stejné doby.<sup>206</sup> Badatelé se tohoto časování Liškových prací drží i nadále a domněnku posouvající dobu vznik hlavního oltáře k roku 1707 prý později zpochybnil sám její autor Oldřich Blažíček v ústním sdělení J. Neumannovi.<sup>207</sup>

Nejstarší zmínky o Liškově autorství uvedených pláten se objevují již na konci 18. století na stránkách místopisné literatury o Praze z roku 1796 v podání J. Schallera.<sup>208</sup>

---

<sup>203</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 48.

<sup>204</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 166, 167.

<sup>205</sup> Ibidem 166.

<sup>206</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 162, 163, kat. č. 119, 120.

<sup>207</sup> Ibidem 162, kat. č. 119.

<sup>208</sup> Ibidem.

Následně se počátkem 19. století objevila obdobná zpráva v zápisu Dlabáčově z roku 1815.<sup>209</sup> Pozdější literatura do poloviny 20. století pak sdílela informace z předešlých dvou zdrojů a nechtěně tak tradovala prvotní mylné připsání obrazu *Nanebevzetí Panny Marie* mezi práce Willmanna.<sup>210</sup> Názor ve věci autorství tohoto díla pozměnil až Jaromír Neumann, který na konferenci polských historiků umění ve Varšavě koncem 50. let uvedl definitivně za autora obrazu Jana Kryštofa Lišku.<sup>211</sup> Na obhajobu svého názoru nekompromisně píše: „*Shody s nepochybnými archívně doloženými Liškovými pracemi a zároveň rozdílly od děl Willmannových vylučují jakoukoli pochybnost o Liškově autorství.*“<sup>212</sup> Správnost tohoto mínění o Liškově autorství potvrdilo i důkladné restaurování obou děl provedené v letech 1964-1965 kolektivem odborníků, do něhož patřili Alena a Vlastimil Bergerovi, Elena Crhová, Josef Kadera a Jan Vachuda.<sup>213</sup> Podrobnější zprávu o průběhu restaurování obou oltářních děl uveřejnil roku 1966 Ivan Šperling, jehož článek je zde následovně parafrázovitě shrnut.<sup>214</sup> Monumentálním dílům se dostalo restaurátorské péče v rámci obnovy celého interiéru křížovnického chrámu. Spolu se dvěma dalšími velkými plátny v kostele od M. L. Willmanna byly Liškovy obrazy nejprve podrobeny důkladnému průzkumu, který překvapivě odhalil nepředpokládané restaurátorské zásahy z dřívějších dob. Tento fakt zůstal při zběžném ohledání děl na místě skryt. Hnědavý tón ztmavlých laků měl totiž na svědomí výrazné snížení čitelnosti obrazů, v některých místech zcela zastíral barevnost a z uchycení plátna hlavního oltáře původními hřebíky na slepý rám vyplývalo, že tato díla nikdy předtím kostel neopustila. Ivan Šperling dále ještě komentoval dochovaný stav obrazů takto: „*Veškerá plátna byla zteřelá a v mnohých partiích plně zničená. Nejpatrněji se to projevilo v horních částech obrazu hlavního oltáře, kde plátno sotva drželo na slepém rámu.*“<sup>215</sup> Dále ještě k důležitým poznatkům z rentgenových snímků uvedl, že: „*Na všech obrazech se projevíly novodobé restaurátorské zásahy, jež přemalovávaly některé partie,... nebo úplně potlačily některé detaily, na příklad hlavičky andílků v obraze Liškova Nanebevzetí P. Marie nebo původní modelaci těl andílků či malířův rukopis. Patrné to bylo u obou Liškových obrazů,*

---

<sup>209</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 162, kat. č. 119.

<sup>210</sup> Ibidem 162, 163, kat. č. 119, 120.

<sup>211</sup> Ibidem 163, kat. č. 120.

<sup>212</sup> Ibidem 163-164, kat. č. 120.

<sup>213</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 17; NEUMANN 1970 (pozn. 19) 163, kat. č. 119, 120.

<sup>214</sup> ŠPERLING 1967 (pozn. 23) 24-25.

<sup>215</sup> Ibidem.



*kde v horních partiích se objevily zcela nové skupiny tělíček, tvořících důležitou součást obrazové kompozice.*<sup>216</sup> V Liškově *Stigmatizaci sv. Františka* bylo největší množství předešlých restaurátorských zásahů koncentrováno především v dolní polovině obrazu.<sup>217</sup> Pro finální úpravu děl byla v závěru volena imitativní retuš, která se při bližším ohledání jeví snáze patrná a z dálky nechává plně vyniknout co nejvěrohodněji původní vzhled díla.<sup>218</sup>

Nevlastní otec Liškův se tu s ním na výzdobě kostela skutečně podílel a dodal sem též dva monumentální obrazy s náměty *Nalezení sv. Kříže* na postranní oltář a *Vyhnání penězoměnců a kupců z chrámu* nad vstup do kostela.<sup>219</sup> Preiss zdejší situaci shledává jedinečným momentem umělecké konfrontace vrcholové tvorby obou mistrů.<sup>220</sup> Tento soudobý záznam výtvarného přístupu každého z nich dovolil badatelům lépe stanovit odlišnosti jejich stylu. V případě Lišky vidí věc Neumann tak, že: „*Má sklon naplnit kompozici velkým počtem postav, rozehrát plochu plápolem tvarů a světel, nespolehá tolik na plastickou výraznost hlavního motivu, nýbrž spíše na vzrušené ovzduší celku.*“<sup>221</sup> V případě obrazu *Stigmatizace sv. Františka* Liška prý sice „*nemá Willmannovy koncentrace ani účinnosti, nepoužívá jeho přesně vypočítaných protikladů*“<sup>222</sup>, zato se zde však progresivním způsobem odklonil od tradičnější objemové soudržnosti postav zaznamenané ještě na Willmannových plátnech.<sup>223</sup> Malířské výkony vzájemně posoudil i Pavel Preiss: „*Stigmatizace, ..., je na rozdíl od měkké splyvavosti skici přes příznačně liškovské rozestření široké koloristické škály zejména v inkarnátech (kde dominuje charakteristická ostře růžová na studené zelenavé podmalbě) poněkud „willmannovštější“, než je tomu u bohaté, dekorativně rozvinuté osnovy Nanebevzetí, působícího v konfrontaci s Willmannovým protějškovým Nalezením sv. kříže jako manifest Liškovy umělecké*

---

<sup>216</sup> ŠPERLING 1967 (pozn. 23) 25.

<sup>217</sup> Ibidem 24.

<sup>218</sup> Ibidem 25.

<sup>219</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 166.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> Ibidem.

*svébytnosti v rozezvučení koloristických a rukopisných fines, velkoryse pojatých v souladu s monumentálním chápáním celku.*“<sup>224</sup>

S obrazem *Stigmatizace sv. Františka* postupně vykristalizovalo Liškovo značně dynamické pojetí malby, které novým nastavením vztahu jednotlivostí vůči celku a expresivním kladením světla a stínu, vneslo do obrazů rozruch a vířivý pohyb všech částí.<sup>225</sup> V kompozici Liškova obrazu vyzdvihl Jaromír Neumann zejména moment, kdy: „*Mohutnými diagonálami, stoupajícími z dolních rohů obrazu, sjednotil malíř vzrušené dění; skupiny postav spojil nejen pohybem, ale především duchovnými svazky.*“<sup>226</sup> Mystickou atmosféru zachyceného výjevu Liška umocnil vhodným laděním své barevné škály. „*Temné tóny celku podbarvil obvyklou souhrou teplých a studených odstínů, prudkou září i tajemnými willmannovskými přísvity, z nichž se noří tváře v druhém prostorovém plánu.*“<sup>227</sup> Maximalizaci dojmu celé scény koncentroval Liška do zachycení emočních prožitků ve tvářích jednotlivých účastníků, z nichž o největší výrazové síle lze dle Neumanna mluvit ve tváři Ukřižovaného, plně „*překonaného utrpení a lásky*“<sup>228</sup> a sv. Františka, kde se zračí „*extatický sen, do něhož upadl*“.<sup>229</sup> Pavel Preiss k barevné stránce obrazu poznamenává, že zde Liška patrně dovršil „*předchozí vývoj koloristickou i světelnou výstavbou zejména vyvažováním inkarnátů od místy až ostré a studené růžové, podložené zelenou, přes teplé tóny až po zsinalost tváře poněkud disproportionální velkého světce.*“<sup>230</sup> Dále zde Preiss též shledává prvky, které obraz činí „*willmannovštější ve skladbě, ale i typice; ta se projevuje hlavně u jednoho z dvojice klečících andělů v popředí.*“<sup>231</sup> Což by souhlasilo i s rozborem této části obrazu Šperlingem, který je toho názoru, že: „*zvláště v dolním plánu jsou patrný mnohem více vlivy nizozemské. Příkladem je zátiší s knihou a umrlčí lebkou na kamenité půdě. Barevné zpracování této partie se sice dosud značně blíží Willmannovu výtvarnému názoru, ale je již značně přetavováno.*“<sup>232</sup>

---

<sup>224</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 17.

<sup>225</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 166.

<sup>226</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 55.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 177.

