

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Magdalena Nerudová

**Ženské akty v malbě nizozemských
renesančních mistrů.
Interpretace děl z českých sbírek.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2015

Prohlášení

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

V Praze 27. 4. 2015

Magdalena Nerudová

Bibliografická citace

Ženské akty v malbě nizozemských renesančních mistrů. [rukopis] : Interpretace děl z českých sbírek.: Bakalářská práce/ Magdalena Nerudová; vedoucí práce: PhDr. Mgr. Markéta Jarošová, Ph.D. -- Praha, 2015. -- 70 s.

Anotace

Bakalářská práce se soustřeďuje na několik vybraných děl nizozemských renesančních mistrů. Těžištěm bakalářské práce je ženská nahota, respektive zobrazení ženského aktu v nizozemské renesanční malbě. Pozornost je zaměřena na ztvárnění ženského aktu ve třech rozdílných námětových skupinách – v obrazech se sakrální tematikou (madona s dítětem, Zuzana a starci, smrt Máří Magdaleny), s profánní tematikou (portréty polonahých žen) a v obrazech s tematikou antického Říma (sebevražda Sofonisby, sebevražda Lukrécie). Jednotlivé obrazy jsou podrobeny detailnímu formálnímu rozboru a ikonografické analýze, dále jsou zasazeny do dobového kontextu a porovnány s dalšími díly ze světových galerií, které s nimi úzce souvisí. Tato práce se snaží vyjádřit význam ženské nahoty v obrazech nizozemských renesančních mistrů z českých sbírek.

Klíčová slova

Nizozemí, české sbírky, renaissance, malba, nahota, ženskost, osud, lidskost, něha, akt

Abstract

The bachelor thesis focuses on a few selected works by Dutch Renaissance masters. The bachelor thesis is based on women nudes. To be more precise it stands on portrayal of woman nude in the art works of Dutch Renaissance painters. The nudes were divided into three different thematic groups. First group is focused on paintings with the sacral theme (Madonna and child, Susannah and the Elders, The death of Mary Magdalena). Second group brings out paintings with the profane theme (Half-length Figure of a Woman Naked to the Waist). The last group concentrates paintings of Ancient Rome (The Suicide of Sophonisba, The Suicide of Lucretia). The art works, that were chosen to be scrutinize, can be found in the czech collections of art. Each and every painting was characterized in detail using the iconography analysis, set in the period and compared to other art works that relate to them and are placed in worldwide galleries. This thesis aim is to accurate the significance of women nudes in the art works of the Dutch Renaissance masters.

Keywords

Netherlands, Czech collections, Renaissance, painting, nudity, femininity, fate, humanity, tenderness, nude

Počet znaků (včetně mezer): 88 300

Poděkování

Děkuji PhDr. Mgr. Markétě Jarošové, Ph.D. za odborné vedení práce, její připomínky a názory. Také děkuji PhDr. Olze Kotkové, Ph.D. za přístup k obrazům v depozitářích. Nakonec bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za podporu a pochopení.

Obsah

Úvod.....	6
Přehled literatury.....	9
1.Obrazy se sakrální tematikou.....	11
1.1 Následovník Franse Florise de Vriend, Zuzana a starci.....	11
1.2 Vincent Sellaer, Zuzana a starci.....	15
1.3 Abraham Janssens van Nuysen, Smrt Maří Magdaleny.....	19
1.4 Pieter Coeck van Alst, Madona s dítětem.....	22
1.5 Jihonizozemský malíř, Madona s dítětem.....	25
2.Obrazy s profánní tematikou.....	38
2.1 Joos van Cleve, Monna Vanna Nuda.....	38
2.2 Nizozemský malíř, Portrét polonahé ženy.....	42
3.Obrazy s tematikou antického Říma.....	47
3.1 Mistr ze Svaté krve, Sebevražda Lukrécie.....	47
3.2 Mistr ženských polopostav, Sebevražda Lukrécie.....	50
3.3 Bartholomäus Spranger, Sebevražda Sofonisby.....	53
4.Závěr.....	60
5.Seznam obrazových příloh.....	62
6.Seznam literatury.....	67

Úvod

Předmětem této bakalářské práce je zobrazení ženského aktu v malbě nizozemských renesančních mistrů. Tuto tematiku jsem se rozhodla demonstrovat na vybraných obrazech z českých sbírek, respektive ze sbírek Národní galerie v Praze a Obrazárny Pražského hradu.

S ženskou nahotou se setkáváme ve všech odvětvích umění již od pravěku. Ženský kult byl součástí mnoha primitivních národů. Žena byla uctívána pro svůj dar dávat nový život. To bylo hlavním důvodem pro zobrazení jejího nahého těla v podobě malých plastik, které byly součástí obřadů plodnosti. Uctívání žen – bohyň se v antice začalo proměňovat a vyvíjet. Nejde už jen o drobné plastiky, ale můžeme hovořit o velkých skulpturách, nástěnných malbách, reliéfech, mozaikách, vázovém malířství, a podobně. Ženský akt už není použit jen k mystickým účelům, ale stává se nástrojem estetickým. Žena je vnímána jako krásná bytost, která má schopnost nejen plodit, ale i kráslit. Tento aspekt pocítujeme i v renesančním umění. Ovšem je opět přetransformován a rozšířen.

Renesanční žena je žena, která o sebe mimořádně pečuje. Používá kosmetiku, barví si vlasy a své nádherné tělo zdobí zlatnickými výrobky. Renesanční žena je podnikavá a činorodá. Diktuje zákony módy, přizpůsobuje se panující okázalosti, nezapomíná však rozvíjet svého ducha. Věnuje se výtvarnému umění a dokáže rozmlouvat i filozofovat. Odhaluje své nahé tělo. Její výraz ve tváři hraje čím dále větší roli; stává se důvěrným, pronikavým, téměř sobeckým. Je těžko uchopitelný a mnohdy až záměrně tajemný. Manýrismus tuto rozervanost duše ještě více umocňuje. Bojuje proti přísným pravidlům renesance, ale prozatím odmítá uvolněnou dynamičnost tvarů, typickou pro barokní období. Manýrismus by mohl působit povrchně, ale tuto povrchnost zušlechťuje studiem anatomie a prohloubením vztahu k antice, v němž předstihla obdobné snahy renesance. V období renesance se zdokonaluje teorie, podle níž krása spočívá v úměrnosti jednotlivých složek. Je to právě díky pokroku matematických věd, podle kterých se obrazy komponují. Využívá se perspektivy a malířství těží ze souladu mezi invencí a nápodobou.¹

Na vybraných dílech poukazuji na ženské akty, které byly součástí nizozemské malby od počátků 16. století až do prvního desetiletí 17. století. V této době se Nizozemí stává sedmnáctou provincií habsburského soustátí. První regentkou se stává

¹ Více In: ECO 2005, 177–232.

Markéta Rakouská (1506–1530), sestra Filipa Sličného a teta Karla V. Po její smrti svěřuje správu Nizozemí Karel V. své sestře Marii Uherské (1530–1556), vdově po uherském a českém králi Ludvíku Jagellonském. I přes napjatou politickou situaci v zemi se umělcům stále více otevírá, přístup k italismům. Mecenášem však není výlučně samotný panovník Karel V., který se věnuje vojenským aktivitám. Hlavními podporovatelkami umění se stávají regentky. Markéta Rakouská ustanovuje svým dvorem Mechelen a v roce 1530 ho její neteř přesouvá do Bruselu. Zde pro ně pracují malíři, architekti, sochaři, hudebníci a básníci. V roce 1556 svěřuje Karel V. Nizozemí do rukou svého syna Filipa II. Ten i přes oblibu nizozemských mistrů v roce 1559 opouští Nizozemí a vrací se do Španělska. Vládu nad Nizozemím tedy přebírá nemanželská dcera Karla V. Markéta Parmská (1559–1567). V tomto období jsou velmi společensky oblíbeni italizující akademikové jako Frans Floris a jeho dílna, Pieter d'Alost a Lambert Lombart. Současně přibývá i malířů, kteří ve svých malbách zachycují skrytý reformační náboj a dobovou kritiku. V roce 1566 se Nizozemím prohnala vlna obrazoborectví, jako poslední v řadě ikonoklasmů reformační Evropy. Ta se odehrála po závěrečném zasedání Tridentského koncilu, na kterém byl ustanoven *dekret o obrazech* (1563). Jeho stanovy hovořily o zneužití uměleckého díla, a to především zpodobňování nahého lidského těla, jakož i všeho, co nestojí výslovně psáno v bibli. Na jaře roku 1566 do Nizozemí přišlo asi padesát kalvínských kazatelů z Anglie, Francie a Švýcarska a ve všech provinciích Nizozemí vzplál ikonoklasmus. Ničení obrazů a soch započalo 17. srpna v západoflanderském Westkvartie a o tři dny později přešlo do Antverp a Gentu. Tam byly systematicky rozbíjeny inventáře kostelů a klášterů pod vedením představitele místní Rederijkenkammer. Sochy a obrazy nebyly jen ničeny, ale podle středověkých způsobů i mučeny. Postup byl podoben popravám. V Gentu se však nikdo neodvážil dotknout piedestalu s odznaky Řádu zlatého rouna. Veškeré ataky byly mířeny hlavně proti kultu Panny Marie. Tyto ničivé bouře netrvaly dlouho, ale jejich dopady na nizozemskou malbu, byly obrovské. Předpokládá se, že právě proto nizozemská malba 16. století neměla šanci vzestupně uspořádat svou vývojovou linii. Byla určena náhlými zvraty, praktickou potřebou návratu obrazů do kostelů a přejetým italismem.²

V předkládané práci jsem díla koncipovala do tří tematických skupin podle jejich námětů. První skupinu tvoří obrazy se sakrální tematikou. Námět *Zuzana a starci*,

² Více In: VACKOVÁ 1989, 15–22.

který vychází z apokryfních textů, jako doplněk ke knize *Daniel*, je zde zastoupen dvěma obrazy od následovníka Franse Florise de Vriend, Vettena Heyna a Vincenta Sellaeriho. Druhým námětem je *Madona s dítětem*, respektive desky s výjevem *Maria lactans* od Pietera Coecka van Aelsten a blíže neznámého jihonizozemského malíře. Posledním sakrálním námětem ve skupině je *Smrt Máří Magdaleny*. Tento námět vychází z *Provensálské legendy* 11. století. V našich sbírkách je zastoupen deskou antverpského malíře Abrahama Janssense van Nuysena. Druhou tematickou skupinou jsou obrazy s profánním námětem. Jde o dva portréty polonahých žen. Prvním je *Monna Vanna Nuda*. Obraz inspirovaný prací Leonarda da Vinci, který zhotovil Joos van Cleve na dvoře Františka I. Druhý portrét byl vytvořen zřejmě jako kopie Fontainebleauské školy, neznámým nizozemským mistrem. Poslední skupinou jsou obrazy s tematikou antického Říma. Tuto složku tvoří dva náměty a to oba velmi tragické – *Sebevražda Lukrécie a Sebevražda Sofonisby*, vycházející z Liviovy Historie Říma. Dvě desky s Lukrécieinou smrtí namaloval Mistr ze Svaté krve a Mistr ženských polopostav. Sofonisbinu sebevraždu zachytil na svém plátně Bartholomäus Spranger.

Tyto obrazy jsem vybrala, protože pracují s ženským aktem v polopostavě. Mohu se tak detailně zaměřit na jejich podobnosti a rozdíly a vytvořit představu o užití těchto aktů v jednotlivých tematických složkách. Jednotlivé obrazy jsou koncipovány do podrobných katalogových hesel, podrobeny detailnímu formálnímu rozboru a ikonografické analýze. Dále jsou zasazeny do dobového kontextu a porovnány s dalšími díly ze světových galerií, které s nimi úzce souvisí. V tomto smyslu bych ráda připomněla tezi Erwina Panofského, cit: *Chceme-li se vyjádřit přesně (což ovšem v normální mluvené nebo psané řeči není nutné tam, kde již kontext osvětluje význam našich slov), pak musíme rozlišovat tři vrstvy námětu neboli významu, z nichž nejnižší je obvykle zaměňována s formou; druhá vrstva je speciální oblastí ikonografie, nikoliv ikonologie. Ať se pohybujeme v jakékoliv vrstvě, naše identifikace a interpretace budou vždy záviset na našem subjektivním vybavení, a proto bude vždy nutné doplňovat je a opravovat nahlížením do historického procesu, kterému můžeme souhrnně říkat tradice.*³

³ PANOFSKY 2013, 53.

Přehled literatury

Výchozím bodem pro tuto práci byly katalogy českých sbírek, ze kterých jsem vybrala všechny obrazy s tematikou ženského aktu. Po pečlivém výběru jsem se rozhodla pro deset obrazů se zobrazením ženského aktu v polofiguře. Tyto obrazy jsou součástí sbírek Národní galerie v Praze a Obrazárny pražského hradu. Ve všech tematických skupinách jsem primárně vycházela z knihy Jaromíra Neumanna *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*,⁴ J. Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky*,⁵ katalogu O. Kotkové *Netherlandish painting 1480–1600: the National Gallery in Prague*.⁶

Kniha J. Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky*,⁷ ze které jsem vycházela u každé skupiny obrazů, je prvním komplexním přehledem o nizozemských obrazech v československých sbírkách. Tato kniha je založena na prolnutí historického a uměleckého vývoje. Zhodnocuje nizozemské umění 15. a 16. století z československých sbírek a pokouší se je zařadit do vývoje nizozemské malby i přesto, že naše fondy nemohou utvořit celkový obraz doby. Z této knihy vychází katalog O. Kotkové *Netherlandish painting 1480–1600: the National Gallery in Prague*.⁸ Navazuje na poznatky J. Vackové a obohacuje jednotlivá hesla o další důležité informace a nové názory.

Ve skupině s obrazy se sakrální tematikou jsem vycházela dále z katalogu J. Slavička *Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství: Národní galerie v Praze, Jízdárna pražského hradu, 13.5. -12. 9. 1993*⁹ a *Dutch painting of 16th-18th centuries from the collection of the Regional Art Gallery in Liberec: catalogue of the exhibition*.¹⁰ J. Slaviček se vyjadřuje hlavně k obrazům Franse Florise a Vincenta Sellaeriho. Pečlivě se věnuje obrazu Vincenta Sellaeriho J. Barbcová v článku *K otázkám díla Vincence Sallaera*.¹¹ V ikonografické interpretaci tvoří výchozí základ biblické texty *Lukášova evangelia* a *apokryfů*.

⁴ NEUMANN 1966.

⁵ VACKOVÁ 1989.

⁶ KOTKOVÁ 1999

⁷ VACKOVÁ 1989.

⁸ KOTKOVÁ 1999.

⁹ SLAVÍČEK 1993.

¹⁰ SEIFERTO VÁ/SLAVÍČEK 1995.

¹¹ BRABCOVÁ 1965.

Ve skupině s profánními náměty jsem u obrazu *Monny Vany Nudy* čerpala zejména z článku J. Šípa *Nový obraz Joose van Cleve*.¹² J. Šíp se důkladně zaměřil na autorství tohoto obrazu. Připojila jsem i novější názor O. Kotkové z katalogu *Láska - touha - vášeň: milostné náměty v umění 15. – 19. století: katalog výstavy, 29. 4. – 31. 8. 2008 Clam-Gallasův palác*.¹³

V poslední skupině s tematikou antického Říma jsem použila článek J. Neumanna *Rudolfínské umění II: profily malířů a sochařů*,¹⁴ kde popisuje život Bartholomäuse Sprangera a jeho tvorbu. Obraz *Sebevražda Sofonisby* rozebírá podrobněji E. Fučíková v katalogu *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy: katalog vystavených exponátů, Praha 30. května - 7. září 1997*.¹⁵ J. Neumann se pečlivě věnuje *Sebevraždě Lukrécie* od Mistra ženských polopostav, v již zmiňovaném katalogu *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*.¹⁶ K bližšímu ikonografickému rozboru Lukrécieiny sebevraždy jsem využila *Dějiny 1*,¹⁷ které byly sepsány Liviem.

