

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**JAN JIŘÍ HERING, MALÍŘ POČÍNAJÍCÍ PROTIREFORMACE**

Vedoucí práce: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Bc. Lucie Matějková

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 3.

2019

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala 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 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 toutéž 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 31. 7. 2019

.....

## PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu mé práce doc. PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc., za inspiraci, jeho velmi cenné rady, připomínky a dávku trpělivosti. Poděkování patří také restaurátoru a akademickému malíři Tomáši Bergerovi, který velmi ochotně zpřístupnil svůj ateliér v době restaurování oltářního obrazu Proměnění Krista z kostela Nejsvětějšího Salvátora, umožnil mi tak vidět obraz v průběhu restaurátorských prací a pořídit fotografický materiál. Stejně tak bych chtěla poděkovat restaurátoru a akademickému malíři Janu Stöcklovi, který spolu s RnDr. Milenou Nečáskovou restaurují plátna ze svatonorbetského cyklu. Poděkování patří také Ing. Milanu Matějkovi za jazykovou korekturu. Za podporu a časovou flexibilitu patří velké poděkování celému kolektivu Aukční síně a galerie Vltavín, bez jejichž podpory by tato práce nemohla vzniknout. Ráda bych také poděkovala všem svým přátelům, kteří mi byli velkou oporou. V neposlední řadě pak patří největší poděkování mým rodičům, Jirině Matějkové a Milanu Matějkovi, za jejich lásku, trpělivost a celoživotní podporu. Děkuji, že jste to nevzdali.

## ANOTACE

Bc. Lucie Matějková

Jan Jiří Hering, malíř počínající protireformace

Diplomová práce se bude zabývat osobností pražského malíře Jana Jiřího Heringa, jehož tvorba spadá do 1. poloviny 17. století. Umělcovu ranou polohu úzce pojí rámec inspirovaný rudolfínskou manýristickou kresbou, zatímco pozdější malířské formy vykazují spíše strnulý rukopis. Lze předpokládat, že v Heringově výtvarném projevu sehrál významnou roli několikaletý pobyt v Římě během pontifikátu Sixta V., dále umělecky podněcující atmosféra porudolfínské Prahy a následující umělecké objednávky zaměřené na výbavu katolických kostelů. Jako první pražský malíř počínající protireformace řešil Hering nový druh umělecké objednávky více způsobů. Na jedné straně využíval klasických vzorů, kterým vdechl barokní výraz, dynamiku a expresi a na druhé straně komponoval obrazy světců dle středověkých schémat spojením několika scén do jednoho obrazového prostoru. Vzhledem k diametrálně odlišnému projevu v kresebné produkci rudolfínského typu a v malířské pobělohorské tvorbě, působí Hering jako umělec dvou tváří. Práce se pokusí objasnit Heringovu tvorbu a její vazby k první etapě protireformace, dále se zaměří na malířovu bipolárnost v uměleckém výrazu s hledáním možných paralel a se zařazením do kontextu pražské malířské produkce.

Klíčová slova: Jan Jiří Hering, protireformace, vizuální jazyk

Vedoucí práce: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.



## ABSTRACT

Bc. Lucie Matějková

Jan Jiří Hering, painter at the beginning of the Counter-Reformation

This diploma thesis deals with Prague based painter Jan Jiří Hering, whose art refers to the first half of the 17th century. The artist's early style is closely associated with the art inspired by the drawings of the Rudolphine Mannerist Era, while the later forms of his paintings show a rather rigid style. It may be presumed that several years spent in Rome during the pontificate of Sixt V. alongside with artistically inspiring atmosphere of Post-Rudolfinian's Prague and consecutive fine art assignments in service of the Catholic Church mainly focused on interior designs, played an important role in developing Hering's artistic expression. As the first Prague painter to begin the Counter-Reformation, Hering dealt with a new kind of fine art assignments in various ways. On the one hand, he used classical patterns to inspire Baroque appearance, dynamism and expression, and on the other hand, he composed pictures of saints according to medieval schemes by combining several scenes into one image space. Given the directly opposed expression of drawing production of the Rudolphine type and the paintings from the period following the Battle of the White Mountain, Hering acts as an artist of two faces.

The thesis will attempt to clarify Hering's art and its ties to the first stage of the Counter-Reformation.

The research will also focus on the artist's bipolarity in artistic expression with the research for possible parallels and inclusion in the context of Prague's painting scene.

Key words: Jan Jiří Hering, Counter-Reformation, visual language

Supervisor: doc. PhDr. Michal Šroněk, CSc.

## Obsah

1) Úvod.....	7
2) Metodologický přístup a přehled literatury .....	9
3) Historický a umělecký kontext doby na přelomu 16. a 17. století.....	15
3.1) Multikonfesijní situace v Čechách před Bitvou na Bílé hoře .....	17
3.1.2) Vztah reformačních církví k výtvarné kultuře a náboženským obrazům .....	18
3.1.2.1) Utrakvisté .....	19
3.1.2.2) Jednota bratrská .....	21
3.1.2.3) Luteráni .....	23
3.1.2.4) Kalvinisté .....	24
3.1.2.4.1) Ikonoklastická vystoupení v předbělohorské Praze.....	25
4) Obraz jako nástroj v rukou katolíků versus rané baroko.....	29
4.1) Protireformační výtvarný program.....	32
5) Jan Jiří Hering, malíř počínající protireformace .....	37
5.1) Cyklus sv. Norberta.....	39
5.1.1) Sv. Norbert zázračně obrácen.....	42
5.1.2) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka .....	45
5.1.3) Sv. Norbert rozdává majetek chudým.....	47
5.1.4) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho .....	48
5.1.5) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona .....	52
5.1.6) Sv. Norbert vymýtá zlé duchy.....	54
5.1.7) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem .....	55
5.1.8) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu.....	58
5.1.9) Sv. Norbert hájí pravého papeže .....	61
5.1.10) Sv. Norbert umírá .....	62
5.1.11) Závěrem k pražskému cyklu svatého Norberta .....	64
5.2) Navštívení Panny Marie .....	66
5.3) Proměnění Krista na hoře Tábor .....	69
6) Závěr.....	72
7) Bibliografie .....	74
8) Obrazová příloha.....	78
9) Seznam vyobrazení .....	110

## 1) Úvod

Předkládaná magisterská práce nese ve svém názvu jméno barokního malíře Jana Jiřího Heringa, jehož pražská tvůrčí působnost spadá do období katolické protireformace. Doposud byla v literatuře tomuto malíři věnována pozornost spíše okrajově, zejména jako tvůrci, který vytvářel jakousi spojnicí mezi tvorbou rudolfínskou a druhou polovinou 30. let 17. století, kdy se do Prahy vrátil Karel Škréta. Reflexe Heringovy tvorby v uměnovědné literatuře 20. století, která líčí vývoj českého barokního umění, nevyznívá s ohledem na jeho malířské dovednosti příliš lichotivě. Domnívám se, že značný podíl na tomto může mít skutečnost, že většina jeho stěžejních děl byla do nedávné doby v havarijním a téměř nečitelném stavu. Za velkou výhodou v mé situaci považuji nedávné restaurování oltářního obrazu Proměnění Krista na hoře Tábor a cyklu sv. Norberta. V obou případech jsem měla možnost navštívit restaurátorské ateliéry a sledovat plátna v průběhu čištění a retuší. Potvrdilo se, že stigma plochého a nezajímavého malíře, které si Hering nesl z dřívějšího hodnocení, mohlo být zapříčiněno právě nečitelným stavem jeho děl.

Na následujících stránkách se tedy pokusím představit Jana Jiřího Heringa jako malíře více tváří, který ač nevybaven místním školením, dokázal velmi citlivě reagovat na aktuální potřeby domácí produkce s ohledem na zájmy jednotlivých objednavatelů. Vzhledem k poměrně komplikované náboženské minulosti, se Hering v Praze ocitl na půdě, kde ještě zcela nevychladla mezikonfesijní obrazová polemika, která se nepochybně vtiskla i do formování nové podoby katolického výtvarného jazyka. Proto budou úvodní stránky věnovány této polemice, skrze níž můžeme také odečítat jakým formám se katolický tábor z hlediska konfesního vymezení, vyhýbal.

Za další rámeček, jenž svým způsobem ohraničuje Heringovu tvorbu, považuji reziduum atmosféry rudolfínského dvora a jeho uměleckých mistrů. Zdá se patrné, že po svém příchodu do Prahy byl Hering jistě konfrontován z částí fondu, který zde po rudolfínských mistrech zůstal a vzhledem k povaze materiálu je pravděpodobné, že jej svým způsobem reflektoval i ve své následné tvorbě.

Důležitým fenoménem v Heringově tvorbě je také práce s předlohami. Již starší literatura upozorňuje na italské vzory, které Hering, v některých případech i beze zbytku, přebírá. Předpokládaná návštěva Říma, kterou zmiňují starší Heringovi životopisci, je vzhledem k jeho výběru předloh a následné práce s nimi velmi pravděpodobná.

Struktura předkládané práce se pokusí zohlednit výše popsané interpretační rámce, které dle mého názoru vstoupily do formování Jana Jiřího Heringa jako malíře počínající protireformace. Následně budou vybrány stěžejní zástupci jeho malířské tvorby, svatonorbetský cyklus pro premonstrátský řád, obraz Navštívení Panny Marie z katedrály sv. Víta a monumentální oltářní obraz Proměnění Krista na hoře Tábor pro jezuitský kostel Nejsvětějšího Salvátora. Považuji tato díla za jistým způsobem jedinečná z hlediska jejich demonstrativní povahy. Otázky kladené dílům povedu směrem, který by pomohl objasnit potřeby katolické církve formovat taková náboženská díla, která by reprezentovala jejich konfesní příslušnost, byla nápomocná jako účinný nástroj rekatolizace a v neposlední řadě správně a srozumitelně poučovala diváky o katolických dogmatech víry. Jan Jiří Hering, jehož díla vybavovala v hojném počtu rekatolizované kostely tímto novým typem náboženského obrazu, se zdá být jako určitou formou naplnění výše popsaných představ.

## 2) Metodologický přístup a přehled literatury

Autorské biografie patří k nejrozšířenějšímu druhu uměnovědných studií, které do nedávné doby skládaly dohromady mozaiku obrazu uměleckého světa.<sup>1</sup> V posledních desetiletích se však v uměnovědném diskursu stále více prosazuje komplexnější vhléd do procesu vzniku, působení a využití výtvarných děl. Podrobným studiem uměleckého mecenátu panovníků, aristokracie, církevních řádů, vlivných měšťanů či jiných objednavatelů rozšiřují badatelé své otázky kladené uměleckým výtvorům na pole společné s historiky, antropology či sociálními kulturology.

Počátky biografického žánru můžeme spatřit již ve starověku u Suentonia, Plútarcha či Cornelia Nepa. Životopisná literatura věnující se osudům velkých umělců se začala etablovat v návaznosti na povýšení umělecké činnosti mezi svobodná umění a kladla důraz na genialitu individuálního a kreativního jedince.<sup>2</sup> Dějinná tradice žánru vychází ze zvyku spojovat umělecké dílo se jménem jeho tvůrce.<sup>3</sup> Za ohnisko zrodu uměleckých biografií je považováno období raného humanismu a renesance, které nepopíratelně spojujeme se jménem florentského malíře Giorgia Vasariho. Vasariho *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I-II (1550)* představují umělce jako mimořádně talentované bytosti, které osudem dostaly do vínku předurčení k vynikajícím činům ve svém oboru.<sup>4</sup> Schémata vyprávění přitom vesměs kopírují jeden model, kde nadaný umělec překoná útrapy, jež mu přináší jeho nízký sociální status, a díky svému nespornému talentu dojde velkého uznání a věhlasu.

Ernst Kris a Otto Kurz ve své knize *Legenda o umělci, historický pokus* vysledovali, že takto líčené biografické příběhy slavných osobností využívají podobné narativní a stereotypní vzorce výstavby a vyjádřili skepticismus vůči jejich objektivním historickým kvalitám.<sup>5</sup> Oba autoři byli v zájmu o biografickou literaturu podněceni svým učitelem Juliem von Schlosserem, který se zabýval uměleckou historiografií

---

<sup>1</sup> Ján Bakoš, O monografii, in: Ján Bakoš, *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2000, s. 98.

<sup>2</sup> Jindřich Vybíral, Biografická metoda po „smrti autora“, in: Marie Platovská – Taťána Petrasová (ed.), *Tvary Formy Ideje. Sborník k životnímu jubileu profesora Rostislava Šváchy*, Praha 2013, str. 234.

<sup>3</sup> Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda o umělci, historický pokus*, Praha 2008, s. 18.

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, II*, Praha 1976.

<sup>5</sup> Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda o umělci*, (pozn. 3), s. 140.

v první polovině 20. století.<sup>6</sup> Schlosser vnímal určitou krizi v interpretaci uměleckého díla a samotného uměleckého procesu prostřednictvím biografie umělce, jež byla subjektivně modelována a heroizována životopisem.<sup>7</sup>

Největší rozkvět žánr zaznamenal v průběhu 19. století, kdy byly biografie umělců uznávaným a legitimním výstupem uměleckohistorického bádání. Životopisci formovali životní osudy a analýzu díla na základě kauzálních souvislostí mezi umělcovým charakterem, prožitky a samotným dílem.<sup>8</sup> Počátkem 20. století však rostla skepse vůči výzkumu individua a badatelský diskurs se stále více zaměřoval na objektivní faktory, které vstupovaly do procesu vzniku uměleckých děl, přičemž životopisně orientované výstupy začaly být vnímány z vědeckého hlediska jako nedostatečné.

Tento směr předznamenal otec vědecké disciplíny dějin umění Johann Joachim Winckelmann, když „dějiny umění“ nadřadil nad „dějiny umělců“.<sup>9</sup> Po roce 1900 se otázkou tradičně laděných biografických prací zabýval i Heinrich Wölfflin, podle něhož by badatelský záměr neměl spočinout na líčení životopisných anekdot či historických okolností, nýbrž na informacích o hodnotě a podstatě uměleckého díla. Vyslovil požadavek na pojetí „dějin umění beze jmen“, kde se hlavní pozornost badatelů bude soustředit na artikulaci základních pojmů dějin umění a forma uměleckého díla nebude vnímána jako výraz osobní charakteristiky či temperamentu.<sup>10</sup> Ovšem toto omezení žánru na formální analýzu a znalectví přineslo další řadu kritických úskalí pro vědecký obor.

Nejvyhraněnější postoj vůči biografické literatuře zastávali dva významní teoretikové 20. století, Roland Barthes a Michel Foucault, kteří neústupně vyhlásili „smrt autora“.<sup>11</sup> Radikálním způsobem tak připravili umělce o výlučné postavení v procesu vzniku a původu díla, které následně identifikovali jako kolektivní kulturní výtvar, do jehož vzniku a podstaty vstupuje vedle zkušenosti autora mnoho dalších zdrojů.

---

<sup>6</sup> Ernst Kris – Otto Kurz, *Legenda o umělci, historický pokus*, (pozn. 3.), s. 145.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>8</sup> Jindřich Vybíral, Biografická metoda po „smrti autora“, in: Marie Platovská – Taťána Petrasová (ed.), *Tvary Formy Ideje*, (pozn. 2.), s. 235.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>10</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München 1915.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: *Image, Music, Text*, (ed. Stephen Heath), New York 1977, s. 142-148.

Biografická metoda byla tak průběžně odsuzována, revidována a modifikována. Spor postupně odkrýval základní postupy středoevropského dějepisu umění, v rámci něhož byly artikulovány antinomie „nadosobní dějiny“ versus „dějiny velkých osobností“, „nadlidská“ versus „lidská“ povaha umělecké tvorby, deterministický versus kreativistický charakter umění.<sup>12</sup> Jistě z tohoto tvrzení cítíme, že významným přehodnocením musel projít i pojem umělecké individuality a tvořivé subjektivity, který hrál zásadní roli v revolučních proměnách moderního umění na počátku 20. století.

Důsledkem nových podnětů došlo k přehodnocování také aspektu psychologie talentu či geniality. Významně se v této debatě zapsal i Sigmund Freud, jehož interpretační rámec vychází podobně jako u starší uměnovědy z přesvědčení, že život umělce determinuje umělcovo dílo.<sup>13</sup> Na novém základě tak ovšem otevřel dveře dalším, zejména sociologickým otázkám a přístupům. Rozvoj sociologie umění značně rozšířil badatelské pole a přenesl pozornost z psychologie tvůrce na jeho sociální roli, vazby a recepci díla ve společnosti.<sup>14</sup>

Nedlouho po implementování sociologického přístupu do badatelského zájmu se o slovo přihlásil i feministicky orientovaný dějepis umění, který rovněž vznesl kritické připomínky na adresu tradičních uměleckých biografí. Představitelky feministického proudu poukázaly na skutečnost, že celý kánon dějin umění formovala vyprávění o „Velkých Mistrech“, kteří si ovšem nezískali slávu a uznání zcela sami, ale díky celé řadě sociálních podmínek.<sup>15</sup>

Rozsah badatelských oblastí umělekohistorických prací se tedy stále rozpíná a tradiční vnímání umělce jako klíčové postavy při koncepci výtvarných děl se z předešlého zdá být překonaným výstupem. Na základě otevřenějšího diskursu mohou být díla vnímána také jako nástroje k prosazování reprezentačních, panovnických, konfesijních a řady dalších specifických cílů. Otázky, které dnešní dějepis umění klade uměleckým dílům

---

<sup>12</sup> Jindřich Vybíral, Biografická metoda po „smrti autora“, in: Marie Platovská – Taťána Petrasová (ed.), *Tvary Formy Ideje*, (pozn. 2.), s. 243.

<sup>13</sup> Jutta Held – Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandsbereiche Institutionens – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, s. 424.

<sup>14</sup> Jindřich Vybíral, Biografická metoda po „smrti autora“, in: Marie Platovská – Taťána Petrasová (ed.), *Tvary Formy Ideje*, (pozn. 2.), s. 243.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 244.

tak přinášejí komplexnější představu o podstatě jejich vzniku, jejich následné působení a fungování v co nejširším kontextu.

Ve světle takto viděného interpretačního rámce se pokusím přistoupit k práci, jejíž titul se jménem Jana Jiřího Heringa, si neklade za cíl postihnout v monografickém duchu životní osudy malíře a celý jeho zhotovený fond, nýbrž se zaměřit na etapu, ve které jméno tohoto umělce rezonuje zejména z perspektivy pražské umělecké scény. Období, které vyniká napjatou atmosférou na pozadí válečného konfliktu<sup>16</sup> i nedávného multikonfesijního pozadí, jehož důsledek vyústil ve formování a ztotožňování barokních forem jako výtvarného jazyka protireformace.