Z dob příprav na provedení obrazu *Stigmatizace sv. Františka* pro hlavní oltář křížovnického kostela se dochovala i Liškova olejová skica [14] na plátně o rozměrech 135,7 x 81 cm.<sup>233</sup> Tento model sloužící pravděpodobně jako ukázka objednavateli, pochází z majetku hraběte Jiřího Buquoye, díky němuž byl i k vidění v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v rozmezí let 1826-1852.<sup>234</sup> Po vrácení majiteli se skica dostala na hrad Rožmberk, kde ji v depozitáři objevil Oldřich Blažíček.<sup>235</sup> V současnosti je odtud skica zapůjčena pro stálou expozici barokního umění NG, situované v prostorách Schwarzenberského paláce v Praze. V popisu Pavla Preisse je tato skica vylíčena jako: „ryzí *macchie*, volného *skvrnovitého nonfinita*, ponechávajícího záměrně některé partie v náznaku, jinde však zas klenoucího tvary v nadsázce, barevně akcentované. Nejmarkantněji je koloristicky zdůrazněno ohnisko valérů teple růžovooranžových tónů v rouších a pleťových partiích andělů pod krucifixem, jejich chladnou protiváhu vytváří rozplývavá dvojice andělů v oblacích nad světcem.“<sup>236</sup> Dle slov Jaromíra Neumanna je tento malířský návrh oproti finálnímu provedení v mnohém koncipován přehledněji, neboť: „obsahuje méně postav, a zejména proto, že výtvarně vyzdvihuje je hlavní herce dramatu a ostatní ponechává spíše ve stínu.“<sup>237</sup> Umělecké kvality zde dosažené předkládá Neumann ve shrnutí: „Souhra posunků a tváří a všechny barokní konvence obsahové i výrazové jsou tu přepodstatněny v osobitou řeč malby, která dodnes nic neztratila ze své životní a výrazové síly. Napětí skici v podstatě nezesláblo ani v ohromném oltářním plátně.“<sup>238</sup>

Své nové principy hybnosti přivedl Liška k dokonalosti v důsledně provedeném *Nanebevzetí Panny Marie*, kde již oproti *Stigmatizaci sv. Františka* „spojil všechna gesta v opticky přehledný celek.“<sup>239</sup> Hranice výtvarné polohy dosažené v předešlém obraze zde ve vytyčeném směru posunul zase o kus dál. Jaromír Neumann k prvkům Liškova hybného procesu v kompozici tohoto obrazu píše: „Není tu již hranic mezi částí pozemskou a nebeskou. Tělesnými osami i pohybem rukou a hlav podtrhl Liška kompoziční diagonály,

<sup>233</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 174, pozn. 139.

<sup>234</sup> Ibidem.

<sup>235</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 174, pozn. 139; PREISS 1967 (pozn. 18) 17, pozn. 23.

<sup>236</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>237</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 165.

<sup>238</sup> Ibidem.

<sup>239</sup> Ibidem 166.

kteře dole přecházejí v kruhový útvar apoštolského seskupení a nahoře se protínají v postavě Panny Marie, aby se posléze opět rozběhly do rohů obrazu a sepjaly hlavní postavu s Kristem a nejvyšším pásmem andělů. Dalo by se říci, že hlavní osnovu kompozice tvoří útvar osmičky, jejíž horní smyčka je v půli odříznuta. Prostor prohloubil malíř jednak uprostřed dolního oblouku, jednak po stranách horní smyčky.<sup>240</sup> Důmyslný koncept, kde každý detail, tah štětce, gesto, výraz tváře, barva či světlo a stín plní svou specifickou funkci v rámci celkového účinku díla, však zřejmě nevychází z předem pevně stanoveného rozvrhu, ale spíše vznikl spontánně během postupné malířské realizace, jak se domnívá Neumann.<sup>241</sup> Této myšlence nasvědčují četné autorské přemalby některých míst (tzv. pentimenti), které byly zjištěny například v oblasti rukou Panny Marie a Krista či ramene jednoho z andělů.<sup>242</sup> Pečlivost, s níž se Liška věnoval každému detailu, se nakonec vyplatila, neboť si jeho dílo zachovává kvalitu i ve světovém měřítku „a lze jej srovnávat s malířskou robustností Luky Giordana i se smělým vzletem velkých kompozic Solimenových.“<sup>243</sup> Nad úroveň dobově proslulého Spillenbergerova plátna *Nanebevzetí Panny Marie* ve Vídni jej dle Neumanna staví fakt, že Liška ve svém obraze eliminoval „tradiční rozdělení výjevu na vrstvu pozemskou, krajinnou a oblačnou a velkou diagonálou spojil v jeden nepřetržitý proud dění kolem hrobu se slavnostní událostí v oblacích“<sup>244</sup> a zároveň „veškerý důraz položil na dynamiku světla, které pomáhá v souvislosti s pohyby a gesty postav zdůrazňovat diagonální osnovu výjevu.“<sup>245</sup> Mimoto Neumann nevyklučuje ani možnost, že se právě tímto plátnem mohl Liška během svého návratu z italského pobytu nechat inspirovat.<sup>246</sup>

Představa pohnutého celku v Liškových obrazech pak našla mezi pražskými malíři odezvu zejména v díle Petra Brandla, který obdobné principy uplatnil dle Neumanna v menší míře nejprve v obraze *Sv. Rodiny* v kostele Sv. Josefa na Malé Straně a poté ještě doksanském *Narození Panny Marie*.<sup>247</sup> Největší měrou bylo dle Neumanna u něj v tomto

---

<sup>240</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 166.

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> Ibidem.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ibidem 167.

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> Ibidem.

<sup>247</sup> Ibidem 166.

směru poznamenáno téma Nanebevzetí Panny Marie, které začal dle způsobu Liškova obrazu modifikovat ve stejnojmenném díle pro kostel sv. Voršily na Novém Městě pražském, v díle ve Vysokém Mýtě a též v díle pro Křesobor.<sup>248</sup> Rovněž Ivan Šperling vysledoval v Brandlově tvorbě stopy inspirace původem z Liškova obrazu *Nanebevzetí Panny Marie*, o čemž doslovně píše: „Zahledíme-li se blíže na Liškův boční oltář, najdeme zde mnoho styčných bodů s Brandlovými oltářními obrazy nejen v celkovém pojetí, nýbrž i v typologii jednotlivých postav, jako např. sv. Petra, jenž drží část drapérie vyčnívající z hrobu. Tentýž typ najdeme i v dílech Petra Brandla např. v kostele sv. Markéty v Břevnově.“<sup>249</sup>

#### 4.4 Dílo premonstrátský kostel Nanebevzetí Panny Marie na Strahově

V otázce autorství strahovských oltářních děl *Andělé uctívají nejsvětější srdce Páně, Kristus u Marie a Marty, Patroni země české a Svatá Rodina s Jáchymem a Annou* se nejprve soudilo, že jde o soubor z ruky Michaela Leopolda Willmanna. Neumann ve svém přehledu literatury k těmto dílům v nevydané monografii<sup>250</sup> informuje, že spolu s dalšími dvěma obrazy, které zde Willmann skutečně provedl, byl tento soubor slezskému malíři připisán již Maulbertschem roku 1794. V následujícím století tuto informaci sdílel i Dlabáč ve spise z roku 1815 a teprve počátkem 19. století se objevily první pochyby a zmínky o možném autorství Liškově. Neumann vypátral, že prvně obrazy přisoudil Liškovi zřejmě Dietrich Maul roku 1914. Poté roku 1915 K. V. Herain obrazy připisal sice ještě Willmannovi, ale Liškovo autorství již nevyklučuje. V meziválečném období Ernst Kloss roku 1934 nejistě označil obrazy jako blízké Liškovi, zatímco spis V. V. Štech z roku 1938-1939 díla ani neuvedl. Závěrem Neumann uvádí, že po druhé světové válce považoval za autora Willmanna ještě Prokop Toman roku 1950 a Emanuel Poche 1963. Již však koncem 50. let 20. století na konferenci polských historiků umění ve Varšavě Jaromír Neumann prohlásil na základě důkladného rozboru děl autorem Jana Kryštofa Lišku. Obdobný přehled názorů na autorství těchto obrazů s literárními odkazy shrnul Neumann též v článku pro časopis *Umění* z roku 1967.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 167.

<sup>249</sup> ŠPERLING 1966 (pozn. 23) 175-177.

<sup>250</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 167.

<sup>251</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 302, pozn. 20-22.

Díla v premonstrátském kostele Nanebevzetí Panny Marie na Strahově dosud zdobí postranní oltáře na pilířích mezi loděmi. Jelikož není ani jedno z pláten opatřeno nějakým datačním nápisem a není v tomto směru znám žádný pomocný historický dokument, kloní se badatelé na základě stylového pojetí k časovému zařazení do doby blízké roku 1700 či období brzy po něm.<sup>252</sup> Krom obrazu *Andělé uctívají nejsvětější srdce Páně* byla všechna díla zařazena mezi exponáty výstav *Mistři vrcholného baroku*: M. L. Willmann a J. Kr. Liška uspořádané na zámku Troja roku 1965 a *L'Arte del Barocco in Boemia* v Miláně roku 1966.<sup>253</sup> Restaurování děl bylo provedeno ještě před pražskou výstavou v roce 1965.