Součástí použité literatury v této práci jsou i ikonografické slovníky, které pomohly k bližšímu určení ikonografie jednotlivých obrazů. U výkladu sakrálních obrazů jsem použila slovníky *Lexikon der christlichen Ikonographie*,¹⁸ *Slovník biblické ikonografie*¹⁹ J. Royta a *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*²⁰ J. Halla. V dalších skupinách jsem taktéž vycházela z J. Halla. Dále ze *Slovníku symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*²¹ J. Royta a H. Šedinové a ze *Slovníku symbolů*²² U. Beckera.

¹² ŠÍP 1953.

¹³ STOLÁROVÁ/VLNAS 2008.

¹⁴ NEUMANN 1978.

¹⁵ FUČÍKOVÁ 1997.

¹⁶ NEUMANN 1966.

¹⁷ LIVIUS 1979.

¹⁸ KIRSCHBAUM/BANDMANN/BRAUNFELS 1968–1976.

¹⁹ ROYT 2006.

²⁰ HALL 1991

²¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998.

²² BECKER 2002.

1. Obrazy se sakrální tematikou

1.1 Zuzana a starci

Autor: následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn)

Datace: kolem roku 1560

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 110 x 146 cm

Provenience: Forchondt obchodníci s uměleckými předměty, Vídeň 1671; sbírka hraběte Františka Antonína Berky z Dubé, hrad Nový Falkenburk 1671–1701; Nostická obrazárna, Praha 1706–1945

Autorem tohoto obrazu je pravděpodobně antverpský malíř s přízviskem Vetten Heyn, o kterém nemáme mnoho informací. Jeho díla se vyskytují hlavně v inventářích antverpských obrazových kabinetů 17. století. Jednalo se patrně o žáka nebo následovníka Franse Florise.²³

Tento obraz získal František Berka z Dubé kolem roku 1671 ve vídeňském obchodě Forchondtů jako práci umělce s přízviskem Vetten Heyn. Toto dílo bylo v nostické sbírce již od konce 18. století označováno jako dílo Franse Florise nebo jeho okruhu.²⁴[4]

Námět zobrazující nahou koupající se Zuzanu pochází z doplňku ke *knize Danielově*,²⁵ považovaného za deuterokanonický. Příběh se odehrává v Babyloně v době zajetí. Zuzana byla ženou bohatého a váženého soudce Jójakína,²⁶ po které tajně toužili dva starší muži. Zuzana se chodívala koupat do zahrad a v okamžiku, kdy zůstala sama bez služebnictva, k ní přiběhli muži, kteří se v zahradě ukrývali. Vyhržovali Zuzaně, že pokud jim nebude po vůli, veřejně dosvědčí, že ji viděli obcovat s mladíkem.²⁷

Na pražském obrazu můžeme ikonograficky rozebrat moment, kdy Zuzanu opouští služebné a přicházejí k ní starci s nemravným návrhem.²⁸[1] Zuzana je zde zobrazena jako svůdná nymfa, jak bylo v renesanci běžné. V tomto obrazu, ale můžeme

²³ SLAVÍČEK 1993, 218–219.

²⁴ SLAVÍČEK 1993, 218.

²⁵ Da 13, 1 – 64.

²⁶ ROYT 2006, 316.

²⁷ HALL 1991, 505.

²⁸ „¹⁹Jakmile služky vyšly, oba starší se zvedli, přiběhli k ní ²⁰a naléhali: „Dveře zahrady jsou zavřené, nikdo nás neuvídí, dychtíme po tobě, buď nám po vůli! ²¹Jestliže ne, dosvědčíme, že tu byl s tebou nějaký mladík a že jsi proto poslala služky pryč.“ In: Da 13, 19 – 21.

vyčíst mnohem víc. Nejde jen o prvoplánové zobrazení ženského aktu. Je zde zachycen kompaktní děj příběhu. V průhledu za Zuzanou vidíme dvě služky, jak opouštějí zahradu postranním vchodem.²⁹ Za ním je s největší pravděpodobností dům Zuzanina manžela Jójakína, kde se scházel lid, když Jójakín soudil při.³⁰ V zahradě spatřujeme dva ptáky. Jedním z nich je páv, který by mohl odkazovat na samolibou pošetilost starců.³¹ Druhý je krocán, který může odkazovat na Zuzaninu ženskost a plodnost.³² Na odkaz plodnosti na tomto obraze neukazuje jen symbol krocana, ale i strom s granátovými jablky³³ a želva, která je součástí výzdoby bazénu.³⁴ V renesanci byla želva vykládána spíše jako symbol negativních vlastností – pýchy, smilstva, lakomství a marnosti.³⁵ Vedle Zuzany vidíme keř růží, ty mohou být vyloženy jako symbol tajemství, které mělo zůstat skryto.³⁶

Olejomalba s námětem Zuzany a starců je komponována na šířku. Scéna obrazu je zasazena do prostředí venkovních lázní. Ústředním schématem obrazu jsou dva tupouhlé trojúhelníky, které jsou přes hlavní osu zrcadlově převrácené. První má vrchol nad hlavou jednoho ze starců a druhý ve špičce Zuzaniny nohy. Uvnitř dvou hlavních trojúhelníků jsou dva malé ostroúhlé trojúhelníky, které tvoří kompozici rukou Zuzany a starců.[5] Obraz je osvětlen denním světlem vycházejícím z velkého okna po Zuzanině levici.

Zuzana sedí na schodech lázní. Její kypré tělo je zahaleno do růžové až pudrové stylizované drapérie, respektive jen její nohy a klín. Břicho plné drobných faldů a hrud s malými kulatými ňadry jsou plně odhaleny.[3] Krátkými prsty levé ruky se hladí mezi prsy a přes levé rameno má přehozen průhledný závoj, který doplňuje drobný zlatý náramek s kameny. Pravou rukou se dotýká levé nohy. Obě nohy jsou natočeny směrem

²⁹ „¹⁷Zuzana řekla služkám: „Přineste mi olej a voňavku, a zavřete dveře zahrady, abych se mohla vykoupat.“ ¹⁸Učinily, jak jim řekla, uzavřely dveře zahrady a odešly postranními dvířky, aby přinesly, co jim nařídila.“ In: Da 13, 17 – 18.

³⁰ „⁴Jójakín byl velmi bohatý a měl při svém domě zahradu. U něho se scházeli židé, protože byl ze všech nejváženější.⁵ Toho roku byli ustanoveni jako soudci z lidu dva starší, o jakých panovník řekl: „Vyšla svévole z Babylóna od starších, soudců“, kteří byli považováni za správce lidu.⁶ Bývali hosti v Jójakínově domě a přicházeli k nim všichni, kdo vedli soudní při.“ In: Apokryfy 1985, 264–265.

³¹ Kvůli svému vypjatému nápadnému chování v době tokání, je páv v novověku často vnímán jako symbol samolibé pošetilosti. In: BECKER 2002, 211.

³² Více In: BECKER 2002, 132.

³³ Jablko granátové (zrnaté, hebr.rimmon), o kterém se velmi často zmiňují knihy Starého zákona. Podle Písňe písní (4,3; 4,13; 6,10; 7,12) rostly v palestinských zahradách stromy zrnatých jablek. Tato jablka s jaderníkem plným semen symbolizovala Židům plodnost a byla považována za posvátná. Více In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 99–100.

³⁴ V antice byla kvůli svému četnému potomstvu symbolem plodnosti a posvátným zvířetem Afroditiny. V souvislosti s falickým tvarem hlavy byla zasvěcena i Panovi. Více In: BECKER 2002, 347–348.

³⁵ Více In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 161.

³⁶ Více In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 90–91.

ke starcům, kdežto zbytkem těla se od nich spíše odtahuje. Její krk je dlouhý a tvář zobrazená ze tříčtvrtěčního profilu má srdcový tvar. Zuzanin tázavý pohled směřuje ke starci sedícím po její pravici. Obočí má velmi tenké a upravené. Její nos je drobný a rty jsou tak tenké, že nejsou téměř vidět. Inkarnát její pleti je bělostný a ve stínech přechází do světle okrové. Zlatavě hnědé vlasy má rozděleny pěšinkou a spleteny do copánku, které jsou stočeny do uzlů. K temeni hlavy má Zuzana připnut bílý závoj s kulatými malými perlami.

Za Zuzaniným pravým ramenem stojí stařec oděn do tmavého mechově zeleného šatu, který je na ramenou sepnut sponou trojúhelníkového tvaru.[2] Rukávy šatu jsou volné a jejich barva je rudá. Starcovy obě paže jsou ve výrazných expresivních gestech. Pravou ruku má přiloženou k ústům a jeho prsty naznačují gesto ticha. Levou paži má pak v náprahu a prsty působí, jako by někoho vyzývaly. Tvář starce má mnohem tmavší inkarnát než Zuzanina. Je zakryta do tmavého bujného plnovousu a jeho pohled je upřen ven z obrazu směrem na diváka. Starcovy polodlouhé vlasy už jsou mírně prošedivělé.

Druhý stařec sedí po Zuzanině pravici. Je taktéž oděn do tmavého zeleného šatu s rudými rukávy. Přes pravé rameno má přehozenou ještě světle okrovou drapérii, která volně spadá na zem. Z dlouhého šatu mu vykukuje pouze pravá noha s páskovými sandály, zapřená o schod. Pravicí stařec ukazuje na Zuzanin klín a levou je zapřen v pase. Starcova tvář je taktéž zakryta dlouhým plnovousem, ale již značně prošedivělým, a jeho pohled směřuje na Zuzanu. Na hlavě má čapku připomínající turban tmavě červené barvy s bílým lemem.

V okně za Zuzanou se rozléhají zahrady s renesanční architekturou. Za starci jsou pak košaté listnaté stromy. Vedle Zuzany jsou na schodě položeny dva šperky s perlami a za nimi rozkvetl keř s rozkvetlými světle růžovými růžemi.

K našemu obrazu lze přiřadit jako slohově příbuzný, obraz *Klanění pastýřů* z roku 1560, který je uložen ve Vídni v Kunshistorisches Museum. Tato práce následovníka Franse Florise, byla dříve připisována Lambertu Lombartovi nebo do okruhu dílny Pietra Aertsena. Varianty tohoto obrazu se objevují také v malované galerii antverpského sběratele Cornelise van de Geest od Guillaumea van Heacht (dnes Antverpy, Rubenhuis).³⁷ Vetten Heyn pravděpodobně vychází z Florisových obrazů –

³⁷ SLAVÍČEK 1993, 218–219.

*Hostina bohů*³⁸ a *Paridův soud*.³⁹ [6], [7] Hlavní podobné znaky můžeme vidět ve stejném pojetí výrazných až karikaturních tváří mužů. Taktéž jako Frans Floris, klade důraz na gesta postav tvořících děj a zobrazení jejich atributů, aby byl příběh obrazu vyprávěn správně.

³⁸ Hostina bohů, Frans Floris, 1550, olejomalba na dřevě, 150 x 198 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antverpy. In: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/f/floris/frans/index.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

³⁹ Paridův soud, Frans Floris, asi 1548, olejomalba na dřevě, 120 x 160 cm. Staatliche Museen, Kassel In: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/f/floris/frans/index.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

1.2 Zuzana a starci

Autor: Vincent Sellaer (Mechelen kolem 1500 – tamtéž 1589)

Datace: po roce 1540

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 108 x 82,6 cm

Provenience: sbírka hraběte R. de Castellana, Nice před rokem 1934; aukce sbírky hraběte R. de Castellana, Nice 1934 (Nice aukční katalog z 5, 6, 7 a 9 března 1934, s. 15, č. 73, fig. 14; Pittoni)

O životě Vincenta Sallaeriho máme velmi málo informací. Existuje pouze záznam z registru plátců daně z Mechelenu v roce 1544.⁴⁰ Karel Van Mander se o něm zmiňuje jako o Vincentu Geldersmanovi velmi dobrém malíři z Mechelenu.⁴¹ L. Slavíček jej označuje za nizozemského romanistu z okruhu Franse Florise. Jeho malířskou činnost dokládá jediný signovaný obraz *Kristus žehná dětem* z mnichovské Alte Pinakothek. Díky tomuto dílu mu byla připsána řada dalších obrazů, z nichž našemu obrazu jsou nejbližší *Zuzana a starci* ze soukromé sbírky ve Vídni, *Sebevražda Lukrécie*, dříve v Kaiser-Friedrich-Museum v Berlíně a *Mytologická scéna* z Gainsborough Galleries v New Yorku.⁴² Vincent Sellaer se vyučil u Quentina Metsyse a v letech 1522–1524 pracoval jako asistent A. Moretta v Brescii.⁴³ Zde byl silně ovlivněn italskou malbou, zejména Leonardem da Vinci, Morettem da Brescia nebo Girolamem Romanim.

Národní galerie v Praze vystavila tento obraz poprvé ve Šternberském paláci v expozici italského umění roku 1962. Dílo bylo zakoupeno jako práce florentského manýristického eklektika. Po návštěvě L. Longiho galerie, byl obraz připsán škole Giorgia Vasariho.⁴⁴ Severský původ byl prokázán restaurátorskou prací F. Tvrdeho v roce 1963 a Z. Grohmanovou z roku 1997. Taktéž použití dubové desky, na které upozornil F. Tvrdý, bylo typické spíše pro severskou oblast.⁴⁵

Dobová ikonografie tomuto dílu moc neodpovídá. Nejde zde o zobrazení Zuzany jako svůdné nymfy nebo odkaz na morální hodnoty apokryfního textu. Toto dílo má spíše nádech filozofického zamyšlení než moralizační odkaz. Díky tomu, že neznáme

⁴⁰ SEIFERTO VÁ/SLAVÍČEK 1995, 103.

⁴¹ KOTKOVÁ 1999, 99.

⁴² BRABCOVÁ 1965, 614.

⁴³ VACKOVÁ 1989, 161.

⁴⁴ BRABCOVÁ 1965, 611.

⁴⁵ KOTKOVÁ 1999, 99.

bližší informace o autorovi, nemůžeme tady plně určit jeho záměr.⁴⁶ Přesto, když se podíváme blíže na hlavice pilastrů, uvidíme na nich reliéf s vyobrazením bájně Chiméry,⁴⁷ která byla chápána jako symbol vítězství dobra nad zlem. Tento motiv odkazuje na pozdější Zuzanino očistění Danielem od křivdy, kterou zapříčinili dva starci.⁴⁸ Socha bohyně Cecery⁴⁹ a roh hojnosti s jablky, který drží v pravé ruce, opět odkazuje na plodnost. S určitostí víme, že autor využil tento námět pro zobrazení nahého mladého dívčího těla, jak bylo v renesanci zvykem.

Na obraze se starozákonním výjevem Zuzana a starci, komponovaném na výšku, jsou vyobrazeny tři postavy, zasazené v mělkém blíže neurčitým prostoru u kamenného bazénu.[8] Hlavní pozornost je směřována na postavu Zuzany. Tvoří střed kompozice. Sedí a její trup je nakloněn k opírající se levé paži. Zuzanino bělostné svalnaté tělo je mírně stočeno po diagonále. Dvě hlavice pilastrů rámuji postavu Zuzany a dělí obraz do tří částí ve svislém i vodorovném směru. Na levém pilastru stojí plastika Cecery, která vertikálně uzavírá kompozici.⁵⁰[11] Celý obraz má stříbromodré nádechy. Rozbouřené nebe nad hlavami Zuzany a starců je kolorované do tmavých dramatických barev, vzdáleně připomínajících Leonardovo *sfumato*.

Tělo Zuzany je z části zakryto průsvitným závojem se zlatavými ornamenty, který působí velmi orientálně.[12] Závoj překrývá pravé rameno a nedbale zakrývá Zuzanino levé ňadro. Pravému naopak dává plně vystoupit. ňadra nejsou velká, mají tvar kapky. Bradavky jsou malé, světle růžové barvy. Drapérie je volně spuštěna do klína, kde má Zuzana shrnutý župan tmavé modrozelené barvy s oranžovou podšívkou.

⁴⁶ Více In: BRABCOVÁ 1965, 613.

