

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

PAŠIJE
PASSION

Vypracoval: Martin Volek VV-OV/ZŠ

Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka

Místo a rok odevzdání: České Budějovice, 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby touto elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne2012

Martin Volek

.....

podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce MgA. Petru Brožkovi za cenné rady, připomínky a odborné vedení práce. Dále bych chtěl poděkovat rodině za všestrannou podporu.

Obsah:

Úvod	6
TEORETICKÁ ČÁST	7
1. Zobrazování pašijových výjevů v době před Tridentským koncilem	7
1.1. Giotto	9
1.2 Itálie mezi Giottem a Tridentským koncilem	10
1.3 Italští manýrističtí mistři	18
1.4 Zastavení u vybraných mistrů v německé oblasti	21
1.5. Nizozemské zastavení	23
2 Pašijové výjevy v pracích vybraných autorů Zemí koruny České v gotice a renesanci ...	25
2.1 Mistr Theodorik	26
2.2 Mistr Vyšebrodského oltáře	27
2.3 Mistr Třeboňského oltáře	28
2.4 Mistr Rajhradského oltáře	29
2.4 Mistr Litoměřického oltáře	30
3. Nejvýznamnější mistři malby pašijových momentů v barokní Evropě	31
3.1 Barokní Čechy Karla Škréty	35
3.1.1 Pašijový cyklus Karla Škréty	37
3.1.2 Význam pašijového cyklu	38
4. Výskyt pašijových témat u vybraných autorů od konce Baroka po současnost	39
PRAKTICKÁ ČÁST	41
1. Kristus na olivové hoře	41
2. Kristus před soudem	41
3. Bičování	42
4. Trnová koruna	42
5. Ukřižování	42
6. Snímání z kříže	42
7. Ukládání do hrobu	42
Závěr	43

Seznam použitých zdrojů:	44
Přílohy:	48
Abstrakt	55
Abstract.....	56

Úvod

Do tématu utrpení Krista je třeba vnést nový pohled člověka žijícího na začátku třetího tisíciletí. Ten pohled je jiný, než jaký používali umělci minulých časů, změnil se tok dějin, změnilo se nazírání na svět, na člověka, i na život samotný. Změnilo se i chápání a nahlížení na Boha. Křesťanství už dnes dávno není tím, čím bývalo na začátku našeho psaného letopočtu a v průběhu dějin. Ne, doba se vyvíjí a s ní i náhled na onu ikonu tohoto náboženství. Jinak chápají osobu Ježíše Nazaretského křesťané, jinak židé, jinak přívrženci ostatních náboženství. Co by mělo být ale společné je to, že v našich dějinách žil určitý člověk, který promluvil a svým slovem ovlivnil na mnoho generací dopředu osudy mnoha obyvatel, především Evropy a posléze, jak probíhalo osídlování, i obyvatel mnoha dalších kontinentů.

Ve jménu Krista vzkvétala mnohá knížectví, posléze i království, vlivem zakládání nových klášterů v Evropě vzkvétala vzdělanost a rozvíjel se samotný lidský duch. Ale v neposlední řadě se v jeho jménu i drancovala, dobývala a ničila mnohá území, kam vkročila noha Evropanů. Lhostejno, zda to byly války ve smyslu získávání nových území (dobývání Amerického kontinentu, Křížová tažení do Svaté země, etc.), nebo zda to byly bitvy, ve kterých se jednalo o samotné přežití Evropy, jak ji známe dnes (Turecké nebezpečí v Evropě, nebo vyhnání Arabů z Cordoby). Náhled na člověka, který měl novou vizi a promlouval k lidem, kteří chtěli a uměli naslouchat by měl být z dnešního pohledu odlišný, a tento pohled jsem se snažil zachytit ve své práci.

Ten člověk žil a zemřel zato, v co věřil a takových jedinců bylo zatím v průběhu námi psaného letopočtu málo.

V této teoretické práci bych chtěl shrnout analogický vývoj nazírání na pašijové výjevy vybraných výtvarných autorů západní Evropy, tvořících deskové a nástěnné malby. Na začátku přibližuji význam utrpení Krista, posléze se snažím poukázat nato, proč je tento moment z konce jeho života zachycen tolika, v minulosti i dnes, činnými umělci. Následuje výčet jmen nejdůležitějších autorů, kteří se tímto tematickým celkem v Evropě zabývali. Vzhledem k místu kde tuto práci píše, se zaměřím na českého barokního malíře Karla Škrétu. Vytvořil totiž konečnou koncepci vývoje pašijového cyklu a zanechal zastavení hluboké duchovní hodnoty, ovlivněné jezuitskou koncepcí universa, tvořený na konci svého života, jako tečku uzavírající celek.

TEORETICKÁ ČÁST

Křesťanství lze v dnešní době chápat jako určitý fenomén. Fenomén, který začal životem jednoho muže, který ovlivnil mnoho po něm přichozích generací. S postavou Krista, jako syna božího, který vykoupil svojí smrtí na kříži všechny hříchy tohoto světa je ale spojena hlavně úcta. Úcta, kterou se lidé v dějinách snažili vyjádřit různými způsoby. Křesťanství, které vzniklo ve městě Jeruzalém v Palestině, která byla kolonií Starověkého Říma, bylo za prvních let své existence krutě pronásledováno. Známé je například kruté potírání křesťanů císařem Neronem. Římané považovali křesťany nejdříve za neškodné blázny. Poté, co christianizace dosáhla i do samotného Říma, tak císař Konstantin v roce 313 n. l. Ediktem Milánským zaručuje všem jeho obyvatelům náboženskou svobodu. V roce 380 n. l. se stává křesťanství jediným povoleným náboženstvím v Římě.

S rozvojem hnutí se začínají zobrazovat křesťanské motivy, potažmo i výjevy utrpení Krista na kříži. Raněstředověkého jedince měla jakákoli návštěva chrámu zasvěceného Bohu uvrhnout do rozjímání s myšlenkou na Hospodina. Na myšlenku pokory a následování. Ono rozjímání podpořilo rozvoj velkého množství ztvárnění života Ježíše Nazaretského a v neposlední řadě i objevení mnoha grafických technik, kterými se jeho život snažili různí výtvarní umělci zachytit.

Do tohoto ztvárňování významně zasáhl Tridentický koncil, svolaný roku 1545 papežem Pavlem III. Katolická církev totiž musela nějak reagovat na reformační hnutí, jež se začalo šířit Evropou. Tento koncil jasně vymezil spásu a ospravedlnění v katolické věrouce, tím se i zobrazování křesťanských motivů poněkud uvolnilo a v umění se tím započala cesta směrem k poslednímu slohu - Baroku.

1. Zobrazování pašijových výjevů v době před Tridentickým koncilem

Pašijemi (název pochází z latinského *passio* – utrpení) jsou míněny události posledního týdne života Ježíše Krista. V malířství počet jednotlivých vyobrazení a jejich chronologie není ustálená. Nejčastěji zahrnují pašije scény: Vjezd do Jeruzaléma, Mytí nohou, Poslední večeře, Kristus v zahradě Olivetské, Jidášova zrada a zatčení, Ježíš před Kaifášem, Pilátem a Herodem, Bičování, Posmívání, Korunování trním, Ecce Homo, Nesení kříže, Přibíjení na kříž, Ukřižování, Snímání z kříže a Ukládání do hrobu. Obvyklé bylo ve

vyobrazení připojovat i Vzkříšení a Nanebevstoupení. Tyto scény byly doplňovány dalšími událostmi u nichž byl líčen jejich méně obvyklý aspekt, jak bylo zvykem zejména v době rozmachu úcty k Božímu synovi. Některá zvláštní vyobrazení nalzáme jak ve formě nástěnných obrazů, tak v miniaturách. Jako ukázka miniatur mohou např. posloužit Dürerovy *Malé Pašije*, jež obsahují 37 výjevů, které můžeme srovnat s Dürerovými dalšími grafickými cykly.¹

„V uměleckých dílech se s pašijovými výjevy setkáváme jako s jednotnými scénami, nebo jsou-li scény seřazeny podle toku času, v cyklech. Otázkou je, zda cykly vznikly kombinací jednotlivých výjevů, nebo obráceně, zda byly jednotlivé scény vyjímány z cyklů. Odpověď může být pro různá období a témata odlišná.“²

První výjevy utrpení Krista ve formě mozaiky nalzáme v bazilice San Apollinare Nuovo v Ravenně v Itálii. Jsou zde ve formě cyklu, pocházejícího ze 6. století. Ze stejného období můžeme vysledovat i první příběhy pašijí Krista v příkladech raněkřesťanského malířství v katakombách San Gennaro v Neapoli.³

Motiv pašijí se v 6. století objevuje i v iluminovaných rukopisech (např. *Kodex Purpureus Rossanensis* ze 3/4 6. stol.), ale vyobrazení jednotlivých pašijových výjevů zde nejsou totožné. Tím jak tato vyobrazení vznikala nezávisle na sobě na různých místech Evropy, tak každý iluminátor vtiskl do svého výjevu osobitou myšlenku. Neexistují zde ještě v této době jednotná a přesná pravidla pro jejich znázornění. V Byzanci 10. až 13. století byl například obvyklým výjevem Vjezd Krista do Jeruzaléma, nebo Jidášův polibek, ale v ostatních částech světa umělci znázorňovali Bičování, nebo Korunování Krista trnovou korunou. Kristus nebyl v této době ještě Bohem blízkým člověku, motivy jednotlivých scén neukazovaly Ježíšovo utrpení, nebylo ukázáno jeho zmučené tělo. Obrat nastal až ve 2. polovině 12. století s rozvojem slohu, dnes známým pod jménem Gotika, kdy se již Bolestný Kristus začal objevovat, (např. na katedrální plastice Posledního soudu západního portálu katedrály ve Štrasburku).⁴

Není to náhodné, že trpícího Ježíše začínáme poprvé potkávat právě v plastice. Od 12. století se začíná rozvíjet oddaná, pokorná, často až upřílišněná úcta vůči Kristovi. Byli

¹ [Srov.] DOBALOVÁ, S. *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a Jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s. 45

² *Leben Jesu*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III. Freiburg 1971. s.39

³ [Srov.] ŠPAČEK, J. *Dějiny umění*. Praha: ARGO, 1998. s.60

⁴ [Srov.] DOBALOVÁ, S. *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a Jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. s.46

to právě sochaři, kteří si dali za úkol reprodukovat živou skutečnost realističtěji než malíři. Jejich plastiky mohly stát ve skutečném světle. Proto také sochaři ve Štrasburku, nebo Naumburku mohli dospět k takovému stupni realismu, kterého žádný obraz 12. století nedosáhl.⁵ Malířství se v té době vzdalo všech nároků na vytváření iluze reality, a reaguje spíše popisností dějů. Pro člověka 12. století však byl klíčovým emočním zážitkem vjem blízkosti Krista v místě duchovního rozjímání v chrámu který navštíví a proto bylo zvoleno právě sochařství, které mělo promlouvat ke všem návštěvníkům.

Ale i malířství mělo promlouvat k věřícím. Velkým celkem života Krista, jehož součástí byly i pašijové náměty byl například Ducciův oltář pro dóm v Sieně (1308-11). Výjevy z pašijí se začínají objevovat i na vitrajích katedrál. Co se však malby týče, vše však začalo jedním umělcem, který se vyčlenil z anonymity davu mistrů cechu malířského.

1.1.Giotto

Jedním z prvních umělců, jež vtiskl do malby živost námětu a zároveň začal zpodobňovat Krista v jeho utrpení byl florentský malíř období duecenta a trecenta, jménem Giotto di Bondone (1267 – 1337). Za svou dokonalou malbu s iluzí hloubky vděčí Giotto hlavně fascinací byzantskými mistry a sochaři katedrál. Giottovými nejslavnějšími díly jsou nástěnné fresky (malby do vlhké omítky), jež následují myšlenku intelektuálního racionalismu. Mezi léty 1302 až 1305 jimi například vyzdobil kostelíky v Padově a Assisi Příběhy ze života Panny Marie a Krista.⁶

U svých postav zde přišel na perspektivní zkratku, díky níž dokázal vytvořit na rovném povrchu iluzi hloubky. Na fresce Ukřižování v dolním kostele baziliky sv. Františka z Assisi je patrný jeho smysl pro detail. Konstrukce celku, precizně nařasené oděvy, záhyby a nabírání látek, to vše způsobuje dynamiku a expresivnost celé malby.⁷

Pro Giotta neznamenal tento jeho objev jakýsi trik, ale naopak mu umožnil změnit celou koncepci malby. Místo aby užíval metody psaní obrazů, jež vytvářeli ostatní řemeslní umělci jeho doby, vytvářel iluzi, že se motivy z Bible dějí přímo poutníkům před očima. Tím vlastně nabádal věřící, aby si při četbě Bible a legend o světcích představovali, jaké to

⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. s. 198

⁶ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. s. 200

⁷ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Kříž z kostela Santa Novella.“ Největší malíři, 31 (1):6-7

bylo když byl např. Kristus přibíjen hřeby na kříž. Giotto změnil tímto přístupem celou koncepci do té doby známého stylu malby. Každá postava na Giottových freskách s pašijovými motivy cítí skutečný zármutek nad tragickým výjevem, a tentýž zármutek je cítit i z postav, jejichž tváře zůstávají pozornému divákovi skryty. Giottem konče se Itálie potažmo Evropa zbavila byzantského zobrazování skutečnosti.

Zatímco v severněji umístěných zemích se pašijové výjevy stále udržují spíše v miniaturách, jako např. v Žaltáři královny Ingeburgy, kde se setkáváme i s motivem ukládání do hrobu,⁸ kde lze vypočítat stále silné byzantské vlivy, například v draperii postav, na jihu Evropy už umělci díky Giottovi, začínají pomalu myslet v jiném módu. Od této chvíle se stávají z dosud anonymních malířů umělci.

1.2 Itálie mezi Giottem a Tridentským koncilem

Po Giottovi je třeba se v Itálii poněkud pozastavit, neboť za zmínku stojí i další řada vynikajících umělců cechu malířského, v jejichž tvorbě se objevily různé výjevy z pašijí Krista.