#### 4.4.1 Obraz andělé uctívají nejsvětější srdce Páně

Na obraze *Andělé uctívají nejsvětější srdce Páně* [15] zpodobnil Liška symbolický výjev mystického planoucího srdce, který dle Preisse v českém umění představuje zřejmě jedno z jeho prvních podání.<sup>254</sup> Kompozičně umístil srdce na středovou osu o něco výše než je centrum obrazu. Motiv lemují dvě výraznější postavy andělů, jež níže v úrovni středu díla po stranách vytvářejí základ kompozice rovnoramenného trojúhelníka vrcholící zcela nahoře postavou Boha Otce. Spojnice mezi těmito třemi postavami tvoří kolem srdce pásy nahuštěných andílčích těl. Pozornost diváka na úhlavní motiv srdce ověčeného trnovou korunou a křížem upoutal Liška rafinovanou prací se světlem a barevností. Rudé srdce obklopuje oranžová záře doplněná akcenty bílé na šatu zmíněných dvou andělů a Boha Otce v cípech trojúhelné kompozice. Fyziognomie tváří dvou klečících andělů a jejich nostalgický citový výraz shledává Neumann jako příznačný rys Liškovy tvorby, který spolu se specifickým pojetím atmosférického světla vypovídá o jeho autorství.<sup>255</sup> I přes ikonografickou výjimečnost motivu v našem prostředí vidí Preiss celkové pojetí Liškova díla jako konvenční.<sup>256</sup>

---

<sup>252</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 278; PREISS 1989 (pozn. 2) 566; VLČEK 2000 (pozn. 28) 118-119.

<sup>253</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 3) 167, pozn. 4.

<sup>254</sup> PREISS 1988 (pozn. 26) 584.

<sup>255</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 278.

<sup>256</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 17.

#### 4.4.2 Obraz Patroni země české

Další Liškův obraz rozměrově identický s výše rozebraným zachycuje námět *Patroni země české* [16]. Úhlavní postavu premonstrátského sv. Norbeta na středu plátna lemují okolo věnčitě rozestavené figury dalších světců včetně malé postavičky andělka v levém dolním rohu svírající štít sv. Václava. Obdobné typ kompozice dle Neumanna Liška uplatnil i v dalších pražských oltářních dílech, jako byla např. *Apoteóza sv. Benedikta* ze staroměstského kostela sv. Mikuláše nebo *Sláva Karmelu* z kostela sv. Havla.<sup>257</sup> Krom působivého zachycení emocí ve tvářích světců obraz zaujme především svým hybným stylem malířského podání. Neumann v této souvislosti mluví o „*neobyčejné homogenosti v pohybové i barevné skladbě*.“<sup>258</sup> Právě tyto prvky malířského přednesu zde Neumann hodnotí nejlépe, když píše: *Celistvost malířského vidění a citové zaujetí patrné v jednání postav i v malbě samé působilo vydatně na vrcholný barok v Čechách.*<sup>259</sup> Uvolněný malířský styl Liška uplatnil ještě mnohem intenzivněji při práci na modelové skice přisuzované k tomuto obrazu. Jedná se o skicu ve sbírkách NG zachycující *Pietu s českými zemskými patrony*.<sup>260</sup> Neumann k jejímu provedení píše: „*Ve svěže a energicky malované skice zaujme hlavně barevná intenzita, jásavý akord rumělek a modří, vystupujících výrazně z Liškova červenavého zabarvení celku. Lehce improvizující malíř, který snadno měnil přednes ve svých skicách i ve velkých obrazech, spojil zde na ploše jediného díla různé způsoby štětcového duktu.*“<sup>261</sup> Evidentní spojitost s Liškovým obrazem demonstruje Preiss na tom, že oproti finální podobě díla se skica liší až na drobné změny pouze ideou piety v úhlavní pozici, kterou na obraze Liška vypustil a postavě sv. Norberta s monstrancí opírajícího se dříve o kříž přisoudil posunem dominantní pozici na středu díla.<sup>262</sup> Význam a vliv obrazu *Patroni země české* ilustruje Neumann konkrétními příklady Reinerových děl inspirovaných zdejším Liškovým plátnem. Vliv Liškovy kompozice shledává Neumann ve stejnojmenném Reinerově obraze pro benediktinský kostel v Broumově z let 1721-22 a především v přímé objednané kopii strahovského obrazu

---

<sup>257</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 67.

<sup>258</sup> Ibidem 167-168, kat. č. 125.

<sup>259</sup> Ibidem 168, kat. č. 125.

<sup>260</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 607, pozn. 171.

<sup>261</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 67.

<sup>262</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566.

pro křížovnický kostel v Klučenicích v letech 1722-23.<sup>263</sup> Poučení v Liškově obraze prý našel i Petr Brandl, ač jej pak uplatnil spíše nepřímo.<sup>264</sup>

#### 4.4.3 Obraz Svatá Rodina s Jáchymem a Annou

Kompoziční schéma obrazu *Svatá Rodina s Jáchymem a Annou* [17] (uváděného též jako *Svatá Rodina s příbuzenstvem Kristovým*) se výrazně podobá tomu z předešlého obrazu *Patroni země české*. Na středovou osu je zde situován dobře nasvícený úhlavní motiv Panny Marie s Ježíškem v náručí a malým Janem Křtitelem u nohou. Ostatní postavy jsou pak seskupeny do kruhu kolem nich. Pozornost všech postav okolo se upíná do středu obrazu k postavě malého Krista. Ten vzpíná ruce k hlavě ženské postavy nalevo pod ním, jež spolu se sv. Janem Křtitelem vzpíná ruce zase k němu. Preiss ve svém popisu díla vyzdvihuje momenty, kde bylo použito „*jako zhybňující element charakteristické Liškovo pohnutí a posunutí tvarů, podtržené skicovitým, měkce skvrnitým podáním prstů rozkmitaných rukou dětského Jana Křtitele a klečící Alžběty, zatímco zklidněná sedící figura Zachariáše je opřena o ztemnělou kulisu architektury, před níž stojí Anna.*“<sup>265</sup> Stejně jako v případě obrazu *Patroni země české* se Liškova *Svatá Rodina s Jáchymem a Annou* dočkala malířské kopie z ruky Reinerovy pro kostel v Klučenicích. Avšak Neumann podotýká, že z těchto dvou klučenických kopií: „*Malířsky hodnotnější je obraz Českých patronů (150x98), jehož autor se snažil přiblížit Liškovu živému štětcovému podání. Svatá Rodina (150x98) se od strahovského obrazu více odchyľuje a je malována matnějším nevýrazným způsobem.*“<sup>266</sup> Neumann je toho názoru, že si Reiner ze strahovského plátna Lišky zřejmě odnesl více poučení, než se zdá a píše: „*Intimní seskupení rodinné scény, názor na objem, a zejména pak stupeň jeho rozrušení světlem, které nicméně respektuje celkovou soudržnost tělesných tvarů, vytváří tu styl, jenž byl východiskem Reinerovým. Dokonce i Reinerův malířský rukopis tu byl v základních rysech předurčen*“<sup>267</sup>

<sup>263</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 67, 104, pozn. 221.

<sup>264</sup> Ibidem 67.

<sup>265</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566-567.

<sup>266</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 104, pozn. 221.

<sup>267</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 278.



#### 4.4.4 Obraz Kristus u Marie a Marty

Obraz s námětem *Kristus u Marie a Marty* [18] velikostně odpovídá plátnu *Svatá Rodina s Jáchymem a Annou*. Liška zde na středu díla zobrazil sedící postavu Krista s roztaženými rukama, jež shlíží na Martu situovanou o něco níže po jeho levici. Ta se k němu přiklání s mísami plnými jídla a ze své nakročené pozice na schodu shlíží na postavu Máří Magdalény v levém dolním rohu obrazu. Klečící Máří Magdaléna pod schody opětuje Martě pohled a na zemi před sebou má rozprostřené zátiší s olejem v nádobce, osuškou na schodech a umyvadlem s nádobou na vodu. Kompoziční hru diagonál zde Liška opět umocnil hrou se světly. Bělostný rukáv Maří Magdalény nalevo a osvícené koleno Marty napravo tvoří šikmé ohraničení pyramidální kompozice, která vrcholí nahoře v Kristově tváři. Neumann ke zdejšímu pojetí světla píše: „*Světlem zdůrazněná mluva tváří a posunků dává obrazu velmi osobní citovou rozjítřenost.*“<sup>268</sup> V celkovém názoru na toto dílo se však Neumann s Preissem rozcházejí. Preisse zde ruší jistá míra konvenčnosti, kterou snad krom *Patronů země české* a v menší míře i *Svaté Rodiny s Jáchymem a Annou* shledává též u ostatních strahovských děl, o nichž píše: „*Jsou sice místy poněkud konvenční, především pro používání ustálených typů a pohybových schémat, avšak vesměs je ovládá ona pro Lišku příznačná diagonální pohnutost tvarů, která vnáší do jeho kompozic určitou labilnost.*“<sup>269</sup> Neumann však konvence nepociťuje a naopak píše: „*Více než v ostatních obrazech na Strahově oceníme zde přirozenost dějové invence a zejména improvizující lehkost malířského přednesu.*“<sup>270</sup>

#### 4.5 Dílo pro zaniklý kostel sv. Vojtěcha na Starém Městě

Pro dnes již neexistující kostel sv. Vojtěcha při tehdejších arcibiskupském semináři u Prašné brány vyhotovil Liška několik oltářních pláten. Vlastnoručně provedl obrazy *Výslech Jana Nepomuckého* a *Vidění sv. Jana na Patmu* pro boční oltáře a významně se podílel na vzniku Willmannova dílenského obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* pro oltář hlavní. Bývá mu připisováno i plátno z nástavce hlavního oltáře představující *Nejsvětější Trojici*.<sup>271</sup>

<sup>268</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 168, kat. č. 126.

<sup>269</sup> PREISS 1988 (pozn. 26) 584.

<sup>270</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 168, kat. č. 126.

<sup>271</sup> Ibidem 119, 166, kat. č. 16, 122a, 122b, 123.