⁴⁷ Monstrum ženského pohlaví, které se podle antických bájí zrodilo ze svazku Týfona a Echidy. Žila v sopečné roklí v pohoří Kragu v Lykii. Její nestvůrné tělo mělo hlavu lva, střední část kozla, ocas dračí. Někdy bývala zobrazována s hlavami všech tří uvedených zvířat. Zabil ji hrotem z olova, jež spálilo její vnitřnosti, hrdina Bellerofón. Více In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 171.

⁴⁸ „⁵¹Daniel jim řekl: „Oddělte ty dva daleko od sebe a já je vyslechnu.“⁵²Když je oddělili jednoho od druhého, zavolal jednoho z nich a řekl mu: „Ty, který si po všechny dny až do stáří páchal zlo, teď vyjdou najevo tvé dřívější hříchy.“⁵³ Soudil jsi nespravedlivě, nevinné jsi odsuzoval a viníky jsi propouštěl, ačkoliv Hospodin praví: „Nezabiješ nevinného a spravedlivého!“⁵⁴ A teď mluv! Jestliže jsi ji opravdu viděl, pověz: Pod kterým stromem jsi je viděl spolu obcovat?“ On odpověděl: „Pod lentiškem.“⁵⁵ Řekl mu Daniel: „Věru, zalhal jsi ve svůj nepospěch. Hle, anděl Boží má už od Boha rozkaz, aby tě rozťal vpůli!“⁵⁶ Dal ho odvést pryč a přikázal přivést druhého. Tomu řekl: „Plemeno kenaanské a ne judské, krása tě omámila, vášní je zvráceno tvé srdce.“⁵⁷ Takhle jste se chovali k dcerám izraelským a ony se vám ze strachu podvolily, ale dcera judská si nedala líbit vaši svévoli.“⁵⁸ Teď mi řekni: Pod kterým stromem jsi je viděl spolu obcovat?“ Odpověděl: „Pod dubem.“⁵⁹ Daniel mu řekl: „Věru, i ty jsi zalhal ve svůj prospěch. Anděl Boží už čeká, má meč, aby tě rozťal vpůli; tak vás oba zahubí!“ In: Da 13, 51 – 59.

⁴⁹ V řecké mytologii bohyně zemědělství, zejména spojována s růstem obilí; byla někdy uctívána jako Matka-Země, základní zdroj plodnosti. Jako personifikace hojnosti nosí na hlavě věnec obilných klasů a mívá obilný snop nebo roh hojnosti, naplněný ovocem a zeleninou, nebo někdy srp. Více in: HALL 1991, 90.

⁵⁰ BRABCOVÁ 1965, 612.

Látka na pravém stehnu, které je blíže k divákovi, je výrazně světlejší. Autor tak zvýrazňuje modelaci pomocí světla. Levou rukou si Zuzana přidržuje zlatavou roušku. Její prsty jsou volně natažené, některé zcela propanuté, štíhlé a dlouhé. Umocňují tak Zuzaninu eleganci, kterou dotváří i pečlivě upravené nehty. Toto držení levé paže pod pravým nadrem a kompozice Zuzanina těla je podle mého názoru zřejmě inspirováno Raffaelovým obrazem *La fornarina*, který byl namalován v letech 1518–1520. Pravou rukou se Zuzana opírá o masivní pilastr. Prsty přidržuje župan a její ukazováček ladně kopíruje linii látky. Zuzaniny paže jsou svalnaté, ale přesto ženské.

Zuzanina tvář je buclatá a oválná, pod bradou má drobný podbradek.[8] Její krk je ovšem štíhlý a dlouhý. Hlavu má lehce nakloněnou k pravému rameni, kam směřuje i její sklopený zamyšlený až nezúčastněný pohled. Zuzaniny oči jsou proto přivřené, téměř zavřené. Obočí má pečlivě upravené a tenké. Nos je drobný a dokonale rovný. Zuzaniny rty jsou tmavě růžové a krásně vykrojené. Pleť je podložena ve světle bělobou a ve stínech tmavošedou, čímž dostává stříbřitě chladný kolorit a pevnou plastickou modelaci.⁵¹ Její vlasy jsou kudrnaté a mají světle hnědou barvu, která v odlescích přechází až do zlatavé. Sepnuty do drdolu a ozdobeny zlatou korunkou. Ta má na sobě šperk s červeným kamenem, který drží dvě postavy svýma nohama. V ruce pak každá z nich drží perlu. Z medailonu je na drobném řetízku zavěšena perla ve tvaru kapky, která spadává na Zuzanino čelo.

Za Zuzanou stojí dva starci. Jejich hlavy jsou těsně u hlavy Zuzany, jen o kousek výš. Starci vypadají, jako by Zuzaně něco šeptali.[10] Stařec na pravé straně má plášť mechově zelené barvy, ze kterého vykukuje růžová košile. Pravici má položenou na Zuzanino rámě. Levá ruka je pak zdvižena ve velmi naléhavém gestu. Působí, jako by se chtěla Zuzanu dotknout, stisknout její paži. Tvář starce je zobrazena z tříčtvrtečního profilu a jeho pohled je upřen na Zuzanu. Obličej je opálený a plný jemných vrásek, hlavně okolo jeho hnědých očí. Nos je velký, ale štíhlý. Stařec má bujný plnovous, který už je dost prošedivělý. Na hlavě má čepce lososové barvy, který je zdoben zlatými tečkami v pásu a dvěma perlami. Z čepce vykukují starcovi šedivé krátké vlnité vlasy.

Stařec stojící frontálně za Zuzaniným levým ramenem je opřen o hlavicí pilastru a je zahalen do rudého pláště. Jako jediný ze tří postav upírá pohled na diváka. Jeho tvář je vrásčitá s velkými váčky pod očima, které mají hnědou barvu. Jeho tmavé obočí je svaštělé a jeho pohled působí ustaraně. Stejně jako druhý stařec má plnovous. Ten má

⁵¹ BRABCOVÁ 1965, 611.

tmavě hnědou barvu a je rovnoměrně propojen s kudrnatými vlasy. Oba starci působí spíše otcovsky, než aby Zuzanu nabádali k nemravnostem.

Pražský obraz je asi nejvíce podobný obrazu *Zuzana a starci* z vídeňské soukromé sbírky.⁵²[13] Oba zachycují stejnou část příběhu, ale vídeňské dílo zachycuje větší dějovost a jeho podtext je jasnější. Starci jsou situováni na stejnou stranu obrazu a jejich výraz je individuálnější, i když v něm není zlostně karikující rys, který je pro nizozemské obrazy příznačný.⁵³ Nejvíce je však pražská Zuzana podobná berlínské Lukrécii,⁵⁴ jak tvarem obličeje a stavbou těla, tak i účesem a zdobnou korunkou ve vlasech.[14] Taktéž podoba tváře a gesta starce jsou srovnatelná s Tarquiniovými. Tyto obrazy si jsou podobny i tím, že obě v podstatě dramatické scény jsou převedené do jisté zklidněné formy. Barevnost těchto dvou obrazů bohužel nemůžeme porovnat, jelikož berlínská Lukrécie shořela v roce 1945.⁵⁵

⁵² Publikováno K. Steinbartem, Vincent Sallier II., *Muchner Jhrb. der bildenden Kunst*, NF IV, 1927, s. 361 a d. Mimo náš obraz známe ještě několik variant této kompozice. Jsou to: 1. *Zuzana a starci*, Épinal, *Mus. des Vosges*, Kat. 1929, č. 93; 2. *Zuzana a starci*, Graz, *Landesmuseum Joanneum*, Kat. 1923, č. 108; 3. *Zuzana a starci*, aukční kat. sbírky Blumerel, Paříž IV. 1913, č. 351. In: BRABCOVÁ 1965, 617.

⁵³ K obrazu existuje v mnichovském Grafickém kabinetu kresba s nápisem „Meester Vincent Inventor“. Sellaerovi se ji pokusil připsat W. Schmidt a později i K. Steinbart. Je nesporné, že kresba vznikla v těsné souvislosti s vídeňským obrazem. Názor o Sellaerově autorství se opírá hlavně o nápis na kresbě, avšak domněnka ztotožňující Mistra Vincenta s Vincentem Sellaerem na základě shody křestních jmen se nám nezdá zcela věrohodná. In: BRABCOVÁ 1965, 614.

⁵⁴ Inv. č. II. 151/I./1451, dřevo, 104 x 85cm. Zakoupeno roku 1886, vedeno původně jako Nizozemský mistr kolem r. 1575, potom jako Vincent Sallier. Publikováno P. Wescherem *Vincent Sallier I.*, *Muchner Jhrb. der bildenden Kunst*, NF IV, 1927, s. 358, obr. 3. In: BRABCOVÁ 1965, 617.

⁵⁵ BRABCOVÁ 1965, 614–615.

1.3 Smrt Maří Magdaleny

Autor: Abraham Janssens van Nuyssen (Antverpy 1571/1575 – tamtéž 1632)

Datace: kolem roku 1602

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 92,5 x 66 cm

Provenience: původ z premonstrátského kláštera v Teplé

Abraham Janssens van Nuyssen pocházel z Antverp a byl žákem Jana Snellinexe. V letech 1597–1598 navštívil Řím pod patronací kardinála Francesca del Monte. Zde se setkal s prací Caravaggia a inspiroval se jeho polofigurálním zachycením postav a především Caravaggiiovými principy umělého osvětlení. Po návratu do Antverp se stal Abraham Janssens členem *Bratrstva romanistů* a kabinetu *De Violiere*. Zde využíval svých zkušeností, které načerpal v Římě, zejména při zobrazování náboženských scén a portrétů.⁵⁶

Dle J. Vackové měl být pražský obraz nejspíše zakázkou pro exkluzivního objednavatele.[15] Ten si zřejmě přál obraz s tehdy módní mučednickou tematikou, kterou Janssens protknul s manýristickým erotismem. Toto dílo Janssens namaloval v Antverpách, těsně po svém návratu z Říma. Pojí zde nově získané zkušenosti s umělým osvětlením, s tradiční polofigurální kompozicí vlámských malířů, jaké můžeme vidět u Jana van Hemessena.⁵⁷

Námět tohoto obrazu vychází z *Provensálské legendy*, která pochází z Francie 11. století.⁵⁸ Je součástí *Zlaté legendy* Jakuba de Voragine. Jde o příběh, kde Máří Magdalena vystupuje jako poustevnice putující do Provence společně se sestrou Martou, bratrem Lazarem a biskupem Maximinem.⁵⁹ Náš obraz zachycuje část legendy, kdy Máří Magdalena umírá a je přijímána na nebesa. Děj je zasazen do horského prostředí u Sainte-Baume, kde Magdalena strávila třicet let života jako poustevnice v jeskyni. Sedmkrát denně ji andělé vynášeli na nebesa, kde jí bylo ve vidění dopřáno zakusit blaženost, jež je připravena spravedlivým.⁶⁰ Tento námět byl v renesanci velmi oblíben. Máří Magdalena se na renesančních obrazech objevuje částečně zahalená,

⁵⁶ VACKOVÁ 1989, 193.

⁵⁷ VACKOVÁ 1989, 202–204.

⁵⁸ HALL 1991, 261.

⁵⁹ ROYT 2006, 151.

⁶⁰ HALL 1991, 261.

kdežto v baroku nahotu Máří Magdaleny nechávají plně vyniknout, je buď zcela nahá, nebo zakryta dlouhými vlasy.⁶¹

Olejomalba na dubové desce je komponována na výšku.[16] Dynamická kompozice obrazu je rozdělena dvěma diagonálami, které vycházejí z levého horního rohu obrazu. Prohnuté tělo Máří Magdaleny je tak zakomponováno do ostroúhlého trojúhelníku. Dvě horizontály dělí obraz do tří částí a ohraničují tak děj scény. Dolní horizontála prochází skálou u nohou Máří Magdalény a druhá skálou u její hlavy. Celá scéna je nasvícena reflektivním světlem vycházejícím z levého horního rohu.

Tento obraz zachycuje okamžik smrti Máří Magdaleny, kdy má být přijata na nebesa. Máří Magdalenu podpírá zezadu anděl s velkými modrými křídly. Drží ji v podpaží za hrud'. Její tělo působí velmi těžce, je kypré a ruce jsou svalnaté. Inkarnát kůže je velmi studený, ale ne ještě mrtvolně bílý. Máří Magdalena je zobrazena v polopostavě a klín má zahalen inkoustově modrou drapérií se sněhově bílou podšívkou. Její hrud' je zcela odhalena a malá pevná ňadra zakrývá jen pár pramenů světlých dlouhých vlasů. Obličej Máří Magdaleny je zobrazen z podhledu a v tříčtvrtečním profilu. Zachycuje poslední výdech. Její rty jsou lehce nafialovělé, plné a pootevřené. Oči jsou tak přivřeny a propadlé, že vidíme jen bělmo. Obočí má skoro rovný tvar a je husté a hnědé. Vlasy Máří Magdaleny jsou světlé až zlatavé barvy. Nechává je volně spadat po ramenou a ňadrech. Jsou lehce zvlněny a pečlivě vykresleny. V pravé ruce drží krucifix, i když její krátké štíhlé prsty už ho pouští.

Hned vedle Máří Magdaleny stojí modlící se anděl ve žlutém rouchu. Je vidět jen jeho obličej v profilu a sepnuté ruce. Před Máří Magdalenou stojí ještě jeden anděl, který je zobrazen z boku. Jeho tělo je esovitě prohnuto. V rukou drží tmavou látku a pláče. Tvář zobrazena z profilu zachycuje jeho žal. Mohli bychom se domnívat, že jde o obyčejnou ženu, protože křídla anděla nevidíme celá. Vidíme jen několik bílých peříček na jeho ramenou. Možná by mohlo jít o Magdaleninu sestru Martu. Postava je totiž oblečena do dobových šatů starorůžové barvy s modrou mašlí a její levé rameno je velmi vyzývavě odhaleno. Její vlasy také připomínají účes obyčejné ženy. Jsou tmavě hnědé a sepnuty do běžného drdolu.

Po Magdalenině pravici je otevřená kniha, opřena o lebku s dalšími kostmi a před knihou je ozdobná nádoba na mast. Symboly Máří Magdaleny. Celá scéna je

⁶¹ HALL 1991, 261.

zasazena do horského prostředí, které poznáme jen podle několika skalních výběžků. Přesto je obraz laděn v teplém koloritu.

Nejblíže našemu pražskému obrazu je deska *Diana a Kallisto*, signovaná a datovaná rokem 1601 z Szépművészeti Múzeum v Budapešti.⁶²[17] Jsou si podobné v bledém inkarnátu těla světice a jeho pozici, analogickým typem hlav andělů, jasným koloritem růžových a modrých rouch.⁶³ Další blízkou prací je obraz *Cephalus Truchlíci nad umírající Procris* z Floridského John and Mable Ringling Museum of Art.⁶⁴[18] *Procris* je zde taktéž zachycena v polofiguře, jak umírá. Její tělo je stejně kompozičně řešeno jako tělo Máří Magdaleny, ale vychází z něj mnohem více expresivity. Hlavně z tváře umírající *Procris*. Není tak klidná a smířená jako tvář Máří Magdaleny. *Procris* má mrtvolně studený inkarnát pleti a obličej sevřen v křeči. Janssens zde uplatňuje principy umělého nasvětlení, které zná z prací Caravaggia. Tato práce má mnohem chladnější kolorit, než jeho předchozí rané práce.

⁶² *Diana a Kallisto*, Abraham Janssens, 1601, olejomalba na dřevěné desce, 91 x 140 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapešť. In:

http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/diana_discovering_the_pregnancy_of_9111. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

⁶³ VACKOVÁ 1989, 204.