K výše popsanému přístupu je třeba doplnit metodologickou platformu o bezesporu zásadní koncept „dobového oka“ Michaela Baxandalla,<sup>17</sup> na základě kterého je nutné zkoumat výtvarnou kulturu a přistupovat k uměleckým dílům perspektivou doby, ve které díla vznikala, namísto prizmatem doby, ve které probíhá badatelská činnost.

Malíř Jan Jiří Hering se doposud držel stranou hlavního zájmu badatelské činnosti. V literatuře je zmiňován spíše okrajově jako malíř činný v Praze, člen Staroměstského malířského cechu, který zpracoval velké množství premonstrátských, popřípadě jezuitských zakázek v době, kdy katolická církev vybavovala rekatolizované kostely oltářními obrazy. Heringova díla jsou zmíněna ve starých popisech Prahy, ze kterých také vychází nejnovější publikace topografického typu *Umělecké památky Prahy*.<sup>18</sup> První soupis malířova díla přináší až Dlabacz<sup>19</sup> se stručným popisem Heringova života s odkazy na prameny a přesným umístěním jednotlivých děl v případě premonstrátské provenience, což můžeme považovat za věrohodný zdroj vzhledem ke skutečnosti, že svého času byl Dlabacz knihovníkem ve strahovském klášteře. Některé Dlabaczovy údaje byly však pozdějším bádáním vyvráceny, je tedy i v tomto případě nutné přistupovat k pramenu kriticky.

---

<sup>16</sup> Michal Šroněk – Jaroslava Hausenblasová, *Gloria et Miseria 1618-1648, Praha v době třicetileté války*, Praha 1998.

<sup>17</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

<sup>18</sup> Johann Schmidl, *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae*, Praha 1759, Franz Zimmer, *Wegweiser für Fremde*, Praha 1828, Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie et ist*, Praha 1832, Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech II. díl*, Praha 1978.

<sup>19</sup> Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, Praha 1815.



Zikmund Winter Heringa rovněž zmiňuje ve svém soupisu a značí ho zde dvorním malířem, který zhotovil deset pláten svatonorbetského cyklu.<sup>20</sup> Obsáhle se malířovu životu a norbertskému cyklu věnoval Cyril Straka,<sup>21</sup> díky kterému máme také poměrně konkrétní představu o translaci světcových ostatků do Prahy. Podrobné zpracování v podobě pramenného zmapování Heringova života a díla přinesl Karel Vladimír Herain.<sup>22</sup>

Pro dějepis umění poloviny 20. století je záchytnou postavou Jaromír Neumann,<sup>23</sup> který Heringa považoval za startovací článek raně barokní malby v Čechách. V jeho malířském projevu však neshledával výraznějších kvalit a řešení kompozic považoval za eklektické zpracování italských předloh. Zároveň však připsal Heringovu autorství dosud neuvedená díla. Mezi malířovu tvorbu přidal obrazy světců, Krista a Panny Marie v květinových rámcích, dále uvádí portrét opata Questenberga a obraz sv. Ignáce s Nejsvětější Trojicí z kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze na Starém Městě.

V devadesátých letech se Heringovi věnovala také Ivana Kyzourová, která malířovo dílo zařadila do katalogu Strahovské obrazárny.<sup>24</sup> Nejucelenějším vydaným zdrojem, který mapuje působení a tvorbu pražských malířů v rozmezí let 1600 – 1656 je biografický slovník Michala Šronka, kde je znovu Heringovi věnována pozornost.<sup>25</sup>

V návaznosti na svůj záměr věnovat se dílu Jana Jiřího Heringa je potřeba zmínit zřejmě v tomto duchu nejaktuálnější zpracování v podobě diplomové práce Marie Opatrné.<sup>26</sup> Opatrná zde sleduje osobu Jana Jiřího Heringa tradičním způsobem monografické studie, včetně zmapování doposud známého autorova díla, a to i v případě sporného autorství. Zaměřila se zejména na identifikaci pokud možno konkrétních grafických či jiných předloh a podrobný popis děl, a také možný podíl dílenských pomocníků na Herigových obrazech. V práci není ovšem takřka vůbec akcentována kontextuální rovina, zejména protireformačního a rekatolizačního výtvarného programu, včetně

---

<sup>20</sup> Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnost 16. věku v Čechách*, Praha 1909.

<sup>21</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, *Zpravodaj okr. Hospodářského spolku v Milévsku*, ročník XXX., březen, duben, květen 1915.

<sup>22</sup> Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, Praha 1915.

<sup>23</sup> Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách*, Praha 1951.

<sup>24</sup> Ivana Kyzourová, *Strahovská obrazárna od gotiky k romantismu*, Praha 1993.

<sup>25</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600-1656*, Praha 1997.

<sup>26</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2011.

obrazové polemiky, které dle mého názoru výrazně zasáhly do procesu vzniku i působení Heringových děl.

Na tomto místě bych ráda zmínila práce, které v současné době přistupují k výtvarnému materiálu pod takto komplexním zorným úhlem. Jedná se o publikovanou studii Michala Šroněka, *De sacris imaginibus*,<sup>27</sup> kde autor zkoumá výtvarné prostředky katolické církve jako nástroje konfrontace s nekatolickými konfesemi, dále charakter vizuální podoby katolických náboženských obrazů a v neposlední řadě způsob vypořádání s nekatolickou výtvarnou kulturou po bitvě na Bílé hoře.

Jako poslední zde zmíním publikaci z ruky Štěpána Váchy a Radky Heisslerové *Ve stínu Karla Škréty, Pražští malíři v letech 1635-1680*,<sup>28</sup> ve které se autoři věnují třem malířským osobnostem Prahy, které byly činné v době působení Karla Škréty, a to Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess a Matěj Zimprecht. Není úmyslem autorů sesadit Karla Škréty z pomyslného vrcholu barokního výrazu, kam ho dosadil dějepis umění dvacátého století, nýbrž poukázat na daleko rozmanitější uměleckou scénu, která v Praze ve zmiňovaných letech dala vzniknout podobně kvalitním a progresivním dílům. Rovněž se zde neseťkáme s klasickým typem monografických studií, nýbrž komplexním vhladem do problematiky barokního umění s množstvím nově kladených otázek již známému materiálu.

---

<sup>27</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus, Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, Praha 2013.

<sup>28</sup> Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty, Pražští malíři v letech 1635-1680i*, Praha 2017.

### 3) Historický a umělecký kontext doby na přelomu 16. a 17. století

Zlatým věkem pro rozkvět umělecké činnosti v našich novověkých dějinách značíme období vlády Rudolfa II., jehož privilegium z roku 1595 zásadním způsobem ovlivnilo fungování malířů Starého a Menšího Města pražského.<sup>29</sup> Podrobněji se iniciativě a důsledkům vydání dokumentu budeme věnovat později, nicméně pro vykreslení umělecké atmosféry přelomu 16. a 17. století je třeba na tomto místě vyzdvihnout aktivity spojené se sběratelským zájmem císaře.

Rudolf II. byl pro svou vášeň a potřebu shromažďovat vzácné, kuriozitní a umělecké předměty panovníkem, kterému se podařilo utvořit kolem svého dvora vskutku podnětnou atmosféru. Poté, co na počátku 80. let 16. století císař přesídlil z Vídně natrvalo do Prahy, započal intenzivně rozšiřovat příslušníky místní umělecké kolonie o mistry povolané ze zahraničí. Postupně se tak v Praze potkávaly přední osobnosti různých, nejen výtvarných řemesel a ve své době tak vytvořily bohatý zdroj inspirace, ze kterého do jisté míry čerpala i následující epocha.

Zásluhou mecenášských aktivit císaře byl nezávislým dvorním umělcům zajištěn nepřetržitý přísun zakázek. To se také stalo trnem v oku cechovním malířům, kteří se ze svého postavení nemohli dostat k jejich plnění. Navíce vnitřní poměry uvnitř samotné cechovní organizace nabývaly konfliktního směru, což spolu s přítomností dvorské skupiny malířů přimělo Rudolfa vydat listinu, na základě které bylo malířství povýšeno z řemeslné činnosti mezi svobodná umění. Dokument jasně stanovil hierarchické poměry uvnitř cechu, přičemž malířství přiznal dominantní postavení mezi jednotlivými profesemi. Zároveň připsáním malířskému řemeslu i povahu intelektuální činnosti symbolicky smířil cechovní umělce s dvorskou skupinou, které ovšem privilegium

---

<sup>29</sup> Karel Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská*, Praha 1906. - Lubomír Konečný, Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech, in: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Eliška Fučíková et alii ed., Praha – Londýn – Milán 1997, s. 107–121. – Privileg Rudolfs II. von 1595 – noch mal sundanders, *Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II.*, II, 2002, s. 16–28. - Blanka Ernest Martinec - Hessel Miedema, Der Majestäts brief Rudolfs II. für die Prager Maler vom 27. April 1595 und seine Implikationen rund um den Begriff Kunst, *Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II.*, V, 2005, s. 32–39, Michal Šroněk, Pražský malířský cech a jeho reprezentace v pozdním středověku a raném novověku, in: *Umění LXIV*, Praha 2016, s. 373.

nepřinášelo nic zásadně nového. Osobnosti různých tvůrčích profesí, které se pohybovaly na císařském dvoře, měly převážně zkušenosti z pobytu v pozdně renesanční Itálii, kde emancipace výtvarné činnosti od řemeslné nebyla ničím zásadně novým.<sup>30</sup>

Na základě výše nastíněné situace jsme si právem navykli označovat vládu Rudolfa II. za vrcholné období pro rozkvět umělecké činnosti, a to kvantitativně i kvalitativně. Nicméně, klasifikace umění, ve které sledujeme rané, vrcholné a úpadkové fáze uměleckého projevu v závislosti na společenském a hospodářském vývoji považuje dnešní dějepis umění za překonaný názor.<sup>31</sup> Problematictější je ovšem tvrzení, že výtvarný sloh, potažmo umělecké dílo reflektuje stav ducha, myšlení a společnosti.<sup>32</sup> Konfrontací s kritickým dějepisem umění se zdá být i taková definice neudržitelná. Umělecké dílo totiž vzniká „na základě určitého účelu, funkce, ale též módy, vkusu, parciálních rozhodnutí objednavatele, zásahů dalších řemeslníků a dekoratérů apod.“<sup>33</sup> Do určité míry bychom snad mohli ponechat prostor i náhodě. Klíčová je ovšem otázka, pokud bychom připustili tezi o podmíněnosti umění a historie, který z popsaných kontextů bychom si měli vybrat, abychom vyjádřili onu základní povahu uměleckého díla, jež nám zároveň umožní i reflexi dobové skutečnosti?<sup>34</sup> Dovolíme li si označovat období vlády Rudolfa II. za umělecky plodné a zároveň pro naše poměry vrcholné období, čímž nepochybně dle výše popsaného kontextu bylo, je třeba mít na paměti také skutečnost, že problematika náboženské plurality v českých zemích vstoupila i na pole formování výtvarné kultury, a to před stavovským povstáním a své důsledky si nesla i po něm.

Proto budou následující stránky věnovány představení konfesijních postojů k výtvarné kultuře, což nám může pomoci k objasnění jazyku uměleckých děl na počátku epochy, jež nazýváme barokní či přesněji protobarokní, a která si v dějepisumění nese břímě násilného elementu, který přerušil vzkvétající tendenci „rudolfínského umění“.

---

<sup>30</sup> Michal Šroněk, Pražský malířský cech a jeho reprezentace v pozdním středověku a raném novověku, in: *Umění LXIV*, (pozn. 29), s. 373.

<sup>31</sup> Štěpán Vácha, *Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka, Ikonologická studie k pobělohorskému malířství v Praze*, Praha 2006, s. 41.

<sup>32</sup> Jiří Kroupa, Dějiny umění a historie, aneb: nemohou být spolu, ani bez sebe?, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004, s. 146.

<sup>33</sup> Ibidem, cit. s. 146.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 146.

### 3.1) Multikonfesijní situace v Čechách před Bitvou na Bílé hoře

Problematika náboženských obrazů na pozadí konfliktu katolické církve s církví protestantskou se v posledních desetiletích dostala do popředí zájmu historiků umění.<sup>35</sup> Nastavením nového úhlu pohledu na již známá díla se postupně vytváří širší rámec pro porozumění výtvarné kultuře pozdního středověku a raného novověku, přičemž se hodnotí a posuzují kulturní projevy, jež do nedávné doby zůstávaly stranou badatelské pozornosti.<sup>36</sup> Tento posun je mimořádně důležitý pro studium náboženské kultury s ohledem na vzájemnou konfesní reprezentaci. Nově lze tedy „obrazy nahlížet jako kulturní symptomy, které nesou širší spektrum významů než jen ty, na něž tradičně poukazuje stylová a ikonologická analýza nebo čtení dobových textů.“<sup>37</sup>

V průběhu 15. a 16. století postupně vznikla na českém území zcela ojedinělá konfesijní situace, kdy vedle sebe v konečném stádiu působilo celkem pět křesťanských vyznání spolu s dalšími náboženskými skupinami. Vedle většinových utrakvistů a menšinových katolíků, jejichž působení bylo legislativně zakotveno, se zde neoficiálně vyskytovala reformní vyznání radikálně smýšlejících kalvinistů, Jednoty bratrské a umírněnějších luteránů. Tento stav však zásadním způsobem změnil Majestát o náboženské svobodě vydaný Rudolfem II. v roce 1609, který uzákonil reformním hnutím status oficiálních náboženských vyznání. Nicméně v důsledku kumulace několika náboženských skupin se zhruba od poloviny 16. století začaly objevovat tendence k vzájemnému konfesnímu vymezování. Tuto konfesní identifikaci můžeme spatřit i v uměleckých dílech, prostřednictvím kterých bylo možné názorně demonstrovat, zprostředkovávat či reprezentovat křesťanské zásady jednotlivých vyznání. Obrazy z této doby se tak stávají i nositeli daného konfesního poselství.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Shrnutí staršího bádání, představení názorů nekatolických církví na náboženské obrazy zpracování příkladných výtvarných děl vzniklých v utrakvistickém, luteránském a bratrském prostředí přinesla publikace: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Umění české reformace 1380–1620*, Praha 2010. Katolickému prostředí je věnována publikace: Michal Šroněk, *De sacris imaginibus, Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, Praha 2013.

<sup>36</sup> Problematiku dále rozvíjí sborník: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *In puncto religionis, konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013, s. 9.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>38</sup> Tomáš Malý, Konec české reformace, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Umění české reformace*, (pozn. 35), s. 473.

Vztah mezi reformací a výtvarným uměním stál na otázce, jakým způsobem jednotlivá vyznání přistupovala k interpretaci starozákonního zákazu: „*Neučiniš sobě rytiny... Nebudeš se jim klaněti, ani jich ctíti.*“ (Exodus 20,4-5) Následující stránky nám pomohou přiblížit způsob, s jakým se reformační konfese vypořádávaly s posvátnými obrazy, jejich legitimitou, funkcí a mírou přípustné kultovnosti, a to po stránce teoretické i praktické zbožnosti.<sup>39</sup>

### 3.1.2) Vztah reformačních církví k výtvarné kultuře a náboženským obrazům

Studiem výtvarné kultury reformačních církví se v nedávné době podrobně věnovala zejména Kateřina Horníčková s Michalem Šroněkem. Společně připravili výstavu *Umění české reformace (1380 – 1620)*, kterou v roce 2010 hostil Pražský hrad. Výstavu doprovodila též rozsáhlá publikace stejného názvu, jež obsahuje soubor statí věnujících se otázce náboženských obrazů v nekatolickém prostředí. Jako první tak nabízí souhrnný pohled na doposud opomíjenou část umělecké produkce, která vzešla z koexistence reformační a katolické církve. Bádání v této oblasti stojí na základním předpokladu, že náboženská vyznání, jejichž kořeny sahají až do éry husitství (utrakvismus a Jednota bratrská), jsou nedílnou součástí celoevropského reformačního proudu.<sup>40</sup>

V českém dějepisu panoval po dlouhá léta mýtus o zcela negativním vztahu k obrazům u nekatolíků přenesený z dob husitského obrazoborectví. Ovšem dopad husitské ikonofobie na ostatní nekatolická vyznání nabral povahy spíše okrajové. Stejně jako katolická církve si i nekatolické konfese připouštěly sílu a význam výtvarné kultury a svým způsobem obrazy zahrnovaly i do své náboženské praxe.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 7.

<sup>40</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 13., Milena Bartlová, *Pravda zvítězila, Výtvarné umění a husitství 1380 – 1490*, Praha 2015.

<sup>41</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 14.

### 3.1.2.1) Utrakvisté

Po přijetí basilejských kompaktát (1433/1436) se čeští utrakvisté mohli považovat za integrální součást univerzální církve. Následující období bylo klíčovým pro formování vizuální podoby utrakvismu a pro specifikaci vztahu k náboženským obrazům po husitském obrazoborectví. Pod vlivem legátů basilejského koncilu se v Praze odehrávala snaha o nastolení rovnováhy mezi návratem k předhusitským principům a zachováním husitských požadavků, které deklarovala kompaktáta. Střet této polemiky se významným způsobem odrazil ve výtvarném umění, jelikož jedním z nástrojů katolíků a umírněnějších utrakvistů bylo pomocí náboženských obrazů a rituálů připomenout hluboké tradice předhusitské zbožnosti.<sup>42</sup>

Základní principy přístupu utrakvistů k obrazům byly sepsány roku 1437 jako *Artikulové smluvení na držení kompaktát v Čechách*, které zakazovaly ničit obrazy v sakrálním prostoru, a dále vysvětlovaly, jakým způsobem měly být zde chápány.<sup>43</sup> Text zároveň vymezoval preferovanou ikonografii, její správnou interpretaci a varoval před uctíváním náboženských obrazů. Uctívání bylo zde chápáno jako přenesený kult z předobrazů do předmětů samotných a zároveň vkládání víry do jejich pomoci v naději na spásu. Narušováním emočního působení devočních obrazů v duchu prožívání a citové účasti na Kristově smrti se z obrazů vytrácel posvátný charakter, který byl postupně nahrazován jinými funkcemi. To především ve smyslu uchování památky na svaté předky a jejich příkladný život, v případě Krista pak připomínat jeho spasitelskou úlohu a především funkcí didaktickou a reprezentační.<sup>44</sup>

Díky reinterpetaci chápání obrazu v sakrálním prostředí mohlo následně dojít k obnovení kostelních interiérů. Legáti koncilu se osobně angažovali v navrácení obrazů a soch do pražských kostelů. Jejich úspěšnost a vliv na radikálnější křídlo pražských utrakvistů dokládá množství dochované umělecké produkce z tohoto období. Návrat k praxi umístování náboženských vyobrazení do sakrálního interiéru byl z velké části patrný tam, kde činnost legátů a pražských utrakvistů měla za cíl podporovat tradiční

<sup>42</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 81.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 81. - Michal Šroněk, *Artikulové smluvení na držení kompaktát a teorie náboženského obrazu v době pohusitské*, *Umění* 58, 2010, s. 384–387.