O Liškově autorství dvou prvně uvedených děl podává zprávu nejprve roku 1883 František Ekert a o něco později roku 1902 Jan Herain.<sup>272</sup> Složitější vývoj v otázce autorství obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* přehledně shrnul Jaromír Neumann v článku z časopisu *Umění*.<sup>273</sup> Píše zde, že byl obraz Herainem roku 1904 uváděn jako práce Michaela Leopolda Willmanna. Na konci 30. let 20. století V. V. Štech jako první připsal obraz z hlavního oltáře Liškovi. Jeho názor v poválečném období sdíleli badatelé E. Poche a J. Šlámal v katalogu výstavy *Sv. Vojtěch v památkách a v českém umění* pořádané roku 1947 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Od roku 1959 se k nim přidal i Jaromír Neumann, který však navíc tvrdí, že se pod Liškovým vedením uplatnil na obraze ještě někdo další.<sup>274</sup> V otázce autorství malířské skici k obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* dosud panují rozličné názory, k čemuž byl přehled literatury nejlépe shrnut v katalogu výstavy *Slezsko – perla české koruny* z roku 2007.<sup>275</sup> Obraz Nejsvětější Trojice bývá Liškovi připisován na základě slohové shody s ostatními díly na postranních oltářích.

Časové provedení děl se váže k době vzniku oltářů, jež v případě postranních činí rok 1701 a v případě hlavního rok 1705.<sup>276</sup> Oltáře postranní vznikly z odkazu Žofie de Fossa a hlavní oltář dle dedikačního nápisu nákladem absolventů semináře.<sup>277</sup> Pavel Preiss v případě obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* uvádí jako možnou dobu vzniku již rok 1697, odkazující na Hammerschmidovu zprávu o vysvěcení kostela.<sup>278</sup> Neumann v této souvislosti upozorňuje, že do vyhotovení oltáře by tím pádem obraz musel setrvat v provizorních podmínkách 8 let.<sup>279</sup> Oltáře s obrazy byly po zrušení kostela roku 1902 později převezeny do kostela sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech.<sup>280</sup> Ve zdejších prostorách byly rozmístěny v novém uspořádání: *Výslech Jana Nepomuckého* na hlavním oltáři spolu s obrazem *Nejsvětější Trojice* v nástavci, *Vidění sv. Jana na Patmu* na postranním oltáři vlevo od vchodu a *Smrt sv. Vojtěcha* na postranním oltáři napravo.

---

<sup>272</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 166, kat. č. 122a, 122b, 123.

<sup>273</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 301, pozn. 2.

<sup>274</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 119, kat. č. 16.

<sup>275</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 219, pozn. 106.

<sup>276</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 57-58,

<sup>277</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260; PREISS 1989 (pozn. 2) 565.

<sup>278</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 20; PREISS 1989 (pozn. 2) 565, pozn. 162.

<sup>279</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 92, pozn. 117.

<sup>280</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

V literatuře nebývá uváděno konkrétní jméno objednavatele Liškových děl. Je však dosti pravděpodobné, že zde asi sehrály roli Liškovy dříve navázané poměry s cisterciáky a Valdštejnským rodem. Této domněnce nasvědčuje jednak fakt, že kostel nechal založit arcibiskup Jan Bedřich z Valdštejna a jednak poloha kostela v přímém sousedství s arcibiskupským seminářem, kde na koleji sv. Bernarda působili mezi profesory členové cisterciáckého řádu.<sup>281</sup>

#### 4.5.1 Obraz Vidění sv. Jana na Patmu

Na obraze *Vidění sv. Jana na Patmu* [19] dle Neumanna Liška kompozičně rozvádí starší schéma, které ve spolupráci s otčímem uplatnil na obraze téhož námětu z doby kolem roku 1682.<sup>282</sup> V rámci lubušské dílny na něm tehdy prý mladý Liška rozvedl schéma získané během italské cesty, k jehož stopám v nynějším obraze Neumann píše: „*Z podnětu Lazzara Baldiho, jehož římské kompozice (v san Giovanni in Laterano) se Liška kdysi v Lubuši přidržel, zůstal jen celkový rozvrh, proměněný nejen v podrobnostech, ale také a zejména v osobitém výtvarném tlumočení a v expresivním zabarvení scény.*“<sup>283</sup> Ačkoli jsou obrazy z kostela sv. Vojtěcha oproti podání křížovnických oltářních pláten malířsky celkově umírněnější, hybné výrazové prvky jsou zde stále zřetelné. V případě plátna *Vidění sv. Jana na Patmu* spatřuje Neumann tyto prvky v místech, kde „*pružné křivky rouch se lámou s nápadnou malebnou křehkostí, kompoziční linie na sebe narážejí v působivém rytmu ostrých i tupých úhlů, které dodává Liškově malbě nervózní živosti.*“<sup>284</sup> Největší vzruch však do plátna Liška vnesl prostřednictvím kladení barev a pojednáním světelné režie. „*Těkávé zášlehy světelných ploch na pozadí temných tónů a zejména šikmý klouzavý pohyb kompozičních linií vzbuzují představu plynutí a pohnutého dění, tak důležitou pro vrcholný barok.*“<sup>285</sup> Zatímco Neumann shledává ze zdejších děl tento obraz působivějším<sup>286</sup>, Pavel Preiss jej spolu s obrazem *Smrt sv. Vojtěcha* vidí spíše jako „*důstojně vyvážené a ztlumené kompozice.*“<sup>287</sup> Dle Preisse zde totiž „*volbou měřítká figur*

---

<sup>281</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

<sup>282</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 166, kat. č. 123.

<sup>283</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

<sup>284</sup> Ibidem.

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> Ibidem.

<sup>287</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566.

i jejich sumárním pojednáním byl utlumen vzruch Willmannova příkladu<sup>288</sup> z výše uvedeného lubušského plátna z roku 1682.

#### 4.5.2 Obraz Výslech Jana Nepomuckého

V obraze *Výslech Jana Nepomuckého* [20] (někdy též vedeného jako *Smrt Jana Nepomuckého*) zobrazil Liška světce v napjaté chvíli těsně před svržením do Vltavy. Mučednický výjev konfliktu krále a světce zpracoval Liška o něco méně dramatickým způsobem, než je tomu zvykem v díle jeho nevlastního otce. Liška zde nepoužil „soustředěné výrazové síly ani brutální obraznosti svého učitele“<sup>289</sup> a hlavní myšlenku vyjádřil spíše „pokorným gestem a odevzdaným pohledem světce.“<sup>290</sup> Neumann k tomuto Liškovu způsobu zachycení světce píše: „Šlo mu spíše o to dojmout diváka a získat jeho sympatie pro ušlechtilost Janovu.“<sup>291</sup> Jistou formu ruchu do výjevu vnáší četný figurální kompars kolem světce situovaného na střed obrazu. Přesto však je obraz celkově „sevrěnější ve vazbě hmot a malířsky méně hybný.“<sup>292</sup> Dle Preisse se Liškovo pojetí díla později promítlo do Reinerovy fresky v sále zbraslavského kláštera.<sup>293</sup>

#### 4.5.3 Obraz Nejsvětější Trojice

Oválný obraz s námětem *Nejsvětější Trojice* [21] umístěný v nástavci hlavního oltáře kostela sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech je považován za tentýž kus, co na stejném místě visel v kostele sv. Vojtěcha u Prašné brány.<sup>294</sup> V hradčanském kostele zaujalo plátno nově pozici nad *Výslechem Jana Nepomuckého* namísto *Smrti sv. Vojtěcha*. Poměrně tmavý kolorit hlavního oltářního plátna upadá v konfrontaci se zářivými barvami modrého šatu Boha Otce a rudého roucha Ježíše Krista na obraze v nástavci. Právě tuto barevnost šatu uvádí Neumann ve spojitosti s tvrzením, že Liška „od Willmanna lišil se také sklonem k teplejším tónům a úsilím o živější barevnou škálu.“<sup>295</sup>

---

<sup>288</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566.

<sup>289</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

<sup>290</sup> Ibidem.

<sup>291</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 166, kat. č. 122a.

<sup>292</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

<sup>293</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566.

<sup>294</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 166, kat. č. 122b.

<sup>295</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260.

#### 4.5.4 Obraz Smrt sv. Vojtěcha

V případě obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* [22] vyvstává ohledně jeho vzniku a provedení mnoho otázek. Jaromír Neumann ve své nevydané monografii o Liškovi a Willmannovi dospěl k názoru, že v tomto případě „není obraz prací Willmannovou, ale toliko dílem provedeným Willmannovým pomocníkem za Liškovy účasti.“<sup>296</sup> Neumann zde soudí, že objednávka díla byla asi původně adresována Willmannovi, jelikož mu prý bylo plátno odedávna připisováno stejně pevně, jako tomu bylo u Lišky v případě *Výslechu Jana Nepomuckého* a *Vidění sv. Jana na Patmu*. Willmann však již pro nemoc a nedostatek sil zřejmě připravil pouze kresebný návrh, na jehož základě poté Liška vypracoval onu modelovou skicu, v jejíž atribuci panují mezi badateli dosud rozpory.<sup>297</sup> „Ale právě proto, že objednávka zněla na jméno Willmannovo, podílel se na provedení plátna rozhodující měrou neznámý Willmannův pomocník, který je zodpovědný za neosobní malbu, v níž zaujetí příznačné pro krásnou skicu hodně vychladlo.“<sup>298</sup> Neumann dále uvádí, že v případě vzniku díla na půdě lubušského ateliéru není Liškova účast a dozor nad zmíněným pomocníkem vyloučena, neboť se roku 1705 podílel též na jiném Willmannově obraze pro hlavní oltář v Kamenci.<sup>299</sup> Liškovo částečné autorství dle Neumanna dotvrzuje i jeho provedení obrazu *Nejsvětější Trojice* v nástavci hlavního oltáře.<sup>300</sup> Při bližším ohledání kompozice obrazu *Smrt sv. Vojtěcha* přišla Neumannovi na mysl obdobná provedení děl, jako bylo např. Willmannovo *Umučením sv. Matouše* vypracované pro Lubuš roku 1700, Rubensovo pražské *Umučení sv. Tomáše*, nebo pojetí figury na Cortonově římském obraze *Sv. Vavřince* v kostele S. Lorenzo in Miranda.<sup>301</sup> Preiss v této souvislosti uvádí jako vypozerované vlivy poslední dva zmiňované a ke kompozici obrazu dodává: „Oproti skice došlo na oltářním plátně ke kompozičnímu soustředění, zklidnění a zpevnění tvarů a uzavření dějiště kulisou architektury.“<sup>302</sup>

Při pohledu na obrazy pro kostel sv. Vojtěcha je zcela zřejmé, že Liška „uklidnil svůj vzrušený přednes, vrátil se k opatrnější obrazové stavbě a zároveň se přimkl opět

<sup>296</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 92, pozn. 117.