⁶⁴ *Cephalus Truchlíci nad umírající Procris*, Abraham Janssens, okolo 1610, olejomalba na plátně, 125.7 x 106 cm. John and Mable Ringling Museum of Art, Florida. In: <http://emuseum.ringling.org/emuseum/view/objects/asitem/People@1041/0?t:state:flow=12213fdf-7edd-4b32-8eba-8a7bf8e55ae5>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

1.4 Madona s dítětem

Autor: Pieter Coeck van Aelst (14. 8. 1502 Aelst, Belgie – 6. 12. 1550 Brusel) (Kopie podle Rogiera van der Weydena)

Datace: 1540–1550

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 68 x 51cm

Provenience: Státní zámek Konopiště ? – 1943 (dokumentováno cca 1920)

Pieter Coeck van Aelst byl malířem, sochařem, architektem, grafikem, který přispěl velkou měrou k rozšíření italské renesance ve Flandrech. Byl žákem Barendra van Orley v Bruselu a poté se stal sám mistrem v Antverpách. Jeho žákem byl například Pieter Brugel starší.⁶⁵

Na tomto obraze je zachycena Panna Marie s Ježíškem ve velmi intimním momentu, kdy matka kojí své dítě.[19] Jde o typ *Galaktotrofúsy*, Panny Marie kojící (*Maria lactans*).⁶⁶ Ikonografický předobraz tohoto námětu můžeme nalézt v *evangeliiu podle Lukáše*.⁶⁷ Tento prototyp byl přenesen z Byzance do Itálie v 15. století a poté do Nizozemí. Díky Rogieru van der Weydenovi se tento námět stal velice populární a byl často kopírován. Pieter Coeck van Aelst do tohoto námětu vnesl nové italizující prvky, založené hlavně na působivém koloritu a kontrastu rumělký a smaragdově zelené barvy.⁶⁸ O. Kotková řadí tento obraz mezi kopie Rogierových kompozic z druhé poloviny 15. století.⁶⁹

Obraz je komponován na výšku.[20] Tělo Panny Marie je v hlavní středové ose a její hlava je přikloněna k Ježíškovi po diagonále. Oba tvoří schéma rovnostranného trojúhelníku.

Panna Marie sedí u dřevěného stolu, přes který je přehozen menší černý ubrus kruhového tvaru. Ježíšek sedí na něm a vrhá se do náručí své matky, která mu nabízí svůj prs a vybízí ho, aby se napil. Panna Marie je částečně zahalena do rudé látky, která má velmi výraznou stylizovanou drapérii. Její šat je černý, jen konce rukávů jsou olemovány vlnkovými motivy vyšitými zlatou nití. Pod šaty má bílou košili, která je

⁶⁵ Slovník světového malířství 1991, 120.

⁶⁶ Vychází z typově podobného námětu panenské bohyně Isis, která kojí svého syna Hóra. Více In: KIRSCHBAUM/BANDMANN/BRAUNFELS 1968–1976, 158–159.

⁶⁷ Lk 11, 12.

⁶⁸ VACKOVÁ 1989, 51.

⁶⁹ KOTKOVÁ 1999, 53.

vyhrnuta tak, aby mohla nakrmit Ježíška. Dlouhými prsty pravé ruky si přidržuje obnažené ňadro, aby mohla nakojit své dítě. Prso drží mezi ukazováčkem a prostředníčkem, které tak působí jako malé, ale zároveň jeho plný kulatý tvar s drobnou načervenalou bradavkou dává pocit, že její ňadro je plné mateřského mléka. Levou rukou Panna Marie drží Ježíška za břicho. Palcem a malíčkem ho pak hladí po ruce a nožičce. Její prsty jsou dlouhé a jejich něžný pohyb zachycuje Mariinu mateřskou lásku. Hlava Panny Marie je skloněna k levému rameni. Její jemně narůžovělá tvář je dokonale vymodelována pomocí světla. Oči Panny Marie jsou přivřené a její pohled směřuje dolů, ale není v přímém očním kontaktu s Ježíškem. Tenké a upravené obočí má půlkruhový tvar. Nos je velmi drobný a kostnatý oproti červeným rtům, které jsou sice malé, ale zato plné a dokonale vytvarované. Mariina brada je kulatá a uprostřed má dolíček. Přestože má Panna Marie hlavu přikloněnou k levému rameni, není na jejím dlouhém krku žádný fald. Světlé medově hnědé vlasy jsou kudrnaté a částečně skryté pod bílou rouškou. Vlasy jsou pečlivě a detailně vykreslené.

Nahý Ježíšek v Mariině náruči má pod sebou bílý kus látky opět s velmi výraznou a stylizovanou drapérií. Ježíškovo tělo je kypré, ale zároveň s vyrýsovanými svaly. Na jeho malých nožičkách jsou nápadně dlouhé prsty. Na pravém stehnu má pravděpodobně jablko tmavé barvy, které přidržuje levou ručkou. Odkazuje tak na atribut Krista jako nového Adama. Pravou ručičkou odstrkuje prsty Panny Marie, které drží prs. Jeho tvář je natočena k Mariinu prsu a je zobrazena ve tříčtvrtečním profilu. Ježíškův obličej je buclatý, pod malíčkýma očima má pár vrásek. Nos je stejně jako u jeho matky drobný a kostnatý a rty jsou našpulené a plné. Na bradě má také dolíček. Ježíškův krátký krk je plný faldíků.

Panna Marie s Ježíškem mají za sebou jen tmavé pozadí a modelace pomocí světla jim dává plně plasticky vystoupit.

Pražský obraz jistě patří do cyklu kopií *Madon Rogiera van der Weydena*. Koresponduje s obrazy *Madony a dítěte* v Art Institute v Chicagu⁷⁰[21] a v Musée de Beaux-Arts v Caen.⁷¹[22] Polopostavu Madony s Ježíškem můžeme také nalézt

⁷⁰ Madona s dítětem, Rogier van der Weyden, 1460/65, olejomalba na dřevě, 38.4 x 28.3 cm, Art Institute, Chicagu In: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/16303?search_no=1&index=1. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

⁷¹ Portrétní diptych Laurent Froimon(levá strana), Rogier van der Weyden, 60. léta 15. století, olejomalba na dobovém panelu, 51,5 x 33,5 cm, Musée de Beaux-Arts, Caen In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

v obraze *Svatý Lukáš kreslící Pannu Marii*,⁷² taktéž od Rogiera van der Weydena.⁷³ [23] Všechny tyto uvedené obrazy mají s naší pražskou deskou mnoho společných rysů. Panna Marie drží malého Ježíška v náručí a nabízí mu svůj prs. Krom obrazu z Chicaga, kde Panna Marie i Ježíšek mají ruce sepnuty v modlitbě. Madony mají vlasy částečně skryty pod rouškou buď červené, nebo modré barvy a jejich tvář se kloní k Ježíškovi nebo jejich pohled. I když v těchto dílech pozorujeme vřelý mateřský cit a něhu, jejich zachycení je ještě poněkud statické. Ježíšek je s Pannou Marií jen v něžném kontaktu, který je typický právě pro práci Rogiera van der Weydena.

⁷² Svatý Lukáš kreslící Pannu Marii, Rogier van der Weyden, okolo 1450, olejomalba na dobovém panelu, 138 x 110 cm, Alte Pinakothek, Munich In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

⁷³ KOTKOVÁ 1999, 53.

1.5 Madona s dítětem

Autor: Jihonizozemský malíř

Datace: třetí čtvrtina 16. století

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 90,5 x 69,3 cm

Provenience: získán do sbírky Národní galerie v Praze roku 1945 od Českého národního výboru v Praze

Italizující malba Madony kojící dítě patří svým typem *Madony* do okruhu jihonizozemských mistrů, jako jsou Pieter Coeck van Aetst, Bernart van Orley a Jan Metsys, z první třetiny 16. století. Nicméně konzervátorské práce ukázaly, že jde o dílenskou práci ze třetí čtvrtiny 16. století. J. Vacková řadí tento obraz do doby kolem roku 1530 a připisuje ho malíři, který tvořil v okruhu malíře Ambrosiuse Bensona. Ten přejímá základní ikonografii *Madony* od Rogiera van der Weydena a Gerarda Davida, a dává jí navíc italizující nádech.⁷⁴

Tento obraz stejně jako předchozí deska vychází z byzantského předobrazu *Galaktotrofúsy*, Panny Marie kojící (*Maria lactans*). Červený⁷⁵ plášť, do kterého je Panna Marie oděna, odkazuje na její vřelý mateřský cit k Ježíškovi. Ten je usazen na polštáři, který odkazuje na jeho božský tůň.⁷⁶

Dubová deska je v horních rozích zkrácena do tetragonu. [24] Obraz je komponován na výšku. Intimní scéna matky a dítěte je zasazena do interiéru. Panna Maria s Ježíškem jsou situováni na hlavní středovou osu.[25] Tělo Panny Marie je stočeno po diagonále vycházející z levého dolního rohu a protíná její levou ruku, ústa a nos. Ježíškovo tělo je taktéž stočeno po rovnoběžné diagonále. Obě postavy tvoří kompozici tupoúhlého trojúhelníku. Nasvícení obrazu vychází z okna v levé horní části obrazu. Madona s dítětem jsou tak osvětleni přirozeným denním světlem.

Panna Marie stojí u stolu, na kterém je stolička s polštáři, na níž sedí Ježíšek.[26] Její tělo i tvář jsou natočeny k pravé straně obrazu. Madona je oblečena do tmavě modrého šatu lemovaného kožešinkou. V ramenou je šat nabrán a v předloktí se hnědé rukávy zužují. Přes ramena má volně přehozen červený plášť, který spadá na stůl a tvoří výraznou drapérii. Madona si prsty levé ruky přidržuje velké ňadro kulatého

⁷⁴ VACKOVÁ 1989, 109.

⁷⁵ Více In: BECKER 2002, 42–43.

⁷⁶ Více In: BECKER 2002, 226.

tvaru a přikládá jej Ježíškovi. Pravou rukou drží Ježíška a dlouhými prsty ho hladí za ouškem a po zádech. Tělo Panny Marie oproti obličejí působí mohutně.[27] Její tvář je kulatá a pod bradou má malý podbradek. Obličej je zobrazen ze tříčtvrtěčního profilu. Pohled Madony je upřen na Ježíška. Její oči jsou drobné a zaklenuté obočí není skoro vidět. Nos má štíhlý a kostnatý. Inkarnát pleti je jemně tónovaný do teplých barev. Rumělkové rty má sevřené a jsou velmi úzké, ale přesto se nepatrně usmívají. Jemně vlnité světlé vlasy má na temeni rozděleny pěšinkou a zbytek je ukryt pod průhledným závojem.

Ježíšek působí velmi rozverně. Neklidně sedí na stoličce a jeho tělo je stočeno k Mariinu prsu. Pravou ručičkou, přes kterou má přehozenou průhlednou splývavou drapérii, se přidržuje Mariiny levé ruky, která mu podává prs. Levou ručičkou je pak plně zapřen o stoličku. Jeho buclatá tvář je lehce natočena k Marii, ale jeho pohled směřuje ven z obrazu. Ježíškovy vlásky jsou kučeravé, světlé až zlatavé.

Stolička, na které sedí, má dřevěná podlouhlá držadla a uprostřed velký polštář zlatavé barvy s *pressbrokát*em. Na obou rozích polštáře jsou zavěšeny dva štrápce. Z pod stoličky pak spadá na stůl tmavá těžká karmínově rudá drapérie, taktéž s motivem *pressbrokátu*. Nad hlavou Panny Marie jsou zobrazeny mechově zelené závěsy se štrápci. Okno v levé části obrazu dává obrazu průhled do italizující staro-flámské krajiny s řekou, stromy, skalnatým pohořím a polorozpadlým domem. Kolorit obrazu působí teplými hřejivými tóny.

Jak bylo zmíněno výše, tento obraz vychází ze základní ikonografie *Madon* od Rogiera van der Weydena a Gerarda Davida. Panna Marie stejně jako u desek Rogiera van der Weydena nabízí Ježíškovi své ňadro a je zahalena do roušky. Ježíšek už neleží v její náruči, naopak jeho tělo je rozpořehobováno a hraje si s matčinou rukou. Jeho rozverný pohled směřuje ven z obrazu a je upřen na diváka. Tento prvek můžeme pozorovat u *Madon* Gerarda Davida, například u *Madony s dítětem*⁷⁷ ze Staatliche Museen v Berlíně.[30] Stejně tak okno s průhledem do vlámské krajiny, jak můžeme vidět u Gerardova obrazu *Madona s dítětem a mléčnou polévkou* z Aurora Trust v New Yorku.⁷⁸[31] Pražský obraz má také spojitost s prací Bernarta van Orley, kterou vnímáme hlavně v podobném pojetí Panny Marie, jako je tomu u obrazu *Svatá rodina*

⁷⁷ Madona s dítětem, Gerard David, 1490, olejomalba na dřevě, Staatliche Museen, Berlin In: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david/index.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

⁷⁸ Madona s dítětem a mléčnou polévkou, Gerard David, okolo 1515, olejomalba na dřevě, 33 x 28 cm, Aurora Trust, New York In: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david/index.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

z Museo del Prado v Madridu.⁷⁹[32] Obdobné pojetí lavírovaného závoje ve vlasech Madony, její pečlivě vykreslené vlasy a ostré rysy v obličejí. Bernart van Orley, také jako náš autor, používá techniky *pressbrokátu*. Jistou spojitost s italskými Madonami může pozorovat na Ježíškovi. Jeho tělo je svalnatější a roztažené nohy jsou v pohybu. Tyto prvky spatřujeme spíše v italském prostředí. Jako příklad uvádíme obraz Andrea del Sarta *Madona s dítětem a malým svatým Janem* z Galleria Borghese v Římě.⁸⁰[33]

⁷⁹ Svatá rodina, Bernart van Orley, 1522, tempera na dřevě, 90 x 74 cm, Museo del Prado, Madrid In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

⁸⁰ Madona s dítětem a malým svatým Janem, Andrea del Sarto, okolo 1518, olejomalba na dřevě, 154 x 101 cm
Galleria Borghese, Řím In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

2. Obrazy s profánní tematikou

2.1 Monna Vanna Nuda

Autor: Joos van Cleve (Cleve nebo Antverpy kolem 1464 – Antverpy 1540/1541)

Datace: mezi 1529–1534

Technika: olejomalba na mahagonové desce

Rozměry: 89 x 69,6 cm

Provenience: vlastnictví J. A. Knebela van Katzennellenbogena, ? – před 1725; sbírka hraběte Heinricha Beaufort-Spontini, zámek Bečov nad Teplou ? –1950 (?); Národní galerie v Praze

Autorem tohoto portrétu je s největší pravděpodobností Joos van Cleve. Joos van Cleve byl skvělým malířem a zejména vynikajícím portrétistou. Právě díky tomu byl pozván roku 1530 do Fontainebleau francouzským králem Františkem I. a jeho ženou Eleonorou Portugalskou, aby zhotovil jejich portréty. Během svého života Joos van Cleve navštívil také Itálii, a to v roce 1536, a Anglii, v době vlády Jindřicha VIII.⁸¹

Pro náš obraz je však nejdůležitější doba jeho působení na dvoře Františka I. Joos van Cleve byl najat, aby namaloval portrét Františka I. a jeho manželky Eleonory,⁸² dcery španělského krále Filipa.⁸³ Na francouzský dvůr přijel krátce po jejich sňatku. Podle zprávy Gucciardiniho maloval i jiné šlechtice. Joos van Cleve se ve svých portrétech snažil vyrovnat novému pojetí, které do Francie vnesl Leonardo da Vinci,⁸⁴ což můžeme pozorovat i u našeho obrazu.

Podle M. J. Friedländera jde v případě díla *Monna Vanna Nuda* s největší pravděpodobností o podobiznu královské milenky.⁸⁵ Vyslovuje také domněnku, že hlavní Cleevovou inspirací byly Leonardovy kartóny z Chantill.⁸⁶ Tato pražská práce byla zřejmě připisována samotnému Leonardovi. Při restauraci byla totiž objevena na desce stolu signatura: *Leonardo Vince*. Podpis byl vyryt v původní vrstvě malby a má

⁸¹ VACKOVÁ 1989, 96.

⁸² Portrét Eleonory královny Francie, Joos van Cleve, okolo 1530, olej na dřevě, 35,5 x 29,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 1. 4. 2015.

⁸³ Podobizny obou královských manželů, které maloval Joos van Cleve, se zachovaly a jsou dobře známy. In: ŠÍP 1953, 137.

⁸⁴ Opouštěl celkovou plošnost a usiloval o vybudování plastiky plné figury exaktně umístěné v prostoru. Zdá se, že znal Leonardovy teoretické úvahy o portrétu, kde mistr doporučuje nemalovat při plném denním světle, nýbrž v zešeřelé místnosti se světlem rozptýleným, aby tím lépe vznikla jemná plastická modelace těla. In: ŠÍP 1953, 137.