Jedním z nich je **Fra Angelico**, malíř quattrocenta, žil v letech (1400 – 1455), který stejně jako Giotto, pochází z Mugella nedaleko Florencie. Stává se žákem Lorenza Monaca, mistra plamenné ornamentické gotiky. *Později člen dominikánského řádu velmi dobře vládnoucí štetcem, vyhledal poklidný život zbavený starostí v Kristově přítomnosti. Skromný a bohabojný člověk si vzal gigantický úkol, malovat vize zázraku Vtělení, nejneproniknutelnějšího tajemství křesťanské víry.⁹*

Stává se převorem kláštera Sv. Dominika ve Fiesole, kde šíření Božího slova má pro získávání posluchačů zásadní význam. Vlady ve Florencii se ujímá Cosimo Medicejský, kterému se podaří přesvědčit tehdejšího papeže Evžena IV., aby dominikáni získali kostel a klášter San Marco v nedaleké Florencii. Tento klášter pak Fra Angelico renovuje a zdobí svými freskami, mezi kterými nacházíme i pašijové motivy Ukřižování a Kristova zmrtvýchvstání (obě fresky jsou datovány léty 1438- 1450). U Ukřižování úsporná linie zvýrazňuje dramatickost celého výjevu, přičemž Kristovo tělo malované žlutým okrem smíchaným s bílou a černou barvou vytváří dojem utrpení. Napjaté svaly Krista na fresce

⁸ FRONTISI, C. *Obrazové dějiny umění*. Praha: KNIŽNÍ KLUB, 2005. s.137

⁹ Největší malíři. 2000. „*Fra Angelico*.“ Největší malíři, 32 (1) 1

ukazují, že stále ještě žije a nadále trpí, ale pootevřená ústa naznačují, že vydechuje naposledy.

Za zmínku stojí ještě jedna freska ze San Marca pod jménem Oplakávání Krista (se Svatým Dominikem) z roku 1442. Fra Angelico zde využívá Krista jako ústředního motivu, který umisťuje do centrály výjevu. Mrtvý Kristus se nachází před otevřeným hrobem. Ve fresce se protínají gotické vlivy s předzvěstí nastupující renesance.

Fra Angelico ale netvoří s pašijovými výjevy pouze fresky, za zmínku stojí ještě obraz Snímání z kříže (z let 1430 – 1435). *Na obraze, určeném do kaple Strozziových v kostele Santa Trinita, začal pracovat Lorenzo Monaco – díly jeho rukou jsou malby ve štítových polích – a Fra Angelico jej dokončil. Postavy na hlavní fresce působí strnule a děj se omezuje na prezentaci Ježíšova mrtvého těla, před nímž se věřící může oddat meditaci. Kristovo tělo přetíná napříč kompozitní vertikály. Jeho nohy, trup a paže vytvářejí písmeno X pokračující v postavách, které stojí a klečí na žebřících. Tuto kompozici je možno pojímat jako nepřímý odkaz na Krista, neboť písmeno X znamená odedávna symbol Páně.*¹⁰

*„Tomu vzácnému mnichovi se nikdy nedostalo dostatek chvály za jeho pokorné výpovědi, dobré činy, prosté a zbožné obrazy. Vždyť svatí, které namaloval vypadají více jako svatí, než ti, jež namaloval kterýkoli jiný malíř.“ (Vasari)*¹¹

Fra Angelicův současník **Masaccio** (1401 – 1428) , neboli Tommaso di Ser Giovanni di Simone, se narodil 30 km od Florencie v malé vesnici San Giovanni Valdarno. Začal také malovat ve Florencii u svého švagra malíře Mariotto di Christofana. Ve městě pobývá za doby jeho největšího rozkvětu a tak si nemůže ztěžovat na nedostatek zakázek. Jeho umělecký vývoj ovlivnili nejvíce Giotto, architekt Brunelleschi a sochař Donatello.¹² Po velmi krátkém životě Masaccia zůstala, co se pašijových témat týče, zvláště zajímavá freska z kostela Santa Maria Novella ve Florencii, znázorňující svatou trojici s Kristem ukřížovaným na kříži.

Tato freska byla malou revolucí v malířství. Nesestávala se jen z technického triku perspektivní kresby, jež byla díky žabí perspektivě vyvedena tak zdařile, že u mnoha příchozích vyvolávala jakýsi pocit díry ve zdi , která zdánlivě vedla do sousední, nově

¹⁰ DIEMLING, B., RAUCH, A. a kol. *Umění italské Renesance*. Praha: SLOVART, 1996. s.249

¹¹ Největší malíři. 2000. „*Fra Angelico*.“ *Největší malíři*, 32 (1) 15

¹² [Srov.]Největší malíři. 2000. „*Smutné dětství*.“ *Největší malíři*, 40 (1) 3

otevřené Brunelleschiho moderní pohřební kaple.¹³ Mimořádně krásná perspektivně pojatá válcová klenba iluzorní kaple na této fresce kontrastuje s masívními těžkými postavami, jež zde ztvárnil v iluzorní scéně tak, aby si oko diváka myslelo, že vidí sochy a ne na postavy na fresce.

Masacciova současníka **Pietra della Francesca** (1415 – 1492) zajímá též objevená perspektiva. Původem z bohatého města Borga, učí se u malíře Antonia d' Anghiari, který ho vede v duchu Sienské školy. Ve Florencii objevuje malířská díla Masaccia, Fra Angelica a Uccella ze kterých se učí zmíněné perspektivě. Jeho tvorba se vyznačuje velice realistickým smyslem pro detail, subtilními barvami a nádhernými dekorativními efekty obrazů.¹⁴ V rámci zkoumání pašijových témat se zastavíme u jeho malby na dřevěné desce Bičování z roku 1445.

Obraz znázorňuje dva výjevy, které se odehrávají ve dvou různých historických epochách. Odstup mezi scénami je nejen časový, ale i prostorový. Bičování tvoří levou část. Vidíme na ní Krista odsouzeného k tomuto trestu Římany pod záminkou, že si přisvojoval titul krále. Římský prokurátor Pilát přihlíží výjevu s chladnou neúčastí.

V pravé části stojí tři postavy v dobovém renesančním oblečení. Podle jedné interpretace jsou to nevlastní bratr vévody Frederica a jeho dva rádci, kteří se podíleli na spiknutí proti vévodovi. Výjev by pak představoval mučení vévody, jenž byl zrazen a zavražděn.

Kompozičně obraz vychází z Giottovy kompozice, kdy vertikála dělí obraz na dvě části. Výrazově se della Francescovi podařilo vtělit do obrazu svět utkvělý v nehybnosti. Tiché, zdrženlivé, pokojné postavy i strohá prostorová výstavba a způsob rozvržení světla jakoby vedly někam mimo čas. Toto celkové ladění, zdůrazněné ještě rysem hermetičnosti, vyjadřuje podstatu díla, před něhož stojíme jako před úchvatnou hádankou.¹⁵

Důležitým malířským prvkem, o kterém je třeba se zmínit, je benátský mistr **Giovanni Bellini** (1433 – 1516). Byl nemanželským synem slavného malíře Jacopa Belliniho, mistra benátské dvorní gotiky. Jméno Giovanni Bellini se stalo synonymem rozkvětu malířství v Benátské republice v letech 1470 – 1516. V té době se Benátky stávají

¹³ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. s.229

¹⁴ [Srov.] Největší malíři. 2000. „*Florencie – zrození malíře*“ Největší malíři, 35 (1) 3

¹⁵ [Srov.] ŠPAČEK, J. *Dějiny umění*. Praha: ARGO, 1998. s. 130 - 131

centrem malířství, putují sem všichni umělci italské renesance. Bellini využívá jejich objevů proto, aby je předstihl, jak to dělal i v případě soupeření se svými předchůdci. Přáteli se i s Albrechtem Dürerem, který v Benátkách v té době pobývá. Z Belliniho benátského ateliéru vzejdou umělci jako Lotto, Giorgione, nebo Tizian.¹⁶

V rámci pašijových témat zpracovává výjev Proměnění z roku 1480. Na této dřevěné desce se oddělují profánní a sakrální sféry. Barvy šatů apoštolů se ztrácí v krajině, pláště proroků v opozitu zase do krajiny září svojí barevností. Celému výjevu dominuje Kristus v bílém, s propracovanou draperií šatu, umístěný na středu obrazu, čímž evokuje svoji důležitost. Barva oblaků se směrem k prvnímu plánu obrazu ztemňuje, čímž se dokládá přítomnost Boha Otce. Událost duchovního rozměru je v tomto případě významně citlivou formou zakomponována do krajiny.¹⁷

Další z toskánských malířů **Andrea Mantegna** (1430 – 1506), jehož tvorba spadá do druhé poloviny quattrocenta, je prvním renesančním malířem v severní Itálii. Jeho zálibou je antické umění a do značné míry se mu daří malířskou tvorbou konkurovat sochařství. Jako adoptovaný syn a žák malíře Francesca Squarciona se obdivuje Donatellově sochařskému umění. V padesátých letech 15. století maluje na objednávku opata kostela San Zeno ve Veroně oltářní obraz, jež má na dlouhou dobu vedle fresek z kaple Ovetariů rozhodující vliv na malířství celé severní Itálie.

V rámci tohoto polyptychu se objevují pašijová témata Modlitba v zahradě Getsemanské, Ukřížování a Zmrtvýchvstání malovaná v letech 1459 – 1460. *Na těchto obrazech barvy jako ocel protínají prostor, ve kterém jakoby ani nebyl vzduch. Na všech třech vyobrazeních koncipovaných do predelly oltáře se objevují určité kompoziční analogie, jako rozložení vertikálních a horizontálních os. Linie spojující modlícího se Krista a anděla, jenž se vznáší nad ním, koresponduje se svisle načrtnutou postavou ve Zmrtvýchvstání, stejně jako v Ukřížování. Tři spící apoštolové z Modlitby v zahradě Getsemanské mají svůj protějšek nejen v hlídačích svatyně, ale i ve skupině vojáků, kteří hrají v kostky o Kristovy šaty.*

Společná všem třem obrazům je nakonec i krajina s rozjasněným nebem pokrytým drobnými oblačnými beránky. V dáli na horizontu se dají rozeznat bílé hradby Jeruzaléma. Obrazy doplňuje dekorativní kresba, experimentování s prostorem, směle perspektivní

¹⁶ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Bellini“ Největší malíři, 34 (1) 32

¹⁷ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Proměna – okolo roku 1480i“ Největší malíři, 34 (1) 10

*záběry postav a sdělnost představených scén, pečlivě propracované detaily a tvrdá, sochařská modelace forem, ať už postav, záhybů šatů, nebo ztvárnění kamene. Mantegna zde volí efektní žabí perspektivu s odvážnými perspektivními zkratkami.*¹⁸

U Andrea Mantegny je třeba zastavit se ještě u jednoho obrazu, který ovlivnil silně tvorbu dalších výtvarných umělců, kteří přišli po něm. Tím obrazem je Mrtvý Kristus z roku 1480. Obraz znázorňuje zemřelého Ježíše Krista v dosud nezvyklé zkratce.¹⁹ Tlumené, matné barvy, energická kresba a intenzivní kontrasty světla a stínu (chiaroscuro) dávají jeho práci vyjímečný, až sochařský rozměr. Dramaturgii ještě zvýrazňují jednotlivé kompoziční prvky. Tělo Ježíše, rubáš i kamenná deska jsou posmrtně sinalé. Samotné tělo je zachyceno tak, že je evidentní, že modelem nemohl být živý člověk, což je na dobu, ve které Mantegna tvořil obzvláště zvláštní.²⁰ Tři tváře oplakávajících, s tím že ta třetí je sotva ve stínu postřehnutelná, jsou umístěny hned u levého okraje plátna. Zůstává otázkou, zda tyto obličejové nebyly domalovány na obraz dodatečně, jelikož jsou na obraze jaksi mimo rámeček.²¹

Do vývoje malířského umění, které se v Itálii otře o pašijové náměty, dále zasahuje i Mantegnův současník **Pietri di Cristoforo Vannucci**, zvaný Perugino (1446 – 1523). Narodil se do bohaté rodiny ve městečku Castello della Pieve. Malířské vzdělání získal spolu se Sandro Botticellim a Leonardem da Vinci ve Florentském atelieru malíře Verocchia. Umbrijský umělec Perugino získává postupně vysokou popularitu a na přelomu století je uznáván po celé Evropě jako největší italský malíř. Byl Raffaelovým učitelem, pracoval hlavně ve Florencii, po roce 1478 odchází do Říma, kde spolu s Ghirlandaiem, Cosinem Rossellim a Sandro Botticellim maloval fresky Sixtinské kaple. Většina jeho obrazů vzniká na zakázku, stejně jako obrazy, které se týkají pašijí Krista a kterým se chci nyní věnovat.

Snímání z kříže a Kladení do hrobu maluje Perugino v roce 1495, krátce po své první cestě do Benátek, kterou podnikl o rok dříve. V Benátkách se inspiroval mistry tamní školy²², jeho paleta barev na těchto obrazech klade důraz na teplejší odstíny.

¹⁸ Největší malíři. 2000. „*Polyptych z kostela San Zeno(II.)*.“ Největší malíři, 39 (1) 12-13

¹⁹ V rámci vývoje evropského malířství se v přímé linii, navazující na Mantegnu, objevil ještě stejný motiv obrazu, se stejným názvem u francouzského malíře Philippe de Champaigne okolo roku 1650.

²⁰ Tvořit scénu výjevu na obraze podle mrtvého modelu bylo i v době italské renesance, stejně jako předtím v gotice, stále značně rozporuplné. Umělec se tím dobrovolně vystavoval riziku juridikálnímu střetu se zástupci církve i státního aparátu

²¹ [Srov.] Největší malíři. 2000. „*Mrtvý Kristus*.“ Největší malíři, 39 (1) 20-21

²² Co se Benátské školy týče, jedním z jejích nejhlavnějších mistrů je Vittorio Carpaccio (1460 – 1525).