<sup>297</sup> Ibidem.

<sup>298</sup> Ibidem 36.

<sup>299</sup> Ibidem 93, pozn. 120.

<sup>300</sup> Ibidem 36.

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 566.

o něco těsněji k malířské vizi Willmannově.<sup>303</sup> Pro stylové znaky zpevněné formy „se zdůrazněním jednotlivých postav jako článků pevného rozvrhu s úspornými a uzavřenými pohyby“<sup>304</sup> shledává Pavel Preiss Liškovy zdejší plátna „svědectvím jakéhosi monumentalizujícího „klasicistního“ proudu v Liškově tvorbě asi na samém začátku 18. věku.“<sup>305</sup> Ať už Lišku k obratu na toto pojetí přiměly vlastní pohnutky, požadavek objednavatele nebo fakt, že se v tomto období dostal opět do blízkého kontaktu s tvorbou nevlastního otce, zůstává pravdou Neumannovo konstatování, že jsou tyto obrazy „krokem zpět od uvolněného stylu a zároveň vysoké a individuálně vyhraněné malířské polohy, které Liška dosáhl v křížovnických plátnech.“<sup>306</sup> Nejspíše je dle Neumanna však nutno nahlížet na toto nové směřování Liškovy tvorby jako na cílenou snahu o vyrovnání s dobově sílícím malířským proudem po roce 1700 v Čechách, jehož hlavním nositelem bylo umění Petra Brandla.<sup>307</sup>

#### 4.6 Dílo pro kostel sv. Voršily na Novém Městě

Liškovo autorství obrazu na hlavním oltáři s námětem *Apoteóza sv. Voršily* je v literatuře spolehlivě uváděno již od nejstarších dob. Jaromír Neumann v tomto směru odkazuje na záznam řádové kroniky z let 1655-1718, kde je k roku 1706 Liška uváděn jako tvůrce díla.<sup>308</sup> Tento časový údaj následně tradovala literatura až do poloviny 20. století.<sup>309</sup> Změnu přinesl až rok 1954, kdy O. J. Blažíček ve svém článku uveřejnil nové dokumenty z klášterního archivu voršilek, jež podlomily věrohodnost dosavadního názoru na dataci Liškova obrazu.<sup>310</sup> Na základě těchto dokumentů vyšlo najevo, že o budování hlavního oltáře se začalo jednat teprve na základě hmotného daru Fr. A. Šporka roku 1707, kdy byly dle smluv zahájeny tesařské a truhlářské práce. Předně se však časový údaj z kroniky neshodoval s datem uvedeným ve smlouvě uzavřené s Liškou zřejmě roku 1709, kde se

---

<sup>303</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 261.

<sup>304</sup> PREISS 1967 (pozn. 18) 20.

<sup>305</sup> Ibidem.

<sup>306</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 260-261.

<sup>307</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 59.

<sup>308</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 305, pozn. 54.

<sup>309</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 173, kat. č. 136.

<sup>310</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archivů II. Z archivu kláštera novoměstských voršilek, in: Umění II, 1954, 162, 164 .

teprve zavázal obrazy dle předloženého konceptu vyhotovit.<sup>311</sup> Na stejném místě je i poznamenáno, že byl Liškovi honorář plně splacen až roku 1710, což by vzhledem k dokončené plastické výzdobě oltáře roku 1709 mohlo dle Neumanna nasvědčovat tomu, že „*Liška uzavřel smlouvu r. 1709 a v letech 1709-10 také dílo během svého pobytu v Praze namaloval.*“<sup>312</sup> K informaci z kroniky Neumann píše: „*Omyl v řádové kronice mohl snad vzniknout záměnou: záměr z roku 1706 byl patrně ztotožněn s pozdější realizací.*“<sup>313</sup> K tomuto názoru se kloní i Pavel Preiss, který připouští možnost, že se rok 1706 váže na vyhotovení dochované přípravné skici s námětem *Apoteózy sv. Voršily*.<sup>314</sup> Ohledně formování názoru na datování Liškova hlavního obrazu Neumann ještě informuje, že správné zařazení díla do roku 1709 se před polovinou 20. století objevilo snad pouze v Bitnarově *Průvodci Prahou svatováclavskou* z roku 1929.<sup>315</sup> Po polovině 20. století se již literatura přidržuje datování obrazu do rozmezí let 1709-10.<sup>316</sup> V kostele voršilek se na stěně pod kruchtou nacházejí ještě dvě oválná plátna s náměty *Korunování trním (Posmívání se Kristu)* a *Kristus po bičování*, která Neumann ztotožňuje s těmi, jež měl dle smlouvy Liška dodat spolu s hlavním obrazem a o nichž klášterní zápisy hovoří jako o *Krvavém potu Kristově* a *Nesení kříže*.<sup>317</sup> Dle poznámky ve smlouvě o uhrazení výplatní částky roku 1710 neměl Liška obrazy původně myšlené jako součást výzdoby kněžiště ještě hotové, což vede Neumanna k datování děl do roku 1710.<sup>318</sup> Na obě díla upozornil koncem 50. let 20. století Jaromír Neumann ve své přednášce na polském sjezdu historiků umění ve Varšavě.<sup>319</sup> K autorství děl se v době před restaurováním Neumann vyjádřil takto: „*I v dnešním špatném stavu prozrazují oba obrazy slohové rysy, jimiž se hlásí k Liškovu umění nebo alespoň k jeho okruhu.*“<sup>320</sup> V době po restaurování děl koncem 80. let 20. století jsou Preissem uváděna již jako práce Liškovy dílny.<sup>321</sup>

---

<sup>311</sup> BLAŽÍČEK 1954 (pozn. 309) 164.

<sup>312</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 292.

<sup>313</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 173, kat. č. 136.

<sup>314</sup> PREISS 1988 (pozn. 26) 585.

<sup>315</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 173, kat. č. 136.

<sup>316</sup> PREISS 1988 (pozn. 137) 585; VLNAS 2007 (pozn. 30) 219; BĚLINA 2011 (pozn. 31) 543.

<sup>317</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 294.

<sup>318</sup> Ibidem.

<sup>319</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 173, kat. č. 137, 138.

<sup>320</sup> Ibidem.

<sup>321</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

#### 4.6.1 Obraz Apoteóza sv. Voršily

Při komponování prvního velkého oltářního plátna s námětem *Apoteóza sv. Voršily* [23] měl Liška vycházet ze své návrhové skici [24], schválené již při sepisování smlouvy na vyhotovení děl pro kostel voršilek na Novém Městě.<sup>322</sup> Srovnání dochovaného návrhu s finální podobou díla však vypovídá o četných změnách a nárůstu celkového počtu postav v kompozici. Monumentálnímu obrazu vévodí na jeho středové ose postava sv. Voršily vynášené na oblaku s anděly u jejích nohou. O něco výše jí v symetrickém uskupení andělé z každé strany kladou nad hlavu korunu z růží a korunu z lilií, které výše těsně pod holubicí Ducha svatého ve vrcholu kompozice doplňují dva malí andělci korunou zlatou. V úrovni Ducha svatého se po stranách nacházejí postavy Krista a Boha Otce. Tuto nebeskou část výjevu zachycené na ploše celé horní poloviny obrazu doplňuje v dolní polovině díla hrůzná scéna masakru mladých dívek. Mezi diagonálně rozprostřenými mrtvými dívčími těly se pohybují postavy vojáků, z nichž nejvíce vyniká svalnatá figura muže napravo, který v napřažené ruce svírá meč, zatímco druhou drží za vlasy jednu z padlých dívek. Výrazné svalnaté figury s odhalenou horní polovinou těla lze v odlišném uskupení vidět i na původní skice. Kompozici velkého obrazu zakončuje v pravém dolním rohu postavička andílka s erbem donátora, jímž byl zmiňovaný hrabě František Antonín Špork.<sup>323</sup> Neumann o kompozici píše, že: „*Liška se tu vlastně opět vrací k svému oblíbenému a často opakovanému schématu – k motivu věnce postav, které se vznášejí a dojmově rotují kolem pevnějšího středu.*“<sup>324</sup> Dynamiku svého živého přednesu tvarů zde Liška dle Neumanna neohrozil ani volbou symetrického rozmístění postav.<sup>325</sup> Nejdůležitější složku oltářního díla však tvoří především Liškova bravurní práce s osvětlením, což Neumann doprovází slovy: „*Světlo proměňuje formy, jejichž plastiku malíř nepopírá, v plápolavé jazyky, jež vytvářejí neklidný světelný ornament, sugestivně vyjadřující stoupání vzhůru. Všechno – těla i drapérie, ruce i hlavy – je v tomto smyslu uvedeno na společného jmenovatele. V souhře prudkých světelných úderů a hlubokých stínů, prozářených jen slabými přísvity, vzniká pochmurná a zároveň slavnostní atmosféra, jež provází dojem mučednické smrti a nebeské glorifikace.*“<sup>326</sup> Po barevné stránce zde

<sup>322</sup> VLNAS 2007 (pozn. 30) 219.