⁸⁵ O. Kotková tuto myšlenku nesdílí. Domnívá se, že jde o dobře situovanou kurtizánu, která se pohybuje ve vyšších společenských kruzích. Usuzuje tak z ostentativně odhalených ňader, přemíry šperků a sebevědomého vyzývavého pohledu. Více in: STOLÁROVÁ/VLNAS 2008, 85.

⁸⁶ Kartóny z Chantill, jsou pokládány za jistou variantu Leonardovy Mony Lisy, ale s odhaleným poprsím. Tyto obrazy mají leonardovské slohové rysy z doby jeho druhého pobytu v Miláně (1506–1512), avšak mají i rysy mladší, které jsou již Leonardově cizí. Více In: ŠÍP 1953.

hladké okraje, takže je nepravděpodobné, že by byl vyryt do zaschlé malby. Další důkaz o tom, že byl obraz připisován Leonardovi, nalezneme na zadní straně desky. Nápís: *No 16. Leonardo da Vinci modi Giorgione*.^[34] Ovšem slohový rozbor dokládá, že o dílo italské proveniencie nejde. Spíše se jedná o práci malíře z okruhu Fontainebleauské školy.⁸⁷

V článku *Nový obraz Joose van Cleve* z roku 1953 Jaromír Šíp poprvé upozornil na to, že by se mohlo jednat o dílo Joose van Cleve. Jeho domněnka byla založená na práci M. J. Friedländera,⁸⁸ který mnichovský obraz s názvem *Podobizna ženy s obnaženou horní polovinou těla*, připisuje Joosu van Clevovi. Šíp však svou hypotézu demonstruje na jiných dílech Joose van Cleve. Především na portrétu Františka I.,⁸⁹ hlavním díle, které Cleve vytvořil při pobytu ve Francii. Zde Šíp nachází několik nepopíratelně shodných rysů s naší *Monnou Vannou Nudou*.⁹⁰ V katalogu Národní galerie v Praze z roku 1988 – *Staré evropské umění: Šternberský palác: Katalog stálé expozice*,⁹¹ však můžeme tento obraz najít ještě jako práci připisovanou Francouzskému mistrovi 16. století z Fontainebleauské školy. Přesto ho J. Šíp a L. Slaviček zmiňují v kapitole *Nizozemské, holandské a vlámské umění 15. – 17. století*,⁹² neuvádějí však, že by se mohlo jednat o dílo Joose van Cleve. Jako autora obrazu označuje Joose van Cleve, na základě článku J. Šípa, až J. Vacková ve své knize *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky* z roku 1989. Taktéž v katalogu *Netherlandish painting 1480–1600: the National Gallery in Prague*, O. Kotkové z roku 1999 najdeme jako autora tohoto obrazu Joose van Cleve.

Ústředním námětem deskové malby je postava polonahé ženy.^[33] Obraz je komponován na výšku, portrétovaná je zachycena v interiéru. Spoře oděná sedící žena je situovaná v hlavní kompoziční ose výjevu. Poloha jejího těla sleduje trojúhelníkové

⁸⁷ ŠÍP 1953, 134–137.

⁸⁸ M. J. Friedländera, *Die altniederländische Malerei*, 1931, sv. IX. In: ŠÍP 1953, 140.

⁸⁹ Portrét Františka I. krále Francie, Joos van Cleve, 1532–1533, olej na dřevě, 72,1 x 59,2 cm, Philadelphia Museum of Art. In:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102586.html?mulR=738179723>^[5]. Vyhledáno dne: 1. 4. 2015.

⁹⁰ Posazení figury v prostoru u obou portrétů je velmi podobné. Podobná je i modelace rukou. Tvar hlavy má některé shody až nápadné: mohutné nadočnicové oblouky, partie nad víčky jakoby oteklé, dlouhý nos a zvláště malé, široko od sebe posazené oči. Podobnost modelace vyniká zejména ve vnějších očních koutečích. Připomeňme si slova Ludvíka Baldasse, který říká, že ošklivé rysy na tváři krále nejsou nikterak potlačeny, ba že vystupňovány do jakési démoničnosti. Totéž možno říci téměř doslova o našem obraze. Pohled ženy je pohledem osoby z rafinovaného dvorského prostředí. In: ŠÍP 1953, 138.

⁹¹ *Staré evropské umění: Šternberský palác: Katalog stálé expozice 1988*.

⁹² Dráždivý leonardovský obraz *Monna Vanna Nuda*, připisovaný škole ve Fontainebleau je dílem, v němž kromě italských podmětů cítíme zřejmý nizozemský přízvuk. In: *Staré evropské umění: Šternberský palác: Katalog stálé expozice 1988*, 100.

kompoziční řešení. Diagonály rovnoramenného trojúhelníku tvoří vrchol nad hlavou ženy a procházejí nejprve jejími spánky a poté rameny.[34]

Podobizna polonahé mladé ženy v sobě ukrývá jistou tajemnost a vyzývavost. Žena sedí před tmavým pozadím doplněným v obou horních rozích tmavě zelenou až smaragdově zelenou drapérií, tvořící dojem jevištní opony. Při restauraci, kterou provedl Mojmir Hamsík v roce 1951,⁹³ došlo k zjištění mnoha přemaleb.⁹⁴ Bělostná kůže mladé dívky tak velmi výrazně kontrastuje s tmavým pozadím. Žena sedí vzpřímeně, její tvář je zobrazena z *ánfasu*, zatímco její vypnutá hrud' už je lehce natočena do strany. Pravou rukou se opírá o desku stolu a pevně ji na konci svírá. Druhá ruka ji mezitím jemně drží v zápěstí. Její prsty si pohrávají se zlatým náramkem z perel a rudých kamenů a něžně ženu hladí.[35]

Červený župan s hnědou kožešinou, do kterého je dívka oblečena jen napůl, téměř zahaluje její levé rameno, kdežto pravé nechává plně vystoupit. Padající župan tak ukazuje i svou světlou saténovou podšívku. Splývá do ženina klína a plně jej zakrývá. Klín je z části ukryt i za římsou, která je také skryta pod drapérií županu.

Bělostná tvář mladé dívky se studenými odlesky je klidná. Pod tenkým, pečlivě upraveným obočím jsou hnědé oči, které se dívají úkosem a ne přímo. Zračí se v nich klid a touha. Na dokonalém nose je vidět něžný nádech, který kouzlí zachycení momentu napětí. Jemně rumělkové tváře dokreslují tajuplný úsměv. Plné rty nejsou rudé, ale jen lehce narůžovělé a působí nevinně.[37]

Dívka má oříškově hnědé vlasy, sepnuty turbanovitě stočeným pruhem látky, který je uprostřed dekorován zlatým šperkem ze třech perel, rudého kamenu a jedné větší perly ve tvaru kapky. Tyto stejné perly má i jako náušnice. Její vlasy jsou mírně zvlněné, okolo obličeje jsou volně zkadeřené, a rámují tak tvář. Dva prameny dívce splývají okolo ňader, jako dva hadi hledající úkryt. Jsou velmi pečlivě vykresleny.

Na vypnuté hrudi má vystaven zlatý šperk ze dvou perel, rudého kamene a perly ve tvaru kapky. Šperk je zavěšen na jemných černých korálcích, které jsou doplněny několika perličkami. Majestátnost držení trupu umocňuje vyrýsovanost klíčních kostí

⁹³ HAMSÍK/KESNER 1985, 5–6.

⁹⁴ Nejdříve byl odstraněn lakový filtr, jenž kryl studené reflexy pleti. Odstraněním laku se ukázaly retuše, které byly nanášeny ve dvou vrstvách. Bylo zjištěno, že černá barva pozadí není původní, že pochází nejspíše ze sedmnáctého století. Byla však ponechána, protože spodní, původní vrstva tmavě šedého tónu je zachována jen ve zbytcích. Rovněž malba kožešiny a vlasů není původní a byla ponechána z téhož důvodu jako barva pozadí. Ostrůvky původní barvy byly patrné v pramenech vlasů na ramenou. Byly odstraněny pozdější ostře nasazené běloby na perlách i deformující přemalba šperků a pozdější červenohnědé lazury stínů. In: ŠÍP 1953, 134.

a napjatý krk, ale také i lehké naznačení žeber a břišních svalů. Její ňadra nejsou příliš velká ani malá, mají zakulacený tvar s růžovými vystouplými bradavkami.

Celý obraz je protknut tajemným erotickým napětím, které není způsobeno jen prvoplánovou nahotou, ale právě jednotlivými detaily na těle ženy. Jako je výraz ve tváři, splývavost vlasů, odhalující se drapérie, něžný stisk zápěstí v kontrastu s pevným stiskem desky stolu ženinou pravicí. Prostor, ve kterém je dívka usazena, ji představuje jako *femme fatale*. Je to obraz ženy, která ztvárňuje své osudové představení.

Nejbližší Cleeovou prací našemu pražskému obrazu je *Podobizna ženy s obnaženou horní polovinou těla*, jak ji M. J. Friedländer pojmenoval a uvádí, že ji viděl v obchodě u Bohlera v Mnichově.⁹⁵ Mnichovský exemplář je na rozdíl od našeho obrazu spíše dílenskou kopií než originálem Joose van Cleva. Je vidět značný rozdíl v kvalitě díla. Držení těla ženy je loutkovité, nasazení hlavy na krk nejisté, výraz tváře neurčitý a modelace těla neurčitá.⁹⁶

Při srovnání pražské *Monny Vanny Nudy* s obrazy z milánského okruhu plně vynikne její severský charakter.[38] Přesto má toto dílo s milánskými obrazy⁹⁷ žen sedících ve skalnaté krajině mnoho společného. Ženy jsou usazeny na jakési terase v křesle vystlaném drapérií, jejíž jeden cíp má přehozen přes předloktí pravé paže. Jde o stejný figurální typ, vyznačující se jakousi abstraktní oblostí. V pražském i mnichovském obraze převládá zájem o individualitu portrétované. Tyto práce jsou více detailní v popisu těla a precizní v zachycení šperků.⁹⁸ Nakonec bychom mohli porovnat náš pražský obraz i s prvotním vzorem všech těchto obrazů a to s Leonardovou *Monou Lisou*.⁹⁹[39] Rozdíly jsou značné, přesto jistou souvislost pocítíme. Hlavním společným rysem je kompoziční řešení těla všech žen – sedící žena situovaná v hlavní kompoziční ose výjevu, její vypnutá hrud' lehce natočena do strany a tvář zobrazena z *ánfasu*. Sepnuté ruce má volně položené na stole a pohled upírá na diváka. Naše *Monna Vanna Nuda* asi nemá tak záhadný úsměv jako její slavná předloha, ale dá se v něm také číst. Záleží jen na oku a fantazii diváka.

⁹⁵ Udává jeho rozměr 95x72 cm (naš obraz měří 89x69,6 cm). Je reprodukován na tab. 53 v devátém svazku díla *Die altniederländische Malerei* a je uveden v katalogu pod čís. 114a. In: ŠÍP 1953, 134.

⁹⁶ ŠÍP 1953, 134–136.

⁹⁷ *Monna Vanna*, Leonardo da Vinci (?), okolo 1515, černá křída na kartonu, 72,4x54 cm, Musée Condé (Chantilly). In:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Vanna_Cartoon_musee_Conde.jpg. Vyhledáno dne: 25. 3. 2015.

⁹⁸ ŠÍP 1953, 139–140.

⁹⁹ *Mona Lisa (La Gioconda)*, Leonardo da Vinci, okolo 1503–1505, olejomalba na dřevě, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paříž. In: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 25. 3. 2015.

2.2 Portrét polonahé ženy

Autor: nizozemský malíř (kopie podle mistra z Fontainebleauské školy)

Datace: druhá polovina 16. století

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 41 x 28,5 cm

Provenience: v roce 1806 zapůjčil na OSVPU hrabě Franz Christian Sternberg; po něm zdědila hraběnka Leopoldina Sylva Tarroucca; rozená Sternberg-Manderscheid; po ní její syn Friedrich

Tento portrét polonahé ženy bychom mohli na základě slohových prvků s největší pravděpodobností zařadit do Fontainebleauské školy nebo mezi kopie Raffaelova obrazu *La Formarina*.^[41] Díky bližšímu technologickému ohledání však můžeme tuto práci začlenit do nizozemského prostředí. Jeho technické parametry totiž odpovídají více severním zemím než Francii. Autor tohoto obrazu nám ale zůstává utajen.¹⁰⁰

Hlavním námětem tohoto obrazu je postava polonahé ženy.^[40] Obraz je komponován na výšku, portrétovaná je zachycena v interiéru. Sedící polonahá žena je situovaná v hlavní kompoziční ose celé scény. Portrét je rozdělen do čtyř celků. První horizontála prochází očima ženy, druhá jejími rameny a třetí jejími lokty. Z posledních dvou horizontál, respektive z jejich pravých konců. Vycházejí dvě diagonály, po kterých je tělo ženy stočeno k levé straně.^[43] Toto kompoziční schéma můžeme sledovat i u Raffaelova obrazu *La Formarina*.

Tělo i hlava ženy jsou natočeny k levé straně obrazu. Její kypré tělo je z části zahaleno do průhledné draperie, která je lemována tenkým vyšíváním proužkem. Průhledná látka přikrývá pravé rameno a celé pravé ňadro. Pod ňadrem si látku žena přidržuje ukazovákem a prostředníčkem levé ruky. Její ňadra nejsou ani malá ani příliš velká. Jsou pevná a kopírují tvar kapky. Palec levé ruky je ve vertikále se středem ženina obličej. Pravou rukou si žena v klíně drží neprůhlednou stylizovanou drapérii. Z prstů pravé ruky je vidět pouze palec. Na zápěstí má drobný šperk, řetízek s malými tmavými kamínky. Jak bylo zmíněno, levá ruka přidržuje drapérii a na zápěstí má také náramek. Jeho kameny jsou naopak světlé.

Obličej ženy je oblý a její tváře jsou plné. Oči mají mandlový tvar a její pohled je upřen na diváka. Pod očima má pár drobných vrásek. Její obočí je upravené a tenké. Pod štíhlým úzkým nosem má výrazný dolíček, který je zřejmě způsobený

¹⁰⁰ Více In: KOTKOVÁ 1999, 143.

vyrýsovanými plnými rty. Žena má velmi dlouhý krk, na kterém můžeme zpozorovat několik drobných faldů. Účes ženy je upraven do antikizujícího uzlu, doplněn o cop, který je připnut přes temeno hlavy ženy. Z vlasů jí vykukuje pravé ucho ozdobené decentní náušnicí s ornamenty.

Hlavní inspirací pro toto dílo byl bezpochyby Raffaelův obraz *La Formarina*,¹⁰¹ který autor namaloval v letech 1518–1520. Tento obraz byl také výchozí inspirací pro umělce z Fontainebleauské školy. Například obraz *La Dame à sa toilette*¹⁰²[42] zachycuje taktéž nahou dívku v polopostavě, ale děj scény je mnohem komplikovanější a obohacený o další šperky, zrcadla, místnosti a postavu služky.¹⁰³ Pražský obraz je v tomto ohledu mnohem prostší, proto bychom měli jeho kořeny hledat spíše v díle *La Formarina*. Kompoziční řešení těchto obrazů je stejné. Rozdíly může pozorovat v odlišném pohybu prstů a paží, které je u našeho obrazu mnohem strnulejší, a také její tělo je mnohem vzpřímenější. Naše portrétovaná žena nemá tak klidný a příjemný výraz ve tváři jako *La Formarina*. Další rozdíl je v rozvržení drapérie. Žena na pražském obraze má průhlednou drapérii přehozenou přes pravé rameno a pravé ňadro, kdežto *La Formarina* má průsvitnou drapérii shrnutou jen na břicho a přidržuje si ji levou rukou. *La Formarina* má vlasy ukryty pod turbanovitě stočenou látkou, naše dívka ne. Její účes připomíná propletené drdoly žen z Fontainebleauské školy. Posledním větším rozdílem je pozadí. Pražský obraz je komponován v interiéru, kdežto *La Formarina* je zasazena do venkovního prostředí a za zády má keř myrty,¹⁰⁴ který odkazuje na ženy uctívající Venuši.