<sup>44</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 82.

projevy zbožnosti připomínáním známých a uctívaných obrazů.<sup>45</sup> Obraz Týnské Madony z hlavního utrakvistického chrámu Panny Marie před Týnem (kolem 1450-1460), podobně jako Svatoštěpánská Madona (30. – 40. léta 15. století) věrně následují, mimo drobné stylové odchylky, starší a známý obraz Madony ze Svatovítské katedrály, který vznikl před rokem 1415. Podobných citací předhusitských prototypů můžeme nalézt více. Rovněž se v tomto období opět setkáváme s praxí vkládání relikvií do obrazů a soch, což z hlediska zbožnosti konzervativního křídla utrakvistů dokládá snahu o návrat k předhusitským poměrům, k čemuž využívali zejména tradiční podobu středověké náboženské praxe.<sup>46</sup>

Ve vztahu k umění byl tedy důležitý správný přístup a vhodně volená témata s eschatologickým výkladem, která připomínala Krista v jeho spasitelské roli či kopírovala známé a dlouho uctívané obrazy. Radikálnější postoj utrakvistů, jež by se odkazoval k teoretickému odmítání obrazů, byl usměrňován zejména místní tradicí, která se nevymezovala vůči praktickému užívání a přítomnosti obrazů v sakrálních interiérech v případě, že byly správně interpretovány.<sup>47</sup> Tímto v zásadě vstřícným zacházením s obrazovou kulturou, která si v mnohých aspektech držela formu předhusitské praxe, přišla na řadu i otázka adekvátnosti dosavadní vizuální podoby umění pro potřeby církve pod obojí. Následující vývoj byl proto vedený snahou o nalezení vlastního vizuálního výrazu, jež by lépe vyhovoval a zároveň konfesně charakterizoval utrakvistické prostředí, a to po stránce stylové i ikonografické.

Cesta vizuální podoby utrakvismu se odvíjela především od odmítnutí dekorativního stylu a líbeznosti protagonistů, tedy faktorů, které odváděly pozornost věřících od obsahu sdělení. Naopak jasné a čitelné poselství obrazů, jejichž bezprostřednost vyzdvihovala zejména didaktickou funkci umění, bylo klíčovým faktorem při formování obrazového jazyka utrakvismu. Později se k již osvědčeným ikonografickým tématům přidaly i vlastní inovace, které rozšířily ikonografický slovník o zobrazování utrakvisty uctívaných svatých, kterými byli zejména husitští mučedníci v čele s Mistrem Janem Husem či Jeronýmem Pražským.

---

<sup>45</sup> Milena Bartlová, *Poctivé obrazy, české deskové malířství 1400 - 1460*, Praha, 2001, s. 40, 378-393., Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 83.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 87.



V průběhu druhé poloviny 15. a zejména v 16. století vstoupila na pole obrazové kultury utrakvismu nová významová rovina společenské, zejména městské reprezentace. Tento fenomén obohatil umění o novou funkci, a sice funkci reprezentační, prostřednictvím níž byla umělecká díla prostředkem k vyjádření vlastní konfesní identity.<sup>48</sup>

### 3.1.2.2) Jednota bratrská

Hlavním nositelem husitských myšlenek se ve druhé polovině 15. století stala Jednota bratrská, která na rozdíl od utrakvistů, jež byli součástí univerzálních církve, patřila k radikálním směrům evropské reformace. Stávající náboženská situace přivedla Jednotu k potřebě vymezit se vůči katolíkům a utrakvistům prostřednictvím znovuotevření polemiky nad užíváním obrazů v náboženské praxi. Vzhledem k dědičnosti husitských myšlenek bychom snadno očekávali negativní až ikonofobní vztah k uměleckým výtvorům v sakrálním prostředí. Přístup Jednoty k obrazům však nebyl striktně devastující, navíc se v průběhu doby značně proměňoval. Díky bratřím tak můžeme sledovat vcelku komplexní teoretickou platformu argumentace proti obrazům, jež byla zachována v bratrských spisech.<sup>49</sup>

Rámcem pro postavení argumentace proti obrazům a jejich užívání v náboženské praxi byl bratrům biblický zákaz vytvářet taková díla a následně jim projevovat úctu, přičemž porušením této premisy se lidé dopouštěli modloslužebnictví. O rozporu mezi teorií a

---

<sup>48</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380–1620)*, (pozn. 35), s. 89.

<sup>49</sup> Michal Šroněk, *Visual Culture and the Unity of Brethren: „Do not make unto yourselves graven images...“*, in: *Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe. 1380–1620*, Milena Bartlová – Michal Šroněk (eds), Prague 2007, s. 335–369., Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 303. Podrobným studiem bratrských spisů se věnoval Michal Šroněk v dílčí studii „*Neučiniš sobě rytiny...*“ Jednota bratrská a výtvarná kultura, jež je součástí novodobého bádání o umění české reformace. Zde vyvrací dřívější názory na vztah bratrů k obrazům a upozorňuje na nekritický přístup k dochovanému fondu bratrských spisů věnovaný této tematice. Závěry dřívějšího bádání končí připodobněním názorů Jednoty s kalvinisty, nicméně blízkost k českému utrakvistickému prostředí údajně dovolila bratrům tolerantnější postoj. (Ota Halama, *Posvátný obraz a jednota bratrská* in: *Teologická reflexe* 6, 2000, s. 116-123.) Radikální postoje byly spojené zejména s myšlenkami Petra Chelčického, jehož tvrzení, že uctívání obrazů je hříchem a urážkou samotného Boha, se stalo páteří osou pro bratrské texty. V podobném duchu navázali na tento myšlenkový proud mladší bratři jako Prokop z Jindřichova Hradce, neznámý autor spisu *O Oddělení bratří od římské církve*, Lukáš Pražský a Tůma Přeloučský. Horníčková – Šroněk 2010, s. 303-307.

praxí však hovoří skutečnost, že ačkoliv se Jednota teoreticky vymezovala proti praxi katolíků a utrakvistů v otázce umění, činila i na své straně ústupky, které se dotýkaly zejména bratrské knižní produkce, dekorace liturgických předmětů i výmalbě bratrských sborů.<sup>50</sup> Téma obrazů se tak stalo předmětem rozsáhlé polemiky nad přípustností výtvarného projevu.

Při posuzování radikálnosti a následné praktické účinnosti bratrských tezí je třeba mít na paměti, že do vydání Rudolfova majestátu o náboženské svobodě (1609), stály nekatolické konfese mimo zákon. V důsledku této nepříznivé situace byli bratři odkázáni na aristokratické a významné měšťanské členy své obce, kteří jim poskytovali značnou ochranu a zázemí na svých panstvích. Patronát šlechtických rodin, Krajířů z Krajku, Petra Voka, Pernštejnů a dalších měl pro bratry existenční rozměr, podobně jako sbližování s ostatními nekatolickými konfesemi.<sup>51</sup> Šlechta přinášela své vlastní požadavky, které zahrnovaly i potřeby reprezentace prostřednictvím výtvarné mluvy. Tento fenomén spolu se skutečností, že jsou známa ojedinělá ikonofobní vystoupení proti obrazům vyvolaná spíše jedinci nežli celými sbory, svědčí o větší praktické toleranci uvnitř bratrského společenství. Tvrzení teologů, byť opatrnější a vůči obrazovému radikalismu zdrženlivější, se vždy opírala o biblický zákaz „*Neučiniš sobě rytiny...Nebudeš se jim klaněti, ani jich ctíti.*“<sup>52</sup> Dle Šronkova badatelského výstupu, v němž upozornil na obrazově bohatá, zejména knižní díla z rukou bratří, vychází vztah k výtvarné produkci i prakticky pozitivním směrem, a to v případě, že se na určitá člověkem stvořená umělecká díla zákaz nevztahuje. Taková díla však nesmějí být předmětem kultu a jejich užívání je podmíněno funkcí didaktickou, reprezentační či estetickou.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 316.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 316.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 317.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 317.

### 3.1.2.3) Luteráni

Wittenberská reformace neboli luteránství patří k hlavním evropským protestantským proudům a v Čechách se začalo objevovat po roce 1520. Na rozdíl od Jednoty bratrské, která je přímým důsledkem české reformace, bylo luteránské vyznání elementem rozšířeným ze saské oblasti a v Čechách úzce vázáno zejména na šlechtické rody ze severních a severozápadních Čech a také v Praze s vazbami na sasko-míšenskou a durynskou oblast.<sup>54</sup>

Hlavní wittenberský reformátor Martin Luther se otázkami náboženských obrazů soustavně nikdy nezabýval a o jejich přítomnosti v sakrálním prostoru nešířil ikonofobní postoje. Dle Luthera lze skrze obrazy poznávat a zároveň obrazně myslet o Bohu. V jednom bodě se ovšem i Luther setkal s ostatními reformačními názory, a to varováním před kultovními projevy. Obrazy nesměly sloužit kultu, mohly však fungovat jako nástroje k historickému poučení, emocionální útěše a memorii.<sup>55</sup> Luther tím obrazům nezavřel dveře do sakrálního prostoru, nýbrž nabádal k nutnosti jejich správného uchopení. Obrazy umístěné v kostelích by měla doprovázet vysvětlující kázání, často také texty, které zamezí jejich zneužití pro kult a zároveň věřícím usnadní chápání mluveného Slova Božího.<sup>56</sup> Vztah luteránů k obrazům můžeme tedy považovat za relativně pozitivní, zejména při akcentování jejich didaktické roviny.

Jak bylo výše naznačeno, luteránství bylo v českých zemích cizím elementem vázaným na elitní protagonisty aristokratické, měšťanské a církevní společnosti, které se k této konfesi otevřeně hlásily. Výtvarný program luteránské kultury byl zde poměrně silně ovlivněn saskou renesancí.<sup>57</sup> Podobně jasně čitelná byla i luteránská ikonografie, jejíž hlavní téma spočívalo na dichotomii Zákona a Milosti či christologických výjevech. Nicméně dominantní roli hrála v luteránském prostředí písemná kultura a knihtisk,

---

<sup>54</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 264.

<sup>55</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *In puncto religionis, konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, (pozn. 27), s. 241

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>57</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 278.

jelikož hlavní důraz tohoto reformačního proudu byl kladen především na „Slovo“ v psané či mluvené formě jako prostředek hlásání Evangelia.<sup>58</sup>

#### 3.1.2.4) Kalvinisté

Pro uzavření schématu reformačního prostředí, které v Čechách kulminovalo před stavovským povstáním, je třeba představit poslední výrazný protestantský tábor. Přítomnost kalvinistů v českých zemích bývá v hlubokém povědomí tradičně spojena s vládou Fridricha Falckého. Nechvalně přezdívaného „Zimního krále“, na jehož hlavu položila česká protestantská šlechta svatováclavskou korunu v naději, že posílí své pozice, o které postupně přicházela vlivem přetlaku ze strany katolické církve. Působení kalvinistů na české scéně lze ovšem vysledovat již dříve, a to v souvislosti s vlivem na Jednotu bratrskou. Výše jsme se v textu zmínili o existenční závislosti bratrů na podpoře ze strany protestantsky smýšlející šlechty, tak i o stycích s ostatními reformačními řády, luterány a kalvinisty. V našich dějinách se kalvinisté zapsali jednou zvláště intervenční událostí, během které byla před vánočními svátky roku 1619 vypleněna Katedrála sv. Víta. Předtím, nežli se budeme zabývat tímto násilným a ikonoklastickým aktem, je třeba postihnout motivy, s jakými kalvinisté jednali v souvislosti s naší sledovanou otázkou týkající se vztahu k uměleckým dílům.

Učení Kalvínovo obsahuje poměrně ucelený soubor myšlenek vztahujících se k náboženským obrazům.<sup>59</sup> Hlavním zdrojem pro formulaci argumentace proti obrazům byl pochopitelně text Písma svatého, v němž se Boží pravda a vůle zjevuje dogmaticky a absolutně. Závazný imperativ „*Neučiniš sobě rytiny...*“ však Jan Kalvín přenesl na úroveň vztahu člověka k Bohu. Entitu Boha totiž člověk nemůže postihnout a obsáhnout žádnými na zemi existujícími prostředky, tedy nemůže být ani uzavřen do podoby, jež mu jakýkoliv člověk dá skrze obrazy. Uctívání takových podobizen a vztahování k nim pozornosti věřících je dle Kalvína, podobně jako u dalších reformátorů, vnímáno jako modloslužebnictví a urážka Boha samého. Oproti postojům Luthera, který přiznal obrazům jejich didaktickou funkci, skrze níž lze negramotné učit o Bohu a pomoci jim

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>59</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 355.

porozumět Písmu, Kalvín odmítal užívání obrazů i pro vzdělávací účely, jelikož i v takových obrazech nemůže být přítomna pravda a celistvost Boha. Výše popsaná argumentace se však nevztahovala na profánní umění. Kalvínovo učení dovolovalo znázorňování krajin, portrétů a historických událostí.<sup>60</sup>

Do Čech se Kalvínovo učení šířilo již v sedmdesátých letech 16. století, tedy v době, kdy byl patrný užší vztah s Jednotou bratrskou a kdy se mezi českými reformátory začaly objevovat základní texty kalvínské konfese. Ohraničení působnosti kalvinistů v Čechách krátkou vládou Fridricha Falckého není tedy zdaleka přesné. Již po vydání Majestátu o náboženské svobodě můžeme v Praze vysledovat nepočetnou skupinu osob hlásících se ke kalvínské konfesi, která se zde snažila o vybudování vlastní svatyně, čímž se později stal kostel sv. Šimona a Judy na Starém Městě.<sup>61</sup>

#### **3.1.2.4.1) Ikonoklastická vystoupení v předbělohorské Praze**

Množné číslo je použito z důvodu existence nepočetných výstupů proti obrazům, které byly připisovány na vrub kalvínským zastáncům. Zůstává otázkou, do jaké míry lze klasifikovat tyto akty jako řízené operace radikální konfese a do jaké míry se jednalo o spontánní jednání jedinců napříč protestantskými církvemi v situacích značně vypjatých. Roku 1611 tak došlo například při vpádu Pasovských do Prahy k násilnému ničení a drancování katolických chrámů.<sup>62</sup> Další lokální případy nevykazují přímé spojení duchovních reformátorů s ničivou iniciativou.

Ovšem nejsilnější a v našich dějinách nejvýraznější reformační počin spáchaný na hluboké české tradici se odehrál 21. prosince roku 1619 v prostorách Chrámu svatého Víta.<sup>63</sup> Událost dopodrobna zachytil Vincenc Kramář ve své studii *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*. Kramářova práce dokumentuje tento násilný akt v uceleném

---

<sup>60</sup> Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380 – 1620)*, (pozn. 35), s. 356.

<sup>61</sup> Michal Šroněk, *Náboženský obraz v teorii a praxi radikální reformace v předbělohorských Čechách*, (habilitační práce), Ústav dějin umění FF MU, Brno 2014, s. 113.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>63</sup> Událost podrobně popsal Vincenc Kramář ve svém spisu *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, který k vydání připravil Michal Šroněk v roce 1998.

sledu dobových pramenů a zároveň popisuje jednání jeho nejvýznamnějších protagonistů.

V souvislosti se sledovaným tématem zapojení Jana Jiřího Heringa do obnovy nejen interiéru sv. Víta, ale i komplexního programu katolické výtvarné odpovědi, si stručně představíme stěžejní události 21. prosince, které následně vyvolaly silnou reakci prokatolického vítězného tábora.

Doposud byla většina obrazoboreckých vystoupení na našem území vedena pod taktovkou spontánní vzrušené atmosféry. Tento soud však nelze uplatnit v případě chrámu sv. Víta, kde byla akce promyšlena a spuštěna z popudu vysokých zemských úředníků a samotného panovníka. Hustá atmosféra kulminovala již v době omezování Rudolfova Majestátu, na což čeští stavové odpověděli třetí pražskou defenestrací a následným zvolením Fridricha Falckého českým králem. Dosazení panovníka s kalvínským vyznáním sice potvrdilo náboženské svobody legitimizované Majestátem, nicméně již v říjnu roku 1619 byla z chrámu vyhnána pražská kapitula.<sup>64</sup> Mladý a nerozhodný panovník, jak jej popisuje Kramář, byl v českých zemích v poměrně obtížné politické i náboženské pozici. Na jedné straně osoba velmi zbožná a věrná kalvínskému vyznání a na druhé straně člověk uznalý krásy vnějšího světa včetně uměleckých předmětů. Spolu s Fridrichem se na české scéně objevila postava našimi dějinami v souvislosti s vypleněním katedrály negativně vnímána, a to dvorní kalvínský kazatel Abraham Scultet. Právě Sculteta dráždila umělecká výzdoba hlavního chrámu a zdá se, že daleko více než samotného Fridricha. Dle Kramářova kritického hodnocení pramenného materiálu je nám známo, že panovníka zpočátku nikterak nerušila přítomnost obrazů a soch u sv. Víta. Až teprve jim klanějící se katolíci přiměli krále vyhovět nátlaku radikálních myšlenek Sculteta, volajícího po reformě chrámu. Ve Falci byla reforma kostelů běžným nástrojem a je tedy nasnadě očekávat podobný postup i na novém území. Katedrála sv. Víta byla a je dodnes hlavním svatostánkem země a její reforma byla neodvratnou součástí nové politické potažmo náboženské situace. Dopad a účinek radikální očisty se však hluboce dotkl české tradice a památky a byl negativně hodnocen nejen zástupci katolického tábora. Snad vědom si smělosti tohoto podniku, pověřil Fridrich malíře Hanuše z Felzu, aby uschoval a reformě tak uchránil vybrané

---

<sup>64</sup> Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, Praha 1998, s. 29.

umělecké památky včetně řady liturgických předmětů, které obsahoval stávající katedrální inventář. Jeho snahy byly i přesto zmařeny Scultetem, do jehož rukou bylo svěřeno vedení věcí náboženských, a který provedl očistu chrámu dle svého svědomí a falckých tradic.<sup>65</sup>

Doposud jsme zmínili dva zásadní okamžiky katedrální reformy, a to skutečnost, že se jednalo o promyšlený a vrchností nařízený akt a také snahu Fridricha neučinit obnovu v přímém radikálním duchu Kalvínových tezí. Jak dokázal Kramář, nemohla by takováto akce započít bez svolení krále. Je ovšem na místě zpochybnit, zda se jednalo i o jeho přání tak učinit. Jako pokračovatel badatelských metod vídeňské školy dějin umění je Kramář ve své studii věrný kritickému hodnocení dobových pramenů. Můžeme tedy souhlasit se zpochybněním role panovníka v otázce reformy svatovítské katedrály, který si počínaje tímto rozhodnutím vysloužil v ústní tradici označení *Zimní král*, jakožto predikce jeho krátkého působení v královském úřadu. Je třeba však brát v úvahu, že mladý král ovlivněn falckou politikou a nestabilní situací v českých zemích měl před sebou nelehký úkol, k jehož naplnění mu chyběly patřičné vůdčí schopnosti a rozhodnost. Král byl dokonce varován Matyášem z Thurnu před ničivým zacházením s chrámovým mobiliářem, které může vyústit ve vážné politické důsledky i bouření místního lidu. Thurnova obava se ukázala jako opodstatněná, jelikož negativní ohlasy nevycházely jen z úst katolických, ale také luteránských a novoutrakvistických, k nimž se hlásila většina království.