Na šatech Máří Magdalény, která zde rukama přidržuje hlavu Ježíše Krista, se míchá bílá se zelenou. Její šaty jsou zpracovány se smyslem pro detail, přesně v duchu benátské školy. Struktura kompozice se vyznačuje kontrastním charakterem jednotlivých prvků, jež jí oživují. Strnulost těla mrtvého Krista byla zvýrazněna vystupující bílou skálou, na které leží bílý přehoz. Nehybnost však vyvažuje rozestavení postav, které obklopují Ježíšovo tělo a vytvářejí přitom jakousi křivku. Na scénérii obrazu se objevila krajina, kterou budou kopírovat pozdější autoři.²³

Za zmínku stojí ještě Peruginova freska Ukřižování z roku 1496 z kostela Santa Maria Magdalena dei Pazzi ve Florencii. Freska se nachází v nevelkém sále a spojuje prvky architektury a malířství. Perugino zde do výjevu zařadil kamenné pilastry zdi kostela. Sál se tak stává součástí malířského tématu a na diváka tak zcela bezprostředně může působit ukřižovaný Kristus. Pocit blízkosti je způsoben optickou iluzí, ale i samotnou pozicí Krista, které se nachází na hranici mezi světem naším a světem malířské imaginace. Díky zářivé a tiché krajině celá scénérie působí nezvykle klidným dojmem, ačkoli jde ve skutečnosti o vysoce emočně vypjatý okamžik, který je zde zachycen.²⁴

Lorenzo Lotto (1480 – 1557), malíř quattrocenta, benátský mistr který hodně cestuje, prošel výtvarným vzděláním v atelieru u Belliniho, nebo Vivariho. Známým se stává malováním náboženských výjevů, oltárními obrazy a světskými alegoriemi ve městě Trevis, jež spadá do mocenského vlivu biskupa Bernarda de Rossi, humanisty a milovníka umění. Poté se na krátkou dobu ukazuje v Římě, kde se však nepohodne s papežem Juliem II. a tak se přes lombardské Bergamo vrací zpět do Benátek. Poté ještě stačí navštívit Anconu a usazuje se v Loretu, umírá v zapomnění jako člen klášterní komunity Santa Casa.²⁵

V rámci pašijových výjevů Lotto maluje Krista nesoucí kříž z roku 1526. *Na počátku šestnáctého století severoitalští umělci často používají pro zobrazení Ježíše zvětšené záběry. Čtvercový formát a velké přiblížení totiž na diváka působí mnohem intenzivnějším dojmem. Kompoziční vzorec této Lottovy malby vychází z kresby Leonarda da Vinci.*

Po tváři Ježíše, zmučeného, zbitého a potupeného vojáky, stékají slzy a kapky krve, jež umělec znázornil mistrovským způsobem, stejně jako trnovou korunu a odlesky světla na

²³ Největší malíři. 2000. „Snímání z kříže“ Největší malíři, 45 (1) 20-21

²⁴ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Ukřižování“ Největší malíři, 45 (1) 22-23

²⁵ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Mládí na cestách“ Největší malíři, 44 (1) 3

*přilbách. Prostorovou hloubku obrazu dodává perspektivní zkratka, jakou je zachycena pravá paže vojáka, který tahá Krista za vlasy. Kristus má velmi expresivní pohled.*²⁶

Pašijový námět má ve svém díle i další z velikánů italské renesance, a sice **Raffael Santi** (1483-1520). Raffael byl synem Giovanni Santiniho, malíře nijak skvělého. Byl ale nasměrován správnou cestou, přichází proto do města Urbino, kde se v té době objevuje i Pietro della Francesca, jehož tvorba Rafaela ovlivnila. V patnácti letech se Raffael stává sirotkem a studuje malířství v ateliéru u Perugina. Ten se rozhodne opustit, když uslyší o vzájemném soupeření mezi Leopardem a Michelangelem ve Florencii. Tu však také opouští, když získává zakázky u papeže v Římě, kde zůstane již do konce života.²⁷ Papež Julius II. je jeho prací natolik uchvácen, že nařizuje „*odstranit v papežském paláci malby starých i nových mistrů aby jen sám Raffael sklidil slávu, za fresky, jež zde vytvoří*“ (Vasari)

Raffael obohatil pašijové výjevy o scénu Kladení do hrobu z roku 1507. Původně dílo objednala Atlanta Baglioni, která tím chtěla uctít památku svého syna, který přišel o život v bratrovražedných válkách o moc v Perugii. Obraz provázelo velké množství předběžných skic, které mu pomohly s harmonickým rozmístěním všech postav. Výsledný efekt byl znamenitý. Sestavení celku se podřizuje dvěma protichůdným liniím. Skupina žen podírajících Ježíšovu matku se sklání doprava, sklon Ježíšova těla a postav, které ho nesou zase směřuje vlevo. Mladý atletický muž uprostřed obrazu drží tělo Krista a tím spojuje obě kompozice. Celek působí velmi živě, současně je dokonale kompaktní.

Postavy jsou stvárněny mimořádně sugestivní formou s odkazem na Michelangela. Tvář Marie je naplněna nesmírným žalem a bolestí. Muž vlevo pozvedá svůj obličej k nebi, jakoby se ptal, proč nechal svého syna zemřít.

Živé barvy oděvů některých postav rozptylují tragický výjev tohoto výjevu. Na zadním plánu obrazu jsou dvě linie postav, které jakoby říkaly, že je čas uložit Krista do hrobu. Obraz vznikl za doby Raffaelova pobytu ve Florencii, proto se zdá, že i krajina v pozadí je zřejmě tímto městem poznamenána.²⁸

V rámci Raffaelova díla stojí za úvahu myšlenka, zda je dosažena autenticita výjevů na jeho obrazech, kdy se například, ostatně jako u dalších zmiňovaných autorů, šat postav shoduje s právě probíhajícím historickým obdobím. Zda to není líbivost, jímž působí na

²⁶ Největší malíři. 2000. „*Kristus nesoucí kříž*“ Největší malíři, 44 (1) 16

²⁷ [Srov.] Největší malíři. 2000. „*Mladý mistr*“ Největší malíři, 38 (1) 3 - 5

²⁸ [Srov.] Největší malíři. 2000. „*Kladení do hrobu*“ Největší malíři, 38 (1) 13

diváka, ona forma výběru námětů *electio*, jež vybírá od svých předešlých malířských kolegů.

Za zmínku stojí ještě jeden z velkých florentských malířů Jacopo Pontormo, jehož dílem začala v Itálii historická éra Manýrismu. **Jacopo Carruci**, řečený Pontormo (1494–1557) se narodil zármutku. V jeho pěti letech mu umírá otec, malíř Bartolomeo di Jacopo di Martino Carruci, malíř florentské Ghirlandaiovy školy, autor ponurých, bezútěšných obrazů. V devíti letech mu umírá i matka. V jedenácti letech odchází do Florencie, kde se na krátkou dobu dostává do učení k Leonardu da Vinci. Později získá malířské poznatky v ateliéru Piera di Cosima. Čtrnáctiletý Carruci namaluje obraz Zvěstování, který vzbudí živý zájem starších malířů, zejména Raffaela. Začíná navštěvovat Scuola di San Marco, výtvarnou školu, kterou ale také později opustí, aby se uchýlil do ateliéru Andrea del Sarta (1486–1530).²⁹ Studuje i dílo Albrechta Dürera.

Pontormo je nejslavnější ze všech malířů, vystupujících proti klasickému kánonu tehdejšího malířství. Malíř se liší od předešlých mistrů stylem svého díla, byl však ve své době i svědkem náboženského otřesu. V roce 1517 vyvěsil německý teolog Martin Luther na dveře zámeckého kostela ve Wittenbergu 95 tezí proti odpustkům. O deset let později je Řím dobyt Luteránskými žoldnéři císaře Karla V. Je zpochybněna oprávněnost veškeré moci, hlavně katolické církve, axiomy rané renesance se obrací v prach. V roce 1529 je obléhána i Florencie, podobně jako dříve Řím³⁰.

Zmíněné události samozřejmě ovlivnili i Pontorma. Možná by se dalo polemizovat i nad tím, zda neporovnat manýristické zpochybňování zásad malířského klasicismu s náboženským povstáním proti ortodoxní katolické církvi.

Pašijového výjevu se Pontormo dotýká výjevem Snímání z kříže, z let 1526–1528. Oko diváka zaujme hlavně vlnícími se těly, rytmicky propojenými do kruhu. Připadá nám, že se postavy v extatickém stavu vznášejí v bezčasovém prostoru. Stoupavé a klesavé pohyby značí, jakoby tyto těla byla odhmotněna. Pontormo se zásadně vyhýbal jasné, klasické škále a dával prostor a přednost symfonické skladbě lomených barev. V tomto výjevu je zakomponován i zcela bezvýznamný předmět – uprostřed obrazu se objevuje pozvednutý šátek, motiv jakoby se vysmívající zákonům klasické kompozice.

²⁹ [Srov.] Největší malíři. 2000. „první práce“ Největší malíři, 43 (1) 3

³⁰ Největší malíři. 2000. „Manýrismus, epocha proměn“ Největší malíři, 43 (1) 30

Za zmínku stojí ještě podobné dílo Rossa Fiorentina, jež vytváří roku 1521 oltářní obraz Snímání z kříže. Najdeme zde podobně propletené figury, skloubené zejména v horní části v klubko. I zde hledí směrem k divákovi jedna postava ven z obrazu, očekávající divákův soucit s výjevem. Obraz ale nemá tak živé barvy jako ten Pontormův.³¹

Corregio, neboli **Antonio Allegri** (1494 – 1534) je další umělec, jež stojí za zmínku, rodák z Corregia a spjatý tvorbou hlavně s městem Parma, jehož tvorbu ovlivňuje Leonardo da Vinci, stejně jako Raffael a Michelangelo. Jeho výtvarný projev se vyznačuje smyslem pro rytmus a hmotou se svěžími barvami. Zpracovává výjev z utrpení Krista, z něhož prýští atmosféra mírné, diferencienované emocionality.

*Oplakávání Krista (neboli snímání z Kříže) maluje Corregio pro Parmskou rodinu del Bondo. Zachycuje děsivý výjev, kdy bylo Kristovo mrtvé tělo právě snato z kříže. Mrtvý Ježíš, s hlavou položenou na kolenou matky a rukou padající stranou, spočívá na tkanině rozložené na zemi. Pannu Marii, pohrouženou v nejhlubším žalu, obklopují Marie, manželka Kleofášova, Marta a Máří Magdaléna. V hloubi obrazu vidíme ze žebříku sestupujícího Josefa z Arimathie. Co se kompozice týče, pozornost přitahuje hlavně schéma obrazu, vybudované na úhlopříčce.*³²

1.3 Italští manýrističtí mistři

Jacopo Tintoretto, který žije v období cinquecenta, v létech (1518 – 1594), se narodil v Benátkách. K malířství ho inspirovalo setkávání se s barvením látek, které jeho otec dovážel z Dálného východu. Od otce zdědil mimořádný cit pro barvu, stejně jako prudkou a rozhodnou povahu. Učí se kreslit u Tiziana, vlivem věčného soupeření ale jeho atelier opouští a učí se kreslit sám. Zásadní význam má pro něj realistické, až naturalistické pojetí svých obrazů, které čerpá přímo z každodenního života Benátčanů.

V rámci pašijových zastavení, bych se chtěl věnovat jeho ztvárnění tématu Ukřižování. Tento monumentální obraz z roku 1565 maluje celý rok, ačkoli jiná svá díla dokončuje

³¹ [Srov.] DIEMLING, B., RAUCH, A. a kol. *Umění italské Renesance*. Praha: SLOVART, 1996. s. 344 - 347

³² Největší malíři. 2000. "Oplakávání Krista" Největší malíři, 48 (1) 10 - 11

daleko rychleji, vytváří na něm hmotu stínem, přitom svým smyslem pro detail pozoruhodně připomíná samotného Michelangela.³³

Výjev si později vyžádá obdiv umělců až z Antverp. *Kompozice díla je soustředěna kolem svislé osy kříže, jenž se nachází uprostřed scény. Postava Krista, která celému výjevu vévodí, ostře vystupuje na pozadí černého nebe, předzvěsti noci, jenž nastala uprostřed dne ve chvíli ukřižování. Dolní dvě třetiny obrazu pak doplňují hojně zachycené postavy. Horní část je naopak vymezena pouze pro osobu Ježíše Krista. Z postavy Spasitele vyzařuje světlo, jež ozařuje dolní část díla. Vějíř paprsků se cestou setkává s jiným, jemu podobným, který má svůj zdroj u paty kříže. Tam se nachází skupina postav obklopující zemdlenou Marii. Vedle ní stojí Máří Magdaléna a svůj zrak obrací k Ježíši.*

*Na levé straně výjevu šest mužů s námahou zvedá kříž s jedním z lotrů. Sehnutý člověk v červeném rouchu, obrácený zády k divákům dotváří jakousi protiváhu, že takřka cítíme tíhu kříže a úsilí mužů. Dav čumilů, pěších na koni, sleduje celou scénu. Díky četným postavám, vystupujícím z kruhu motivu a nezřídka i z obrazu u můžeme mít pocit, že jsme součástí davu.*³⁴

Ukřižování ještě doplňují díla Cesta Kalvárii, Ecce Homo a Kristus před Pilátem. Kristus před Pilátem je scéna patrně inspirovaná Dürerovou stejnojmennou rytinou. Kristus stojí před Pilátem v uzavřeném prostoru, v němž vyniká monumentální architektura, která dává alternativu nebi. Dominantním prvkem kompozice je bělostně štíhlá postava Krista. Jeho silueta, která je štíhlá, jemná a protažená, navíc zdeformovaná v typicky manýristickém stylu představuje protiklad Piláta, sedícího a skoro vytesaného z kamene. Kontrast hlubokého stínu a opírajícího se světla dodává scenerii na velmi zajímavém kontrastu a dramatičnosti.

Podobným stylem, kdy pracuje se světlem pomocí kompoziční metody výstavby směrem vzhůru je zpracováno drama Cesty na Kalvárii. Nejprve upoutají pozornost lehce osvětlené postavy lotrů nesoucí kříže v dolních partiích obrazu. Tato část díla se ztrácí v soumraku, zatímco postavu Ježíše, který se pohybuje v horní polovině výjevu, zalévá bledý úsvit. Zrak spočívá na točité cestě protínající plochu obrazu podél dvou šikmých linií a zastavující se u postav trýznitelů. Pak se znovu vrací zrak ke Kristovi, kterého vedou nahoru, sklánějíc se pod tíhou těžkého břemene.³⁵

³³ [Srov.] Největší malíři. 2000. "Ukřižování" Největší malíři, 49 (1) 20 -21

³⁴ Největší malíři. 2000. "Ukřižování" Největší malíři, 49 (1) 20 -21

³⁵ [Srov.] Největší malíři. 2000. "Cesta na Kalvárii" Největší malíři, 49 (1) 22

Když se v roce 1488 v Dolomitech v osadě Pieve di Radone narodí **Tiziano Veccelio** (1488 – 1576) nikdo ještě netuší, jak skvělým umělcem chlapec bude. Strýc Antonio odvede mladého Tiziana v 10 ti letech do dílny mozaikáře Sebastiana Zuchatta. Spolupráce však netrvá dlouho, chlapci se nelíbí těžkopádný styl jeho mistra. Teprve v dílně Giovanniho Belliniho vydrží pár let, aby nakonec potkal Giorgioneho. Od toho se nakonec naučí tolik, že si dnes kritikové zoufají a nevědí, kterému z nich připsat autorství některých pláten. Giorgione umí vtisknout obrazům atmosféru poetického, filozofického zamýšlení a je oblíbeným malířem intelektuálů a mladých aristokratů. O Tizianovi se pak říká, že uměl malovat už v matčině lůně. V roce 1508 Giorgione vezme mladšího kolegu na práci na freskách pro Fondaco dei Tedeschi. Když pak umírá na mor, Tizian zaujímá jeho místo. Ten pak dosahuje přímo famozní, spontánní biologické danosti ve svých plátnech. V jeho díle lze do určité míry vyznívat až předzvěst malířského umění příštích století, do jisté míry se z něho později učí i impresionisté. Tizian si slávu vydobude hned, celá Evropa touží po jeho obrazech.

Pašijových námětů se dotýká čas od času skrze celý svůj život, nejvíce však tvoří tato témata až na jeho sklonku. Ukřižování z roku 1565 ukazuje nový styl míchání barev. Jeho malba se neuzavírá do starých, dávno probraných schémat. Směřuje k soumraku, hlavním tématem je nezaviněná bolest a utrpení. Kristus na kříži je malován tak, jakoby jsme ho opravdu postřehli při pohledu do krajiny. Silná vrstva barvy musí nejprve zaschnout, pak se k obrazu mistr vrátí a retuší mu věnuje dokonalost. Na původní barvu se dívá jako na nepřítel, postupným odebíráním a nakonec i působením prstů obraz dokončuje.³⁶

Zajímavým momentem se vyznačuje i Tizianovo *Ecce homo* z roku 1567, dílo které ukazuje Ježíšovu muskulaturu a dobové oblečení tehdejších toskánských měšťanů.