¹⁰¹ La Fornarina; Raffaello Sanzio; 1518–1520; 87x63cm; Inv.č. 2333; sbírka Barberini, Řím.
In: <http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/97/raffaello-la-fornarina>. Vyhledáno dne: 25. 3. 2015.

¹⁰² La Dame à sa toilette; Fontainebleauská škola; 1580; 105x76 cm; Musée des Beaux-Arts de Dijon.
In: <http://dijoon.free.fr/mba/femtoilette.htm>. Vyhledáno dne: 25. 3. 2015.

¹⁰³Více In: KOTKOVÁ 1999, 143.

¹⁰⁴ U Vergilia (Bucol. VII, 62) a Ovidia (Fasti IV, 141-144) se píše o tom, že ženy uctívající Venuši se mají před vstupem do očištné lázně ozdobit růžemi a myrtou. Dělo se tak s připomínkou na to, že nahá Venuše byla v lázni překvapena „nezbednými satyry“ a „hned myrtou zakryla se celá“. V renesanci Giovanni Boccaccio poznamenal, že listy myrhy jsou sdruženy ve dvojicích, což poukazuje na vzájemnost mileneckého páru; černý plod myrty symbolicky naznačuje, že v lásce se skrývá melancholie. In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 102.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

3. Obrazy s tematikou antického Říma

3.1 Sebevražda Lukrécie

Autor: Mistr ze Svaté krve (dílna)

Datace: první čtvrtina 16. století

Technika: olejomalba na dubové desce

Rozměry: 56,5 x 42,6 cm

Provenience: majetkem rodiny Drzewica; sbírka A. Wegrath; sbírka Egidy Neradové, Praha 1947

Anonymní antverpský malíř Mistr ze Svaté krve je jedním z mnoha malířů, kteří navazovali na práci Quentina Massyse. Mistr ze Svaté krve pracoval pro stejnojmenné bratrstvo v Bruggách a silně ovlivnil antverpskou školu první třetiny 16. století. Mohli bychom ho tedy řadit mezi antverpské manýristy, doby kolem roku 1520. V pulzujícím přístavním městě se umělci navraceli ke gotickým tradicím. Tato díla mají tedy jistou příbuznost se soudobým italským manýrismem, jehož součástí byly také záměrné gotismy.¹⁰⁵

Námět *Sebevražda Lukrécie* patřil k nejčastěji opakovaným tématům děl v dílně Mistra ze Svaté krve. V letech 1520–1525 se malíři hojně inspirovali dnes bohužel ztraceným prototypem *Sebevraždy Lukrécie* od Quentina Massyse. Tento námět se těšil velké oblibě a to především v první čtvrtině 16. století. Byl chápán jako humanistická profánní paralela k biblické Juditě a Máří Magdaleně. Taktéž byl pro malíře pikantní z důvodu zobrazení ženského aktu v polofiguře.¹⁰⁶

Tento tragický námět vychází z římské historie. Lukrécie byla ctnostná a pokorná žena. Jejím manželem byl Collatinus Tarquinius, syn Egeriův.¹⁰⁷ Jednoho večera Collatinus pil víno u Sexta Tarquinia. Tam se společně s vojáky smluvili, že pojedou vyzkoušet, jestli se jejich ženy chovají v jejich nepřítomnosti ctnostně. Sexta ohromila Lukrécieina krása a její počestnost, proto když muži odjeli zpět do tábora, tak se k ní vrátil. Hrozil Lukréciei, že pokud se mu nepoddá, zabije ji a otroka, aby se mluvilo o jejím cizoložství. Lukrécie mu tedy pod hrozbou výhrůžky podlehla. Zneuctěná Lukrécie vyslala posly do Říma za svým otcem a za svým manželem do

¹⁰⁵ VACKOVÁ 1989, 113.

¹⁰⁶ VACKOVÁ 1989, 118–120.

¹⁰⁷ LIVIUS 1979, 117.

Ardey. Když oba přijeli, vše jim řekla. Posadila se na postel a v slzách prosící o odpuštění si vrazila do srdce nůž.¹⁰⁸

Obraz zachycuje okamžik Lukrécieiny sebevraždy.[44] Je zde zobrazen moment, kdy dýka právě proniká do její hrudi. Lukrécie stojí zpřímá v hlavní středové ose. Její hlava se lehce naklání po diagonále k pravému rameni. Lukrécieina levá ruka pevně svírá dýku s ozdobnou rukojetí a noří ji do svého kyprého těla. Čepel dýky sleduje diagonálu protínající středovou osu v místě krvácející rány.[47] Druhou rukou si přidržuje rozevírající se župan krvavě rudé barvy, který je olemován hnědou kožešinou, do něhož je oděná. Pod županem vidíme nadýchané rukávy průhledné košile, která se na hrudi Lukrécie rozhaluje a jen částečně skrývá její ňadra.

Její tvář zachycuje poslední nádech a bolest. Tenké upravené obočí a přivřeně oči zračí jak Lukréciein žal, tak úlevu. Inkarnát její pleti nenaznačuje Lukrécieinu smrt, naopak je laděn do teplých barev. Ústa jsou lehce pootevřena a jako by už se z nich vytrácela barva. Přesto na nich vidíme lehké rumělkové odstíny. Celá tvář působí utrápeným dojmem, který umocňují vrásky pod očima a výrazný podbradek. Vlasy mají světle hnědou barvu a jsou sepnuty závojem, kterým naznačuje svou hanbu.¹⁰⁹ Závoj je připnut k vlasům zlatou prstencovitou ozdobnou sponou s červeným kamenem, který lemují drobné perličky. Průsvitný lazurovaný závoj je olemován zlatou nití a jeho drapérie se vznáší nad rameny Lukrécie, jako bělostná pavučina.

Lukrécieinu hrud' zdobí dva šperky. Jeden mohutnější náhrdelník zdobený spirálovými ornamenty. Ten druhý je výrazně decentnější. Zlatý šperk s perlami a modrým kamenem je zavěšen na tenkém řetízků a spadává mezi Lukrécieina ňadra, která jsou poměrně daleko od sebe a z částí jsou zakryta drapérii. O trochu níž je do hrudi Lukrécie zabodnuta dýka. Z rány vytékají slabé pramínky krve. Některé jsou již zaschlé a jiné jsou zcela čerstvé.

¹⁰⁸ Najdou Lucretii sedící zarmoucenou v ložnici. Při jejich příchodu jí vytrysknou slzy, a když se jí muž ptá: „Vede se ti dobře?“ odpoví: „Nikoliv. Jakkak se může dobře vést ženě, když ztratila počestnost? Stopy cizího muže, Collatine, jsou na tvém lůžku. Avšak jenom tělo je poskvřněno, duch je nevinný. Smrt mi bude svědkem. Ale podejte mi pravice na čestné slovo, že cizoložník nezůstane bez trestu. Je to Sextus Tarquinius, který sem předešlé noci vpadl ozbrojen násilím jako nepřítel v podobě hosta; dosáhl tu zhoubné rozkoše, ale nejen pro mne: jste-li vy muži, i jemu samému čin přinese zkázu.“ Všichni po řadě jí dají čestné slovo; těší ji zkormoucenou a vinu přičítají nikoli jí, protože byla donucena, ale původci zločinu: mysl prý hřeší, ne tělo, a tam, kde není úmysl, není také vina. Ona pak praví: „Vy uvažte, co jemu patří; já se sice zprošťuji hříchu, ale neosvobozuji se z trestu; napříště žádná žena zbavená cti nebude žít, odvolávajíc se na Lucretii.“ Vrazí si do srdce nůž, který měla ukrytý pod šatem, nalehne na něj ještě a umírajíc klesá. Více In: LIVIUS 1979, 118–119.

¹⁰⁹ HALL 1991, 503.

Postava Lukrécie je vsazena do hnědého rámu v technice *trompe-l'oeil*. Stejně jako skoro identický exemplář z Bruselského Musée Royaux.¹¹⁰[45] Vně rámu je naopak tmavá barva. Obraz tak působí dramatictější dojem a snaží se diváka vtáhnout do děje. Přiblížit mu Lukrécieino utrpení a její bolest.

Obrazů s tematikou Lukrécieiny sebevraždy vytvořila dílna Mistra ze Svaté krve několik. Mnohem expresivnější je zobrazení Lukrécie ze sbírky Szépművészeti Múzeum v Budapešti.¹¹¹[47] Hlavním rozdílem je, že Lukrécie drží dýku oběma rukama. Její vlasy jsou rozpuštěné a není oděna do županu, ale do dobových barevných šatů.¹¹² Lukrécie z Budapešti není vsazena do hnědého rámu v technice *trompe-l'oeil*, jako pražská Lukrécie a Lukrécie z Bruselu.¹¹³ Další příbuzný obraz se nachází ve vídeňské Akademii. Ten se podle J. Vackové svým tlumeným italizujícím koloritem blíží také bruggskému malíři Ambrosiu Bensonovi. Dalším příbuzným obrazem s námětem *Sebevražda Lukrécie* je práce Joos van Cleva.¹¹⁴[48] Jeho dílo je velmi podobné výše zmíněným obrazům. Clevova Lukrécie se liší jen bohatším oděvem, rukavicemi a na hlavě má červenou zlatem prošívanou *sellu* s vlajícím závojem. Přestože si jsou Lukrécie značně podobné, při bližším pohledu do jejich tváře pocítíme, že Clevova Lukrécie má mnohem jemnější a ne tolik naturalistickou tvář jako obrazy z dílny Mistra ze Svaté krve.

¹¹⁰ VACKOVÁ 1989, 119.

¹¹¹ Sebevražda Lukrécie, Mistr ze Svaté krve (dílna), okolo 1530, olejomalba na dubové desce, 65 x 49 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapešť. In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015.

¹¹² KOTKOVÁ 1999, 119.

¹¹³ Sebevražda Lukrécie, Mistr ze Svaté krve (dílna), první čtvrtina 16. století, olejomalba na dubové desce, 57,7 x 43,3 cm. Musée Royaux, Belgie. In: <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/maitre-du-saint-sang-lucrece?letter=m&artist=maitre-du-saint-sang-1>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015.

¹¹⁴ Sebevražda Lukrécie, Joos van Cleve, 1520-25, olejomalba na plátně. Kunsthistorisches Museum, Vídeň. In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015.

3.2 Sebevražda Lukrécie

Autor: Mistr ženských polopostav (narozen kolem 1500)

Datace: před rokem 1550

Technika: tempera na dřevěné desce

Rozměry: 37,2 x 31,5 cm

Provenience: Pražský hrad Kammerherren 1781; Obrazárna Společnosti 1797; Obrazárna v Rudolfinu 1889, 1919; Pražský hrad 1963

Mistr ženských polopostav byl činný v první třetině 16. století v Antverpách. Nejčastěji se věnoval tematice ženských polopostav, z toho také vyplývá jeho přízvisko. Jestli však jeho označení, *Mistr ženských polopostav*, patří jednomu malíři nebo několika umělcům, se nedá s jistotou říci. Zobrazuje upravené krásné ženy, často hrající na hudební nástroje. Taktéž je znám jako krajinář, kterým se stal pod vlivem J. Patiniera.¹¹⁵ Jeho obrazy byly velmi žádané. Byly hlavním prodejním artiklem na trzích, jejichž součástí byly prodejní galerie. Měl také velmi dobré vztahy s habsburským dvorem, který umění podporoval, a tvorba Mistr ženských polopostav byla zde velice ceněná.¹¹⁶

Náš pražský obraz lze díky slohovému rozboru bezpochyby připsat právě Mistrovi ženských polopostav. Polopostava ženy natočena do strany, emailově hladká malba, plastická modelace tváře a těla, ostré lineární vymezení obrysů, ale také anatomická rozvolněnost, se kterou malíř zacházel při strukturování těla. Detailní vykreslení řas, vlasů, šperků a narůžovělý inkarnát pleti – to vše jsou znaky, podle kterých můžeme připsat tento obraz právě Mistrovi ženských polopostav.¹¹⁷

Stejně jako u předchozího obrazu je na této dřevěné desce zachycen moment Lukrécieiny sebevraždy, kdy dýka proniká do její mladé hrdé hrudi.[49] Scéna sebevraždy Lukrécie se odehrává v interiéru. Obraz je komponován na výšku, i když díky jeho rozměrům působí dojmem čtverce. Postava Lukrécie je situována v hlavní kompoziční ose obrazu. Poloha jejího těla sleduje trojúhelníkové kompoziční řešení. Diagonální strany ostroúhlého trojúhelníku prochází hrudí Lukrécie a rameny, kde se protínají. Vrchol pomyslného trojúhelníku tvoří temeno Lukrécieiny hlavy.[50] Postava Lukrécie vystupuje ze tmy a její tělo je velmi výrazně nasvíceno světelným zdrojem vycházejícím z levého dolního rohu.

¹¹⁵ Slovník světového malířství 1991, 466–467.

¹¹⁶ VACKOVÁ 1989, 97.

¹¹⁷ NEUMANN 1966, 184.

Lukrécieino svalnaté tělo i hlava směřují vlevo. Její levé obnažené rameno je nejbližší divákovi. Oběma rukama pravděpodobně drží dýku. Ta je však divákovi skryta. Lukrécieiny ruce vidíme až od poloviny předloktí. Přes pravé rameno, které je ukryto ve stínu, je přehozená tmavě hnědá drapérie s kožešinou. Mezi její žebra je zabodnuta dýka a z rány vytéká rudá krev. Lukrécieina ňadra jsou pevná a kulatá, stejně tak i vystouplé bradavky. Na štíhlém dlouhém krku jí visí řetěz, který jí stylizovaně spadá mezi ňadra. Výše na hrudi má Lukrécie velký šperk tvořený přírodními motivy. Je zdoben uprostřed kamenem obdélníkového tvaru, čtyřmi malými perličkami po stranách a jednou perlou kapkového tvaru. Šperk je zavěšen na šňůře z drobných tmavých korálků.

Lukrécieina tvář je zobrazena ve tříčtvrtinovém profilu. Její tvář je oválná a pod kulatou bradou má drobný podbradek. Inkarnát pleti je bělostní a tváře jsou výrazně narůžovělé. Lukréciein pohled je upřen na dýku. Její oříškově hnědé oči jsou lemovány hustými detailně vykreslenými řasami. Obočí má tenké a pečlivě upravené. Lukréciein štíhlý nos je rovný a kostnatý, rty jsou naopak plné, lehce našpulené a mají rumělkovou barvu. Můžeme v nich vidět lehký úsměv vyjadřující úlevu. Vlnité vlasy Lukrécie jsou sepnuty v antikizujícím uzlu, doplněném ozdobnou tenkou čelenkou, kterou má posazenou v půli hlavy. Na temeni hlavy má vlasy rozděleny uprostřed pěšinkou, pár pramínků, které jsou detailně vykresleny, jí spadává do tváře.

Jaromír Neumann uvádí další práce Mistra ženských polopostav s obdobně pojatým námětem Lukrécieiny sebevraždy. Zmínit můžeme například obraz ze sbírky Gallerii Colonna v Římě, kde je Lukrécie zobrazena až po kolena. Díla podobné naší pražské Lukréciei můžeme také nalézt ve sbírce Bradl prodané v Kolíně v roce 1897,¹¹⁸ nebo exemplář, který byl prodán v Kolíně nad Rýnem v roce 1927. Dále M. J. Friedländer popisuje tři exempláře ze sbírky Em. Goldschmidta ve Frankfurtu. Ta byla vydražena roku 1909 v Berlíně. Jde o zobrazení podobné polopostavy, ale v bohatším šatu. Také se za Lukréciei odehrává ještě scéna se znásilněním. Poté umělecky slabší kopie ze zámku v Grunewaldu u Berlína¹¹⁹

¹¹⁸ Například dílo se sbírky Bradl (prodané v Kolíně, Heberle, 1897) se čtyřřádkovým nápisem, který může být totožné s identicky pojatou postavou na triptychu dnes neznámého uložení. (srov. hlubotiskovou reprodukci v Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie v Haagu). In: NEUMANN 1966, 184–185.