V úvodu této kapitoly bylo řečeno, že pokyn k reformě chrámu vzešel i z popudu vysokých zemských úředníků, jakými byli Bohuchval Berka z Dubé, Václav Vilém z Roupova, Václav Budovec z Budova a další hlásící se k Jednotě bratrské, která byla v otázce náboženských obrazů podobně intolerantní jako kalvinisté.<sup>66</sup> Kramář píše o jejich zapojení ve věci reformy a vyvrací tak domněnku, že byl celý násilný podnik aktem cizozemce nerespektujícího české poměry s vůlí prosadit své vlastní. Reforma hlavního chrámu země se tak stala dějištěm politických a náboženských machinací ne zcela pod taktovkou nerozhodného panovníka, jakožto vlivem zástupců radikálně smýšlejících konfesí z řad české šlechty a vůdčí osobností dvorního kazatele Abrahama Sculteta. Faktem zůstává, že svolení k reformě katedrály vydal panovník, což na rozdíl

---

<sup>65</sup> Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, (pozn. 64), s. 63.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 46.

od zahraniční praxe bylo v Čechách zcela novým fenoménem. Doposud se zde obrazoborecká vystoupení odehrávala výjimečně, pod vlivem vzrušené davové atmosféry a byla řízena neoficiálně z řad prostého lidu.<sup>67</sup>

Jak víme, rozhodnutí o vyplenění prvního chrámu země nebylo v kontextu následujících událostí šťastným tahem. Fridrich Falcký si vydáním svolení podepsal rozsudek nad vládou českému království a předpovědi o jeho krátké vládě se velmi rychle naplnily, když sám následujícího roku království opustil. Zanechal však za sebou v našich dějinách výraznou stopu, jejíž důsledky se projeví i na poli sledovaného tématu, tedy otázky náboženského obrazu v katolické praxi, která jakožto jedna z legitimních konfesí prosazovala, byť před bitvou na Bílé hoře ve značně oslabené pozici, své zájmy. K diskuzi nad důsledky reformy Katedrály sv. Víta se ještě vrátíme po představení posledního důležitého článku této multikonfesijní mozaiky, a to postavení katolického tábora.

---

<sup>67</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 44.



#### 4) Obraz jako nástroj v rukou katolíků versus rané baroko

O nelehkém postavení katolické konfese v době před bitvou na Bílé hoře jistě není z výše popsaného pochyb. České prostředí mělo oproti zbytku reformující se Evropě svá specifika v podobě nepřítelů vzdálených husitských válek, v důsledku kterých byla ustanovena utrakvistická větev univerzální církve. Byť se stále jednalo o součást katolické církve s papežskou autoritou, byl to počátek štěpení, které v konečném důsledku rozdělilo věřící po celé Evropě do několika náboženských skupin ostře vystupujících proti sobě. Katolický monopol již nebyl samozřejmostí a v českých zemích si převahu získaly církve evangelické. Jednotlivé konfese již byly představeny, stejně tak jejich postoje vůči náboženské obrazové kultuře. Náboženský obraz se skutečně stal výrazným hybatelem teologických polemik napříč konfesemi. Prvně jsme si představili argumenty z úst nekatolických církví, jejichž postoje by se daly zaznamenat na škále od úplného odmítání (Jednota bratrská, kalvíni) až po určitou toleranci (utrakvisté, luteráni). Protipólem k těmto názorům stojí katolická strana, která od počátku svých počátků náboženský obraz nejen využívá, ale také hájí jeho legitimitu.

Připomeňme si stručně argumentaci vzešlou z druhého Nikajského koncilu (787 n. l.). Již v prvním století našeho letopočtu můžeme hovořit o byzantském ikonoklasmu, jehož výsledkem byla poměrně ucelená argumentace hájící zobrazování svatých osob. Na obavu z modlářství odpověděl koncil stanoviskem, že úcta projevovaná zpodoběním nenáleží předmětům samotným, nýbrž je vztahována k jejich předobrazům. Obrazy, potažmo sochy tak slouží jako přenašeči úcty od věřících směrem k samotným svatým. V takovém případě se nejedná o modloslužbu, jelikož víra a modlitby nenáleží jako u pohanských náboženství zobrazení, nýbrž zobrazeným. Tento moment je mimořádně důležitý proto, jelikož během novověkých sporů o náboženský obraz se i Tridentský koncil odvolával zpět k výstupům koncilu Nikajského.

Tridentský koncil (1545-1563) zformuloval v jednom ze svých dekretů postoje katolické církve k výtvarnému umění jako odpověď na mezikonfesijní polemiku.<sup>68</sup> Rámcově se tedy odvolává na autoritu minulých koncílů a skutečnost, že projev úcty

---

<sup>68</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 7.

k relikviím a náboženským obrazům stojí na hluboké církevní tradici.<sup>69</sup> Jako další důležitou a doposud nezmíněnou funkci obrazů připomněl koncil slovy jednoho z církevních otců, sv. Řehoře, který obhajobu obrazu stavěl na jeho didaktické rovině, čímž mohl sloužit jako písmo pro negramotné. V tomto bodě se setkává pozitivní vnímání obrazu u katolíků s luterány. Nelze očekávat, že by koncil stanovil jasný program výtvarného jazyka katolického vyznání. Jednalo se spíše o obecná doporučení, která vědoma si citlivosti tématu, vynášela z chrámů pouze takové obrazy, které nepoučené věřící vedou k omylu či jsou otevřeně heretické.<sup>70</sup>

Podrobněji zpracovali názory vyslovené koncilem katoličtí teologové v čele s boloňským arcibiskupem Gabrielem Paleottim v díle *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* z roku 1582 a Johannem Molanusem ve spisech *De historia SS Imaginum et Picturarum* (1571) a *De picturis et imaginibus* (1570 a 1574).<sup>71</sup> V těchto spisech teologové formulovali určité obecné zásady, jakými by se měla odvíjet katolická výtvarná kultura. Zobrazování by se mělo držet literárních předloh, tedy Písma svatého či legendárních vyprávění, a to způsobem, aby jasně a pravdivě poučilo diváky o obsahu sdělení. V rámci konfesního vymezování byla katolíky preferována taková témata, která je odlišovala od nekatolických konfesí. Po stránce ikonografické se jednalo především o zobrazování Nanebevzetí Panny Marie, její korunování, svátosti, události vážící se k transsubstanciaci a výjevy ze života katolických světců.<sup>72</sup> V rámci aktuálního badatelského zájmu vysledoval Michal Šroněk<sup>73</sup> přítomnost několika výtisků zmíněných spisů v českých a moravských knihovnách s přípisem původních majitelů, jimiž byly řeholní instituce jezuitské a premonstrátské, které svými objednávkami výrazně zasahovaly do podoby výtvarného jazyka katolicismu.<sup>74</sup>

Nyní se zkusme zaměřit na otázku, jaký byl výtvarný jazyk katolické konfese v předbělohorské době a po ní. Již víme, že Tridentský koncil nestanovil přímé postupy normativního charakteru. Také jsme si vědomi skutečnosti, že téma náboženského

---

<sup>69</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 8.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 8., Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011, s. 16-37.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>73</sup> Za poskytnutí rukopisu *Proměna vizuality obrazu v době rané protireformace* (Studie ke grantovému projektu GA ČR Idea a její realizace: výtvarná kultura jezuitského řádu v českých zemích, č. 17-11912S) patří poděkování vedoucímu mé práce, doc. Michalu Šronkovi.

<sup>74</sup> Michal Šroněk, *Proměna vizuality v době rané protireformace*, studie ke grantovému projektu GA ČR, Idea a její realizace: výtvarná kultura jezuitského řádu v českých zemích, nestr.

obrazu silně rezonovalo napříč všemi konfesemi, tedy se pohybujeme na půdě velmi citlivé a pro 16. a počátek 17. století příznačné svou roztržitostí.

Ze starší uměnovědné literatury se uchytil názor, z něhož je barokní sloh klasifikován jako cizorodý element, který do Čech pronikl důsledkem násilné rekatolizace po bitvě na Bílé hoře a stal se tak uměleckým jazykem katolické protireformace.<sup>75</sup> Tento soud má své opodstatnění v případě, že postupujeme syntézou vývojových fází uměleckých slohů, jak činil dějepis umění 20. století.<sup>76</sup> Na jedné straně máme rudolfínské umění považované za vrcholné počiny pozdně renesančního a manýristického umění a na straně druhé určitý stylový propad bez jasného výrazu až do příchodu Karla Škréty na českou uměleckou scénu. Po odchodu většiny rudolfínských umělců zůstala v Praze skupina umělců, která se vypořádávala s rezidui „rudolfínského stylu“ a zároveň měla před sebou nelehký úkol, a to naplnit nový program výtvarného umění výrazem, který by odpovídal požadavkům na nový typ náboženského obrazu. Toto období obvykle nazýváme raným barokem, které se až v poslední době dostává do pozornosti současných badatelů s úsilím vymanit jej z negativní škatulky úpadkové fáze. Nelze nahlížet umění raného baroka v Čechách na bázi hodnotící formální znaky bez přihlídnutí k rozsáhlé polemice nad legitimitou náboženského obrazu, která do jisté míry s sebou přinesla i výtvarné stopy definující jednotlivé konfese.

Faktem zůstává, že důsledkem celoevropského reformního hnutí se umění radikálním způsobem proměnilo. Jelikož se ostrá kritika týkala náboženského umění, potažmo zobrazování svatých osob, byli umělci nuceni uchýlit se k zobrazování profánního světa. Stojíme tedy u zrodu desakralizovaného umění, které se v rámci uchování uměleckého řemesla postupně přetavilo v jednotlivé žánry krajinomalby, zátiší či portrétní malby.

Hlavní otázka ovšem zní, co se dělo s náboženskou malbou. Při snaze zodpovědět je třeba brát v úvahu následující faktory. Po stylové stránce stojíme před určitou disbalancí a hledáním příznačného výrazu, který by nečerpal pouze z forem minulých, ale vystihoval aktuální potřeby oslabené katolické církve. Ikonograficky je situace

---

<sup>75</sup> Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1969, Emanuel Poche, Baroko, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M*, Praha 1995.

<sup>76</sup> Štěpán Vácha, *Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka, Ikonologická studie k pobělohorskému malířství v Praze*, (pozn. 31), s. 41.

čitelnější. Volbu témat si jednotlivé konfese, pokud ovšem měly náboženskou malbu ve svém programu, řídily dle svých interních intencí. Je tedy logické, že se u utrakvistů setkáváme s motivem kalicha, zpodoběním Mistra Jana Husa či dalších jimi uznávaných světců, u luteránů pak s ikonografickým programem Zákona a Milosti a podobně. Katolický ikonografický rozvrh následuje v tomto duchu podobným způsobem zobrazování takových témat, jimiž se od ostatních odlišuje. Klíčový je v tomto výčtu aspekt potřeby posílit své oslabené pozice prostřednictvím apelu na co nejširší záběr publika. Tím se dostáváme k představení výtvarných nástrojů, které se formovaly na pozadí tohoto konfesijního přesvědčování.

#### 4.1) Protireformační výtvarný program

Představa zvýšené umělecké aktivity spojené až s nástupem protireformace by již z dnešního pohledu neobstála.<sup>77</sup> Jak uvedl Michal Šroněk v úvodu své knihy *De sacris imaginibus, Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, téma náboženského obrazu silně rezonovalo mezi katolíky již v poslední čtvrtině 16. a prvních dvou desetiletích 17. století.<sup>78</sup> Z hlediska náboženské i politické situace v Čechách je tedy příznačné vycházet při hledání výtvarného jazyka katolíků z doby předbělohorské, kdy je patrná snaha posílit své postavení mezi nekatolickými konfesemi. Povolání nových církevních řádů do Čech, jezuitů (1556) a kapucínů (1599) zanechalo výraznou stopu v podobě nových objednatelských zájmů, což se posléze projevilo i na objednávkách svěřených Janu Jirímu Heringovi.

---

<sup>77</sup> Již bylo v textu zmíněno, že ve starší literatuře věnované umění konce 16. a počátku 17. století reflektují autoři bipolaritu mezi pozdně renesanční až manýristickou malbou převládající na dvoře Rudolfa II. a přičítají umělecký propad nastupující protireformaci. Je třeba ovšem zmínit, že již Karel Vladimír Herain ve své knize *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy (1915)* viděl v dílech Hanse von Aachena či Bartoloměje Sprangera zřetelné výtvarné projevy protobarokního výrazu, o kterém bylo doposud míněno, že se k nám dostal až s katolickou protireformací. Herain však vycházel z představy nepřerušené kontinuity českého malířství nezávisle na vnějších událostech, a tak bylo příznačné chápat změny, které přinesla protireformace jako uspišení příklonu k baroknímu umění, kam domácí malířství dle něj stejně tak spělo. Nemám zde v úmyslu představit ucelenou a komplikovanou genezi barokního umění v Čechách, nicméně v zájmu práce s terminologií, jež je v českém dějepisu umění silně zakotvena se pokusím touto cestou objasnit používání některých termínů, jakými jsou „barokní“, „raně barokní“ či „protireformační“ umění.

<sup>78</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 11.

Při snaze postihnout základní charakteristiky katolického předbělohorského umění vycházíme z dobové spirituality a zbožnosti, skrze kterou se snažilo promlouvat k co možná nejširšímu publiku. Příznačné je akcentování takových momentů víry, kde se nadpozemská entita setkává s pozemskou. Slovy Šronka „... *díla mají jedno společné – představují zjevení bytostí nebeského světa pozemskému člověku – Panny Marie, Krista a andělů sv. Františkovi, anděla Panně Marii a Krista sv. Ignáci z Loyoly. Představují mimořádné, zlomové okamžiky víry, historických událostí, a tedy dějin spásy, jejichž pozemskými aktéry byli lidé hluboce věřící. Těm se díky této víře dostalo nejen fyzického – vizuálního a hmatatelného kontaktu s nadpřirozenem, jehož prostřednictvím se stali nástroji Boží vůle na zemi, ale také doklady toho, že osobní vírou a zbožností se člověk může do takto úzkého kontaktu s nadpozemským světem dostat.*“<sup>79</sup> V kontextu tridentské obhajoby náboženského obrazu, která stojí mimo jiné na argumentu, že obrazy jsou mediátory mezi světem pozemským a nebeským, se volba vizuální podoby výše vybraných témat nejeví jako náhodná. Je možné chápat vizuální akcentování dvou sfér – pozemské a nebeské – jako obrazový přenos té samé informace, a tím pádem vizuální podobu obhajoby obrazů? Kdybychom mohli doslova a obrazově znázornit tvrzení, kde úcta od pozemského je skrze obraz přenesena k nebeskému, patrně bychom volili právě taková témata, kde je možné tento přenos vizuálně zobrazit. Jinými slovy se domnívám, že při komponování výše popsaných scén byla vedle obsahové, sdělující roviny záměrně volena i taková vizuální podoba, která obrazem znázorňovala i samotnou legitimitu zobrazování, tedy přenos informace, v našem případě úcty a pravé víry z jedné sféry do druhé. Je patrné, že tento motiv nenajdeme u reformačních konfesí a vzhledem k vážné situaci, ve které se katolická církev ocitala, by vizuální stvrzení vlastních argumentů pro zobrazování náboženských témat mohlo posílit jejich oslabené postavení ve snaze přesvědčit co možná nejširší dobové publikum.

Snaha přesvědčit diváka, jak ukázal ve své nejnovější, doposud nepublikované studii Michal Šroněk, se stala modem operandi katolického výtvarného programu.<sup>80</sup> Již jsme v textu zmínili dva zásadní spisy, které vznikly na základě výstupů tridentského koncilu ve věci obhajoby a legitimacy náboženského obrazu, jejichž přítomnost lze vysledovat

---

<sup>79</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), cit. s. 72.

<sup>80</sup> Michal Šroněk, *Proměna vizuality v době rané protireformace*, (pozn. 74), nestr. V následující stati představím nejnovější poznatky ze studia jezuitské výtvarné kultury s využitím poskytnutého rukopisu, za nějž ještě jednou děkuji.

v českém protireformačním prostředí. Na otázku, zda vznikly také texty domácího původu, reagující na obrazovou polemiku odpovídá Šroněk kladně. Z reformačních spisů můžeme jmenovat knižně vydané kázání Abrahama Sculteta *Krátká, avšak na mocném gruntu a základu Svatých Písem založená Správa o modlářských obrazech*, které hájilo obrazoborecké vystoupení v katedrále sv. Víta v roce 1619. Je příznačné, že právě v návaznosti na tuto událost reagovali katoličtí teologové texty dvou, v českém jazyce vyšlých knížek. První z pera svatovítského kanovníka Josefa Makaria z Merfelic s titulem *Rozmlouvání o kostelních obrazech* vydané roku 1621 a druhá dílem děkana kapituly Kašpara Arsenia z Radbuzy *Pobožné knížky o Blahoslavené Panně Marii* z roku 1613, revidované v roce 1629 v upravené podobě.