Žákem Tiziana je malíř, který nepatří do italské školy místem narození, ale patří do ní svým novátorským přístupem k ztvárnění tématu. **Domenikos Theotokopulos**, neboli El Greco žije v létech 1541 – 1614. Narodil se na Krétě, kde u mnichů spatřil ikony, které později začíná i malovat. Pak se učí malovat v Benátkách u Tiziana a v Římě. Od roku 1577 žije ve španělském Toledu, kde získává velké množství zakázek a kde také umírá.

³⁶ [Srov.] Největší malíři. 2000. „Ukřižování“ Největší malíři, 50 (1) 27

*El Grecovy obrazy jsou snadno poznatelné neúměrnou výškou postav a jejich abstraktností, jsou prozářeny neklidným, neskutečným světlem.*³⁷ Násilností a hrubostí svých maleb se odděluje od následování Tiziana.

Z pašijových výjevů se dotýká tématu díly: Svlékání Krista z roku 1577, Ježíš nesoucí kříž z roku 1580, Kristus na kříži se dvěma Mariemi a svatým Janem z roku 1588, Kristus z roku 1590, Vzkříšení z roku 1596 a Kristus na kříži. Celé jeho dílo je tvořeno velmi expresivním stylem, z čehož do velké míry těží i autoři pozdějších věků.

1.4 Zastavení u vybraných mistrů v německé oblasti

Když budeme mluvit o pašijových tématech výtvarného umění v německé oblasti, musíme začít v období pozdní gotiky a renesance u osoby **Albrechta Dürera** (1471 – 1528). Byl synem zlatníka a ten ho chtěl vyučit řemeslu, ale mladý Albrecht tíhnul spíš k výtvarnému řemeslu. Již ve 13. letech například dokázal nakreslit svůj vlastní autoportrét. Byl dán do učení do největší dílny vytvářející oltáře a dřevořezy v Norimberku, do dílny mistra Michaela Wolgemuta. Když se vyučil, vydal se, jak tehdy bylo zvykem, na cesty aby se zdokonalil v řemesle. Přes zastávky v Colmaru a Basileji se dostává až do severní Itálie. Po cestě maluje akvarely a studuje přírodu. V Itálii na něj zapůsobila hlavně díla Andrea Mantegny. Vrátil se do rodného Norimberku a tam si otevřel dílnu, neboť měl již všechny potřebné technické znalosti, které mohl načerpat. Tím, že byl obdařen hlubokým citem a obrazotvorností se snažil dále zdokonalovat. Z důvodu výskytu černé smrti - moru opouští ještě jednou Norimberk a cestuje do Benátek, aby navštívil své italské přátele a zdokonalil se v řemesle. Neúnavně pozoroval a napodoboval přírodu, vytvářel dřevořezy a dřevoryty, mezi kterými se objevují i jeho velké cykly Velké a Malé Pašije.³⁸

Tato práce se ale věnuje v malířství znázorněným pašijovým scénám a proto bych se chtěl zmínit o souboru desek Panna Marie Sedmibolestná z let 1496 - 1498, kde se pašijové výjevy vyskytují. Toto dílo je souborem 8 desek, kterým vévodí největší centrální deska s Pannou Marií. Ježíšovo utrpení je znázorněno čtyřmi deskami s motivy: Nesení kříže, Přibíjení na kříž, Ježíšovou smrtí na kříži a Oplákáním mrtvého Krista. Všechny čtyři výjevy jsou zvládnuté technikou po vzoru italské renesance, dosti připomínajícím například

³⁷ BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 157

³⁸ [Srov.] WOLF, N. *Albrecht Dürer* TASCHEN SLOVART Praha 2007 s. 8-14

draperií šatů díla Michelangela. Silnou barevností motivů zase připomínají Mantegnu. Souboru obrazů však Dürer vtiskl svůj nezaměnitelný styl. Šat postav je čistě renesanční se silným důrazem na kombinaci zelené, bílé a červené barvy s doplňující dominantní zlatou svatozáří.

Lucas Cranach (1472 – 1553), byl malířem, o jehož životě se toho moc nedochovalo. Nevíme kde se učil malovat, snad u Dürera v Norimberku, snad někde jinde. Co víme, je to, že zanechal dílo neméně hodné pozornosti, než předešlý umělec. Kolem roku 1500 přichází Cranach do Vídně, kde tvoří mezi univerzitními vzdělanci a díky své technice na sebe strhává pozornost. Na jaře 1505 se vydává na pozvání saského kurfiřta Fridricha III. Moudréhodo Wittenbergu, a když je mu nabídnuto místo dvorního malíře, zůstává zde až do konce života. Z pašijových scén vytváří Ukřižování z roku 1500, Oplakávání pod křížem z roku 1503, Bičování z roku 1538 a Kristus nesoucí kříž z roku 1538. První dvě malby pochází z Vídeňského období a zanechávají v sobě Dürerovu stopu, kdy druhé dílo je přímým pokračováním prvního výjevu. Kristus je překvapivě umístěn do tří čtvrtin obrazu s tím, že postavy dotváří výjevy krajiny.³⁹

Matthias Grünewald, nebo také Mathis z Oschnaburgu (1470 -1528) promluvil svým dílem mocně do doby renesance v zemích severně od Italské oblasti. I když je jeho život obestřen tajemstvím, tím že je jeho veškeré dílo zaměřeno nábožensky, poznáváme, že chce upozornit na dobu ve které žil. Dobu, která byla naplněna utrpením. Tvoří velmi expresivní a tajemně se tvářící díla, která promlouvají naturalisticky o utrpení Krista.

Ukřižování z Basileje z let 1505 – 1508 je jakousi mistrovou zkouškou nato, co přijde za dílo později. Toto ukřižování nese znaky gotické idealizace. Ústředním motivem je Kristus na kříži a jeho nejbližší. Po pravé straně kříže stojí, v souladem s tím co zaznamenal svatý Jan, Kristova matka a její sestra. Z druhé strany na Krista hledí svatý Jan a svatý Longin.

Na Ukřižování z Isenheimského oltáře (1512 – 1516) nenajdeme lotry, římské vojáky, ani zástupy přihlížejících. Najdeme tam pouze nejbližší, jež jsou pohrouženi v zoufalství. Na obrovském kříži, který zabírá svoji plochou celou malbu, visí roztažené a umučené tělo Krista. I když Grünewald zná perspektivu, postava Krista je zde mnohem větší

³⁹ [Srov.] Největší malíři. 2000. "Dvorní malíř" Největší malíři, 58 (1) 3

než ostatní vyobrazení aktéři. Mistr zde klade city před objektivitu zobrazení, nezřiká se středověké tradice, která rozměry zdůrazňuje důležitost postav na malbách.

Neobyčejně realisticky je zde zobrazeno utrpení Spasitele. Dosud nikdy nepůsobil Kristus tak tělesným dojmem, nikdy nepřipomínal tolik unaveného a zmučeného člověka. Trny důtek se zabodly do hnisajících ran, které pokrývají celé tělo. Tmavočervená krev tvoří do očí bijící kontrast k chorobně zelené barvě umírajícího těla.⁴⁰ Fyzické utrpení koresponduje se zoufalým smutkem jeho blízkých. Postavě Marie odpovídá postava Máří Magdaleny, ruce sepjaté do gesta prosebné modlitby. Svatý Jan podpírá Marii strženou bolestí. Bílý šat Marie kontrastuje s velmi tmavým pozadím. Snad nejvíce z dosud namalovaných výjevů zde Kristus trpí bolestí, jeho ruce se ve smrtelné agonii otevírají nebesům. Bolest a dramatičnost zde zaplňují každé místo obrazu.⁴¹

1.5. Nizozemské zastavení

Oblasti Nizozemí se od pradávna nacházela na křižovatkách obchodních cest. Díky níže popsaným mistrům se tato oblast v gotice stala jednou z vedoucích oblastí v Evropě, kde se dařilo vývoji malířské tvorby. Centry malířství byly města Antverpy a Bruggy.

V rámci Nizozemí je třeba zmínit mistra jménem **Rogier van der Weyden** (1400 – 1464), původem z Francie, učí se malovat u Roberta Campina (1378 – 1444), ale až od svých 27 let. O jeho životě se toho moc neví, jen, že se původně měl učit malířem snad u van Eycka, protože ve své tvorbě z něho velmi vychází. Stává se dvorním malířem Bruselu. V rámci pašijových témat zpracovává v malbě Snímání z kříže z roku 1436 a Ukřižování z roku 1440.⁴²

Kompozice u těchto děl se vyznačuje specifickým citovým laděním, jakýmsi ponecháním důstojnosti postavám i přitom co se v obraze děje. Malba je provedena podobným stylem pro detail, jako předtím u dalšího mistra jménem van Eyck.

⁴⁰ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. s.353

⁴¹ [Srov.] Největší malíři. 2000. "Isenheimský oltář" Největší malíři, 139 (1) 14-15

⁴² [Srov.]BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 482

Němec **Hans Memling**⁴³ (1435 – 1494) sirotek, o kterého se starali benediktýni, se díky nim velmi brzy setká s díly, které ho ovlivní na celý jeho život. Z lásky k malířskému řemeslu se rozhodne opustit svůj rodný kraj v údolí řeky Main. Nejprve se školí u mistra Rogiera van der Weydena, poté se usadí v Bruggách, aby zde rozvinul svůj talent a stal se jedním z nejznámějších vlámských malířů. Díky obchodní křižovatce, jakou Bruggy v té době představují se stává známým po celé Evropě. Pašijovou scénu Oplakávání Krista Memling zpracovává na Diptichu z Grenady z let 1492 – 1494. Dílo, které má ještě spíše blíže ke gotickému ztvárnění, má poněkud přeplněnou kompozici, spíše však s formální umíněností. Kompozice je soustředěna kolem Ježíše v levé části obrazu, aby bylo možno v pravé části realizovat zobrazení fundátora. Kristovo tělo svojí strnulostí kontrastuje s postavami svatého Jana Křtitele a Máří Magdalény, zachycené v pohybu. Marie se sklání k mrtvému synovi a dává výjevu patetické zobrazení. Skalnatá krajina, jež se táhne k městu v hloubi obrazu je stylizovaná.

Pokud se zajímáme o výtvarná díla, ztvárňující pašijové náměty na konci středověku v oblasti dnešního Nizozemí, pak je nutno zmínit ještě jednoho mistra. Je jím **Hieronimus Bosch** (1450 – 1516), umělec, který se svým dílem uchýlil doslova mezi nebe a peklo. Absolutní solitér ve své době, vzbuzující řadu rozporuplných reakcí i dávno po své smrti, s tajemným životem a ještě tajemnějšími a temnějšími výjevy na svých dílech. Bosch po sobě zanechal dílo, které se silně dotýká křesťanské ideologie i samotného závěru života Krista. Žil a pracoval v 's-Hertogenboschu, malém městě nedaleko dnešních Belgických hranic. V alegorii života zobrazil mnoho druhů lidské psychiky i nálad. V pitoreskním divadle života nastavuje odraz tehdejší společnosti. Ve svém díle odráží i jistou nevraživost mezi měšťany a církví v hospodářské oblasti.

Z raných prací Bosche se konce života Krista dotýká výjev Kristus nesoucí kříž z roku 1480. Kristova hlava se odráží od masy rozhněvaných diváků, z nichž jeden má ve štítu ropuchu. *Kristovo utrpení je vystupňováno dřevěnými špalíky se zatlučenými hřeby, které jsou zavěšeny vpředu a vzadu kolem jeho pasu a při každém kroku mu rozdírají nohy a kotníky. Staromódně působí vysoký horizont i nedostatek prostoru ve středním plánu obrazu. V popředí mučí vojáci bezbožného lotra, druhý kající se lotr klečí před knězem. Vášnivost jeho zpovědi , již tak výmluvně vyjadřují jeho pootevřená ústa, je v přímém protikladu*

⁴³ [Srov.] Největší malíři. 2000. "Diptych z Grenady" Největší malíři, 52 (1) 26

k pasívnímu chování kněze, který jako by potlačoval zívání. Přítomnost kněze je přirozeně anachronismem, kterému snad byl Bosch podnícen scénami, jichž mohl být snad sám přítomen při popravách.⁴⁴

Z pašijových motivů tvoří Bosch ještě první a druhou variantu Ecce Homo, první po roce 1475, druhou pak v roce 1490. Mezi obrazy je vidět rozdíl ve vývoji malíře, zatímco v první variantě obrazu je vidět perspektivní zkratka města v třetím plánu, ve variantě pozdější se pozadí tvořené architekturou mění ve zlatou barvu a zvýrazňují spíše pitoreskní obličejové přítomných postav.

Svůj pohled na křížovou cestu a následování Krista Bosch rozvinul ještě ve variantách obrazů s námětem Korunováním trním z let 1495 a 1500. V obou případech je Kristus bit od jeho dozorců, Spasitel ale zůstává bez konfliktu a přijímá pokorně rány svých trýznitelů.

Na Ukřižování z roku 1485 lze vypátrat vliv dalšího raného vlámského malíře Dierica Boutse. Bosch zde ale s charakteristickou bezstarostností nahradil tradiční pohled na Jeruzalém ve třetím plánu obrazu nenápadným holandským městem.

V Nesení kříže z roku 1515 Bosch už opouští narativní popis svých prvních kompozic a zaměřuje se spíše na stále přítomnou brutalitu a násilí. Alegoricky pojaté nesení kříže, jako by odráželo zrcadlo společnosti, ve které Bosch žije. Démonický duch postav deformuje jejich obličejové v kontrastu s nehybnou a trpící tváří Ježíše.