¹¹⁹ Kat. I, č. 5554. In: NEUMANN 1966, 186.

a nakonec obraz z Pinakotéky v Cremoně.¹²⁰ O autorovi našeho obrazu se z hlediska kvality a slohového zařazení nedá pochybovat. Ve srovnání z citovaných obrazů se jedná o velmi hodnotnou malířskou práci.¹²¹

¹²⁰ Pucrari, 1951, s.195, č.274, obr.233. In: NEUMANN 1966, 186.

¹²¹ NEUMANN 1966, 184–186.

3.3 Sebevražda Sofonisby

Autor: Bartholomäus Spranger (Antverpy 1546 – Praha 1611)

Datace: 1603–1607

Technika: olejomalba na plátně

Rozměry: 125,5 x 97 cm

Provenience: kolekce dr. Otty Reichla, Praha

Bartholomäus Spranger patřil k hlavním představitelům malířského okruhu na dvoře Rudolfa II. Ve svém životě se setkal s tvorbou řady mistrů různých uměleckých škol, kteří jeho dílo zásadně ovlivnili. Jeho tvorba byla velmi ceněna již v době, kdy Spranger žil. Především jeho schopnost umělecké transformace a nápodoby, při které neztratil svou osobitost a půvabnost. V roce 1557 se dostal do učení k Janu Mandynovi, poté k Fransu Mosteartovi a posléze ke krajináři Cornelisu van Dalemovi.¹²² Poté se učil z rytin manýristických mistrů Franse Florise a Parmigianina. V Itálii vytvořil řadu nádherných nástěnných maleb, a tak byl roku 1570 papežem Piem V. jmenován papežským malířem. Od roku 1575 působil ve Vídni na dvoře Maxmiliána II. Roku 1581 se stal významným dvorním malířem Rudolfa II. v Praze.¹²³

E. Fučíková řadí obraz *Sebevražda Sofonisby* do skupiny Sprangerových děl, v nichž se postavy z tmavé ploché malby vynořují jako přízračná zjevení. Použité světelné efekty pak ještě více umocňují již tak dramatickou scénu. Tyto výjevy se mohou zdát barokně expresivní, ale na druhou stranu v nich můžeme pozorovat návrat k postavám esovitého manýristického kánonu Sprangerových děl z osmdesátých let 16. století.¹²⁴

Na obraze je zachycen příběh vycházející z římských dějin, které byly sepsány Liviem.¹²⁵ Konkrétně nám dílo přibližuje moment, kdy kartaginská žena Sofonisba drží v ruce pohár s jedem, který jí poslal její manžel numický král Masiniss, aby nebyla potupena před Římem. Tento námět nebyl v renesanci moc častým. Možná proto patří toto dílo až do Sprangerovy pozdní tvorby. Toto téma bylo totiž oblíbeno hlavně v baroku.

¹²² NEUMANN 1978, 316–318.

¹²³ Slovník světového malířství 1991, 600.

¹²⁴ FUČÍKOVÁ 1997, 40.

¹²⁵ Historie Říma, Ab Urbe condita libri, XXX.15.

Sofonisba byla zobrazována vždy bohatě oděná a v ruce držela pohár anebo ho přijímala od sluhy. Připomíná tak Artemisii¹²⁶ pijící tekutinu s popelem svého muže z poháru. Artemisia byla v renesanci často zobrazována s pohárem, na kterém byl nápis *Mausólos*.¹²⁷ Tak je tomu i u našeho obrazu. Sofonisba má na krku šňůru perel odkazujících na ženskost, cudnost, důstojnost, čistotu ducha a jeho sílu.¹²⁸ Ve vlasech Sofonisby je koruna, která určuje její vznešený původ a umocňuje její důstojnost.¹²⁹ Na vznešený původ ukazuje i červená barva jejich šatů, kterou Římané vnímali jako symbol moci.¹³⁰

Obraz je komponován na výšku; jeho scéna je zasazena do interiéru.[51] Zobrazená postava Sofonisby je situovaná v hlavní ose výjevu. Společně s dvojicí mužských postav po její pravici a levici tvoří základní trojúhelníkovou kompozici obrazu. Horizontála procházející bradavkami Sofonisby dělí obraz na dvě poloviny. V horní části postavy kopírují dynamické trojúhelníkové schéma. Diagonála ostroúhlého trojúhelníku prochází všemi hlavami postav obrazu. Druhá diagonála se s ní střetává před obličejem muže v levém horním rohu a kopíruje jeho napřaženou paži, která končí až v pravém horním rohu. Tam se protíná se třetí stranou trojúhelníku, která končí v hlavě druhého muže po Sofonisbině pravici.[52] Zobrazené postavy jsou výrazně nasvětleny světlem, přicházejícím z levého dolního rohu. Reflektované světlo zdůrazňuje dramatickost děje.

Sofonisba není posazena přímo ve středu scény, ale mírně doleva. Šerosvitná modelace tak dává vystoupit hlavně její levé části těla. Sofonisba sedí u stolku potaženém rudou látkou, sepnutou ve švech třemi knoflíčky. Její sedící tělo působí velmi přirozeně. Pravou ruku má volně položenou na opěradle židle. Její prsty jsou uvolněné a zápěstí jí zdobí zlatý náramek. Levou rukou je Sofonisba opřena o stolec a drží pohár s jedem, se kterým si prsty pohrává. Na této ruce má opět zlatý náramek, který jí po paži volně klouže. Její kypré tělo je spoře oděno do šatů, které jsou na hrudi plně rozhaleny. Bílá drapérie jí spadá mezi nadry, kde je shrnuta díky kobaltově modrému korzetu, lemovanému zlatým švem. Na korzetu je ještě připnut zlatý šperk ve

¹²⁶ Manželka Mausóla, satrapy v Kárii v Malé Asii. Nastoupila vládu po smrti svého manžela roku 353 př. n. l. a dala dostavět v Halikarnássu velký monumentální památník – odtud pojem „mausoleum“. Byl jedním ze sedmi divů starověkého světa. Přimíchala prý Mausólov popel do tekutiny, kterou potom vypila, a tím, jak poznamenává Valerius Maximus, ze sebe učinila živoucí hrobku (4,6). Artemisia symbolizuje vdovskou oddanost manželově památce. Více In: HALL 1991, 65.

¹²⁷ Více In: HALL 1991, 419.

¹²⁸ Více In: ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 55–56.

¹²⁹ Více In: BECKER 2002, 122–123.

¹³⁰ Více In: BECKER 2002, 42–43.

tvaru květiny, která má uprostřed velkou kulatou perlu, a jsou na něm zavěšeny tři zlaté lístky a perla ve tvaru slzy. Kulaté perly má Sofonisba i okolo krku. Volně jí spadávají mezi malá kulatá ňadra. Vrchní sukně Sofonisby je cihlově červené barvy se zlatým lemem a má velmi výraznou drapérii. Spodní sukně je tmavě modro šedá. Sofonisbina tvář je zobrazena ve tříčtvrtinovém profilu. Je natočena nalevo a její pohled směřuje nahoru směrem k muži po její levé straně. Její obličej je skoro utopen ve tmě, proto i inkarnát její pleti je dost tmavý. Vystupují jen buclaté tváře, výrazný nos, plné načervenalé rty a jen lesk v jejím oku nám napovídá, kam se dívá. Na hlavě má zlatou korunku s výraznými dlouhými tenkými hroty, kterou doplňuje látka protkaná zlatem. Její světlé zvlněné vlasy má sepnuty a vpleteny v korunce. Pár pramenů jí vlaje volně za rameny.

Muž za Sofonisbiným levým ramenem jí podává pohár a zároveň odvrací svou osmahlou vrásčitou tvář. Jeho pravice je napřažená za hlavou Sofonisby a drží v rohu jakousi drapérii, pravděpodobně závěs. Muž na pravé straně sedí za zády Sofonisby a jeho tvář je zobrazena z profilu. Má pootevřená ústa a výrazný nos. Drží se za hlavu, jako by očekával něco strašlivého. Jeho pohled je totiž upřený na trávící se Sofonisbu. Obě postavy vystupují ze tmy a jsou modelovány pomocí šerosvitu. Tento obraz je ukázkou klasického Sprangerova temného koloritu, jenž nabývá sametových tónů, zářivým prosvětlením.

Toto Sprangerovo dílo patří do jeho pozdní tvorby, kdy využívá světelných efektů k dramatičnosti scény a vytahuje hrdiny svých obrazů z temného pozadí. Tento postup můžeme pozorovat i na obraze z Kunsthistorisches Museum ve Vídni, *Venuše a Vulkán*.¹³¹[53] Venuše vystupuje ze tmy v celé své nahotě. V pravé ruce pevně drží jen karmínově rudou drapérii. Levou rukou k sobě přitahuje Vulkána. Tento obraz je proniknut mnohem větším erotickým napětím, než obraz se Sofonisbou. Venuše je ale taktéž esovitě prohnuta a díky tomu, že je Venuše zobrazena ve stoje, esovitost mnohem více vynikne a umocní její eleganci. Dalším podobným obrazem je *Alegorie spravedlnosti a obezřetnosti* z Musée du Louvre v Paříži.¹³²[54] Tělo ženy personifikující spravedlnost vystupuje z tmavého sametového pozadí, které je tvořeno závěsem. Spravedlnost závěs přidrží v pravém horním rohu stejně jako muž na našem obraze. Její bělostné tělo připomíná svou muskulaturou tělo Sofonisby. Svalnaté

¹³¹ Venuše a Vulkán, Bartholomäus Spranger, olej na plátně, 140 x 95 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015.

¹³² Alegorie spravedlnosti a obezřetnosti, Bartholomäus Spranger, olej na plátně, 131 x 106 cm Musée du Louvre, Paříž. In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015.

postava *Spravedlnosti* vyniká hlavně díky napřažené levici, ve které drží meč. V pravici drží svůj druhý symbol – váhy.¹³³ Šat obou žen je taktéž velmi podobný Sofonisbininu. Spranger zde opět využívá cihlově červenou barvu. Obě ženy mají taktéž jako Sofonisba odhaleny jen ňadra. Alegorie obezřetnosti, která sedí v zadní části obrazu, má dokonce velmi podobné kompoziční řešení těla jako Sofonisba. Obě sedí na křesle, pravou ruku mají opřenou o opěradlo a v levé drží předmět, který je pro ně symbolem; u *Obezřetnosti* je jím zrcadlo a had, toho má obtočeného kolem pravice.¹³⁴ Tvář *Obezřetnosti* je taktéž zobrazena ve tříčtvrtečním profilu a je natočena k levé straně. Spranger dle mého názoru pravděpodobně z této postavy vycházel, při práci na obrazu *Sebevražda Sofonisby*. Pražský obraz působí totiž mnohem precizněji a propracovaněji.

¹³³ Meč je odznakem její síly. Váhy, jež pochází z doby starého Říma, značí její nestrannost. Vice In: HALL 1991, 425.

¹³⁴ Obezřetnost je ztělesňována jako žena s hadem a zrcadlem. Symbolika hada vychází z Matouše (10,16): „buďte tedy obezřetní (prudentest) jako hadi“. Zrcadlo získala v pozdním středověku; naznačuje, že moudrý muž má schopnost se vidět takový, jaký skutečně je. Vice In: HALL 1991, 307.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

4. Závěr

Malba renesančních nizozemských mistrů byla ovlivněna nestálou politickou situací, náboženskými konflikty a silnou vlnou italismu, jako touhy po něčem novém a moderním. Tyto všechny aspekty se projevují i na zobrazení ženských aktů. Přestože nám české sbírky nedovolují vystavět komplexní přehled vývoje ženského aktu v nizozemských obrazech, tak v nich nalezneme velmi zajímavá díla.

Ve skupině se sakrální tematikou se střetáváme s obrazy, které byly ovlivněny italismem. Jsou to práce Vettena Heyna a Vincenta Sellaera. Oba obrazy s námětem *Zuzany a starci*, zachycují Zuzanu jako svůdnou bohyni, nymfu koupající se bez jakéhokoliv studu. Desky s *Madonou a dítětem* jsou taktéž ovlivněny italismem, ale stále v nich pociťujeme návrat k nizozemským starým mistrům. Hlavně u práce Pietera Coecka van Aelste je zřetelná návaznost na Rogiera van der Weydena. Dílo Jihonizozemského malíře, které opět vychází ze starých mistrů, bylo zřejmě svázané snahou obnovit Mariánský kult a výzdobu kostelů po ničivých bouřích ikonoklasmu. V neposlední řadě manýristický obraz *Smrt Maří Magdaleny* Abrahama Janssense van Nuysena nám ukazuje nový směr, kterým se bude ubírat malba ženského aktu v dalších letech a předjímá oblíbenou tematiku mučednických scén, které budou hlavním zdrojem ženského aktu v baroku.

Ve skupině s profánní tematikou pozorujeme silný vliv Leonarda da Vinci a Fontainebleauské školy. Připomeňme si slova Leonarda da Vinci, cit: *Ženy se mají znázorňovati v jednání plném studu, s nohama k sobě sraženýma, s pažemi sepjatými: hlavy schýlené a stranou nakloněné.*¹³⁵ Což Leonardo da Vinci záměrně částečně porušuje ve svém díle *Mona Lisa*. Zahrává si s divákem a jeho ženy se naopak zpříma dívají ven z obrazu a o jednání plném studu také nemůže být řeč. Tak je tomu i u našich dvou portrétů mladých odhalených žen. *Monna Vanna Nuda* je obrazem s tajemným nábojem, který je bohužel nyní pro veřejnost nedostupný. Oba obrazy jsou ukázkou silného italského vlivu na portrétní nizozemskou tvorbu a pikantnosti dvora Františka I. ve Fontainebleau.

Poslední skupina v této práci je tvořena obrazy, které zachycují náměty vycházejících z historie antického Říma. Tyto náměty byly v Nizozemí velmi oblíbené, zejména v Antverpách a Brugách. Především motiv *Sebevražda Lukrécie* byl velmi

¹³⁵ VINCI 1994, 18.

módní. V kolekci Markéty Rakouské se k roku 1524 vyskytovaly tři tyto obrazy.¹³⁶ Umělci zde mohli zachytit nahé ženské tělo ve velmi moralistické scéně. Oproti těmto v celku statickým ženským aktům je dílo Bartholomäuse Sprangera – *Sebevražda Sofonisby*, které bylo vytvořeno na dvoře Rudolfa II., spíše teatrální. Pojetí scény, je jako jeviště, kde každá postava hraje svou roli. Toto manýristické pojetí ženského aktu vystupujícího z tmavého pozadí ukazuje na rozervanost a uvolněnost manýristického ideálu.

Všechny uvedené obrazy v této práci zachycují jen zlomek toho, co bychom mohli v souvislosti s ženskou nahotou v nizozemských renesančních obrazech nalézt. Přesto v nich můžeme pozorovat jistý vývoj; od uhlazené akademické malby ovlivněné italismy až k rozvolněnému manýristickému pojetí ženy. Snaha renesančních mistrů k návratu antického ideálu je vidět především v gestech nahých žen, vycházejících ze soch Venuší.

Ženské akty v malbě nizozemských renesančních mistrů se staví do kontrastu se zobrazením ženy dle kalvinistické morálky. Ženy, která se stává hospodyní s prostými a měšťanskými mravy. Tato praktická žena se stává symbolem holandské krásy na přelomu 16. a 17. století. Přesto, přes všechny politické a náboženské nepokoje, ženská nahota se s nizozemské malby nevytrácí.

¹³⁶ VACKOVÁ 1989, 120.