Makariův text je koncipován jako dialog mezi otcem, dědem a synem, přičemž syn zastupuje názory hájící Sculteta a reformační teorii obrazů, zatímco otec a děd stojí na straně katolické. Už volba formy dialogu je z historického hlediska zajímavá. Připomeňme si o poznání starší antické texty a vůdčí osobnost tohoto literárního útvaru. Platón učil o své pravdě právě formou dialogického přesvědčování. Podobně jako v *Obraně Sókrata, Faidónu* či dalších textech využívá Platón starší autoritu, která pomocí přehledné argumentace postupně přesvědčuje oponenta. Tím rozhodně nemohu tvrdit, že se v tomto případě jedná o záměr nápodoby, pouze poukazuji na podobné formální znaky obou případů. Obsahem Makariova dialogu je pochopitelně obrana legitimacy obrazů s odvoláním na dávnou církevní tradici, v níž je jejich užívání legitimní. Text rovněž připomíná události zaznamenané v Písmu Svatém, které se váží na obraz či obrazový přenos. Argument ve prospěch zobrazování Krista tak posiluje skutečnost, že sám Kristus předal Veronice otisk své tváře během křížové cesty, zaslal svou podobiznu králi Abgarovi a v neposlední řadě sv. Lukáš, jež sám maloval obraz Panny Marie. Spolu s výčtem těchto událostí a zdůrazněním způsobu, v němž je obraz chápán jako přenositel úcty mezi nadpozemským a pozemským je syn nakonec přesvědčen.<sup>81</sup>

Ve sledování domácích katolických textů hájících obrazy se však vraťme o kousek dál. Roku 1605 se k tématu vyjádřila také pražská synoda v čele s arcibiskupem Zbyňkem

---

<sup>81</sup> Text Arsenia z Radbuzy, vydaný v roce 1613, byl v návaznosti na události ve svatovítské katedrále upraven a v roce 1629 vydán podruhé, doplněný o kapitolu obhajující náboženské obrazy, s obsahem vázícím se na potridentská stanoviska.

Berkou z Dubé. V textu *De sacris imaginibus* je obsažen přímý zákaz nevytvářet takové obrazy, které mohou vést věřící k bludu. Dle Michala Šronka se zde jedná o nařízení, které varuje před uctíváním obrazů specifických pro nekatolické prostředí, zejména s motivy jimi uznávaných svatých. Jak podotýká Šroněk, v předbělohorském období by takové nařízení a doporučení k odstraňování bludných zpodobení bylo těžko vymahatelné. Ovšem, jak z historie víme, rekatolizační počiny se v rámci svého programu negativním způsobem vypořádávaly s nekatolickou výtvarnou kulturou.

V témže výnosu synody z roku 1605 objevil Šroněk doporučení, ve kterém se katolická strana vyjadřuje i k vizuální podobě náboženského obrazu. Cituji: Jsou li „... *obrazy svatých...namalovány či vytesány řádně a zbožně ... podivuhodně podněcují a rozněcují duše věřících ke křesťanské zbožnosti.*“ Šroněk zde poukazuje na schopnost obrazům vlastní, díky níž mají při správném přístupu umělce moc přesvědčovat a podněcovat lid ke správné zbožnosti, podobně v duchu Paleottiho představy.<sup>82</sup>

Z výše nastíněného se nyní pokusím shrnout obecné požadavky na stupňující se potřebu katolické církve vytvářet nový typ náboženského obrazu, který by odpovídal aktuálním požadavkům. Po stránce ikonografické je třeba volit taková témata, která znázorňují věřícím okamžiky, při nichž dochází k přímému kontaktu pozemského světa se světem nebeským. V zásadě by se mělo jednat o události, ve kterých se svaté bytosti zjevují zbožnému člověku jako odměnou jeho pravé a vytrvalé víry, odměnou za příkladný život v případě katolíky uznávaných světců či zázraků konaných z Boží vůle na tomto světě. Později v průběhu rekatolizace se repertoár rozšířil i o témata, v nichž je symbolicky trestáno kacířství či odklon od pravé víry směrem k nekatolickému vyznání. Taková zobrazení můžeme považovat za apelující na ztrácející publikum, snažící se posílit své řady a přesvědčit o následování správné katolické víry.

Katolický ikonografický program také zahrnoval vyprávěcí cykly ze života svatých, dále události, ve kterých je kladen důraz na transsubstanciaci a Nanebevstoupení či Korunování Panny Marie, tedy dogmata katolické víry, která nejsou obsažena v Písmu a nekatolické konfese je odmítají. Zvláštní typ pak tvoří obrazy vážící se na ostrou kritiku náboženského umění vzešlou z nekatolického prostředí. V rámci vlastní obhajoby a legitimacy náboženských obrazů se tak můžeme setkat s ikonografickým typem

---

<sup>82</sup> Šroněk, *Proměna vizuality v době rané protireformace*, (pozn. 74), cit., nestr.

Veraikonu, tedy „pravou“ tváří Krista či již zmíněnou scénu, kde sv. Lukáš sám maluje Pannu Marii. Tento námět je mimořádně důležitý v kontextu vyplnění chrámu sv. Víta. Násilná reforma katedrály iniciovala odpověď katolíků v podobě titulního obrazu hlavního oltáře, jehož námětem byla provokativně zvolena právě tato scéna, kde sv. Lukáš maluje Pannu Marii, čímž vítězná liga symbolicky stvrdila legitimitu zobrazování a přítomnost náboženské malby v sakrálním prostoru.<sup>83</sup>

Ve srovnání s poměrně čitelnou ikonografií nastává poněkud těžší úkol při hledání vizuální podoby katolického náboženského obrazu. Již z řečeného je patrné, že stylově se pohybuje v období značeném jako raně barokní. Z formálního hlediska tedy víme, kde cesta barokního umění vyvrcholila. V domácím prostředí je považováno dílo Karla Škréty jako zosobnění barokního obrazového ideálu. V návaznosti na ustálenou terminologii tak můžeme mluvit o monumentálních dramatických scénách příznačných svým divadelním aranžmá, které je navíc podpořené tlumeným světlem akcentujícím důležité body obrazového pole. Při pohledu za hranice českého království můžeme o ztělesnění barokního ideálu hovořit v souvislosti s dílem italského malíře Caravaggia. Ostatně jak tomu bylo v minulosti, Itálie i počátku 17. století zůstala místem udávajícím uměleckému světu zásadní směr a místem, kam si také mnozí umělci jezdili pro inspiraci.<sup>84</sup>

V našem prostředí mluví ve prospěch chápání nejednotného - hledajícího se - raně barokního vizuálního jazyka i skutečnost, že porovnáme-li díla z přibližně stejného časového období, nalezneme mnoho stylových odchylek. Tím zajímavější je to skutečnost, že výrazné odchylky lze vysledovat i v tvorbě jediného malíře. Právě takovým malířem byl Jan Jiří Hering, kterého si na následujících stránkách blíže představíme.

---

<sup>83</sup> viz. Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27).

<sup>84</sup> Itálie a zejména Řím udávala závazné směrnice, jakými se ubírala potridentská výtvarná kultura. Zejména v architektuře byl nastaven model protireformačního typu kostela ve stylu Il Gesú, který se přenesl i za hranice Alp. „Theatrem mundi“, tedy divadlem světa, bývá z Itálie označován barokní výtvarný jazyk. Tento termín zcela vystihuje účinek, jakého se náboženské umění snažilo dosáhnout. Velmi emotivně laděné scény, dramaticky až divadelně komponovaná obrazová pole s důrazem na zlomové okamžiky víry. Než se ovšem malířství, potažmo sochařství i architektura ocitlo v tomto bodě, bylo v našem prostředí zapotřebí vyrovnat se s přechodovou situací, která dostává výraznější obrysy až v posledních letech.



## 5) Jan Jiří Hering<sup>85</sup>, malíř počínající protireformace

Při pohledu na dochovaný fond malířských děl Jana Jiřího Heringa se může na první pohled jevit jako kvalitativně velmi nevyvážený. Vzhledem ke skutečnosti, že se svého času jednalo o malíře, kterému byly svěřeny zakázky významného charakteru, je třeba se pokusit přehodnotit doposud přetrvávající soudy o jeho malířských schopnostech.

Nejprve si připomeneme záznamy o jeho životě a výskytu v Praze. Jako první přinesl zprávu o působení Heringa v Praze na Malé Straně Gottfried Dlabacz. V příspěvku se dovídáme, že se jedná o malíře původem z hessenského Eschwege, který se vyučil řemeslu u Christiana Müllera v Kasselu, z jehož učení byl propuštěn roku 1587.<sup>86</sup> Dlabacz také zmiňuje Heringovu následnou cestu do Itálie, přesněji do Říma, kde se ocitl za pontifikátu papeže Sixta V., jenž je znám mimo jiné jako významný hybatel tamních uměleckých zakázek. Příchod do Prahy datuje Dlabacz rokem 1620, nicméně jak uvádí Šroněk,<sup>87</sup> archivně je v Praze doložen již roku 1615, kdy byl zaznamenán v zápisech ze schůzí Staroměstského malířského cechu. Zápisy z cechovních schůzí nepřinášejí překvapivé informace. Hering je zde zprvu označován jako štolující malíř, opakovaně vyzván k členství a žádosti o městské právo, nejprve roku 1615, podruhé roku 1617.<sup>88</sup> O přijetí městského práva na Malé Straně informuje Winter až roku 1618.<sup>89</sup> Posléze jako měšťan malostranské Prahy zažádal Hering o přijetí do Staroměstského malířského cechu, kde mu byl uložen standardní úkol vypracovat mistrovský kus u Matyáše Mayera a tentýž den také Hering ohlásil, že přijímá do svého učení Jiřího Lorence.<sup>90</sup> Mezi další údaje ze života Heringa patří účast na křtu či svědectví při svatbě,<sup>91</sup> což jsou zcela obvyklé události v cechovním společenství. Podobně, jako neznáme přesné datum malířova narození, je i úmrtí nejasné.

---

<sup>85</sup> Zprávy o životě malíře Jana Jiřího Heringa nejsou četné. Podrobně se výskytu Heringova jména věnovala ve své diplomové práci Marie Opatrná *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*. Nemám zde v úmyslu sledovat Heringovy životní osudy, jelikož práce Opatrné je v tomto duchu velmi podrobná. Starší prameny, které by se zmiňovaly o Heringovi, jsou spíše útržkovitého charakteru a při pohledu do archivních análů si mi pouze potvrdilo jejich mlčení. I přes tuto skutečnost stručně představím Jana Jiřího Heringa z dostupných informací, jak jej shromáždili badatelé dříve.

<sup>86</sup> Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, (pozn. 19), s. 614.

<sup>87</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 47.

<sup>88</sup> Martin Halata (ed.), *Knihy protokolů pražského malířského cechu z let 1600 – 1656*, Praha 1996, s. 88.

<sup>89</sup> Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnost 16. Věku v Čechách*, (pozn. 20), s. 228.

<sup>90</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 47.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 47.

V pramenech se objevuje rok 1648, kdy je Hering vzpomenut jako učitel Jana Schelmüllera, ovšem tentýž rok je zmíněna také vdova po Heringovi.<sup>92</sup> Přesné datum úmrtí tedy není v pramenech zaznamenáno.

Od Dlabacze a následně Karla Vladimíra Heraina se dovídáme, že byl Ferdinandem II. dne 14. ledna 1626 Hering nobilitován a povýšen dvorním malířem.<sup>93</sup> Tuto informaci nemůžeme potvrdit známým archivním pramenem, nicméně vzhledem ke skutečnosti, že cechovní záznamy v případě Heringa spíše mlčí, se podobně jako Michal Šroněk domnívám, že se mu skutečně dostalo pocty a svobody dvorního umělce.<sup>94</sup>

Zajímavé momenty kolem Heringovy osobnosti představují záznamy dobových uměleckých životopisců. První se týká skutečnosti, že spolu s Karlem Škrétou byli jako jediní umělci činní v českém prostředí zmíněni v Sandrartově *Teutsche Academie*.<sup>95</sup> Tato informace si však s sebou nese určité neznámé, jelikož Sandrart píše o malíři jménem Ludwik Häring působícím v Praze. Existence takového umělce však v Praze není doložena, je tedy vhodné předpokládat, že se jednalo o omyl, buď v podobě záměny jména, či jak se domnívá Neumann a Šroněk v podobě vykonstruované osobnosti.<sup>96</sup> Přesnější je poté zdroj *Gulden Cabinet* z roku 1662 od Cornelise de Bie, který ve své práci vycházel ze staršího spisu antverpského umělce Joannese Meysse vydaného pravděpodobně roku 1649. Spis mapuje tamní uměleckou scénu ve třech oddílech, přičemž první je věnován starým mistrům, druhý současným umělcům a třetí architektům, sochařům a grafikům. Jan Jiří Hering je zde uveden mezi současnými nizozemskými umělci.<sup>97</sup> Podobně jako Marie Opatrná se domnívám, že by tato informace mohla vypovídat o Heringově pobytu v Nizozemí, a to v době, kdy byl již uznávaným a svébytným umělcem.

Z výše popsaných dostupných informací bychom se v tuto chvíli mohli postavit k osobě Jana Jiřího Heringa jako k malíři se zkušenostmi z italského i nizozemského prostředí, který se objevil na české scéně v době, kdy katolická církev posilovala své pozice, ale

---

<sup>92</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 47.

<sup>93</sup> Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, (pozn. 19.), s. 614., Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, (pozn. 22), s. 48., Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 47.

<sup>94</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 47.

<sup>95</sup> Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta 1610 – 1674, Studie a dokumenty*, Praha 2011, s. 30.

<sup>96</sup> Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 52.

<sup>97</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 16.

k rozhodujícímu konfliktu se teprve schylovalo. Dle množství zakázek z jezuitského a především premonstrátského objednatelského prostředí je starší literaturou právem označován hlavním umělcem počátku 17. století.<sup>98</sup> Staršími badateli však jeho malířské dílo není vnímáno příliš kvalitně, vyváženě či progresivně. Proto bych se ráda zaměřila na hodnocení Heringova díla nejen z hlediska formálních znaků a kvalit, ale také s ohledem na charakter vybraných zakázek, iniciaci jejich objednatelů s důrazem na náboženskou situaci a skutečnost, že se Hering zapojil do formování vizuální podoby katolického náboženského obrazu i raně barokního výrazu v Českém království. Pokusím se na vybraných dílech postihnout charakter požadavků a následných účinků na dobové publikum. Pro tento účel jsem zvolila plátna svatonorbertského cyklu, jako zástupce narativního vyprávění legendárních událostí ze života světce. Dále oltární obraz z kostela Nejsvětějšího Salvátora s motivem Proměnění Páně a obraz Navštívení Panny Marie určený pro katedrálu sv. Víta.

## 5.1) Cyklus sv. Norberta

Cyklus deseti pláten s výjevy ze života sv. Norberta představuje v Heringově díle nejucelenější soubor. Za iniciací jeho vzniku stojí premonstrátský opat Kašpar z Questenbrega, který se usilovně snažil získat ostatky tohoto světce na půdu Českého království. Jak podrobně zaznamenal Cyril Straka v knize *Přenešení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov (1626-1627): k třistaletému jubileu roku 1927* byla snaha pražského opata vedena politování hodnými podmínkami, ve kterých se ostatky zakladatele řádu v Magdeburku nacházely.<sup>99</sup> Místo uložení ostatků bylo těžce zkoušeno tamní náboženskou a posléze i válečnou situací. Pražský opat proto naléhal na císaře Ferdinanda, aby vydal svolení s translací ostatků do strahovského kláštera, čímž by tento úmysl mimo jiné zabezpečil „... aby Království České stalo se zvláštním pokladem Jeho Milosti Císařské a spolu bezpečnou zárukou zvláštní milosti Boží, premonstrátský řád aby získal pravý poklad, císař pak jméno na věky slavné...“<sup>100</sup> Byť nebyl Kašpar ve

---

<sup>98</sup> Jaromír Neumann, *Český barok*, (pozn. 75), s. 73.

<sup>99</sup> Cyril Straka, *Přenešení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov (1626-1627): k třistaletému jubileu roku 1627*, Praha 1927, s. 1-115.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 26.

snaze získat ostatky z rukou protestantských sám, podařilo se mu nakonec se vši slávou roku 1626 přemístění uskutečnit.

Taková událost byla zejména v kontextu vítězství na Bílé hoře velmi významná a demonstrativní, není tedy s podivem, že se stala příležitostí pro široký a bohatý umělecký doprovod. Jistě zde stojí za připomenutí hluboká česká tradice v podobě shromažďování, uctívání a slavnostním ukazování relikvií a ostatků svatých pěstovaná již za vlády Karla IV. V návaznosti na ničivé události v katedrále sv. Víta a již dřívější kritiku úcty projevované relikviím a svatým ostatkům z úst nekatolických, je možné slavnosti spojené s translací vnímat jako formu odpovědi a nesouhlasu s katedrální reformou a připomínku následováníhodné Karlovy zbožnosti.

Dle podrobného Strakova popisu máme poměrně konkrétní představu, jak velkolepě byla celá událost pojata. Mimo efemérního uměleckého doprovodu bylo jistě na místě uvažovat také o tom, jakým způsobem bude vyzdobeno konečné místo uložení světcových ostatků. Opat Questenberg zadal pro tento účel Janu Jiřímu Heringovi vymalovat deset monumentálních pláten s výjevy ze života sv. Norberta, kterého také s velkou poctou české země přijaly do pantheonu zemských patronů a přímluvců.

Dlabacz uvádí vznik souboru k roku 1626.<sup>101</sup> Straka ovšem na základě záznamů z účetní knihy opata Questenberga (*Notae extraordinariam expensarum*) připouští rokem vzniku prvních šesti pláten rok 1627 a následné dokončení cyklu k roku 1629, přičemž poslední plátno je údajně datováno až 1630.<sup>102</sup> Všechna plátna mají stejné rozměry 5 x 2,40 m<sup>103</sup> a jejich témata jsou následující:

- 1) Sv. Norbert zázračně obrácen
- 2) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka
- 3) Sv. Norbert rozdává majetek chudým
- 4) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho
- 5) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona
- 6) Sv. Norbert hájí pravého papeže

---

<sup>101</sup> Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, (pozn. 19.), s. 614.

<sup>102</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), březen 1915, s. 18-19.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 19.

- 7) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburku
- 8) Sv. Norbert vítězí nad kacířem Tanchelmem
- 9) Sv. Norbert vymítá zlé duchy
- 10) Sv. Norbert umírá<sup>104</sup>

Již Dlabacz a posléze Straka uvádějí přemalbu pláten z roku 1748 méně známým malířem Maxem Quidem Puklshaimbem, ke které došlo v návaznosti na poničení obrazů během obléhání Prahy císařským vojskem roku 1743.<sup>105</sup> Po dokončení restaurátorských prací byl cyklus umístěn do klášterního kostela Navštívení Panny Marie v Milévsku. V současnosti se soubor nachází v Praze, kde je opět restaurován pod vedením RnDr. Mileny Nečáskové akademickým malířem Janem Stöcklem. V tuto chvíli ještě nemáme k dispozici restaurátorské zprávy, nicméně již z rozhovoru s restaurátorem a z pořízených snímků je patrné, v jak špatném stavu se obrazy před zásahem nacházely. Není tedy divu, že doposud nestály v čele badatelské pozornosti, což by ovšem jejich obnova mohla změnit. Výše v textu je zmíněna určitá skepse minulých hodnotitelů Heringových obrazů z hlediska jejich malířského provedení. Výroky postihují díla kritikou kompozičního řešení, panujícího chaosu na obrazovém poli či eklektickým zpracováním italských vzorů.<sup>106</sup> Má otázka ovšem zní, zda nedávná konfrontace konfesí mohla ovlivnit i vizuální jazyk a tedy i formální znaky malířovy práce. Pokusím se přistoupit k svatonorbetskému cyklu s vědomím jeho kvalitativní kritiky, přičemž hlavním cílem bude identifikovat případné motivy spojené s výše popsanou obrazovou polemikou a následným obrazovým kultem, který se ustavil během barokní epochy.