Bosch se v náboženských motivech, kde figuruje Spasitel, zastavuje u jednoho momentu. Jako by jeho Kristus byl v jeho pozdějších pracech zarmoucen z toho, že mu zlé skutky lidstva působí bolest i po jeho zmrtvýchvstání.⁴⁵

2 Pašijové výjevy v pracích vybraných autorů Zemí koruny České v gotice a renesanci

Budeme-li si všimnout pašijových výjevů na nynějším Českém území, je třeba podotknout, že výtvarné znázornění trpícího Krista se u nás objevuje až v gotice. Malířskou tvorbu v této době převzala nejprve knižní malba. Ta ale není primárním cílem této práce, nicméně o tématu umučení Krista se v ní otřel hlavně Pasionál abatyše Kunhuty, dcery

⁴⁴ BOSING, W. *Bosch*. Praha: TASCHEN SLOVART, 2000. s.20

⁴⁵ [Srov.] BOSING, W. *Bosch*. Praha: TASCHEN SLOVART, 2000. s.22 - 45

Přemysla Otakara II., posléze Velislavova bible z roku 1340, kterou tvoří soubor 747 obrazů. Malba desková a nástěnná se v českých zemích rozvíjí hlavně za doby Václava IV. (1378 – 1419), s vypuknutím husitských válek však Čechy ztrácí prvenství v evropském umění. Pozdně gotické malířství v druhé polovině 15. století čerpalo své podněty hlavně z oblasti dnešního Nizozemí a Německa. Přechod od pozdně románského byzantizujícího slohu ke gotickému pojetí ukazují nástěnné malby v děkanském kostele v jihočeském Písku (Ukřižování z poslední čtvrtiny 14. století a Ecce Homo z roku 1320). Za vlády Karla IV. (1346 – 1378) došlo k vytvoření pražské malířské školy, jež se odvolává hlavně na oblast Francie⁴⁶ a Itálie. Přičemž hlavní zásluhu o vznik této školy má sám císař, jež si vytyčil rozvoj výtvarné tvorby ve svém osobním vládním programu, přičemž prioritu u něj mělo nástěnné malířství.⁴⁷

V padesátých letech 15. století začal rozkvět nástěnné malby, jedním z prvních umělců, který zahrnuje ve své tvorbě pašijové výjevy je **Mikuláš Wurmser** ze Štrasburku. Jeho výjev Ukřižování z roku 1370 nalezneme v Kapli svaté Kateřiny na Karlštejně, dílo které ale vyzařuje ještě silným byzantinským vlivem.⁴⁸ Jeho další díla nalezneme například v Emauzském klášteře⁴⁹ V tomto klášteře najdeme deskový výjev Ukřižování z roku 1365 z dílny Mistra Emauzského cyklu. V tomto Ukřižování se skloubí počínající měkký styl postav se zlatým pozadím odrážející byzantinský odkaz. Ikonologicky zde Kristus na kříži zaujímá centrálu obrazu, není zvětšený oproti ostatním postavám na výjevu.⁵⁰

2.1 Mistr Theodorik

Nesmazatelně se však zapsal do podvědomí lidí už za doby svého života hlavně Mistr Theodorik, žák Mistra Emauzského cyklu. Mistr Theodorik rozvíjí domácí umění, stává se vyzdobitelem Kaple sv. Kříže na dvorním hradě Kala IV. Karlštejně. Kapli dal

⁴⁶ Ve Francii vznikají v této době náměty s tématem trpícího Krista hlavně v knižní malbě a v příručním kalendáři (například se tematiky pašijí ve velmi omezené míře, pouze tématem ukřižování, dotýkají Přebohaté hodinky vévody z Berry z roku 1350 od autorů bratrů z Limburka). Dále se tématu umučení Krista věnuje velmi okrajově výzdoba papežského paláce v Avignonu ze 40. let 14. století vytvořená malíři francouzské a Sienské školy.

⁴⁷ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. s. 140-141

⁴⁸ Nevíme zda nejde o dílo dalšího mistra pražské malířské školy, původně pomocníka Mistra Mikuláše, jménem Mistr Emauzského cyklu, který Mikuláše Wurmsera ve výtvarné tvorbě pro Karla IV. nahradil.

⁴⁹ Emauzský klášter byl založen 21. listopadu roku 1347.

⁵⁰ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. s. 139

ideovou a uměleckou koncepcí císař sám. Nad oltářem a výklenkem pro vzácné ostatky a císařské korunovační klenoty je umístěn triptych Kristus v hrobě s anděly a třemi Mariemi a deska Ukřižování ze severní strany Kaple svatého Kříže z let 1360 - 1364. Theodorikovy malby upoutávají pozornost plasticky tvarovanými obličejí, zdůrazněné úlohou světla a barvy, nezáměrně o obrazový prostor, vytvořil si svůj typ hlavy se silnějšímnosem, projevil též zájem o zobrazení motivů zátiší a jeho malba přesahuje z desky na rám. Jeho měkký styl předznamenal tvorbu českého malířství šedesátých a sedmdesátých let 14. století a ovlivnil i některé německé malíře.⁵¹

2.2 Mistr Vyšebrodského oltáře⁵²

První velkou známou osobností deskové malby byl Mistr Vyšebrodského oltáře, který koncem roku 1350 v Praze zhotovuje polyptych 9 desek pro rožmberský cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě. 6 z 9 desek se týkají pašijového cyklu, Kristus na hoře Olivetské, Ukřižování, Oplakávání Krista, Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení a Sslání Ducha svatého. Všechny obrazy cyklu jsou vytvořeny v byzantizující tradici s důrazem na potlačení krajinné perspektivy použitím zlatého pozadí. U výjevu Krista na hoře Olivetské se setkáváme například s motivy tří ptáků, kdy stehlík má znázorňovat nadcházející Kristovo utrpení. Hyl pak zase přispěchal Kristovi na pomoc v momentě ukřižování, aby mu ulehčil v jeho bolestech. Navíc je rozmístění těchto tří ptáků koncipováno do trojúhelníku, jednoho ze symbolů Boha.

V Ukřižování nás na byzantskou tradici odvolává zase Marie, umdlévající po Kristově pravém boku. Motiv andělů se zdviženýma rukama se zas odvolává na tvorbu italského Giotto. Zajímavé je i umístění postavy svatého Jana z pravé strany, který se jinde na této straně objevuje jen v případě trojčlenného ukřižování.

Následovat by správně mělo podle ikonologické tradice Snímání z kříže, ale zde následuje Oplakávání Krista. Tímto motivem se Mistr Vyšebrodského oltáře vymezuje z byzantinské ikonografie, neboť tento motiv tam chybí. Nejdůležitějším motivem z tohoto zobrazení je dvojice Marie s mrtvým Kristem, která jako by mohla zůstat na samostatném vyobrazení a nepotřebovala souvislosti s okolím jako zde. Scénu pak doplňují andělé slétávající se ke kříži, dotvářející tak scénu pomoci Kristově, jež v Záalpi není obvyklá.

⁵¹ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. s. 140-141

⁵² [Srov.] PEŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu* Praha: ODEON 1982. s. 23 - 28

V Zmrtvýchvstání se u Mistra Vyšebrodského oltáře sdružují dvě scény. Samotné zmrtvýchvstání se scénou tří Marií u hrobu. Tím jak se role Krista zvyšuje, se Marie posouvají do pozadí, jako by se jednalo až o vedlejší výjev. Kristus má při vstávání z hrobu nakročenou nohu, tato scéna se bude dál vyvíjet v ikonograficky v Itálii.

Motiv Nanebevstoupení je dosti konvenční, proto se chci věnovat spíše poslední scéně, a sice Seslání Ducha svatého, která se vynačuje novátorstvím ve formě otevřené knihy, kterou Marie drží v rukou. Stejně významným prvkem je prvek Apoštola v pravé horní části výjevu, jež drží natažený ukazováček před ústy, sjednávající si tímto gestem ticho.

V době vlády Václava IV. v létech (1378 – 1419) dochází v Zemích koruny České k největšímu rozmachu malířství a to se také stává evropskou špičkou. Celý vývoj pak na dlouhou dobu ukončují husitské války a Čechy se ponořují do temna. Je zde patrný odklon od monumentálního a reprezentativního malířství k intimnějšímu projevu, určenému duchovní kontemplaci a estetickému prožitku. Od realismu se posouváme k idealismu a mystickému spiritualismu, od italského vlivu k frankovlámské orientaci. Přestává se proklamovat malba nástěnná, která ustupuje deskovému malířství.

2.3 Mistr Třeboňského oltáře⁵³

Hlavním zjevem v malířství 80. let 14. století je bezesporu Mistr třeboňského oltáře. Své stěžejní dílo tvoří pro augustiniánský kostel svatého Jiljí v Třeboni. Poznamenal tak tvorbu vrcholné gotiky svým objevením protáhlých a štíhlých figur s řaseným oděvem a příznačnou lyrikou tváří, kterým se později začne říkat Krásný sloh. Mistr stylizoval esovitě prohnuté postavy v jemných tenkých oděvech tlumených barev na pozadí labyrintu skalnaté krajiny.

Křídlový oltář pro kostel svatého Jiljí v Třeboni zdobily pašijové scény při jeho zavřeném stavu. Byly zde vyobrazeny 4 scény, ze kterých se bohužel do dnešních časů dochovaly pouze 3. Jsou jimi: Kristus na hoře Olivetské, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista. Na obrazech vyniká šerosvit mezi barevně znázorněnými rouchy postav a jejich okolím, scénérii pak doplňují zlaté hvězdy zasazené na červené nebe, což odkazuje na frankofonní umělce. Postavy jsou zasazeny do šedohnědých krajin, doplněné

⁵³ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. s. 141-142

drobnými barevnými prvky, jež odkazují na Krista.⁵⁴ Objevuje se modelace stínem, díky šerosvitu je zde docíleno obrazové hloubky. Centrem obrazu je vždy diagonála, která rozděluje jednotlivé výjevy na tři celky, s tím, že Krista nelezeme vždy uprostřed.

Z dílny Mistra třeboňského oltáře pochází i Ukřižování z roku 1400, určené pro kostel svaté Barbory nedaleko Děbolína u Jindřichova Hradce. Je zde znázorněn útrpný Kristus v tradici, jak jej znázorňovali italští mistři. Ve spojení měkkého stylu obličejů postav převzatého od Mistra Teodorika, spolu s šerosvitnou tendencí znázorňovaných postav na zlatém byzantizujícím podkladě vzniká krásný sloh, ovlivňující evropskou malbu celého 15. století.⁵⁵

2.4 Mistr Rajhradského oltáře

Je třeba se zmínit ještě o Mistru rajhradského oltáře, umělci vycházející z principů uchopených Mistrem třeboňského oltáře, ale posunutých svým principem ještě o krok dále. Svým způsobem jde u jeho díla, oltáře svatého Kříže z Olomouce, jež lze datovat post quem 1411 – 1414,⁵⁶ o rozšíření zpodobnění znázornění Krista.

Pokud se podíváme na souborné dílo pozorněji, zjistíme, že například na scéně nesení kříže a anděl na scéně zmrtvýchvstání mají Kristus a anděl úplně stejný šat s identickými záhyby drapérie. Ohledně drapérie řasení šatu je možná domněnka, zda se Mistr rajhradského oltáře neinspiroval dílem nizozemského Jan van Eycka na jeho Gentském oltáři, jež vznikalo ve stejné době⁵⁷.

S nástupem husitských válek v Čechách umlká nástěnné umění úplně a tvoří se pouze iluminované rukopisy. Po čase husitských nepokojů se s nástupem Jagellonců tradice zobrazování utrpení Krista začíná pomalu vytrácet ve prospěch zobrazování Panny Marie a mariánského kultu. V tomto období je v Čechách zřetelně vidět vliv Vlamských malířů. *Od počátku 16. století pronikají do pozdně gotické malby prvky renesančního slohu. Ale i po roce 1510 nalezl pozdně gotický patos sugestivní výraz v obraze Ukřižování v Mělníku, v němž se smírná oběť Kristova proměnila v působivou pantomimu.*⁵⁸

⁵⁴ Například výskyt drobného ptactva, jako odkaz na Ježíšův úděl. Nalezneme zde ledňáčky, stehlíky a sojky.

⁵⁵ [Srov.] ROYT, J. *Mittelalterliche Malerei in Böhmen*. Praha: UK Karolinum 2003. s. 24 - 52

⁵⁶ BARTLOVÁ, M. *Poctivé obrazy, české deskové malířství 1400 – 1460*, Praha 2001, s. 309

⁵⁷ Gentský oltář datujeme do roku 1432.

⁵⁸ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. s.144

2.4 Mistr Litoměřického oltáře

Za vlády Jagellonců tvoří pašijové výjevy Mistr litoměřického oltáře. Scény představují výjevy ze života Krista - Kristus na hoře Olivetské, Kristus před Kaifášem, Bičování Krista, Korunování Krista trnám, Nesení kříže a Ukřižování - a výjevy ze života Panny Marie - Navštívení Panny Marie a Narození Krista. Desky jsou torzem oltáře malovaného v letech 1500 - 1505. *Svým zpracováním a kvalitou představují velmi významné dílo přechodu uměleckého názoru období gotiky a renesance. Jednotlivé výjevy na obrazech jsou zasazeny do krajinného rámce nebo městského prostředí, umělec pracuje s perspektivou, se znalostí anatomie lidského těla, náročné figurální kompozice jsou převážně již raně renesančního charakteru. Malíř prošel školením v domácích i zahraničních dílnách. Z Čech za vzděláním odešel do Švábska, dále do Podunají a do záalpských zemí. Pravděpodobně navštívil i Itálii. Z cest se vrátil zpět do Čech, kde působil i jako dvorní malíř krále Vladislava II. Jagellonského. Kromě portrétů královské rodiny je také autorem freskové výzdoby kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta v Praze. Litoměřický oltář je jeho nejstarším a stěžejním dílem.*⁵⁹

Renesance byla v Čechách věkem nástěnného malířství. Vznikla tu díla, zajímavá především kulturněhistoricky. Z kostelů a sídel středověku pronikala i do měšťanských budov a z interiérů i na fasády. Pašijové výjevy gotiky se přeměnily ve výjevy každodenního života.⁶⁰

Díky tomu, že se na počátku osmdesátých let rozhodl Rudolf II. přenést do Prahy svůj celý dvůr, zažívají Země koruny České nebývalý příliv cizinců a s nimi jdou ruku v ruce i malíři z Itálie. Znázorňování pašijových výjevů postupně vymizí, Kristus se začíná malovat na, v té době velmi módní, šlechtické epitafy.⁶¹

Pašijové výjevy pro některé své obrazy vybírá malíř, původem z Antverp, **Bartholomeus Spranger** (1546 – 1611) projevil kreslířské nadání už v dětství, učil se nejprve u Jana Mandyna, pak u Franse Mosteara a nakonec u Cornelise van Dalema. Své nedostatky se snažil napravit kopírováním rytin podle Parmigianina a Floridě. Kvůli

⁵⁹ Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích [online] [cit. 24. 4. 2012].