<sup>323</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 292.

<sup>324</sup> Ibidem 294.

<sup>325</sup> Ibidem.

<sup>326</sup> Ibidem.



můžeme najít pro Lišku zcela příznačné tóny červené, modré, zelené a oranžové uplatněné na šatech, včetně růžových akcentů v inkarnátech a bolusové zrzavé na pozadí celého výjevu.

Z hlediska výtvarného se však do středu zájmu badatelů dostala hlavně přípravná skica k rozměrnému obrazu. Díky svým nezpochybnitelným kvalitám se z dřívějšího úložiště valdštejnské sbírky v Duchcově zachovala skica až po dnešní dobu, kdy tvoří součást kolekce NG.<sup>327</sup> Že se pod označením „*dílo rakouského malíře 18. století*“<sup>328</sup> skrývá dílo Liškovo, odhalil Pavel Preiss ve své stati pro *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa* roku 1965.<sup>329</sup> Tato chvatně nahozená olejová skica zachycuje úhlavní postavu sv. Voršily vznášející se na středu horní poloviny plátna v doprovodu asi dvou malých andílků nalevo u jejích nohou. Celou dolní polovinu obrazu pod světicí zaplňuje výjev masakrování Voršiliných družek, jemuž dominují vpředu po stranách polosvlečené figury zády otočených siláků v helmách a se zbraněmi. Atmosféru pobřeží dokresluje loďka v levém dolním rohu. Pozadí scény tvoří zrzavý tón bolusového podkladu, který zejména v pravé části obrazu pod úrovní Voršily střídá blankytně modrý tón oblohy. K Liškovu temperamentnímu štětcovému podání barev na skice Preiss napsal: „*Formy naznačené rychlou čarou či dotykem štětcového hrotu se střídají s modelačně zvýrazněnými na barevné dominantě hnědočervené podmalby, aby se v koloristickém omezení o to účinněji rozžehla světelná ohniska uvnitř obrazu, dosahující jako ryzí projevy luminismu sálavosti, k jaké dospěl Maulbertsch.*“<sup>330</sup> Těž Neumann si všímá kvalit Liškovy práce se světlem, když píše jak zde: „*Z tkaniva tahů a čmouh vznikají autonomní světelná ohniska, která ovládají plochu díla docela ve smyslu 18. století. Liška tu vystupuje jako malířské ingenium, souměřitelné s největšími zjevy středoevropské malby 18. věku. Časné datum díla, které předbíhá vývoj a naznačuje cestu barokní skici ve střední Evropě průbojněji než malířské náčrty Rottmayrovy, tento význam podtrhuje.*“<sup>331</sup> Analýzou Liškova provedení postav Neumann našel navíc překvapivé shody s malířským pojetím některých italských

---

<sup>327</sup> NEUMANN 1970 (pozn. 19) 147, kat. č. 89.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 305, pozn. 56.

<sup>330</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>331</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 294.

umělců z Janova, sám však podotýká, že přímý kontakt s nimi za Liškova italského pobytu nelze bezpečně prokázat.<sup>332</sup>

#### 4.6.2 Sv. Anna

Ze smlouvy s voršilkami vyplývá, že Liška měl do jejich nového kostela namalovat ještě oltářní obraz s námětem *Sv. Anny* [25] (*Sv. Anna se sv. Jáchymem vyučují Pannu Marii*).<sup>333</sup> Původní Liškův obraz na postranním oltáři vysvěceném roku 1710 byl však pro svůj desolátní stav později nahrazen malířskou kopií Josefa Schweila.<sup>334</sup> Neumann s Preissem uvádějí, že se k tomu Schweil uchýlil roku 1883, kdy v kostele voršilek restauroval mimo jiné i Liškův obraz na hlavním oltáři.<sup>335</sup> Neumann ke Schweilově kopii píše: „Protože provedení nedbalo na charakter Liškovy malby, zůstalo nám z původního díla jen celkové seskupení, které v ikonograficky konvenční scéně málo prozrazuje o hodnotě originálu.“<sup>336</sup> V pyramidálním uskupení vévodí kompozici sedící sv. Anna a stojící postava malé Panny Marie, k níž se zleva přiklání anděl a malý andílek s erbem sedící níže pod nimi. Napravo u stolu za sv. Annou sedí s otevřenou knihou sv. Jáchym. Na mracích nad hlavami obou světců sedí a poletují tři drobní andělci, k nimž prosvítá oblohou paprscitá záře. Pozadí výjevu tvoří po pravé straně sloupoví přecházející v modravé nebe v dáli. Barevná skladba díla je oproti Liškovým typickým tónům značně mdlá a dílo především postrádá živost jeho malířského podání.

#### 4.6.3 Obrazy pod kruchtou Korunování trním a Kristus po bičování

Námět prvního obrazu bývá v literatuře často uváděn v souladu s Neumannovým výkladem z konce 50. let 20. století jako *Posmívání Kristu* [26]. Když Neumann koncem 60. let oba obrazy pod kruchtou rozebíral, popisoval je jako silně ztemnělé či dokonce přemalované.<sup>337</sup> V tomto nečitelném stavu obrazy setrvaly až do roku 1986, kdy se přistoupilo k jejich restaurování, trvajících až do následujícího roku.<sup>338</sup> Odborné ošetření krom zlepšení stavu děl přineslo celou řadu poznatků, jako byl např. doklad starších oprav

<sup>332</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 293.

<sup>333</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>334</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 294.

<sup>335</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 294; PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>336</sup> NEUMANN 1967 (pozn. 20) 294.

<sup>337</sup> Ibidem.

<sup>338</sup> DĚDIČOVÁ 1992 (pozn. 29) 42.

- stopy po změnách velikosti a barevnosti rámu (původní bílou někdo přetřel černou olejovou barvou) - nebo bližší poznání vzniku děl po technické stránce.<sup>339</sup> Obnova původní barevnosti a zlepšení čitelnosti díla po restaurování umožnilo přesnější určení námětu, který Pavel Preiss o rok později změnil z *Posmívání Kristu* na *Korunování trnám*.<sup>340</sup> Jelikož je zde Kristus zobrazen s náhražkami královských atributů, zastoupených trnovou korunou a podávaným rákosovým proutkem namísto žezla, vylučuje se možnost dříve spatřovaného námětu *Posmívání se Kristu*, neboť „*Posmívání se*“ lze odlišit od „*Korunování*“ nepřítomností trnové koruny.“<sup>341</sup> Oválné plátno zachycuje sinalou postavu Krista sedícího se svázanými rukama nalevo od středu plátna, k němuž se níže zprava přiklání klečící muž s rákosovým proutkem. Na jinak zcela tmavém pozadí vystupuje osvětlený kus oprýskané stěny napravo za klečící postavou a tenký proužek naznačující hranu schodu dole pod Kristem. Obě postavy jsou do půli těla odhalené a vyměňují si vzájemně pohledy. Atmosféru scény podtrhuje efekt prudkého osvětlení jen některých částí těl, zatímco zbylé mizí v temnotách. Kontrast bledé barvy těla Kristova vyniká vedle teplých tónů jeho svatozáře a těla klečícího muže.

Pro druhý obraz ze dvojice *Kristus po bičování* [27] platí v mnohém stejné osudy jako u výše probíraného *Korunování trnám*. Dlouhou dobu byl též ve značně ztmavlém a nečitelném stavu a teprve restaurování z let 1986-87 nechalo opětovně vyniknout jeho původní vzhled. Na tmavém pozadí je zde přes celé plátno zachycena horizontálně ležící postava Krista s rukama přivázanými ke sloupku v pravé části díla. Kristovo tělo nese známky zarudnutí po bičování a spočívá na modré látce, roztažené na kamenném stupni. Kristova hlava ověncená nimbem se tiskne k levému okraji plátna, zatímco ruce podél těla jsou provazy vztaženy ke sloupku naproti. Na pozadí vystupuje jen lehce nasvícený sloup v prostoru za Kristovými zády a roh stěny v dáli za jeho hlavou.

---

<sup>339</sup> Ibidem 42-43.

<sup>340</sup> PREISS 1989 (pozn. 2) 567.

<sup>341</sup> James HALL: *Posmívání se Kristu*, in: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha / Litomyšl 2008<sup>2</sup> 369.

## 5 Závěr

V hlubším náhledu byla v jednotlivých kapitolách této práce Liškova díla z pražských kostelů postupně rozebrána z hlediska autorství, chronologie, formální a stylové analýzy, restaurátorských poznatků a badatelské kritiky. Význam Liškovy práce byl demonstrován na konkrétních příkladech nově rozvinutých hodnot jeho osobitého pojetí malby a následném tlumočení některých těchto prvků v díle předních barokních umělců v Čechách, jako byli Petr Brandl nebo Václav Vavřínek Reiner. Popisy výstavby jednotlivých obrazů, malířovy práce se světlem a barevnou režii doplňují komentáře a postřehy zkušených znalců Liškova díla odhalující jeho oblíbená kompoziční schémata, inspirační zdroje či nejhodnotnější prvky tvorby. Seznámením s malířovou tvorbou prostřednictvím díla v pražských kostelech byl v obrysech načrtnut základní charakter Liškova samostatného uměleckého vývoje včetně problematiky některých jeho částí.