Ještě před samotným představením jednotlivých pláten je třeba stručně postihnout ikonografii legendárního cyklu a jeho případné grafické předlohy. V důsledku nepřiliš rozvinuté svatonorbetské ikonografie se zdroje předloh mohly jistým způsobem mísit. Zobrazení sv. Norberta nebylo v době vzniku cyklu příliš čtené a jeho odkaz byl šířen

---

<sup>104</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600 – 1656*, (pozn. 25), s. 48.

<sup>105</sup> Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, (pozn. 19), s. 614., Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 99), s. 19.

<sup>106</sup> Ivana Kyzourová, *Strahovská obrazárna od gotiky k romantismu*, (pozn. 24), s. 65., Jaromír Neumann, *Český barok*, (pozn. 75), s. 73.

zejména literární formou.<sup>107</sup> Souborné zobrazení legendy je prvně datováno až v letech 1523 – 1533 v kronice weissenauerského kláštera, nicméně jako předloha pražského cyklu použito nebylo.<sup>108</sup> Jako jeden ze zdrojů je ovšem považován cyklus grafik ze života sv. Norberta vydaný dílnou rodiny Galle v Antverpách.<sup>109</sup> Přímá inspirace je poté patrná zejména u postranních výjevů. Cyklus však není přejat bezvýhradně, některé scény nejsou přejaty vůbec, jindy pak Hering částečně použil alespoň jejich kompoziční řešení.<sup>110</sup> Pražský cyklus je tak námětově i kompozičně určitou kompilací antverpské předlohy a dalších námětů. Na našem území jde o první narativní zpracování výjevů ze života sv. Norberta, které je zároveň pojato ve velkých formátech. Tímto pojímá strahovský cyklus významné místo a svým způsobem prvenství v kontextu raně barokní pražské tvorby.

### 5.1.1) Sv. Norbert zázračně obrácen

Události jednotlivých výjevů popisuje již Cyril Straka.<sup>111</sup> První scéna nás tedy seznamuje s legendou o sv. Norbertovi a jeho zázračném obrácení. Jako mladého císařského dvořana, hraběte z Genepu, postihla Norberta při výletu do města Verden náhlá a silná bouře, při níž byl zasažen bleskem a sražen z koně poblíž hluboké rokle. Zázračné zachování vlastního života přičítal Norbert Boží vůli a prozřetelnosti. [obr. 1] Rozhodl se tedy od této chvíle zanechat světského života a přejít ke stavu řeholnímu.<sup>112</sup> Tato scéna je ústředním motivem plátna, není ovšem v obrazovém poli jediná. Hering totiž při rozvrhu narativního cyklu využil simultánního vyprávění, kdy ústřední téma s hlavní postavou doprovázejí další doprovodné výjevy, kde se hlavní postava

<sup>107</sup> Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech II. díl*, (pozn. 18), s. 387.

<sup>108</sup> Magdalena Nová – Marie Opatrná (edd.), *Grafické dílo rodiny Galle jako předlohy v českém uměleckém prostředí*, in: *Cultural transfer, Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou, Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*, Praha 2014, s. 154.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 154. Podrobnému rozboru grafických předloh a jejich použití v případě pražského cyklu podrobně zpracovala Marie Opatrná ve své diplomové práci: Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (pozn. 26). Jak zde Opatrná uvádí, dílna vydala cyklus v pozměněné podobě dvakrát. Na základě podrobného rozboru se autorka přiklonila k inspiračnímu zdroji pro Heringa v cyklu vydaném Joannesem Galle, přičemž uvádí, že většina scén je u obou cyklů totožně řešena a liší spíše slabší propracovaností a méně zručnou rukou grafika.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 154.

<sup>111</sup> Cyril Straka, *Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku*, (pozn. 21), duben 1915, s. 26-27, květen 1915, s. 34-35.

<sup>112</sup> *Ibidem*, s. 26.

multiplikuje. Vyprávění tak nabývá na srozumitelnosti, jelikož je možné znázornit více událostí. Vzhledem ke skutečnosti, že legenda sv. Norberta byla doposud šířena spíše literárně než obrazově, je tato volba příhodná ve snaze poučit diváka a představit mu ucelený příběh. Ústřední scénu obrácení tedy doprovází v levém horním rohu Norbertovo narození [obr. 2] a v pravé části scéna odložení světských šatů a jáhenské a kněžské svěcení [obr. 3].

Jak ukázala Opatrná v rozboru grafických předloh, jsou scény narození [obr. 4] a svěcení [obr. 5] s jistými odchylkami převzaty z grafických listů vydaných rodinou Galle. Zatímco ústřední motiv je kompozičně převzat z grafiky Adama Bolswerta [obr. 6], který přenesl schéma od Petra Paula Rubense,<sup>113</sup> scéna narození je zasazena do italizující architektury, což je v rozporu s grafickou předlohou, která událost líčí v interiéru. Postavy jsou poté věrně převzaty, ovšem zrcadlově převráceny. Výrazným momentem je pronikající světelná záře mířící k matce sv. Norberta. Okolí výjevu je doplněno poměrně detailně pojatými krajinnými prvky. Vyprávění končí postranním výjevem vpravo, kde sv. Norbert odkládá světské šaty a podstupuje svěcení. Figurální kompozice je rovněž převzata z grafické předlohy Joannesse Galle.

Ráda bych se zde pozastavila nad Heringovým rozhodnutím zasadit scénu narození do architektonického zázemí. S vědomím nelehkého postavení katolické církve během účasti nekatolických konfesí na zpochybňování legitimacy náboženských obrazů je nasnadě se domnívat, že i v pobělohorské době katolická strana volila demonstrativní vizuální prvky, které potvrzovaly její stanoviska. Domnívám se, že volba italizující nekonkrétní architektury tak padla záměrně. Z tridentského koncilu totiž vzešel dekret *De Invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*, jehož úvod je věnován odůvodnění úcty k obrazům, která je zde úzce spjata s hlubokou církevní tradicí.<sup>114</sup> Katolická církev a náboženský obraz tvořily po staletí určitou jednotu. Již bylo v textu zmíněno v souvislosti s utrakvistickým nahlížením náboženského obrazu citování starších, uctívaných prototypů. Tak můžeme například interpretovat obraz Týnské Madony (1450-1460) jako odvolání k obrazu Madony ze svatovítské katedrály (před 1415). Když se tedy Hering rozhodl zasadit scénu narození do neurčité italizující architektury, domnívám se, že tak učinil záměrně, aby výjev tvořil určitou aluzi na

<sup>113</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 82.

<sup>114</sup> Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, (pozn. 71), s. 19-20.

podstatně starší, katolické obrazy s tématem narození Ježíše Krista a byl tak i čitelnější pro dobové publikum.

Dalším výrazným vizuálním prvkem je světelná záře mířící k matce. Tento moment je převzatý z grafické předlohy. Hering příznačně ve své kompozici ponechal vizuální stopu kontaktu ze světa nebeského k pozemskému.

Nápadná je v okolí stavby také krajinná složka. Již jsme v textu zmínili určitý přetrvávající vliv rudolfínského umění na raně barokní mistry. Krajinářská tematika byla na dvoře Rudolfa II. hojně pěstována zejména v díle Roelandta Saveryho, Pietera Stenvense a dalších. Ačkoliv se prominentní dvorští umělci po císařově smrti do značné míry rozptýlili po Evropě, zanechali po sobě ještě doutnající atmosféru svého času velmi kreativního a inspirativního prostředí. Je tedy příznačné, že umělci ještě dlouho poté čerpali inspiraci právě v tvorbě rudolfínských mistrů. Jedním z přejímaných motivů byla právě specifická „rudolfínská“ krajina, jejíž fragment můžeme vidět i na obraze Jana Jiřího Heringa.

Ústřední motiv obrácení sv. Norberta a prozření pravého způsobu příkladného duchovního života je kompozičně přejet z grafické předlohy, která znázorňuje obrácení sv. Pavla. Není neobvyklé převzetí kompozičního schéma z jiné legendy. V tomto případě byl použit příběh, jehož ikonografie a výtvarné zpracování bylo v tu dobu hojnější nežli u svatonorbertské legendy. Náměty se sobě velmi podobají. Mladý muž je náhle svržen z koně a dotknutím Boží prozřetelností se obrátí k pravé víře. Scéna s koněm přímo vybízí k dramatickému pojetí. Hering je zde poměrně věrný předloze, ale můžeme pochopitelně nalézt odchylky v oděvech i doprovodných postavách. Výrazným akcentujícím bodem Heringova řešení je viditelný blesk, který zasáhl sv. Norberta. Všichni zúčastnění tedy mohou na vlastní oči sledovat vizuální stopu Božího zásahu. Domnívám se, že tato volba nebyla náhodná. Scéna je velmi demonstrativní zejména v kontextu pobělohorském. Muži, který se odklonil od správné cesty, se dramaticky zjevila Boží vůle, čímž náhle prozřel a vydal se správným duchovním směrem.

V tomto duchu hovoří ostatně i samotná legenda. Významné svědectví o dobovém vnímání náboženských obrazů podává Jan Beckovský v knize *Druhý sloup*



*nepohnutelného základu katolického živobytí (1707), kde si autor klade otázku, k čemu slouží obrazy svatých? Dle odpovědi můžeme o obrazech soudit následovně: „Aby v nás křesťanech pobožnost vzbudily, nebo jestli obraz smilný a chlípny k zlé žádosti pohybuje, proč by také obraz pobožný pobožně na něj patřících k pobožnosti nevzbuzoval? Pes vida psa malovanýho aneb v zrcadle sám sebe bude štěkati a pták vida v zrcadle začne zpívati ... proč by rozumný člověk obrazem pobožným nemohl k pobožnosti vzbuzen býti ... pročby také křesťané na paláci a v domě Božím, totiž v kostele obrazův Božích a svatých neměli a patřice na jejich stálost a pobožnost sobě z nich příkladu vzíti neměli. Proto také církev katolická obrazy v chrámě Páně i jinde před oči staví, abychom na ně srdce své obrazili a skrze to jako vůdce následovali...“<sup>115</sup>*

Apologie obrazů, jak ji podává Beckovský, vypovídá o poučení z náboženských maleb, tedy i legendárních vyprávění ze života světců. Ti jsou hodni následování příkladného života a skrze obrazy pak mohou věřící jejich poslání lépe pochopit. Hering při znázornění úvodních událostí ze života sv. Norberta, tedy jeho narození, obrácení a v posledním schématu odložení světských šatů a jáhenské svěcení použil pro věřící dle mého názoru velmi čitelné prostředky.

### **5.1.2) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka**

Druhé plátno opět přináší tři události ze světceva života. Po svém svěcení se sv. Norbert uchýlil k modlitbám a k vlastnímu duchovnímu růstu. Poté jeho kroky vedly do města Xanten, kde zahájil kazatelskou činnost. Jeho slova byla převážně namířena ke kléru, jehož měl za cíl navrátit ke ctnostnému životu, čímž si ovšem většinu svých kolegů znepřátelil. Smluvení proti Norbertovi vyslali během jeho kázání pomateného muže ke světci, který na něj během kázání plivl.<sup>116</sup> Tuto scénu zobrazil Hering v levém plánu obrazového pole.[obr. 7] Ústřední motiv popisuje událost, kdy sv. Norbertovi během mše v Radenském klášteře spadl veliký pavouk do kalicha. [obr. 8, 9] Norbert však velmi statečně vypil proměněnou krev i s pavoukem. Čin je interpretován jako zázrak, jelikož byla mezi lidmi rozšířena víra, že jsou tyto tvorové velmi jedovatá. Světec tedy v domnění, že plní vůli Boží, důsledkem které má zemřít, odporoučel před oltářem duši

<sup>115</sup> Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, (pozn. 71), s. 33-35.

<sup>116</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 85.

Bohu, ale nakonec žádné újmy nedošel.<sup>117</sup> Třetí výjev zakončuje v pravém poli vyprávění s Norbertovou audiencí u papeže Gelasia II., kde byl žádat o povolení kazatelské a misijní činnosti.<sup>118</sup> [obr. 10]

Heringovo znázornění pohanění sv. Norberta následuje v mnohém grafickou předlohu Joannese Galle.<sup>119</sup> [obr. 11] Malíř se zde však uchýlil k drobným odchýlkám v podobě sedícího světce, který pravou rukou ukazuje na akt pohanění, tedy plivnutí pomateného muže. Gesto je zde silně zdůrazněno, zřejmě aby diváka upozornilo na bludné projevy proti katolické víře, kterých je schopen člověk, jenž se nechal obelstít. Přičítat toto znázornění demonstrativní povaze v rámci potlačení reformačních myšlenek by bylo příliš troufalé, nicméně je Heringova volba změny oproti předloze velmi ilustrativní.

Zajímavé řešení přináší Hering i v ústředním motivu. Grafická předloha Joannese Galle totiž znázorňuje Norberta v okamžiku, kdy již z kalicha pije.<sup>120</sup> Hering však zvolil pro své plátno chvíli těsně před tím, díky čemuž může divák vidět padajícího pavouka do nádoby s vínem. Tato volba se zdá být příhodná pro srozumitelnější čtení nepoučených věřících. U této malby bych se ráda pozastavila také z hlediska jejích formálních kvalit. Hering zde důmyslně pracuje se světlem. Scéna je osvětlena neviditelným zdrojem světla, které padá z levého horního rohu. Akcentuje tak důležitý moment ohrožení sv. Norberta, zatímco věrně zastihuje okolí, kam světlo nedopadá. Hra světla je zvládnuta zejména v řasení drapérií. Hering tak ukázal, že dokáže pracovat s temnosvitem, který je příznačný vrcholné barokní epoše. Téma tohoto výjevu je také zajímavé v kontextu rozkolu katolické a evangelické církve ohledně eucharistie. Svátost oltářní evangelické církve přijímají výhradně jako připomínku Kristovy poslední večeře, zatímco pro katolíky představuje zpřítomnění Kristovy krve a těla během mše svaté. Je příznačné, že se na téma eucharistie váže i katolická výtvarná produkce, jelikož tak reprezentuje své odlišné chápání transsubstanciace. Tento výjev tak může být chápán jako stvrzení katolického dogma, díky čemuž sv. Norbert zázračně přežil.

---

<sup>117</sup> Cyril Straka, *Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku*, (pozn. 21), duben 1915, s. 27.

<sup>118</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 88.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 87.

Zakončení tohoto obrazu přináší ve zjednodušené formě scéna převzata z grafického cyklu opět z ruky Joannese Galle.<sup>121</sup> [obr. 12] Zde pomocí gest můžeme číst papežské povolení a posvěcení Norbertovy kazatelské a misijní činnosti.

### 5.1.3) Sv. Norbert rozdává majetek chudým

Třetí plátno zobrazuje další tři události ze svěřcova života. Čteme li zleva, tak nás první scéna seznamuje s první Norbertovou zkušeností s d'áblem, jež předcházela jeho rozhodnutí věnovat se kazatelské činnosti. [obr. 13] Po odchodu z Xantenu se Norbert uchýlil do ústraní, aby mohl rozjímat v modlitbách a prohlubovat svou cestu k Bohu, když ho náhle přepadl spánek. V tu chvíli se mu zjevil d'ábel a vysmíval se mu pro slabost nevydržet ani jednu noc bdít. Norbert ho však svou rozhodností zahnal.<sup>122</sup> Ústřední motiv ukazuje Norbertovo rozhodnutí zřici se světského majetku ve prospěch chudých a oddat se misijní činnosti. [obr. 14, 15, 16, 17] Majetek rozdal r. 1118 a ponechal si pouze deset hřiven, malý přenosný oltářík a mezky na cestu.<sup>123</sup> Roku 1119 byl zvolen nový papež Calixtus II., za kterým se Norbert vydal do Remeše na koncil, aby dostal obnovené stvrzení své kazatelské činnosti. [obr. 18] Tento děj představuje poslední scéna obrazu, zasazená do pravého pole.<sup>124</sup>

Scéna pokušení sv. Norberta není obsažena v grafickém cyklu, jenž sloužil Heringovi jako jeden z inspiračních zdrojů. Malíř zvolil velmi prostou kompozici s dřímajícím světcem a postavou tmavočerveného anděla s hlavou gryfa, který zde představuje d'ábla. V cyklu se tak poprvé objevuje postava ze světa nesmrtných. Podobně jako byl Kristus pokoušen sám v poušti d'áblem, je zde Norbert v osamocení vystaven posměchu a popudu. Heringovo řešení přináší srozumitelnou a čitelnou formou poselství divákovi.

Středová kompozice představuje částečně převzaté řešení Joannese Galle. S odchylkami v podobě doprovodných postav a naddimenzovanou figurou sv. Norberta, kterého již z fyziognomie tváře snadno poznáme, tak můžeme sledovat bohulibou

<sup>121</sup> Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 88.

<sup>122</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>123</sup> Cyril Straka, *Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku*, (pozn. 21), duben 1915, s. 27.

<sup>124</sup> Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 92.

činnost premonstrátského světce. Scéna je pro dobového diváka srozumitelně ilustrativní. Dětská postavička, která se nachází pod Norbertovou pravou rukou, by také mohla být chápána jako andělíček, který v zastoupení Boží vůle posvěcuje přerozdělení pozemského majetku potřebným.

Poslední scéna znázorňuje stvrzení kazatelské činnosti novým papežem Calixtem II. Sv. Norberta a papeže doprovází také biskup Bartoloměj, který představil světce svatému otci. Kompozice je vedena čitelnými gesty a je věrně převzata od Joannese Galle.<sup>125</sup> [obr. 19]

Vzhledem ke skutečnosti, že premonstrátský světec nebyl v českém prostředí příliš znám široké veřejnosti, bylo zapotřebí jeho legendu náležitě představit a vyzdvihnout určité události z jeho života či osobnostní rysy. Katolická církev, jejíž řady představovaly před rokem 1620 pouze 10 až 15 procent obyvatelstva Českého království, si nanejvýš uvědomovala obtížnost provedení rekatolizačních snah v prostředí, kde bylo ještě v nedávné době legálně a navíc silně zastoupeno nekatolické vyznání.<sup>126</sup> Obnovení kultu svatých a jejich ostatků či relikvií tak můžeme vnímat jako formu propagace katolické zbožnosti, která nebyla na rozdíl od politických instrumentů právně vymahatelná. Duchovní obrat tak nabýval i podoby kulturních iniciací, v rámci kterých navracel do srdcí věřících katolické ideály. Můžeme tak vnímat představení v našem prostředí neznámého světce v jeho bohubilé činnosti jako záměr oslovit diváka skrze ctnostné a prezentování-hodné činnosti. Hering při komponování cyklu tak zřejmě uvažoval v tomto duchu tak, aby ústřední scény sympatizovaly s věřícími a demonstrovaly populární skutky. Dalo by se tak uvažovat zejména v tomto případě, kdy je akcentována scéna rozdávání majetku chudým.