Dostupné z WWW:< http://www.galerie-ltm.cz/clanek.php?cat=sbirka_stareho_umeni >

⁶⁰ [Srov.] DVORSKÝ, J. *Dějiny Českého výtvarného umění II/I*. Praha: ACADEMIA 1989. s. 63

⁶¹ Epitaf (epitafios – krátký hřbitovní text) značí krátký text, nebo výjev o životě zemřelé osoby. Nejvíce se rozšířil v renesanci. Na epitafu je zemřelý zobrazen klečící před křížem, zpravidla spolu se členy své rodiny, kteří už také zemřeli.

dalšímu zdokonalení odjel přes Paříž a Lyon do Itálie. Maluje nejdříve s Bernardinem Gaddim technikou al fresco kupoli Santa Maria Steccata v Parmě. Od roku 1566 odchází do Říma, kde maluje pro papeže Pia V. Na zakázku pro papeže vytváří cyklus Pašijových scén, ze kterého se však dochovaly jen Posmívání Kristu a Korunování trním. Sprangler se při tvorbě těchto děl inspiroval díly Parmigiana, z nichž převzal štíhlý kánon figur, neklidnou linii a výrazné nasazení světla. Zdůrazňuje objemy a nasazování figur a čar. Zřejmě jeho tahy mají inspiraci i v tvarech soch Giovanniho da Bologna, se kterým se u papeže seznámil.⁶²

Vedle Spranglera je důležité zmínit se ještě o **Hansi von Aachen** (1551 – 1615), původem z Kolína nad Rýnem, dvorním malíři Rudolfa II. Učil se malovat u vlámského malíře Jerrigha. Ale až v Itálii svoji kresbu zdokonalil. Nejprve v dílně v Benátkách, později při rozkreslování v Římě. Do toho na něj silně zapůsobilo setkání s Nizozencem Janem Speskaertem. Z Nizozemsko – Benátsko – Římské školy pak vznikl malíř, který dobyl svým dílem Evropu. Hans von Aachen se vždy snažil vtisknout do malby svůj demokritovský úsměv, neboť se týkal jeho životní filosofie. Při své zpáteční cestě z Itálie vytváří pro jezuitský kostel svatého Michala v Mnichově pašijový soubor Posmívání Kristu a Kristus na hoře Olivetské. Obrazy nesly znaky Tizianova vlivu, ale byly zničeny při bombardování za druhé světové války.⁶³

3. Nejvýznamnější mistři malby pašijových momentů v barokní Evropě

Podivnost a novost, protiklad a vzpoura, úžas, bizarnost a velikost – to jsou označení, jež stojí uprostřed mezi poněkud přibližným označením stylu a pokusem vystihnout obecnou povahu historického období, státu, politiky a individuální politiky v Evropě začínajícího 17. století.

Svět 17. století určitě našel ucelenou duchovní a intelektuální jednotu, měl vlastní charakter, specifický způsob myšlení, vnímání a jednání. Právě však pro rozdílnost a nejednoznačnost těchto významů se pro tuto dobu zmítanou otevřenými náboženskými

⁶² [Srov.] DVORSKÝ, J. *Dějiny Českého výtvarného umění II/I*. Praha: ACADEMIA 1989. s. 186

⁶³ [Srov.] DVORSKÝ, J. *Dějiny Českého výtvarného umění II/I*. Praha: ACADEMIA 1989. s. 194

válkami vžilo označení baroko. Železný věk „mundus furious“, doba bouří a zmatků, útlaků a intrik, v nichž se člověk člověku stal vlkem, doba nepořádku, zkázy a převrácené hierarchie a rozmařilosti, zkrátka epocha velkého přerodu.⁶⁴

Barok, poslední evropský sluh, vzniknuvší v Římě, reagující na Tridentký koncil lze vymezit roky 1590 – 1750. Elementární výčet výtvarných umělců, zabývajících se tématem posledních Kristových dnů začneme proto v Itálii. S tím, jak se jednotliví umělci hlásí k různým druhům náboženství, ať už katolického, tak protestantského, mění se i způsob chápání postavy Krista.⁶⁵

*Barok je uměním protireformace a absolutismu. Církev a aristokraté byli nejvýznamnějšími přívrženci baroka, protože v něm spatřovali ideální prostředek reprezentace a posílení vlastních nároků. Pro barokní umění je typická snaha o plnokrevný, rozmáchlý a nezkrocený pohyb, patos a divadelní pohyb, ilusionismus a plastické modelování tvarů, k němuž přispívá hra světla a stínu.*⁶⁶

Caravaggio, vlastním jménem Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573 – 1610), rodák ze severoitalského Bergama, byl velkým revolucionářem a rebelem v tehdejší způsobu malby. Prošel malířskou školou umělce Peterziana v Miláně, kde se mísily manýrismus a lombardský realismus. Ovlivnilo ho též dílo Lorenza Lotta, Giorgioneho, Tiziana a Giovanni Belliniho, v umění perspektivy studoval Andrea Mantegnu. Skutečně vlastní realistický styl si vytvořil ale až ve společnosti bratrů Campiových. Své náměty totiž stejně jako oni, čerpal z každodennosti, za což byl od mnoha tehdejších umělců zatracován. Ideální krásou pohrdal. Používal živých modelů z ulice klidně i na takové náměty, jakými jsou Smrt Panny Marie, etc. Giovanni Girolamo Savoldo dopomáhá Caravaggiovi k objevení techniky chiaroscuro – šerosvitu. Techniky, z které bude těžit celé baroko.⁶⁷

Pašijovým scénám se věnuje ve svých obrazech Zajatí Kristovo. *Obraz, namalovaný pro kolekci bratří Mattei na konci roku 1602, je výjimečný tím, jak reprezentuje postavu Krista, jehož prsty propletené na znamení, že se vzdává, silně kontrastují s násilnickou rukou Jidáše, který svírá Mistra v prudkém objetí. Tragičnost události je mistrovsky vyprávěna postavou mladíka, který je zobrazen za zády Krista a který utíká křičíc, s rukama*

⁶⁴ [Srov.] VILLARI, R. *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad 2004. s. 10 - 11

⁶⁵ Kristus je znázorňován realisticky, ne jako útrpná modla z období gotiky.

⁶⁶ BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 27

⁶⁷ [Srov.] LAMBERT, G. *Caravaggio*. Praha: TASCHEN SLOVART 2005. s. 7

vztaženými k nebi. Markovo evangelium vypráví, že jistého mladíka, který měl na sobě jen kus plátna, chytli, když utíkal z Getseman, ale že se jim vysmekl a nechal jim v ruce plátno.⁶⁸

V Kladení Krista do hrobu z roku 1602 je Ježíš znázorněn opravdu jako mrtvý člověk. Výjev pomocí hry světla jako by vystupoval z rámu obrazu. Do vrcholu jeho tvorby patří i dílo dotýkající se svým významem pašijí, Kristus na hoře Olivetské, které bylo zničeno na konci druhé světové války v Berlíně, a Ecce Homo z roku 1608. Soubor pak uzavírá Bičování z roku 1607, které Caravaggio maluje inspirován malířem del Plombem.⁶⁹

I když byl hlavně malířem fresek, které baroko milovalo, ale které měly s pašijovou tradicí společného, **Annibale Carraci** (1560 – 1609) je dalším italským malířem, o kterém je třeba se zmínit. Narozen v Bologni do malířské rodiny, od jejichž členů se pravděpodobně také naučil malovat. Obdivoval Tiziana a Corregia pro čistotu jejich maleb. V roce 1582 spolu se svým bratrem Lodovicem akademii, která měla šířit nový sloh. V roce 1595 odchází do Říma, aby vyzdobil palác Farnese v Římě, kde s bratrem vytvořil soubor fresek s antickým námětem o Herkulovi. Tyto fresky jsou poté na dlouhou dobu považovány za vrchol historických námětů v baroku.⁷⁰

Z pašijových scén zpracovává v ranném období Ukřižování v roce 1583 pro Santa Maria Carità v Bologni, na tématu, ve kterém je vidět značný Tizianův vliv se ukazuje nové pojetí staré látky. Černá horní polovina obrazu kontrastuje s bohatě barevnými ornáty a červenou rumělkou postav u paty kříže. Kristus je svatý a kolem celé siluety jeho postavy vystupuje záře. Toužil o pozvednutí kompozice na starou Římskou úroveň. Harmonie postav jako by připomínaly Raffaela. Oproti tomu další z jeho děl Posměch Kristu z roku 1596 už ukazuje uměleckou vyspělost a citlivou práci s detailem. Kristus jako by trpěl, ale ukazuje, že má před sebou ještě velký úkol.⁷¹

Ve Francii se pašijového tématu Mrtvého Krista, po vzoru Andrea Montegna a technikou podle Caravaggia, chopil **Philippe de Champaigne** (1602 – 1674). Narozen v Bruselu, kde se vyučil krajinářem pod vedením Jacquese Fouquierese. V roce 1621

⁶⁸ Comunione e liberazione [online] [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://text.clonline.cz / články-ze-stop/ tajemství-krista-jeho-bytí-člověkem>

⁶⁹ [Srov.] LAMBERT, G. *Caravaggio*. Praha: TASCHEN SLOVART 2005. s. 75

⁷⁰ [Srov.] BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 68

⁷¹ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*. Praha: IDEA SERVIS, 2001. s. 64

odchází do Paříže, kde spolupracuje s Nicolasem Poussinem. De Champaigne pracuje pro francouzský dvůr, včele s Ludvíkem XIII. a kardinálem Richelieuem. Stává se jedním ze zakladatelů Akademie v roce 1648.⁷²

Ve výjevu Mrtvý Kristus z roku 1654 zachycuje Ježíše mrtvého v hrobě, s trnovou korunou vedle hlavy jako by věstil budoucího ducha romantismu. Výběrem tohoto ponurého výjevu dává Kristovi podobu odpočívajícího zemřelého člověka, na konci své smrtelné cesty.

Charles Le Brun (1619 – 1690) dvorní malíř Ludvíka XIV. umělecký diktátor a ředitel Akademie maluje motivy Vztyčování kříže, Ukřižování a Snímání z kříže během 80. let 17. století. V souboru pláten vytváří klasickou koncepci tehdejší malby vyučovanou na Akademii. Le Brunův Kristus se na kříži poněkud vzpíná osudu, doprovázen anděly po jeho levé i pravé straně.⁷³

Ve Španělsku ve stylu Caravaggia a sevillského manýrismu tvoří **Diego Velásquez**, rodák ze Sevilly (1599 – 1660), dvorní malíř Filipa IV. Vyniká svým zaujetím pro pravdu. Z cesty do Itálie si přivezl Tintoretův smysl pro detail a dramatičnost. Kristus na kříži od Velásqueze z roku 1632 je jediným centrálním motivem uprostřed šerosvitem tvořeného obrazu. Světlo vycházející ze vnitřku obrazu dává vyniknout tělesné muskulatuře Krista. Celá scéna předpřipravuje myšlení jakým se bude malířství v následujících rocích vydávat. Tělo je provedeno s fotografickou přesností, krev je skutečná, na diváka centrálně pojatá postava působí, jako opravdová. Současně s Velásquezem tvoří i jeho kolega ze Sevilly, **Francisco de Zurbarán** (1598 – 1664), který je skvělým barokním realistou. Hluboká zbožnost a vnitřní prožitek při tvorbě nechá vyniknout jeho obrazům snad v ještě větší míře, než Velásquezovi. Jeho obrazy se projevují až mysticko-asketickým způsobem.⁷⁴

Jeho Kristus na kříži z roku 1627, je člověk bez svatozáře, nevyniká na obraze tak intenzivně jako Kristus Velásquezův, avšak působí díky tomu realističtěji. Není od krve, jen přijal úděl a tiše zemřel na kříži, následující světlo přicházející z pravé poloviny obrazu.

⁷² [Srov.] BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 195

⁷³ Srov.] BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 253

⁷⁴ [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*. Praha: IDEA SERVIS, 2001. s. 82

V roce 1577 se do oblasti jižního Nizozemí, rodí **Petr Paul Rubens**, přední představitel vlámského barokního malířství. V letech 1600 – 1608 pobývá v Itálii, kde se v Římě seznamuje se stylem malby italských škol. Neláme si hlavu s hledáním krásy, která je italům posvátná, snaží se pouze zpodobňovat pravdivě skutečnost, tak jak to dělal Caravaggio. Vytváří si vlastní styl s odkazem na Tintoretta a Caravaggia, ale s tradicí na vlámské umělce jako byl Pieter Brueghel st. Tak se stalo, že od temnosvitu se vrací zpět k jásavému koloritu se světlými barvami. Otevírá dílnu, která byla synonymem kvality pro celou Evropu. V motivech svých obrazů se rád zabývá ale i ženskými akty⁷⁵.

Pašijových výjevů se dotýká obraz *Ukládání do hrobu I.* z roku 1602, který tvoří za pobytu v Římě a nese silný Tintorettův vliv. Dále po návratu do katolických Flander maluje pro antverpskou katedrálu *Vztyčení kříže* (1610) a *Snímání z kříže* (1612), kde se zračí čistá dramatičnost a *Ukřižovaného Krista* (1610), kde je vidět jednoznačný caravaggiovský tenebrismus. K motivům umučení Krista se vrací dílem *Ukládání do hrobu II.* z roku 1611, kde je vidět už nalézání vlastního stylu malby.⁷⁶

3.1 Barokní Čechy Karla Škréty⁷⁷

Situace v předbělohorských Čechách nebyla zrovna záviděníhodná. Náš největší barokní malíř Karel Škréta se pohybuje v době, která zaznamenala konec Rudolfského rozkvětu. Na Habsburském trůně Rudolfa II. vystřídal jeho mladší bratr Matyáš aby tím uzavřel jejich dlouholeté nepřátelství. Ve státě však rostl náboženský neklid.

Škréta se narodil v domě U černého jelena v Týnské ulici v Praze na Starém Městě. Nepocházel z malířské rodiny, byl příslušníkem třetí generace staré pražské měšťanské evangelické rodiny. Škrétův děd Jan Škréta byl původní profesí kožešník, později jako obchodník s vínem a majitel šenku získal měšťanské právo na Starém Městě. Později získal i erb a predikát Šotnovský ze Závořic. Vrcholem pro něho bylo získání funkce senátora staroměstské městské rady. To mu ale již náleželo několik nemovitostí, vinice a poplužní dvůr s pozemky mimo město.

⁷⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. s. 397

⁷⁶ [Srov.] SÁNCHEZ, B.G., Rubens. Praha: Sun, 2010. s.22

⁷⁷ [Srov.] STOLÁROVÁ, L., VLNAS, V. (eds.) *Karel Škréta 1610 – 1674 Doba a dílo*. Praha: Národní Galerie 2010 s. 19 - 21

Otec Karla Škréty rozmnožil rodinný majetek o vinice a dům u Mělníku, na Novém Městě mu patřil dům U kameníků. Zemřel v roce 1613 s přáním, aby jeho děti, tři dcery a čtyři chlapci, byli vedeni k bázni boží a literárnímu umění.

Karlovi bratři kvůli svému protestantskému vyznání museli opustit Čechy. Karel sám se vyučil u mistra cechu malířského v roce 1627, a v témže roce, snad kvůli Obnovenému zřízení zemskému, které v Čechách nepovolovalo jiné náboženství než katolické, snad kvůli dosažení většího umu a experienci odchází za hranice. Později při restitučních sporech prohlašuje, že za hranice odešel výhradně kvůli zlepšení se v malbě.

V roce 1627 se Škréta objevuje u svého bratra Jana v Basileji, v roce 1628 ve Stuttgartu a po roce 1630 v Itálii. Tam zůstává prokazatelně 6 let, ještě v červnu 1636 pohybuje v toskánské Pistoji. Podpora od sourozenců pomohla Škrétovi dostat se do italských uměleckých center, ale i vybudovat si klientelu. Cestuje přes Benátky do Bologne, Janova, Neapole, aby nakonec na rok zůstal v Římě.