5. Seznam obrazových příloh

- 1. následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn):** Zuzana a starci, kolem roku 1560, olejomalba na dubové desce. Národní galerie v Praze. Foto: Magdalena Nerudová
- 2. následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn):** Zuzana a starci, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 3. následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn):** Zuzana a starci, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 4. následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn):** zadní strana desky obrazu Zuzana a starci. Foto: Magdalena Nerudová
- 5. následovník Franse Florise de Vriend (Vetten Heyn):** Zuzana a starci, kompozice. Foto: Magdalena Nerudová
- 6. Frans Floris:** Hostina bohů, 1550, olejomalba na dřevě, 150 x 198 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antverpy. Reprodukce: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/floris/frans/index.html> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 7. Frans Floris:** Paridův soud, asi 1548, olejomalba na dřevě, 120 x 160 cm. Staatliche Museen, Kassel. Reprodukce: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/floris/frans/index.html> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 8. Vincent Sellaer:** Zuzana a starci, po roce 1540, olejomalba na dubové desce, 108 x 82,6 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Magdalena Nerudová
- 9. Vincent Sellaer:** zadní strana desky obrazu Zuzana a starci. Foto: Magdalena Nerudová
- 10. Vincent Sellaer:** Zuzana a starci, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 11. Vincent Sellaer:** Zuzana a starci, kompozice. Foto: Magdalena Nerudová
- 12. Vincent Sellaer:** Zuzana a starci, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 13. Vincent Sellaer:** Zuzana a starci. Soukromá sbírka, Vídeň. Reprodukce: BRABCOVÁ 1965, 616.
- 14. Vincent Sellaer:** Sebevražda Lukrécie, kolem r. 1575, olejomalba na dřevě, 104 x 85cm. Reprodukce: BRABCOVÁ 1965, 614.

15. Abraham Janssens van Nuyssen: Smrt Máří Magdaleny, kolem roku 1602, olejomalba na dubové desce, 92,5 x 66 cm. Národní galerie v Praze.

Foto: Magdalena Nerudová

16. Abraham Janssens van Nuyssen: Smrt Máří Magdaleny, kompozice.

Foto: Magdalena Nerudová

17. Abraham Janssens van Nuyssen: Diana a Kallisto, 1601, olejomalba na dřevěné desce, 91 x 140 cm. Szépművészet Múzeum, Budapešt. Reprodukce:

http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/diana_discovering_the_pregnancy_of_9111 Vyhledáno dne: 4. 4. 2015

18. Abraham Janssens van Nuyssen: Cephalus Truchlící nad umírající Procris, okolo 1610, olejomalba na plátně, 125.7 x 106 cm. John and Mable Ringling Museum of Art, Florida. Reprodukce:

<http://emuseum.ringling.org/emuseum/view/objects/asitem/People@1041/0?t:state:flow=12213fdf-7edd-4b32-8eba-8a7bf8e55ae5> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015

19. Pieter Coeck van Aelst: Madona s dítětem, 1540–1550, olejomalba na dubové desce, 68 x 51cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 41, obr. 16

20. Pieter Coeck van Aelst: Madona s dítětem, kompozice. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 41, obr. 16

21. Rogier van der Weyden: Madona s dítětem, 1460/65, olejomalba na dřevě, 38.4 x 28.3 cm. Art Institute, Chicagu. Reprodukce:

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/16303?search_no=1&index=1
Vyhledáno dne: 4. 4. 2015

22. Rogier van der Weyden: Portrétní diptych Laurent Froimon(levá strana), 60. léta 15. století, olejomalba na dobovém panelu, 51,5 x 33,5 cm. Musée de Beaux-Arts, Caen. Reprodukce: In: <http://www.wga.hu/index1.html>.

Vyhledáno dne: 4. 4. 2015

23. Rogier van der Weyden: Svatý Lukáš kreslící Pannu Marii, okolo 1450, olejomalba na dobovém panelu, 138 x 110 cm. Alte Pinakothek, Munich. Reprodukce: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015

24. Jihonizozemský malíř: Madona s dítětem, třetí čtvrtina 16. století, olejomalba na dubové desce, 90,5 x 69,3 cm. Národní galerie v Praze.

Foto: Magdalena Nerudová

- 25. Jihonizozemský malíř:** Madona s dítětem, kompozice. Foto: Magdalena Nerudová
- 26. Jihonizozemský malíř:** Madona s dítětem, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 27. Jihonizozemský malíř:** Madona s dítětem, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 28. Jihonizozemský malíř:** Madona s dítětem, zadní strana desky. Foto: Magdalena Nerudová
- 29. Gerard David:** Madona s dítětem, 1490, olejomalba na dřevě. Staatliche Museen, Berlin, detail. Reprodukce: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david/index.html> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 30. Gerard David:** Madona s dítětem a mléčnou polévkou, okolo 1515, olejomalba na dřevě, 33 x 28 cm. Aurora Trust, New York. Reprodukce: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david/index.html> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 31. Bernart van Orley:** Svatá rodina, 1522, tempera na dřevě, 90 x 74 cm. Museo del Prado. Reprodukce: <http://www.wga.hu/index1.html>. Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 32. Andrea del Sarto:** Madona s dítětem a malým svatým Janem, okolo 1518, olejomalba na dřevě, 154 x 101 cm. Galleria Borghese, Řím. Reprodukce: <http://www.wga.hu/index1.html> Vyhledáno dne: 4. 4. 2015
- 33. Joos van Cleve:** Monna Vanna Nude; mezi 1529–1534; olejomalba na mahagonové desce; 89 x 69,6 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Magdalena Nerudová
- 34. Joos van Cleve:** zadní strana desky obrazu Monna Vanna Nuda, detail. Nápis: *No 16. Leonardo daVinci modi Giorgione*. Foto: Magdalena Nerudová
- 35. Joos van Cleve:** zadní strana desky obrazu Monna Vanna Nuda. Foto: Magdalena Nerudová
- 36. Joos van Cleve:** Monna Vanna Nude, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 37. Joos van Cleve:** Monna Vanna Nude, kompozice Foto: Magdalena Nerudová
- 38. Joos van Cleve:** Monna Vanna Nude, detail. Foto: Magdalena Nerudová
- 39. Leonardo da Vinci (?):** Monna Vanna, okolo 1515, černá křída na kartonu, 72,4x54 cm. Musée Cónde (Chantilly). Reprodukce: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Vanna,_Cartoon,_musee_Conde.jp Vyhledáno dne: 25. 3. 2015

- 40. Leonardo da Vinci:** Mona Lisa, 1503-5, olejomalba na dřevěné desce, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paříž. Reprodukce: <http://www.wga.hu/index1.html>
Vyhledáno dne: 25. 3. 2015
- 41. nizozemský malíř (kopie Fontainebleauské školy):** Portrét polonahé ženy, druhá polovina 16. Století, olejomalba na dubové desce, 41 x 28,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: KOTKOVÁ 1999, 143, obr. 107
- 42. Raffaello Sanzio:** La Fornarina, 1518–1520, olejomalba na dřevěné desce, 87x63cm. Sbírka Barberini Reprodukce:
<http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/97/raffaello-la-fornarina>
Vyhledáno dne: 25. 3. 2015
- 43. Fontainebleauská škola:** La Dame à sa toilette, 1580, olejomalba na dřevěné desce, 105x76cm. Musée des Beaux-Ars de Dijon. Reprodukce:
<http://dijoon.free.fr/mba/femtoilette.htm>. Vyhledáno dne: 25. 3. 2015
- 44. nizozemský malíř (kopie Fontainebleauské školy):** Portrét polonahé ženy, kompozice. Reprodukce: KOTKOVÁ 1999, 143, obr. 107
- 45. Mistr ze Svaté krve (dílna):** Sebevražda Lukrécie, první čtvrtina 16. století, olejomalba na dubové desce, 56,5 x 42,6 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 119, obr. 85
- 46. Mistr ze Svaté krve (dílna):** Sebevražda Lukrécie, první čtvrtina 16. století, olejomalba na dubové desce, 57,7 x 43,3 cm. Musée Royaux, Belgie. Reprodukce:
<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/maitre-du-saint-sang-lucrece?letter=m&artist=maitre-du-saint-sang-1>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015
- 47. Mistr ze Svaté krve (dílna):** Sebevražda Lukrécie, okolo 1530, olejomalba na dubové desce, 65 x 49 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Reprodukce:
<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015
- 48. Mistr ze Svaté krve (dílna):** Sebevražda Lukrécie, kompozice. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 119, obr. 85
- 49. Joos van Cleve:** Sebevražda Lukrécie, 1520–1525, olejomalba na plátně. Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Foto: Magdalena Nerudová
- 50. Mistr ženských polopostav:** Sebevražda Lukrécie, před rokem 1550, tempera na dřevěné desce, 37,2 x 31,5 cm. Obrazárna Pražského hradu. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 110, obr. 75
- 51. Mistr ženských polopostav:** Sebevražda Lukrécie, kompozice. Reprodukce: VACKOVÁ 1989, 110, obr. 75

52. Bartholomäus Spranger: Sebevražda Sofonisby, 1603–1607, olejomalba na plátně, 125,5 x 97 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Magdalena Nerudová

53. Bartholomäus Spranger: Sebevražda Sofonisby, kompozice. Foto: Magdalena Nerudová

54. Bartholomäus Spranger: Venuše a Vulkán, olej na plátně, 140 x 95 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce:

<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 2. 4. 2015

55. Bartholomäus Spranger: spravedlnosti a obezřetnosti, olej na plátně, 131 x 106 cm, Musée du Louvre, Paříž. Reprodukce: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Vyhledáno dne: 2. 4. 2015

6. Seznam literatury

- BARVITIUS 1889 — Viktor BARVITIUS: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze. Praha 1889
- BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BERGNER 1905 — Paul BERGNER: Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag. Praha 1905
- BERGNER 1912 — Paul BERGNER: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze. Praha 1912
- BORMAN 1990 — Ernest BORNEMAN: Encyklopedie sexuality. Praha 1990
- BRABCOVÁ 1965 — Jana BRABCOVÁ: K otázkám díla Vincence Sallaera. In: Umění XIII, 1965, 611-618
- Da 13, 1 – 64 = Kniha Daniel třináctá kapitola od verše jedna do verše šedesát čtyři
- DA VINCI 1994 — Leonardo DA VINCI: Úvahy o malířství. Praha 1994
- DANIEL 1998 — Ladislav DANIEL: Kroměřížská obrazárna: katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Kroměříž 1998
- ECO 2005 — Umberto ECO (ed.): Dějiny krásy. Praha 2005
- ELBELOVÁ 2003 — Gabriela ELBELOVÁ (ed.): Nizozemské obrazy ze sbírek Olomoucka: katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Salón a Kabinet, 27. listopadu 2003 - 25. ledna 2004. Olomouc 2003
- FRIEDLÄNDER 1967 — Max J. FRIEDLÄNDER: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle; Comments and Notes Nicole Verone-Verhaegen; transl. by Heinz Norden Leyden: A.W. Sijthoff 1967
- FRIEDLÄNDER 1972 — Max J. FRIEDLÄNDER: Jan Gossart and Bernard van Orley; Comments and Notes by H. Pauwel and S. Herzog; Transl. by Heinz Norden. Leyden: A.W. Sijthoff 1972
- FUČÍKOVÁ 1989 — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka, 1989, 182-222

- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy: katalog vystavených exponátů, Praha 30. května - 7. září 1997. Praha 1997
- GOMBRICH 1995 — Ernst Hans GOMBRICH: Příběh umění. Praha 1995
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAMSÍK/KESNER 1985 — Mojmír HAMSÍK/ Ladislav KESNER (ed.): Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze: katalog výstavy, Praha - Jiřský klášter, duben - srpen 1985. Praze 1985.
- HENNING 1987 — Michael HENNING: Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546 - 1611), höfische Malerei zwischen "Manierismus" und Barock. Essen 1987
- HUYGHE 1970 — René HUYGHE (ed.): Encyklopedie. Umění renesance a baroku. Praha 1970
- CHASTEL 2008 — André CHASTEL: Leonardo da Vinci, aneb, Vědy o malířství; Gesto v umění. Brno 2008
- KAUFMANN 1988 — Thomas Da Costa KAUFMANN: The school of Prague : painting at the court of Rudolf II. Chicago 1988
- KIRSCHBAUM/BANDMANN/BRAUNFELS 1968-1976 — Engelbert KIRSCHBAUM (ed.)/ Günter BANDMANN(ed.)/ Wolfgang BRAUNFELS(ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom 1968-1976.
- KOTKOVÁ 1999 — Olga KOTKOVÁ: Netherlandish painting 1480-1600: the National Gallery in Prague. Praha 1999
- LIVIUS 1979 — Titus LIVIUS: Dějiny 1. Praha 1979
- Lk 11, 12 = Evangelium podle Lukáše jedenáctá kapitola, dvanáctý verš
- MACHYTKA/ELBELOVÁ 2000 — Lubor MACHYTKA/Gabriela ELBELOVÁ (ed.): Olomoucká obrazárna. II, Nizozemské malířství 16. -18. století z olomouckých sbírek. Olomouc 2000
- MATĚJČEK 1929 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění. Díl čtvrtý, Umění nového věku II. Praha 1929.
- NEUMANN 1966 — Jaromír NEUMANN: Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl. Praha 1966

- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Rudolfínské umění II: profily malířů a sochařů. In: Umění XXVI, 1978, 303-347
- NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Rudolfínská Praha. Praha 1984
- OVIDIUS 1969 — OVIDIUS: Proměny. Praha 1969
- OVIDIUS 1985 — OVIDIUS: Verše z vyhnanství. Praha 1985
- PANOFSKY 1971 — Erwin PANOFSKY: Early Netherlandish Painting, its origins and character. New York 1971
- PANOFSKY 2013 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 2013
- PEŠINA 1941 — Jaroslav PEŠINA: Rogier van der Weyden. Praha 1941.
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- SCAILLÉREZ 1991 — Cécile SCAILLÉREZ: Joos van Cleve au Louver. Katalog Musée du Louvre. Paris 1991
- SEIFERTOVÁ/SLAVÍČEK 1995 — Hana SEIFEROVÁ/Lubomír SLAVÍČEK(ed.): Dutch painting of 16th-18th centuries from the collection of the Regional Art Gallery in Liberec: catalogue of the exhibition. Liberec 1995
- SLAVÍČEK 1983 — Lubomír SLAVÍČEK: Příspěvky nostické obrazové sbírky, Materiálie k českému baroknímu sběratelství. In: Umění XXXI, 1983, 219-243
- SLAVÍČEK 1993 — Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství: Národní galerie v Praze, Jízdárna pražského hradu, 13.5. -12. 9. 1993. Praha 1993
- SLAVÍČEK 1995 — Lubomír SLAVÍČEK: Paralipomena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky. (Materiálie k českému baroknímu sběratelství II.). In: Umění XLIII, 1995, 445-471
- SLAVÍČEK 2000 — Lubomír SLAVÍČEK: Flemish paintings of the 17th and 18th centuries: illustrated summary catalogue I/2 the National Gallery in Prague. Praha 2000
- Slovník světového malířství. Praha 1991
- Staré evropské umění: Šternberský palác: Katalog stálé expozice. Praha 1988.

- STOLÁROVÁ/VLNAS 2008 — Lenka STOLÁROVÁ(ed.)/Vít VLNAS(ed.):
Láska - touha - vášně: milostné náměty v umění 15. - 19. století: katalog
výstavy, 29. 4. - 31. 8. 2008 Clam-Gallasův palác. Praha 2008
- ŠÍP 1953 — Jaromír ŠÍP: Nový obraz Joose van Cleve. In: Umění I, 1953, 134-
140
- TOGNER 2008 — Milan TOGNER a kol.: Olomoucká obrazárna: III,
Středoevropské malířství 16. -18. století z olomouckých sbírek. Olomouc 2008
- UCHALOVÁ/ŠÍP/KOŘÁN 1973 — Eva UCHALOVÁ/Jaromír ŠÍP (ed.)/Ivo
KOŘÁN (ed.): Strahovská obrazárna: cyklus: katalog výstavy, Praha, květen-
červen 1973. Část 1, Nizozemské, vlámské a holandské malířství. Praha 1973
- VACKOVÁ 1985 — Jarmila VACKOVÁ: Flámští „primitivové“
v československých sbírkách. In: Umění XXXIII, 1985, 219-241
- VACKOVÁ 1988 — Jarmila VACKOVÁ: Některé málo známé nizozemské
obrazy 16. století v československých sbírkách. In: Umění XXXVI, 1988, 489-
510
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16.
století: československé sbírky. Praha 1989
- VACKOVÁ 1989a — Jarmila VACKOVÁ: Flámští „primitivové“
v československých sbírkách II. In: Umění XXXVII, 1989, 321-329
- VACKOVÁ 2001 — Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů: mistři starého
Nizozemí. Praha 2001