#### **5.1.4) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho**

Čtvrté plátno představuje opět tři události ze světceva duchovního života. Nejprve nás informuje o setkání Norberta s biskupem Burchardem, s nímž se dlouhá léta přátelil.

---

<sup>125</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 93.

<sup>126</sup> Howard Louthan, *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém i po zlém*, Praha 2011, s. 40.

Teprve po krátkém rozhovoru biskup poznává svého přítele Norberta. Svědkem setkání je také biskupův sekretář Hugo de Fosse, který pohnut vyprávěním z Norbertova života se rozhodl přidat k jeho misijní činnosti.<sup>127</sup> [obr. 20] Ústřední výjev představuje vidění, kterého se Norbertovi dostalo roku 1119 v okamžiku, kdy hledal vhodné místo pro založení kláštera. Norbert si k tomuto účelu zvolil opuštěné místo v lese, kde se mu během první noci zjevila Panna Marie předávající mu bílé řeholní roucho a posvěcení k založení prvního kláštera nového premonstrátského řádu.<sup>128</sup> [obr. 21, 22, 23] Pro zakončující výjev byla vybrána událost, při které Norbert svým kázáním a modlitbami smířil dva znesvářené rody.<sup>129</sup> [obr. 24]

První ze zmiňovaných scén je poměrně věrně převzata z grafické předlohy Joannese Galle. [obr. 25] Setkání jsme svědky v interiéru, který je ovšem oproti předloze značně zjednodušen. Ačkoliv se zde Hering držel předlohy, je na první pohled patrné, že scéna setkání kompozičně připomíná ikonografické schéma Navštívení Panny Marie s budoucí matkou Jana Křtitele. Rozhodnutí ponechat v tomto případě stejné řešení bychom nemuseli vnímat samoučelně. Pro nepoučeného diváka a zde mám na mysli nepoučeného světcovou legendou, je i tak patrné, že scéna představuje blízké setkání, jelikož využívá pro tento účel již známou a ověřenou formu. Zajímavým prvkem tohoto výjevu je určitý proporční nepoměr. Sv. Norbert je oproti biskupovi naddimenzován, což by bylo patrnější zejména v případě, kdyby se světcova ohnutá postava vzpřímila. Je možné tuto nepřesnost chápat jako malířem nezvládnuté proporce, nicméně se domnívám, že proti tomuto tvrzení stojí hned několik skutečností. Grafická předloha vykazuje postavy proporčně vyváženě, Hering se tedy měl přesně čeho držet. Jako další faktor považuji poměrně velkorysý prostor, který byl výjevu na obrazovém poli věnován, není tedy na místě považovat disproporce jako důsledek přizpůsobení se výseku plátna. Domnívám se, že akcentování světcovy postavy bylo voleno záměrně, aby dobového diváka jasně a srozumitelně orientovalo v obrazovém poli. Toto tvrzení bych ještě ráda podpořila skutečností, že tento disproporční nepoměr a akcentování světcovy figury provází téměř celý cyklus. Scéna navštívení není první, kde se s tímto můžeme setkat, je ale v tomto ohledu velmi výstižná.

---

<sup>127</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 94.

<sup>128</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), duben 1915, s. 27.

<sup>129</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 99.

Nyní se dostáváme k ústřednímu výjevu tohoto plátna, který je v souvislosti se sledovaným tématem mimořádně zajímavý. Podobně jako u předchozích obrazů existuje i v tomto případě grafická předloha z dílny rodiny Galle. [obr. 26] A podobně jako u předchozích případů není pro hlavní scénu věrným inspiračním zdrojem. Tato skutečnost je také příznačná a provází téměř celý cyklus. Jak je patrné z výše popsaných hlavních scén, Hering jejich řešení do značné míry oproti předlohám měnil a přizpůsoboval ve prospěch srozumitelnosti, čitelnosti a popřípadě určité demonstrativnosti. Grafická předloha zobrazuje klečícího světce se zdvihnutýma rukama, jak byl vytržen od čtení knihy a k němu se snášejí andělíčci s řeholním rouchem. Celá scéna je završena postavou Panny Marie s Ježíškem v náručí, která se poměrně staticky zjevuje z nebeské sféry. Heringovo řešení však přináší výrazné změny, které jsou dle mého názoru signifikantní. V pozadí ustává postava čtoucího Norberta, která podtrhuje a ilustruje náhlou změnu stavu. První změna přichází v podobě Norbertova postoje a výrazu. Na Heringově plátně je klečící světec s rukama podél těla mírně pozdviženýma a s extatickým výrazem v obličeji, kterak se vztahuje ke zjevující se Panně Marii. Postava premonstrátského světce zde velmi připomíná ikonografii jiného, katolíky uctívaného světce, a sice sv. Františka. Sv. František byl v potridentské době zobrazován při stigmatizaci ve stejné pozici.

Jedná se o zobrazení Františkova nejsilnějšího duchovního a emotivního zážitku, při kterém se přiblížil tělem i duší Kristu.<sup>130</sup> V českém nekatolickém prostředí se v průběhu 16. století se zobrazením sv. Františka nepotkáme. Důvodem toho může být odmítání kultu tohoto světce nekatolickými konfesemi.<sup>131</sup> To ovšem neplatí pro aktuální formy katolické potridentské zbožnosti. Jeho zobrazení tedy může být chápáno jako demonstrativní přihlášení ke katolické víře.

Domnívám se, že Hering při transformaci Norbertovy postavy si byl tohoto plně vědom a mířil tak zcela účelově. Abych toto tvrzení podložila, je třeba zmínit příklady zobrazení stigmatizace sv. Františka v pražském prostředí, se kterým se mohl Hering setkat a kompozici převzít. Jelikož se jedná o poměrně novou formu zobrazení odpovídající na aktuální potřeby katolického výtvarného jazyka, nebudeme pro inspiraci chodit příliš daleko. Prvním desetiletím 17. století je datován oltářní obraz s výjevem

---

<sup>130</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 37.

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 39.

Stigmatizace sv. Františka z kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě. Jak uvádí Šroněk, je pravděpodobné, že se jedná o dílo z okruhu Hanse von Aachena. Předlohou malbě posloužilo dílo Federica Barocciho z roku 1575, které do grafické podoby převedl Raphael Sadeler.<sup>132</sup> Postava světce je zde nově pojata ve vrcholném duchovním a emotivním zážitku v kontaktu s Kristem.

V domácím prostředí je možné vysledovat obdobný vzorec v podobě zobrazení zakladatele jezuitského řádu sv. Ignáce z Loyoly. Opět se zde setkáváme s katolickým světcem a novou formou oslovení diváka v potridentské době. Pro kostel sv. Salvátora na Starém Městě namaloval neznámý malíř obraz s motivem Vidění sv. Ignáce z Loyoly v La Storta v rozmezí let 1600 – 1620.<sup>133</sup> S obrazem sv. Norberta v Heringově cyklu je tato malba spojena rovinou obsahovou i vizuální.

Sv. Ignác z Loyoly, podobně jako sv. Norbert, je zakladatelem řádu katolické církve, není tedy možné se s jeho zobrazením setkat v nekatolickém prostředí. Posilování kultu katolických svatých se stalo již v předbělohorské době významným protireformačním nástrojem k oslovení věřících. V tomto duchu se uplatnila i výtvarná kultura, která reagovala na aktuální potřebu upevnit své ztrácející pozice se snahou oslovit co možná nejširší publikum. Hledání vizuálního jazyka protireformace začíná již v tuto dobu a plně se začne rozvíjet až s nástupem rekatolizace. Umělci, kteří svá díla promýšleli pod taktovkou katolické církve, využívali následující nástroje. Jedná se především o didaktickou rovinu, díky které mohly obrazy srozumitelně znázorňovat text bible či legendy ze života světců a sloužit tak jako písmo nevzdělaných.<sup>134</sup> Dále pak pobožnost znázorněná na obraze, může podnítit pobožnost člověka, který na obraz hledí.<sup>135</sup> Z tohoto důvodu se na počátku barokní epochy setkáváme s novými ikonografickými typy, které posléze barokní mistři dovedou do krajnosti. Emoční působení je vyvoláváno zejména takovými scénami, kde se pobožnému člověku dostává přímého kontaktu s nadpozemskými bytostmi. Na obrazech je zdůrazněna lidská euforie, extáze či blaženost při božím kontaktu a slouží tím jako důkazy, že při správné víře a pobožnosti může takové odměny dosáhnout jakýkoliv člověk. Obraz sv. Ignáce nese

---

<sup>132</sup> Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), s. 37.

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>134</sup> Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, (pozn. 71), s. 24.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 35.

tyto prvky a převádí teorii o náboženském obrazu na plátno. Srozumitelně informuje a oslovuje diváka o ději, ukazuje přímý kontakt Ignáce s Kristem a nebeskou sférou a zároveň znázorňuje světcovu blaženost.

Je velmi pravděpodobné, že se Hering v Praze s oběma příklady zobrazení katolického světce setkal a použil pro svatonorbetský cyklus stejné ikonografické pojetí se snahou vyvolat stejný účinek. Hering sám byl také umělcem zhotovujícím jezuitské objednávky v kostele sv. Salvátora a zároveň z jeho tvorby víme, že díla Federica Barocciho mu nejednou sloužila jako inspirační zdroj. Heringovo řešení přejímá více kontaktní způsob zjevení Panny Marie s Ježíškem oproti statické grafické předloze. Podobně realističtější je i způsob pojetí vlajícího roucha, které k Norbertovi přinášejí letící andělé. Celá scéna tak působí daleko živějším dojmem, což v rámci podnícení věřících mohlo fungovat velmi ilustrativně.

Plátno završuje postranní výjev, kde sv. Norbert přispěl k usmíření dvou rodů, ke kterému došlo nad ostatky místního patrona sv. Frédeganda.<sup>136</sup> Norbert zde žehná nad schránou s ostatky oběma šlechticům. Hering byl zde věrný grafické předloze Joannese Galle, která scénu ilustruje stejně, pouze s větším počtem doprovodných postav. [obr. 27, 28] Příznačně je zde akcentováno téma uctívání svatých ostatků, které ostatně doprovází celý vznik obrazového cyklu.

#### **5.1.5) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona**

Páté plátno věnoval Hering událostem, které doprovázely založení prvního premonstrátského kostela a kláštera v Premontré. Levá postranní scéna zobrazuje zjevení sv. Augustina, který předává Norbertovi svá řádová pravidla. [obr. 29] Ústřední motiv je zde opět věnován ostatkové tematice. Norbert chtěl v Kolíně nad Rýnem pro nový klášter získat ostatky svatého Gereona. Kanovníci v kolínském kostele však měli ve svém držení pouze světcovu lebku a o ostatních částech těla nevěděli. Norbert se během noci pohroužil do svých modliteb a náhle mu prostřednictvím vidění bylo naznačeno místo, kde se zbylá část světcova těla nachází. Když poté na onom místě

---

<sup>136</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 99.



začali kopat, skutečně našli ostatky sv. Gereona.<sup>137</sup> [obr. 30, 31, 32] O tomto ději informuje hlavní výjev. Poslední scéna tohoto plátna vypráví o dalším zjevení, tentokrát ukřižovaného Krista, jenž se vyjevil jednomu z řádových bratří a označil tak přesné místo, kde má být první premonstrátský klášter vybudován. Krista doprovázelo oslnivé světlo sedmi paprsků, které přivedlo poutníky ze všech světových stran.<sup>138</sup> [obr. 33]

Úvodní scéna, kde sv. Augustin v modrém pluvíálu, s mitrou a berlou předává Norbertovi řeholní regule je věrně přejata z grafické předlohy rodiny Galle a nepřináší tak Heringem přizpůsobené pojetí, které bychom mohli interpretovat v rámci sledovaného tématu. Malba je zde výmluvná a jasně čitelná. [obr. 34] K výrazné změně však dochází opět v ústředním výjevu, který ze zmiňovaného grafického cyklu převzat nebyl. [obr. 35]

Ačkoliv je scéna provázena mnoha postavami, nepůsobí chaoticky. Role sv. Gereona je zde jasně určena v podobě zjevujícího se muže ve zbroji, z jehož ruky vede paprsek směrem k vlastním ostatkům. Kolem dalších postav však panuje určitá nejasnost. Marie Opatrná identifikovala sv. Norberta v muži s opatskými atributy, který se nachází ve středu pole.<sup>139</sup> Já se ovšem domnívám, že se sv. Norbert skrývá v postavě po opatově pravici, která gesty rukou ukazuje na objevený poklad. Tomuto tvrzení by odpovídala i jemná svatozář kolem Norbertovy hlavy, klasické bílé řádové roucho a skutečnost, že Hering používal pro zobrazení Norberta vždy stejnou fyziognomii tváře. Výrazné odchylky od grafické předlohy a zároveň nepřesnosti od té literární se Hering dopustil, když ostatkům sv. Gereona ponechal hlavu. Legenda hovoří o světcově lebce, kterou měli kolínští kanovníci ve svém držení a nezvěstný tak byl pouze zbytek těla. Hering však zobrazil objevené tělo i s hlavou. Domnívám se, že tak učinil záměrně, aby podpořil srozumitelnost legendy pro domácí publikum, které s ní nebylo příliš obeznámeno. Díky tomu, že byla tělu ponechána hlava, mohl malíř znázornit jemnou svatozář a upozornit tak, že se na obrazovém poli pohybuje další svatá postava, která je zde dokonce zdvojená v podobě zjevení. Hering zde navíc použil poměrně důmyslný systém, jak diváka poučit. Jednak jsou vizuálně pomocí paprsku propojeny postavy sv.

---

<sup>137</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), duben 1915, s. 27.

<sup>138</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 106.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 103.

Gereona. Nemůže být tedy pochyb o tom, koho klerici zdvihají. Dalším výmluvným nástrojem jsou pochopitelně gesta zúčastněných postav a v neposlední řadě forma zobrazení vyneseno mrtvého těla sv. Gereona je zde v pozici, která nápadně připomíná ikonografický typ Kristova ukládání do hrobu. Tím mohl Hering poukázat na skutečnost, že se jedná o zdvižení mrtvého těla, jehož atributy v podobě zbroje identifikují postavu jako zmiňovaného světce.

Poslední scéna, kde Kristus určil místo pro základní kámen nového kostela je převzata z grafické předlohy Joannese Galle.<sup>140</sup> [obr. 36] Hering zde nepřinesl nové řešení, ale použil přehlednou podobu Kristova zjevení a oddaných věřících.

#### **5.1.6) Sv. Norbert vymýtá zlé duchy**

Šesté plátno klade především důraz na opětovné pokoušení ďáblem, se kterým se dle legendy musel sv. Norbert a jeho spolubratři potýkat. Levý postranní motiv popisuje událost, jež nebyla převedena do grafické předlohy. Jeho zařazení bylo tedy v režii malíře a premonstrátských objednavatelů. Výjev popisuje zjevení Nejsvětější Trojice jednomu z bratří v podobě hlav tří mužů. Ďábel chtěl tímto způsobem vzbudit u bratra pychu, nicméně klam byl odhalen díky zápachu síry, který zjevení doprovázel, a tak premonstrátský bratr odhalil lest. [obr. 37] Středové pole vypráví příběh vymítání ďábla, jenž posedl mladou dívku a je bohatě doprovázen ďábelskými nestvůrami. [obr. 39] Poslední scéna tohoto plátna představuje setkání sv. Norberta se sv. Gottfriedem z Cappenbergu, který byl velmi pohnut Norbertovými záslužnými skutky. Mladý šlechtic se rozhodl následovat jeho příkladu, vzdal se pozemského majetku a spolu se svou ženou a mladším bratrem vstoupili do premonstrátského řádu.<sup>141</sup> [obr. 38]

Již bylo řečeno, že první postranní scéna není obsažena v grafickém cyklu rodiny Galle, lze tedy předpokládat, že její zařazení do pražského cyklu má své opodstatnění v souvislosti s domácím prostředím. Kompozičně je pojata velmi prostě a čitelně. Řádovým bratřím se zjevuje postava se třemi hlavami, které navíc zdobí rohy. Není tedy na první pohled pochyb o tom, že se nejedná o pravou Trojici. Ačkoliv legenda hovoří o

---

<sup>140</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 106.

<sup>141</sup> *Ibidem*, s. 107 – 112.

zápachu síry, který bratr pocítil a tím podvod odhalil, Hering zde zvolil jiný a vizuálně čitelný způsob v podobě ďábelských rohů na hlavách Trojice.

Toto plátno spolu s posledním v řadě, které znázorňuje smrt sv. Norberta, nebylo dosud restaurováno a je tedy hůře rozpoznatelné v detailech. Scéna je i tak poměrně dobře čitelná. Ústřední postava hlavního výjevu představuje sv. Norberta při vymítání mladé dívky, kterou jeho pomocník noří do svěcené vody. Spolu s dívkou je postižen ještě mladý muž, kterému se line z úst zápach, což odpovídá ďáblu, který opouští nevinné tělo. Je patrné, že Hering se od grafické předlohy Joannese Galle, která scénu popisuje spíše staticky, značně odchýlil. [obr. 40] Zvolil dramatictější znázornění posedlých a zmítajících se postav. Je pravděpodobné, že kompozici vymítání převzal Hering z jiné předlohy, ale k samotnému záměru tak učinit ho mohla vést domácí potřeba scénu pojmout realističtěji a akcentovat tak dramatický účinek, který padl na diváky.

Poslední scéna setkání opět věrně kopíruje grafický list Joannese Galle. Je příznačné, že se ikonografická forma námětu Navštívení Panny Marie objevuje znovu. [obr. 41]

Šesté plátno pražského cyklu se jeví jako velmi demonstrativní v kontextu s domácí situací. Zjevuje věřícím náboženské bludy, které je mohou ovládnout. Zároveň však dává naději, že zachráněn může být každý a katolická církev takové zbloudilé ovečky opět přijme do svých řad. Poslední scéna setkání naopak prezentuje příkladný život a skutky a ukazuje tak divákovi správnou cestu.