V roce 1638 se prokazatelně objevuje zpět v Praze, vybavený plnými mocemi, za zády s vlivnými přáteli a žádá o navrácení rodinného majetku. V té době už konvertoval ke katolictví a tak možná i proto soudní spory dopadly v jeho prospěch.

Ze Škrétových klientských vazeb lze usuzovat, že našel rychle cestu k představitelům nových elit. V roce 1645 se oženil s Veronikou Grönbererovou. V té době už měl za sebou velké malířské zakázky, mezi nimichž byl i Svatováclavský cyklus pro konvent augustiniánů. Zakázky měl i pro Týnský chrám, kdysi utrakvistický, přeměněný po Bílé Hoře na okázalou katolickou mariánskou svatyni. Vynikal i jako velmi žádaný portrétista. Navíc byla jeho práce velmi žádaná i mezi církevními řády. Například pro johanity maluje Obranu ostrova Malty.

Charakteru objednávek a požadavkům klientů přizpůsoboval bez zjevných obtíží i svůj umělecký výraz. V rámci dobové umělecké a obchodní strategie přizpůsoboval svůj styl podle povahy úkolu. Vycházel přitom z osvědčených, především italských vzorů, jako přemýšlivý syntetizující duch se ale málokdy spokojil s pouhým napodobováním, či mechanickým přejímáním předlohy. Zůstal po celý život ve styku s aktuálním vývojem italské, francouzské i nizozemské malby, přestože se už po návratu z Itálie nikam do ciziny nevydal. Jako nástroje poznání mu sloužily grafické reprodukce a nové díla obrazáren aristokratů, ale i též zprostředkované zkušenosti mladších umělců.

Na sklonku života vytváří dva monumentální obrazové cykly, oltářní plátna do novostavby kostela svatého Štěpána v Litoměřicích a Pašijový cyklus pro dům jezuitských profesů na Malé Straně. Mezi donátory těchto obrazů patřili i jeho dřívější šlechtičtí klienti. Škréta krátce nato po dokončení pašijového cyklu v roce 1674 umírá. Otázkou zůstává, zda pláten v cyklu nemělo být více, zda Škréta stihl dokončit všechny výjevy co zamýšlel.

3.1.1 Pašijový cyklus Karla Škréty

Pašijový cyklus z let 1673 – 1674 tvoří deset pláten: Kristus na hoře Olivetské, Kristus před Kaifášem, Kristus před Herodem, Kristus před Pilátem, Bičování, Korunování trním, Ecce homo, Ukřižování, Marie bolestná a Oplakávání.

Původně byly obrazy zavěšeny v malostranském kostele svatého Václava, po vybudování profesního domu byly zavěšeny v chodbách jeho severní části.⁷⁸ Později visely v knihovně nad kostelem svatého Václava, dále na postranních pilířích v kostele svatého Mikuláše proti oltářům. V nové době byly umístěny na empory. Objednávka cyklu vznikla zřejmě v souvislosti s položením základního kamene kostela svatého Mikuláše a profesního domu v roce 1673. Z dochovaných záznamů se ukazuje, že za nejkrásnější obrazy cyklu byly označeny Snímání z kříže⁷⁹, jež bylo zřejmě malováno pod vlivem Carraciho a Kladení do hrobu, jež bylo vytvořeno pod vlivem Tiziana.

Všech deset pláten přešlo v 19. století do majetku Městského muzea, odkud byly dva výjevy zapůjčeny do Rudolfinu v roce 1886. V roce 1916 byly tyto dva výjevy, Kristus před Pilátem a Bičování Krista, vráceny zpět. Za druhé světové války byl cyklus uschován v Kostelci nad Černými lesy, odkud se vrátil zpět až v roce 1959.⁸⁰

⁷⁸ *Co se obrazů cyklu týče, je pravděpodobné, že v postní době před obrazy meditovali a své pobožnosti vykonávali členové náboženského bratrstva Agonie Christi, neboli Smrtných Úzkostí Páně, jež sdružovalo muže a ženy a působilo u malostranských jezuitů od roku 1651. První bratrstvo tohoto druhu založil roku 1648 generál Tovaryšstva Ježíšova Vincenc Caraffa při mateřském kostele Il Gesù v Římě. Odtud se pak rozšířilo do ostatních zemí. Cílem tohoto bratrstva byla především příprava věřících na šťastnou hodinu smrti skrze častější meditaci smrtných úzkostí Páně, které právě začínají na Olivové hoře.*

BERÁNEK, J., STOLÁROVÁ, L. (eds.) *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě*. Praha: Národní Galerie, 2011. s. 47

⁷⁹ Dnes je tento obraz označený jako Oplakávání.

⁸⁰ [Srov.] NEUMANN, J. *Karel Škréta 1610-1674*. Praha: Státní tiskárna, n.p., 1974. s. 137

3.1.2 Význam pašijového cyklu⁸¹

Cyklus je působivý už svojí ikonografickou koncepcí díky Škrétově hloubavosti ve smyslu přístupu k Evangeliiím. Volba scén z pašijové řady nasvědčuje tomu, že na celkové pojetí působila Duchovní cvičení Ignáce z Loyoly z roku 1548. Dílo bylo určeno k zbožné kontemplaci členů Tovaryšstva Ježíšova. Shoda mezi výběrem Duchovních cvičení není naprostá, ale přece jen nápadná. Z námětů, které Ignác uvádí jako předměty kontempace zde chybí dva výjevy. Kristus před Annášem je v cyklu zastoupený scénou Krista před Kaifášem, Potupení a nesení kříže však u Škréty chybí úplně. Do obsahu cyklu také chybí Zmrtvýchvstání a následné scény, což však lze chápat také tak, že se Škréta soustředil pouze na popis vyjádření Kristova utrpení.

V obraze Kristus na hoře Olivetské naléhá na lidskou duši mučivá představa příštího utrpení i bolestná touha být ho sprostěn. Široce otevřené oči vyjadřují úzkost i úpěnlivou prosbu. Soucitná tvář anděla, připomínající neodvratnost lidského údělu a kalich, s vyobrazením Arma Christí vnáší do scény tichou útěchu.

Obraz Krista před Kaifášem, kterým je zachyceno Kristovo odsouzení, vyznívá jako sarkasticky trpká výčitka namířená proti zpupnosti a zaslepenému bezprávní moci. Falešný svědek je obrazem lidského primitivismu, služebného a poníženého, ale procitajícího k novému poznání.

Ve výjevu Krista před Herodem stojí proti sobě vladařská moc tetrarchy, podporovaná mocí kněžskou a bezbrannost muže opírající se o své poznání. Z jedné strany obviňován a z druhé strany tupen, je tu Kristus zpodobňován jako obraz mravní síly člověka, který jako by respektoval i Herodes svým pohledem.

V Kristu před Pilátem je vyjádřený marný pokus o spravedlnost a rozumné řešení nastalé situace. Pilát jako by zamyšleně hleděl za odcházejícím Kristem, který je obrácen do sebe. Zneklidněná zvědavost provází muže, jehož království nepatří do tohoto světa moci a násilí.

V Bičování je zobrazeno fyzické utrpení a strádání, odhodlanost a trpělivost vzbuzuje úžas v očích mučitelů a nutí vladaře, aby odvrátil hlavu. Triumf vůle nad násilím zůstává také hlavním motivem v Korunování trním.

⁸¹ [Srov.] NEUMANN, J. *Karel Škréta 1610-1674*. Praha: Státní tiskárna, n.p., 1974. s. 137 - 142

Když Pilát ukazuje davu Krista v obraze *Ecce homo* je na řadě pokořování. Únava však v Ježíšovi nezdolala odhodlání. Pilát hledíc do davu, nechápe, kde se v lidech bere ta nevraživost a jen bezmocně touží po pravdě.

Nejemočnějším obrazem zůstává samo Ukřižování, kde osamocení vrcholí. Mrtvé tělo Krista září do soumraku dějin. V Panně Marii Bolestné se bezmoc a utrpení přenáší na tuto ženu, která jen tiše nazírá směrem k divákovi.

V Oplakávání se tiše rozlévá bolest lidské duše nad ztrátou milovaného syna.

4. Výskyt pašijových témat u vybraných autorů od konce Baroka po současnost

Od konce baroka si umělci z pašijových námětů začínají vybírat pouze některé dílčí momenty, jako je například ukřižování. Tento motiv z pašijí zachycuje francouzský romantický malíř **Eugène Delacroix** (1798 – 1863). Rodák ze Saint – Maurice – Charenton u Paříže. V Paříži se učil u Sierra - Narcisse Guerina, napodobovatele Davida, přitahoval ho ale spíše styl vlámského Petera Paula Rubense a spolužáka J. L. T. Gericaulta. Delacroixův výjev Ukřižování z roku 1835 jako by se odvolával na vlámskou školu, svým pojetím už ale dává předzvěst symbolismu.⁸²

Motiv ukřižovaného Krista se v 18 a 19. století vytrácí z malířství směrem do podoby Božích muk v krajině, nebo případně Křížových cest. Motivů křížů v krajině si velmi často všímali malíři krajináři, například **Caspar David Friedrich** (1774 – 1840) hledající pomocí výjevů z krajiny klid a vyrovnanost.⁸³ Nepřeberné druhy pašijových výjevů ztvárňovali v období romantismu různí venkovští neznámí autoři, které ale není možné v jedné práci postihnout.

Ve 20. století se v malbě ukřižovaný Kristus objevuje v malbě sporadicky, nalézt ho lze ale v mozaikách, například na mozaice K. Foersterové z roku 1939 na katedrále svatého Víta.

⁸² [Srov.] MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*. Praha: IDEA SERVIS, 2001. s. 121

⁸³ [Srov.] BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. s. 125

Zvláštní zastavení si vyžaduje český malíř **Jan Autengruber**⁸⁴ (1887 – 1920). Rodák z Pacova, malbu studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesora Dítěte, kde se setkává s kolegy Oldřichem Blažičkem, Josefem Ladou, Josefem Čapkem, nebo Janem Kojanem. Po dvou letech odchází na Akademii do Mnichova, poté na stáž do Itálie. Pracuje na obrazech s kubistickým a realisticky expresivním cítěním. Bohužel předčasně umírá v roce 1920.

Ve své tvorbě se pašijí dotýká motivy Snímání z kříže (1912) a Ukřižování (1915). Snímání z kříže (1912). Mladý Autengruber, cítí nutnost velkého tématu, dát se na cestu se směřováním k velké formě. K první z prací z roku 1912 dalo podnět Klarovo stipendium, které mu umožnilo vycestovat do Itálie. Barokně dramatická kompozice je malovaná olejem s asfaltem, působí dramaticky temně. Na Ukřižování měla zřejmě vliv studium Tintoretových obrazů z benátského kostela San Cassiano z roku 1568. Podněty Tintoretta však mohly být jedněmi z mnoha. Autengruberova znalost starých mistrů nevyklučovala, že kompozice vzešla montáží jednotlivých impulzů, které byla přetavena do pateticko - expresivní polohy. V letech 1914 - 1916 trojlístek obrazů doplňuje Vztyčení kříže, kde pracuje se šikmou diagonálou. Scéna je ovládána s chaotickým prouděním barevných paprsků z něhož se zjevují nezřetelné, mizející figury. Vzrušení a drama se stupňují díky vývoji válečných let z nichž čiší bezmoc. Úzkost člověka a jeho bezbrannost jsou odhaleny. Člověk je nahý jako Kristus snímáný z Kříže.

Během 20. století se ukřižovaný Kristus dále objevuje v Evropě na obraze Ukřižování od španělského kubistického malíře **Pabla Picassa** z roku 1930. Výjevy Krista tímto dílem vystupují ale až do takových forem, že je s původními pašijovými výjevy spojuje pouze náboženská podstata.

Další španělský malíř, surrealista **Salvátor Dalí** maluje v roce 1951 obraz Krista svatého Jana z kříže. Kristus je zachycen v horní polovině obrazu z ptačí perspektivy ukřižovaný na kříži na pozadí černého nebe. Pod křížem v dolní polovině obrazu nalézáme člun s rybářem na břehu moře. Tím se výjev svou podstatou stává silně meditačním dílem. I když jde o ukřižování, Kristus nenese žádné známky krve, protože se zjevuje svatému Janovi ve snu jako dobrý rybář.

⁸⁴ [Srov.] LAHODA, V. *Jan Autengruber* Praha: Argot Vitae, 2009. s. 123

Ze současných malířů se tématu Ukřižování dotkl svou prací například Alessandro Pessoli z Milána. Práce má značně pejorativní význam. Ukřižovaný je v růžovém nádechu.

Praktická část

Pašijové výjevy nesou v dějinách celou řadu diversifikací, vybral jsem si je z důvodu přispění do kaleidoskopu zobrazení tohoto důležitého momentu. Cílem praktické části práce je zobrazení sedmi pašijových obrazů s výjevy: Kristus na Olivové hoře, Kristus před soudem, Bičování, Trnová koruna, Ukřižování, Snímání z kříže, Ukládání do hrobu. Všech těchto sedm námětů je ztvárněno ve velikosti 50 x 80 cm na sololitových deskách pomocí akrylových barev. Původním záměrem bylo vytvořit cyklus pomocí olejovém provedení. Od tohoto záměru bylo upuštěno z důvodu technického provedení. Mým cílem je zobrazit sedm zastavení v abstraktně - symbolistické formě, kde akryl je nosnější formou moderní stopy malby. Mé práce chci zařadit do moderní sakrální architektury, která je odrazem mé abstraktní formy zpracování námětu.

Barevnou složku díla tvoří syntézy odstínů barev: Karbonová čern, Titanová běloba, Žlut' tmavá, Červená světlá, Červená tmavá, Červenofialová, Modrofialová, Ultramarín, Modř tmavá, Okr, Hněď tmavá, Zeleň tmavá, Zeleň světlá a Zeleň permanentní.

1. Kristus na olivové hoře.⁸⁵

Námět zobrazuje stylizovaně abstraktní postavu Krista na Olivové hoře. Osvětlení Krista kontrastuje s temnou nocí, která věští následující chmurné děje. Vytváří zlověstné motivy. Olivová hora se vytrácí do tmavého pozadí, jakoby na obraze ani nebyla, avšak divák ji cítí. Ruce směřují k Bohu.

2. Kristus před soudem⁸⁶

Scéna líčí nutné vyústění po zákeřné Jidášově zradě. Soudce je pohroužen na pozadí scény do vlastní myšlenky. Pozadím se obraz odvolává na Škrétův výjev Ježíše před Herodem.

⁸⁵ Příloha – Obrázek č.1

⁸⁶ Příloha – Obrázek č.2

3. Bičování⁸⁷

V bičování máme před zraky trpící postavu, která musí trpělivě snášet svůj úděl. Výjev má emočně ukázat na utrpení, které si lidé mezi sebou působí. Postava je zdeformovaná bolestí, bledost kůže jakoby věštila brzký konec.