Z poznatků vyplývá, že rozlišování prací Liškových bylo v minulosti ztíženo jednak nedostatkem přímých historických dokladů, stylovou podobností malby s tvorbou nevlastního otce a mnohdy i špatným stavem dochovaných děl. Autorství díla bylo často možné určit pouze za pomoci stylového rozboru, což při letmé znalosti Liškovy tvorby vedlo v minulosti k mnoha nejasnostem a chybným připsáním. Stanovení charakteristik Liškova stylu bylo žádoucí i v případě správného určení chronologie děl, neboť kromě jména tvůrce u některých z nich chyběla navíc informace o době vzniku. Liškovu tvorbu v širším záběru blíže poznal až koncem 50. let Jaromír Neumann a následně v 60. letech Pavel Preiss, jejichž podnětné názory mnohdy dodnes suplují chybějící historické zdroje. Proto bylo v otázce chronologie děl v této práci čerpáno především z nich. Do budoucna by se však jevilo přínosné některé tyto názory opětovně zrevidovat a prověřit jejich spolehlivost i ve světle současných poznatků. Na poli zkoumání Liškovy tvorby dosud tkví značná mezera v oblasti mezinárodní spolupráce, jež by mohla jistě přinést mnoho nového poznání. Například srovnání vzájemných poznatků s polskou stranou ohledně Liškových častých výjezdů z Prahy do Slezska za Willmannem by jistě pomohlo v otázkách chronologie některých děl včetně lepšího pochopení jeho uměleckého vývoje.

Restaurátorské práce provedené větší měrou v 60. letech byly důležitým mezníkem v poznání Liškovy tvorby zejména po technické stránce. Očištění sešlých děl umožnilo snazší identifikaci jeho prací a objasnění případných cizích zásahů do původní podoby

z pozdějších dob. Nejmarkantněji se vše promítlo např. během obnovy interiéru křížovnického kostela, kde předtím dlouho panovaly zmatky ohledně rozlišení konkrétních prací z ruky Lišky, Willmanna a Reintera. Touto cestou došlo i přes značné množství přemaleb k potvrzení Liškovy účasti na freskové výmalbě nejen v presbytáři, ale nově též v bočních kaplích kostela. Byla tak např. potvrzena dřívější domněnka o tom, že mu zřejmě skutečně byla původně svěřena výmalba celého kostela, což samo o sobě dostatečně vypovídá o vložené důvěře v jeho kvality při svěřením výzdoby úhlavního reprezentativního chrámu křížovnického řádu. Z obrazů dodaných sem Liškou byl k jeho obrazu na hlavním oltáři přidán jednak obraz jednoho z církevních otců na pilíři dlouho považovaný za Reinterovu práci a hlavně nejdůležitější v Praze vypracovaný obraz *Nanebevzetí Panny Marie* dříve připisován Willmannovi, kterým Liška ve svém progresivním dynamickém podání malby v mnohém předběhl dobu a povznesl se na úroveň tehdejších světových mistrů. Restaurátorské zprávy bezesporu představují hodnotný zdroj poznání, jež by se při skouposti historické dokumentace v případě Liškově neměl do budoucna opomíjet. Opětovné studium Liškova odkazu a stylu dnes nabírá na aktuálnosti především vzhledem k postupnému úbytku badatelů oplývajících důkladnou a komplexní znalostí jeho tvorby, jejichž práce a úsilí by neměly zůstat bez dalšího rozvoje.

## 6 Seznam použité literatury:

BAŤKOVÁ Růžena (ed.): Umělecké památky Prahy. Nové Město – Vyšehrad, Praha 1998

BĚLINA Pavel / ČORNEJOVÁ Ivana / KAŠE Jiří / MIKULEC Jiří / VLNAS Vít: Velké dějiny zemí Koruny české, svazek VIII. 1618-1683, Praha / Litomyšl 2008

BĚLINA Pavel / KAŠE Jiří / MIKULEC Jiří / VESELÁ Irena / VLNAS Vít: Velké dějiny zemí Koruny české, svazek IX. 1683-1740, Praha / Litomyšl 2011

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archivů II. Z archivu kláštera novoměstských voršilek, in: Umění II, 1954

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Umění baroku v Čechách, Praha 1971<sup>2</sup>

DĚDIČOVÁ Věra: Restaurování dvou obrazů Jana Kryštofa Lišky z kostela sv. Voršily v Praze na Národní třídě, in: Zprávy Klubu za starou Prahu, 1992

HALL James: Posmívání se Kristu, in: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha / Litomyšl 2008<sup>2</sup>

HEJNIC Otakar: Petr Brandl. Část všeobecná, Praha 1911

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

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

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

NEUMANN Jaromír: Jan Kryštof Liška. Část první, in: Umění XV, 1967

NEUMANN Jaromír: Jan Kryštof Liška. Část druhá, in: Umění XV, 1967

NEUMANN Jaromír: Michael Leopold Willmann a Jan Kryštof Liška. K počátkům vrcholného baroku v Čechách (nepublikovaná monografická práce), Praha 1970

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974<sup>2</sup>

NEUMANN Jaromír: Jan Kryštof Liška, in: Emanuel POCHE (ed.): Encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1975

NEUMANN Jaromír: Expresivní tendence v české barokní malbě, I, in: Galéria III. Staré umenie, 1975

NEUMANN Jaromír: Expresivní tendence v české barokní malbě, II, in: Galéria VIII. Staré umenie, 1984

PAVLÍČEK Martin: Neznámé dílo Jana Kryštofa Lišky, in: KOZIEL Andrzej / LEJMAN Beata (ed.): Willmann i inni (kat. výst.), Wrocław 2002

PREISS Pavel: Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky, in: Památková péče XXVII, 1967

PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner, Praha 1970

PREISS Pavel: Umění baroka. Malířství. Expresivní tendence – Michael Leopold Willmann a Jan Kryštof Liška, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (=Čtvero knih o Praze), Praha 1988

PREISS Pavel: Umění baroka. Malířství. Pražští freskaři baroka vrcholného a pozdního, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin (=Čtvero knih o Praze), Praha 1988

PREISS Pavel: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: DVORSKÝ Jiří / FUČÍKOVÁ Eliška (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989

PREISS Pavel / VILÍMKOVÁ Milada: Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově, Praha 1989

ROYT Jan: Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách, in: FEJTOVÁ Olga (ed.): Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.-27. září 2001, Praha 2004

SEDLÁČKOVÁ Ema: Kostel sv. Mikuláše na Starém Městě pražském, Praha 1944

SLAVÍČEK Lubomír: „Conte savio“ Jan Bedřich z Valdštejna mecenáš umění a sběratel, in: Dějiny a současnost XV, 1993

ŠPERLING Ivan: Nové poznatky o Michaelu Willmannovi a Janu Kryštofu Liškovi, in: BUČÍVAL Zdeněk (ed.): Staletá Praha. Sborník pražského střediska památkové péče a ochrany přírody, Praha 1966

ŠPERLING Ivan: Restaurování vystavených obrazů, in: PREISS Pavel: Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky, in: Památková péče XXVII, 1967

ŠPERLING Ivan: Jan Kryštof Liška u křížovníků, in: Památková péče XXXIII, 1973

ŠRONĚK Michal: Liška, Jan Kryštof, in: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995

ŠRONĚK Michal: Malířští současníci Karla Škréty v Praze a v Čechách, in: VLNAS Vít (ed.): Karel Škréta 1610-1674. Doba a dílo (kat. výst.), Praha 2010

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939

ŠTĚPÁNEK Pavel: Jan Kryštof Liška a tzv. Puchnerova archa, in: Umění XXVII, 1979

VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov, Praha 1996



VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany, Praha 2000

VLNAS Vít (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (prův. výst.), Praha 2001

VLNAS Vít: Ve službách protireformace. Michael Willmann a Jan Kryštof Liška, in: KAPUSTKA Mateus / KLÍPA Jan / KOZIEL Andrzej / OSZCZANOWSKI Piotr / VLNAS Vít (eds.): Slezsko – perla v české koruně. Historie, kultura, umění (kat. výst.), Praha 2007

### **Seznam použitých internetových zdrojů**

HAMMERSCHMID Johann Florián: Prodomus Gloriae Pragenae, Vetero-Prageae 1723, in: Systém Kramerius: Digitální knihovna Městské knihovny v Praze, <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=346>, vyhledáno 10.5.2013

### **Ostatní zdroje**

Informační popis díla *Čeští patroni z benediktinského řádu se sv. Benediktem* od Jana Kryštofa Lišky, vystaveného Národní galerií v rámci stálé expozice českého barokního umění v prostorách Schwarzenberského paláce, shlédnutý autorem této bakalářské práce dne 29. 1. 2012

## 7 Seznam vyobrazení:

1. Jan Kryštof Liška: Apoteóza sv. Benedikta, 1693, olej, plátno, 378 x 222 cm, zapůjčeno Arcibiskupstvím pražským do Národní galerie v Praze. Foto: autor.

2. Jan Kryštof Liška: Sláva Karmelu, 1696 (?), olej, plátno, 483 x 300 cm, hlavní oltář, kostel sv. Havla, Praha - Staré Město. Foto: autor.

3. Jan Kryštof Liška (přemalováno): Holubice Ducha svatého obklopená glorií andělů a alegorie čtyř ctností Naděje, Láska, Mírnost, Spravedlivost, po 1690 (?), freska, kupole nad kněžištěm, kostel sv. Františka Serafinského, Praha – Staré Město. Foto: autor.

4. Jan Kryštof Liška (přemalováno), Malý Jan Křtitel s Ježíškem v krajině, po 1690 (?), freska, kaple sv. Kříže (původně sv. Jana Křtitele), jižní stěna, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

5. Jan Kryštof Liška (přemalováno), Křest Kristův, po 1690 (?), freska, kaple sv. Kříže (původně sv. Jana Křtitele), západní stěna, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

6. Jan Kryštof Liška (přemalováno), Jan Křtitel na poušti, po 1690 (?), freska, kaple sv. Kříže (původně sv. Jana Křtitele), severní stěna, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

7. Jan Kryštof Liška (přemalováno): Nejsvětější Trojice (na klenbě), Sv. Augustin jako církevní spisovatel (v lunetě), po 1690 (?), freska, kaple Nejsvětější Svátosti a sv. Augustina (původně sv. Augustina), kostel sv. Františka Serafinského, Praha – Staré Město. Foto: autor.

8. Jan Kryštof Liška (přemalováno): Sv. Augustin na mořském břehu, po 1690 (?), freska, kaple Nejsvětější Svátosti a sv. Augustina (původně sv. Augustina), západní stěna, kostel sv. Františka Serafinského, Praha – Staré Město. Foto: autor.

9. Jan Kryštof Liška, Sv. Jeroným, po 1690 (?), olej, plátno, 216 x 106,5 cm, pilíř pod hlavní kupolí, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

10. Jan Kryštof Liška, Sv. Ambrož, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Reprodukce z článku: Jaromír Neumann: Jan Kryštof Liška I, in: Umění XV, 140.

11. Jan Kryštof Liška, Sv. Řehoř, po 1690 (?), olej, plátno, 212 x 104 cm, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: Fototéka Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, Prokop Paul.

12. Jan Kryštof Liška, Stigmatizace Sv. Františka, asi 1700-1701, olej, plátno, 506 x 314 cm, hlavní oltář, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

13. Jan Kryštof Liška, Nanebevzetí Panny Marie, asi 1701-1702, olej, plátno, 442 x 296 cm, boční oltář Nanebevzetí Panny Marie, kostel sv. Františka Serafinského, Praha - Staré Město. Foto: autor.

14. Jan Kryštof Liška, bozzetto ke Stigmatizaci sv. Františka, asi 1700, olej, plátno, 135,7 x 81 cm, zapůjčeno Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm v Českých Budějovicích do Národní galerie v Praze. Foto: autor.

15. Jan Kryštof Liška, Andělé uctívají nejsvětější srdce Páně, po 1700, olej, plátno, 170 x 100 cm, boční oltář Božského srdce Páně, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha – Strahov. Foto: autor.

16. Jan Kryštof Liška, Patroni země české, po 1700, olej, plátno, 170 x 100 cm, boční oltář Svatých zemských patronů, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha – Strahov. Foto: autor.

17. Jan Kryštof Liška, Svatá rodina s Jáchymem a Annou, po 1700, olej, plátno, 180 x 100 cm, boční oltář Svaté Anny, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha – Strahov. Foto: autor.

18. Jan Kryštof Liška, Kristus u Marie a Marty, po 1700, olej, plátno, 183 x 105 cm, boční oltář Svaté Máří Magdaleny, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha – Strahov. Foto: autor.

19. Jan Kryštof Liška, Vidění sv. Jana na Patmu, asi 1701, olej, plátno, kostel sv. Jana Nepomuckého (původně v kostele sv. Vojtěcha na Starém Městě), Praha – Hradčany. Foto: autor.

20. Jan Kryštof Liška, Výslech Jana Nepomuckého, asi 1701, olej, plátno, hlavní oltář, kostel sv. Jana Nepomuckého (původně v kostele sv. Vojtěcha na Starém Městě), Praha – Hradčany. Foto: autor.

21. Jan Kryštof Liška, Nejsvětější Trojice v nástavci hlavního oltáře, asi 1701, olej, plátno, nástavec hlavního oltáře, kostel sv. Jana Nepomuckého (původně v kostele sv. Vojtěcha na Starém Městě), Praha – Hradčany. Foto: autor.

22. Jan Kryštof Liška, Smrt svatého Vojtěcha, asi 1701, olej, plátno, kostel sv. Jana Nepomuckého (původně hlavní oltář v kostele sv. Vojtěcha na Starém Městě), Praha – Hradčany. Foto: autor.

23. Jan Kryštof Liška, Apoteóza sv. Voršily, 1709-10, olej, plátno, hlavní oltář, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město. Foto: autor.

24. Jan Kryštof Liška, Apoteóza sv. Voršily, bozzetto, 1706 nebo 1709, olej, plátno, 68,5 x 43,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Jiří Dvorský/Eliška Fučíková (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, s. 568.

25. Josef Schweil (podle Jana Kryštofa Lišky), Sv. Anna se sv. Jáchymem vyučující Pannu Marii, 1883, olej, plátno, boční oltář, kostel sv. Voršily, Praha – Nové Město. Foto: autor.

26. Jan Kryštof Liška (dílno), Posmívání se Kristu, asi 1710, olej, plátno, 170 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město. Foto: autor.

27. Jan Kryštof Liška (dílno), Bičování Krista, asi 1710, olej, plátno, 169 x 131 cm, stěna pod kruchtou, kostel sv. Voršily, Praha - Nové Město. Foto: autor.

## 8 Seznam zkratk:

NG	Národní galerie
----	-----------------

## 9 Medailon umělce

### Jan Kryštof Liška

malíř, narozen kolem 1650 ve Vratislavi, zemřel 23. 8. 1712 v Lubuši

Otcem mu byl královský úředník a kancelista lubušského kláštera Liška a matkou Regina Schulzová. Po smrti otce roku 1658 se jeho ovdovělá matka provdala za malíře Michaela Leopolda Willmanna, který do Lubuše přišel mezi léty 1660-61. Willmann si mladého chlapce přisvojil a začal jej školit v oboru malířství. Skrze otčímovu expresivní a emotivně laděnou tvorbu byl mladý Liška seznámen s mistry severského malířství, jako byli například Rembrandt, Rubens nebo van Dyck. Willmann Liškovi poskytl i možnost pobytu v Itálii, kam se sám nikdy nepodíval. Liška pobyl na italské půdě asi v letech 1670-1676. Z analýzy jeho děl vyplývá, že zřejmě přišel do kontaktu se školou benátskou, boloňskou, janovskou, neapolskou a hlavně římskou. Malířské prvky jeho děl připomínají tvorbu umělců, jako byli například G. B. Gaulli, L. Giordano, G. Lanfranco, P. da Cortona nebo L. Baldi. Po návratu Liška tlumočil své poznatky nevlastnímu otci, v jehož tvorbě se poté během několikaleté spolupráce začaly objevovat italské vlivy. Někdy koncem 80. nebo začátkem 90. let 17. století přesídlil do Čech a započal zde svou samostatnou uměleckou dráhu. Zdá se, že již roku 1689 se objevil v Praze, kdy se v cechovním zápise objevuje záznam o štolířství „mladého Willmanna“. Zřejmě počátkem 90. let působil nejprve nějaký čas v cisterciáckém klášteře v Plasech, kde jsou k roku 1692 připisovány některé jeho obrazy. Roku 1693 uzavřel smlouvu na dodání obrazů pro hlavní oltář v kostele sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze. Stejněho roku je zmiňován jako malíř pražského arcibiskupa. V blízké době zřejmě dodal obrazy církevních Otců pro pražské křížovníky, v jejichž kostele neznámo kdy pracoval na freskách. Freskou se dále zabýval ve slezském Křesoboru, kam v první polovině 90. let jezdil vypomáhat svému nevlastnímu otci. Zdejší práce zanechala vliv v jeho další tvorbě. Je čitelná například v jeho předlohách pro univerzitní teze nebo v rozměrném plátně pro klášter v severočeském Oseku z roku 1696. Skicou k oseckému obrazu předznamenal budoucí polohy malířství 18. století. Ve stejné době vypracoval velký obraz pro karmelitány u sv. Havla na Starém Městě v Praze. Roku 1697 byl opět předvolán pražským malířským cechem. Dále roku 1699 vypracoval obrazy pro kapucínský kostel v Mnichově Hradišti, kde pokračoval v rozvoji

svého osobitého malířského podání. Vrcholem jeho tvorby je dílo z doby po roce 1700. V křížovnických oltářních plátnech přivedl k dokonalosti svůj hybný malířský styl, v kostele sv. Vojtěcha naznačil klasicizující polohy své tvorby a pro prelaturu plaského kláštera vypracoval monumentální nástěnné malby. Počátkem 18. století vyzdobil také premonstrátský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Praze na Strahově a dodal obrazy pro kostel v Doksanech. Po smrti svého nevlastního otce roku 1706 musel převzít jeho nedokončené zakázky a vrátit se za matkou do Slezska. V Praze se objevil ještě v souvislosti s vytvořením ilustrací pro Sartoriovu knihu *Cistercium Bis-Tertium* roku 1708. Posledním pražským dílem byla jeho výzdoba kostela sv. Voršily na Novém Městě z roku 1709-10. Dva roky poté umírá v lubušském domě.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> NEUMANN 1975 (pozn. 22) 271-273, Michal ŠRONĚK: Liška, Jan Kryštof, in: Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, col. 454-455.

## **Příloha 1.**

(viz v dodatečném souboru)