4. Trnová koruna⁸⁸

Je zde jako symbol ponížení a posměchu, jež se Kristovi dostalo při jeho útrpném vykoupení lidstva od hříchů. Trnová koruna je korunou naší naděje, že naše skutky budou vykoupeny.

5. Ukřižování⁸⁹

Den se potemnil a v odlesku kříže vidíme krev. Motiv kříže dominuje celému výjevu s Kristem, jehož duch opouští tělo. Kříž znázorňujeme nezvykle ze zadní strany, neboť chceme Ježíši projevit úctu při okamžiku jeho smrti.

6. Snímání z kříže⁹⁰

Motiv obrazu zachycuje prázdný kříž bez Krista. To co se mělo stát se stalo. Kristus vykoupil hříchy světa. Jeho činem nadchází nový den ve znamení naděje a čistoty.

7. Ukládání do hrobu⁹¹

Výjev představuje pohřební rubáš Krista. Splývavě vévodí zahalenému mrtvému tělu, které můžeme tušit pod vlnícím se záhybem látky.

Zachycení okamžiku má evokovat myšlenku na rozjímání o Bohu. Při tvorbě tohoto cyklu vznikl jako první obraz Snímání z kříže, který doufá v to lepší v člověku, neboť jako jediný výjev z tohoto cyklu je čistý a modré nebe ukazuje

⁸⁷ Příloha – Obrázek č.3

⁸⁸ Příloha – Obrázek č.4

⁸⁹ Příloha – Obrázek č.5

⁹⁰ Příloha – Obrázek č.6

⁹¹ Příloha – Obrázek č.7

Závěr

To, co zde bylo popsáno a bylo vyřčeno byl z jedné strany popis chápání Kristova fenoménu v lidských dějinách, z druhé strany přiblížení jednotlivců, kteří nějakým, vyvíjejícím se způsobem zpracovali námět, který měl oslovit věřící. *Já jsem světlo světa. Kdo mě následuje, nebude chodit v temnotě, ale bude mít světlo života.* (Jan 8, 12)

Chceme – li se však dozvědět více o významu a utrpení Krista, musíme si k němu ve svém vnitřním dialogu umět najít svojí cestu. Cílem dialogu je lépe pochopit pohnutky (a nechat je na sebe též působit) co vedlo druhého k jeho činům. Dialog odstraňuje předsudky a často ukáže, že to, v čem jsme si skutečně blízcí a v čem jsme skutečně vzdálení, je něco zcela jiného než to, v čem jsme se při pohledu zdálky, zatížení mnoha projekcemi, přáními či obavami, domnívali, že jsme si blízcí či vzdálení. Může poskytnout vidět svět i sebe sama očima toho druhého.⁹²

Jsem přesvědčen, že umělec v minulých časech, jež zpodobňoval Krista v jeho nejvypjatějším okamžiku, kdy se dobrovolně obětoval podstoupit největší oběť, jakou mohl pro uvědomění lidí vykonat, si byl vědom jeho činu a snažil se oslovit také nově příchozí o tomto činu. Samozřejmě, že ztvárnění pašijových výjevů v lidských dějinách mělo diváka chytit za jeho mysl, zda i on bude schopen dělat dobro hned a na nic nečekat. Společnost lidí se ale vyvíjí a na Kristův odkaz by si měl i současný člověk ve svém srdci udělat místo.

Tato práce měla motivovat k meditaci nad Kristovým údělem, ukázal jsem náhled na myšlení umělců, kteří Ježíše znázorňovali v průběhu dějin, pokud se diváci zamyslí i nad svým příspěvkem, pak tato práce měla smysl.

⁹² [Srov.] HALÍK, T. *Co je bez chvění, není pevné*. Praha: NLN 2002. s. 86

Seznam použitých zdrojů:

1. BARTLOVÁ, M. *Deskové obrazy první a druhé třetiny 15. století*, In: BARTLOVÁ, M: *Poctivé obrazy, české deskové malířství 1400 – 1460*, Praha 2001.
2. BERÁNEK, J., STOLÁROVÁ, L. (eds.) *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě*. Praha: Národní Galerie, 2011. 204 s. ISBN 978-80-7035-463-6
3. BERNHARD, M. *Univerzální lexikon umění*. Praha: Knižní Klub, 1996. 491 s. ISBN: 80-7176-393-4
4. BOSING, W. *Bosch*. Praha: TASCHEN SLOVART, 2000. 96 s. ISBN: 3-8228-6695-4
5. DIEMLING, B., RAUCH, A. a kol. *Umění italské Renesance*. Praha: SLOVART, 1996. 464 s. ISBN: 80-85871-94-7
6. DOBALOVÁ, S. *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a Jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 140 s. ISBN 80-7106-707-5
7. DVORSKÝ, J. *Dějiny Českého výtvarného umění II/I*. Praha: ACADEMIA 1989. 390 s. ISBN: 21-077-89/01
8. FRONTISI, C. *Obrazové dějiny umění*. Praha: KNIŽNÍ KLUB, 2005. 515 s. ISBN 80-242-1457-1
9. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: ARGO, 1995. 683s. ISBN 80-7203-143-0
10. HALÍK, T. *Co je bez chvění, není pevné*. Praha: NLN 2002. 379 s. ISBN 80-7160-628-1
11. PELIKAN, J. *Komu patří Bible? Dějiny písma v proměnách staletí*. Praha: Volvox Globator, 2009. 265 s. ISBN 978-80-7207-712-0

12. LAMBERT, G. *Caravaggio*. Praha: TASCHEN SLOVART 2005. 96 s. ISBN: 80-7209-750-4
13. LAHODA, V. *Jan Autengruber* Praha: Argot Vitae, 2009. 184 s. ISBN: 978-80-86300-93-1
14. LEBEN JESU, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III. Freiburg 1971.
15. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury I*. Praha: IDEA SERVIS, 1995. 183 s. ISBN: 80-85970-01-5
16. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury II*. Praha: IDEA SERVIS, 2001. 209 s. ISBN: 1866-057-01
17. NEUMANN, J. *Karel Škréta 1610-1674*. Praha: Státní tiskárna, n.p., 1974. 296 s.
18. PEŠINA, J. *Mistr Vyšebrodského cyklu* Praha: ODEON, 1982. 265 s. ISBN: 01-509-82
19. ROYT, J. *Mittelalterliche Malerei in Böhmen*. Praha: UK Karolinum 2003. 157 s. ISSN: 80-246-0267-9
20. STOLÁROVÁ, L., VLNAS, V. (eds.) *Karel škréta 1610 – 1674 Doba a dílo*. Praha: Národní Galerie, 2010. 662 s. ISBN 978-80-7035-458-2
21. SÁNCHEZ, B.G., *Rubens*. Praha: Sun, 2010. 96 s. ISBN 978-80-7371-166-5
22. ŠPAČEK, J. *Dějiny umění*. Praha: ARGO, 1998. 319 s. ISBN 80-7203-076-0
23. VILLARI, R. *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad 2004. 326 s. ISBN: 80-7021-683-2
24. WOLF, N. *Albrecht Dürer*. Praha: TASCHEN SLOVART, 2007 96 s. ISBN: 978-80-7209-889-7

25. Největší malíři. 2000. „*Kříž z kostela Santa Novella.*“ Největší malíři, 31 (1) ISSN:1212-8872
26. Největší malíři. 2000. „*Fra Angelico.*“ Největší malíři, 32 (1) ISSN: 1212-8872
27. Největší malíři. 2000. „*Smutné dětství.*“ Největší malíři, 40 (1) ISSN: 1212-8872
28. Největší malíři. 2000. „*Florence – zrození malíře*“ Největší malíři, 35 (1) ISSN: 1212-8872
29. Největší malíři. 2000. „*Polyptych z kostela San Zeno(II.).*“ Největší malíři, 39 (1) ISSN: 1212-8872
30. Největší malíři. 2000. „*Bellini*“ Největší malíři, 34 (1) ISSN: 1212-8872
31. Největší malíři. 2000. „*Snímání z kříže*“ Největší malíři, 45 (1) ISSN: 1212-8872
32. Největší malíři. 2000. „*Kristus nesoucí kříž*“ Největší malíři, 44 (1) ISSN: 1212-8872
33. Největší malíři. 2000. „*Mladý mistr*“ Největší malíři, 34 (1) ISSN: 1212-8872
34. Největší malíři. 2000. „*Manýrismus, epocha proměn*“ Největší malíři, 43 (1) ISSN: 1212 – 8872
35. Největší malíři. 2000. „*Oplakávání Krista*“ Největší malíři, 48 (1) ISSN: 1212-8872
36. Největší malíři. 2000. „*Ukřižování*“ Největší malíři, 49 (1) ISSN: 1212-8872
37. Největší malíři. 2000. „*Isenheimský oltář*“ Největší malíři, 49 (1) ISSN: 1212- 8872
38. Největší malíři. 2000. „*Ukřižování*“ Největší malíři, 50 (1) ISSN: 1212-8872

39. Největší malíři. 2000. "*Díptych z Grenady*" Největší malíři, 52 (1) ISSN: 1212-8872

40. Největší malíři. 2000. "*Dvorní malíř*" Největší malíři, 58 (1) 3 ISSN: 1212- 8872

Elektronické zdroje

1. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích [online] [cit. 24. 4. 2012].

Dostupné z WWW:< http://www.galerie-ltm.cz/clanek.php?cat=sbirka_stareho_umeni >

2. Comunion e liberazione [online] [cit. 24. 4. 2012].Dostupné z WWW:

[http://text.clonline.cz / články-ze-stop/ tajemství-krista-jeho-bytí-člověkem](http://text.clonline.cz/články-ze-stop/tajemství-krista-jeho-bytí-člověkem)

Přílohy:

Obrázek č.1



Obrázek č.2



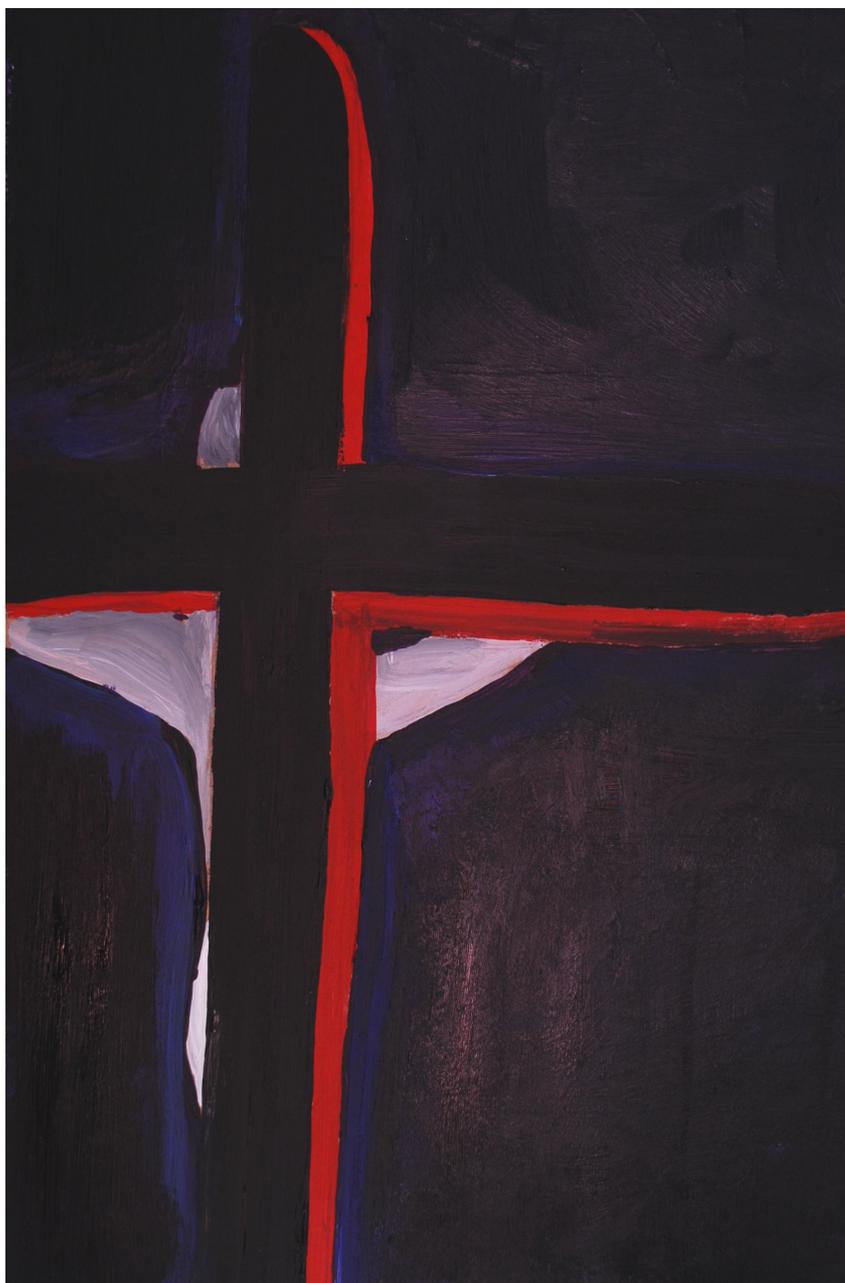
Obrázek č.3



Obrázek č. 4



Obrázek č. 5



Obrázek č. 6



Obrázek č.7



Abstrakt

VOLEK, M. *Pašije*. České Budějovice 2012. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce MgA. Petr Brožka.

Klíčová slova: pašije, umučení Krista, křesťanství, kompozice.

Diplomová práce *Pašije* se zabývá tématem posledních dnů Ježíše Nazaretského. Je rozdělena na dvě části. Teoretická část informuje o vývoji námětu ve zpracování jednotlivých umělců ve výtvarných dějinách, s přihlédnutím k tvorbě českého barokního malíře Karla Škréty. Popisuje chápání jednoho z klíčových témat světového malířství v průběhu dějin.

Praktická část práce zobrazuje soubor sedmi výtvarných děl, zobrazujících toto téma z dnešního pohledu. Jednotlivé výjevy zachycují nejdůležitější momenty a vyobrazení tak, aby jejich poselství přesahovalo tuto práci. Vyobrazení jsou současně vytvořena tak, aby každý divák zde našel svůj zajímavý detail.

Abstract

Passion

Key words: Passion, Passion of Christ, Christianity, composition

Passion thesis deals with the last days of Jesus of Nazareth. It is divided into two parts. The theoretical part informs the development of the theme in the processing of individual artists in art history, taking into account the formation of the Czech Baroque painter Karel Škréta. Describes understanding of one of the key topics in the world of painting throughout history.

The practical part shows a set of seven works of art, depicting the subject from today's perspective. Individual scenes capture the important moments and figures so that their message beyond this work. The illustrations are also designed so that each viewer has found an interesting detail.