### **5.1.7) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem<sup>142</sup>**

Sedmé plátno je věnováno především boji s herezí a úzce se váže k tématu eucharistie. Vyprávění začíná příběhem zázračného uzdravení slepé ženy poté, co jí dle legendy těsně po svatém přijímání Norbert dýchchl na oči, čímž jí navrátil zrak. [obr. 42] Ústřední téma představuje sv. Norberta jako ochránce eucharistie a světce bránícího církevní učení v boji proti herezi. V průběhu 12. století se po Belgii rozšířilo kacířské učení jistého Tanchelma, které mimo jiné popíralo přítomnost těla Kristova pod způsobou chleba v Nejsvětější svátosti a popíralo instituci církve. Sám Tanchelm se dokonce

---

<sup>142</sup> V literatuře je též zván Tanchelin viz Cyril Straka (pozn. 21).

prohlásil za snoubence Panny Marie, rovnocenný Kristu. Místní kanovníci povolali Norberta, aby svým kázáním a příkladným životem vyhnal Tanchelmovy bludy z myslí tamních věřících, což se mu také za krátko podařilo.<sup>143</sup> [obr. 43, 44, 45, 46] Poslední výjev zobrazuje zjevení ďábla v podobě medvěda, který se navštívil sv. Norberta v klášteře v Premontre. Světec poznal, že se jedná o další zkoušení a ďábla a svou výmluvností jej zahnal.<sup>144</sup> [obr. 47]

Akcentování téma eucharistie a potlačení hereze je zde v kontextu pobělohorské protireformace zcela příznačné. Po formální stránce se domnívám, že vzhledem k četnosti postav na ústředním výjevu, byla pro postranní scény volena záměrně prostá kompozice i obsahové sdělení. Hering se v případě levé události nadržel grafické předlohy,<sup>145</sup> čímž schéma značně zjednodušil ve prospěch srozumitelnosti a přehlednosti. Komplexnější význam dostává úvodní scéna v kontextu celého plátna, zejména pak s hlavním s výjevem.

Ústřední kompozice zobrazuje sv. Norberta v demonstrativním postoji, jak šlape na heretika Tanchelma, přičemž jsou oba pozorováni doprovodnými postavami antverpského kléru a prostých obyvatel. Hering zde do značné míry pracoval s předlohou grafického cyklu Joannese Galle. [obr. 48] Scéna ovšem působí daleko klidnějším a čistším dojmem. V prvním plánu jsou hlavní aktéři doprovázeni dvěma premonstrátskými řeholníky, které malíř převzal z grafické předlohy, ovšem se zajímavou odchylkou. Postava bratra, jehož pohled na pražském plátně oproti předloze směřuje na diváka, je až příliš nápadně podobná fyziognoimii, kterou malíř užívá při zobrazování sv. Norberta. Při porovnání způsobu, s jakým Hering, popřípadě jeho pomocníci, pojmají lidské tváře, se ukáže několik kontrastních výjimek. Dalo by se říci, že většina obličejových typů je v cyklu koncipována schematicky. Ovšem na tomto plátně se nacházejí tři postavy, jejichž tváře vykazují až nápadně portrétní rysy.

Jedná se o zmiňovaného premonstrátského řeholníka, který je podoben Norbertovi, a jehož pohled Hering obrátil na diváka, a tak akcentoval jeho přítomnost. Další postavou s konkrétnějšími rysy je šlechtic po pravé straně, který výrazným gestem rovněž

---

<sup>143</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), květen 1915, s. 34.

<sup>144</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 121.

<sup>145</sup> *Ibidem*, s. 115.

orientuje diváka v obrazovém poli. V poslední řadě je to samotný Tanchelm s tváří pojatou taktéž portrétním způsobem.

Dle ustanovení pražské synody z roku 1605, které předsedal pražský arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé, se v kapitole věnované svatým obrazům mimo jiné nepovoluje užívat pro zobrazení svatých osob konkrétní lidskou podobu. Text synody zní: „*Obzvláště však je třeba mít se na pozoru, aby se umělec, když vytváří obraz Blahoslavené Panny Marie nebo jiných svatých, nesnažil úmyslně podat podobu jiného žijícího člověka, ani aby nechtěl kdokoliv jiný, aby se tak stalo; aby se na svatém obraze neobjevilo něco, co by bylo mrzké, profánní či hanebné.*“<sup>146</sup> Ustanovení o sakrálním identifikačním portrétu však byla v habsburské říši přijímána s určitou dávkou tolerance.<sup>147</sup> Nedá se s jistotou říci, že by se zmíněné postavy mohly identifikovat s konkrétními osobami, ovšem způsob jejich provedení je oproti zbylé stafáži velice kontrastní. Nebylo by pro Heringa příliš nové uvažovat o portrétním promítnutí reálných řádových bratří do sakrální malby, jako tomu bylo v případě cyklu premonstrátských světců.

U hlavního výjevu ještě chvíli zůstaneme, jelikož k sobě poutá pozornost z více důvodů. Dalším zajímavým momentem je skutečnost, že dle legendy se sv. Norbert s heretikem Tanchelmem osobně nikdy nesetkal. Tato scéna je však líčí v přímé konfrontaci, která je k tomu všemu jasně čitelná a demonstrativní. Jak bylo řečeno výše, Hering patrně částečně použil grafickou předlohu Joannese Galle, ovšem s další výraznou a podle mého názoru významnou odchylkou. Tanchelm je na předloze zobrazen s hostií v ruce, což se shoduje s pražským plátnem, ale grafika jej zobrazuje také s kalichem, který se v Heringově schématu nevyskytuje. O to zajímavější je to fakt, když se znovu podíváme na úvodní scénu tohoto plátina. Sv. Norbert zde dle legendy po vypití proměněné Kristovy krve uzdravil slepou ženu, ovšem Hering ani v této kompozici nepoužil motiv kalicha. Domnívám se, že tak bylo na tomto plátně učiněno záměrně, jelikož v sobě velmi silně nese odkazy ke katolíky bráněné eucharistii. Vzhledem k české minulosti a specifiku v podobě ustanovení utrakvistické církve, která použila symbol kalicha jako svou vizuální identifikaci, se domnívám, že Hering záměrně nepoužil tento prvek, aby

---

<sup>146</sup> Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, (pozn. 71), s. 29.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 31. Jako příklady uvádí Jan Royt četné promítání objednavatelů do aktérů obrazového plátina. Například hraběnka Anna Alžběta Lažanská objednala pro poutní kostel sv. Barbory v Manětíně obraz sv. Václava sklízajícího obilí, na kterém malíř zobrazil světce s portrétními rysy jejího syna, a to bez námitek církevní vrchnosti.

tak neznalé diváky nedovedl k omylu v podobě ztotožnění kalicha s přihlášením k utrakvistické církvi. Navíc je toto plátno silně prodchnuto protireformačním nádechem. Poselství a poučení je zde zcela jasné. V návaznosti na předbělohorskou minulost lze herezi Tanchelmovu interpretovat jako herezi v podobě myšlenek nekatolických konfesí, jejichž hereze byla odhalena a řádně vyvrácena. Zároveň však demonstuje naději pro zbloudilce, kteří se nechali oklamat, a ukazuje jejich opětovné přijetí do lůna katolické církve.

Poslední scéna, která je téměř beze zbytku převzata z grafické předlohy podtrhuje význam celého plátna. [obr. 49] Můžeme zde vidět onu herezi v podobě d'ábla, jenž v boji proti správné víře neuspěl. Vizualní podoba zuřivého medvěda jasně zprostředkovává poselství o nebezpečném bludu, který musí být potlačen.

#### **5.1.8) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu**

Osmé plátno pražského cyklu v sobě ukrývá podobně provázanou síť významů, pomocí kterých malíř oslovoval publikum a reagoval tak na aktuální dění. Levý postranní výjev vypráví příběh o zkušenosti sv. Norberta s vlkem. Dle legendy přišel pasteveci v Premotré na pomoc vlk, jelikož neměl hlídacího psa, který by mu ohlídal stádo ovcí. Vlk pasteveci celý den pomáhal, aniž by napadl některou z ovcí a ke konci dne si přišel před brány kláštera pro svou odměnu. Premonstrátsí bratři se jej však báli a nechali vlka před branami. Do situace se ovšem vložil Norbert, který vlku přiznal jeho pomoc a řádně se mu odměnil v podobě jídla a pití. [obr. 50] Grafický cyklus rodiny Galle tuto scénu nezobrazuje,<sup>148</sup> výběr a forma zobrazení byla tedy ušita pražskému cyklu na míru. Ústřední výjev, kde sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu, nese podobné poselství. Roku 1126 byl zde Norbert zvolen novým arcibiskupem. Když ovšem na svém mezkovi, v prostém řeholním rouše a bos stanul před branami arcibiskupského paláce, nepoznal v něm vrátný svého nového pána a na základě jeho prostého vzezření jej odmítl vpustit dovnitř. Až díky ujištění Norbertových průvodců o jeho identitě padl novému

---

<sup>148</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 123.

arcibiskupovi k nohám a vpustil jej do paláce.<sup>149</sup> [obr. 51, 52, 53, 56] Plátno zakončuje pravý postranní výjev, který se v grafickém cyklu nevyskytuje a není tak jasně identifikovatelný. Podobně jako Marie Opatrná se domnívám, že se jedná o událost, při které se sv. Norbert odmítl napít ze džbánu s vodou, ačkoliv ho bratři ujišťovali, že voda je naprosto čistá. Norbertovo rozhodnutí se ukázalo jako správné, jelikož po vylití vody objevili bratři na dně velkého červa, což nakonec prohlédli jako další nástrahu od ďábla.<sup>150</sup> [obr. 55]

Vzhledem k tomu, že všechna tato vyprávění pojí jeden motiv, se domnívám, že identifikování poslední scény je zcela na místě. Pomyslné propojení příběhů bychom mohli spatřit v námětu, jehož poselstvím by mohlo být sdělení „dokud nepoznán, není tím, čím se zdá být.“ Vlk tedy ačkoliv odvedl svou práci dobře, je díky svému děsivému vzezření málem ochuzen o odměnu, která mu právem náleží. Norbert je díky svému prostému oděvu a bosým nohám považován za nehodného vstoupit do paláce, ačkoliv přijal úřad arcibiskupa, který ho povyšuje nad prostého poutníka. A nakonec voda, kterou Norbert odmítl a která se zdála být v pořádku, byla otrávena. Domnívám se, že jedno z poselství obrazu je díky tomuto propojení možné interpretovat jako snahu uvést a řádně představit pro České království dosud nepřiliš známého světce, jehož ostatky byly získány pro pražský klášter.

Úsilí přenést ostatky do Prahy vynaložil již premonstrátský arcibiskup Jan Lohelius. Tento nesnadný úkol úspěšně dořešil až jeho nástupce opat Kašpar z Questenberga s přičiněním arcibiskupa Arnošta Vojtěcha z Harrachu a císaře Ferdinanda II. Jak bylo výše zmíněno, translace světcových ostatků proběhla za neobyčejné slávy, které se zúčastnily téměř všechny náboženské řády sídlící v Praze.<sup>151</sup> Přípravy a organizace zabraly velké úsilí navzdory tomu, že se jednalo o světce, který zdánlivě nebyl pro Čechy příliš známý. Na tuto nerovnováhu upozornil již Howard Louthan, když si položil otázku, proč se stal tento náboženský podnik pro elitu Českého království tak důležitý?<sup>152</sup> Odpověď můžeme opět nalézt v protestantské atmosféře, která byla na rozdíl od zbytku Evropy v Čechách daleko silněji zakotvena a po dlouhou dobu tak

---

<sup>149</sup> Cyril Straka, *Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku*, (pozn. 21), květen 1915, s. 34.

<sup>150</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 127.

<sup>151</sup> Howard Louthan, *Obracení Čech na víru*, (pozn. 126), s. 42.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 42.

útočila na náboženskou kulturu a katolické rituály, jež zesměšňovala.<sup>153</sup> Z tohoto úhlu pohledu se velkolepá translace jeví jako přímá odpověď a také jako snaha pozvednout křehkou katolickou kulturu.

Ústřední scéna je s touto snahou dle mého názoru v naprostém souladu. Představuje sv. Norberta jako nově příchozí a velmi důležitou osobu, která není v prvé chvíli rozpoznána a tedy náležitě uznána. Jeho významný doprovod, podobně jako procesí provázející cestu ostatků, identifikuje arcibiskupa a tím mu zajišťuje řádné přijetí. Dalo by se na tuto scénu tedy pohlížet jako na symbolické znázornění vstupu Norberta nejen do Magdeburgu, ale také do Prahy. Postranní výjevy poté představují světce jako spravedlivého ochránce a zároveň muže, který má moc odhalit zkažené myšlenky.

Toto plátno obsahuje ještě jeden zajímavý motiv, a to pravděpodobně promítnutí Heringova autoportrétu do jedné ze zúčastněných postav.<sup>154</sup> Muž v honosném oděvu stojící v levém dolním rohu vykazuje typickou formu malířského autoportrétu v duchu rudolfínské tradice. [obr. 54] Malíři znázorňovali sami sebe bez obvyklých atributů v hrdém postoji urozených dvořanů. Zde, jak příznačně upozornila Opatrná, tvrzení podporuje zejména typický postoj muže s tzv. „rudolfínským ramenem.“<sup>155</sup> Navíc skutečnost, že malíř na tomto plátně nevyznačil svůj monogram ani jej jinak nesignoval, by se dala chápat jako rozhodnutí vtisknout zde svou stopu formou autoportrétu. Z výše zmíněných informací ze života Jana Jiřího Heringa víme, že byl Ferdinandem II. povýšen na dvorského umělce. Vzhledem tedy k inspirativní pověsti, jakou měl Rudolfův dvůr a jeho dvorští umělci, by bylo nasnadě se domnívat, že Hering se zde symbolicky přihlásil k této skupině, která byla mimo jiné trnem v oku cechovním malířům. Domnívám se, že tato osobní neboli profesní rovina není jediným důvodem, proč Hering vtiskl svou tvář zrovna na plátno s Norbertovým vstupem do Magdeburgu. Pokud bychom dále pracovali s domněnkou, že se jedná o symbolické znázornění translace Norbertových ostatků do Prahy, bylo by zde možné chápat Heringův autoportrét jako důkaz jeho přítomnosti při této významné události. Ostatně se

---

<sup>153</sup> Howard Louthan, *Obracení Čech na víru*, (pozn. 126), s. 43.

<sup>154</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 125-126.

<sup>155</sup> Lubomír konečný, Rudolfínští umělci o sobě o svých dílech, in: Eliška Fučíková (ed.), *Rudolf II. a Praha, Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha/Londýn/Milán 1997, s. 107-121.



zobrazením aktu translace se v tomto cyklu ještě setkáme na posledním plátně, kde je na ústředním obrazovém poli znázorněna Norbertova smrt a přenesení tak zaujímá místo postranního výjevu. I z tohoto důvodu se domnívám, že tuto významnou událost Hering promítl v cyklu ještě jiným způsobem.

### 5.1.9) Sv. Norbert hájí pravého papeže

Deváté plátno pražského cyklu představuje Norbertův zásah do papežského schizmatu mezi papežem Inocencem II. a vzdoropapežem Petrem Leonovem, který ovládal Řím. Norbert byl povolán Lotharem III. do Říma, aby pomohl upevnit papežskou moc Inocence II. Úsilí došlo pomocí Norbertových diplomatických schopností zdárného výsledku a papež za odměnu korunoval Lothara na císaře.<sup>156</sup> [obr. 57, 58, 59]

Popsaná událost zaujímá ústřední motiv, nicméně jsou zde opět dvě vedlejší doprovodná znázornění. Jelikož se tato kompozice nevyskytuje v cyklu grafických předloh, pomůže nám k identifikaci prvního námětu v tomto případě levý nápis, který scénu popisuje slovy „O Božský léku, sladkým hlasem nemocní jsou uváděni do ovčince, na trůn se opět vrátil papež.“<sup>157</sup> Schéma je velmi prosté, světec žehná muži na lůžku, na kterého padá nebeská záře. [obr. 60] Takto nejasná kompozice by bez nápisové identifikace byla těžko určitelná. Sv. Norbert zde tedy vystupuje jako schopný uzdravit nemocné. Domnívám se, že význam tohoto plátna spočívá v hlubší symbolické rovině. Mohli bychom k Heringem vytvořenému kontextu, který propojuje scénu vyléčení a vyřešení papežského schizma přistoupit tak, že je zde sv. Norbert představen jako léčitel samotné církve. Toto tvrzení by mohla podpořit i aktuální potřeba katolické církve demonstrovat v Čechách ono „uzdravení“ od nekatolických vyznání.

Sv. Norberta doprovází na ústředním výjevu po jeho pravici král Lothar a po levici sv. Bernard z Clairvaux, který byl v tomto sporu rovněž diplomaticky angažován a

---

<sup>156</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), květen 1915, s. 35.

<sup>157</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 128., *O DIVINA MEDICINA! VOCE DVLCI MORBI PVLSI IN OVILE AD SEDILE PONTIFEX REVECTVS EST*

zasloužil se o rozřešení schizmatu.<sup>158</sup> Hering pojal tento motiv jako gesty vedené procesí mířící do Říma a prostřednictvím zobrazení hlavních aktérů událost identifikoval. Kompozičně je scéna částečně inspirovaná grafikou Joannese Galle, [obr. 62] ovšem přizpůsobena pražskému monumentálnímu měřítku s důrazem na čtyři hlavní figury, tedy sv. Norberta, sv. Bernarda, Lothara a papeže Inocence II, který je zde v pohybu směrem k městské bráně.

Závěrečná scéna devátého plátna je v grafickém cyklu popsána a částečně i Heringem kompozičně převzata. [obr. 61, 63] Zobrazuje zjevení Krista a jeho vůle sv. Hugovi de Fosses, který od této chvíle převzal místo opata v klášteře v Premontre. U zjevení je přítomen také Norbert v arcibiskupském pluviálu a volbu svým souhlasem stvrzuje.<sup>159</sup> Výjev nepochybně odkazuje k dějinám premonstrátského řádu a značí jeho další osudy po odchodu Norberta do Magdeburgu. Jsme zde opět svědky Božího kontaktu s řádně vyvolenou osobou. Poměrně zajímavá je zde Heringova volba zobrazení Krista ve veřejích a ve zcela zpřítomněné formě, dotýkající se nohama stejné země jako Norbert s Hugem. Díky tomu působí zjevení spíše jako setkání. Toto „zlidštění“ motivu dává nový výraz raně baroknímu jazyku a časem najde své místo i ve vrcholných barokních dílech.

#### **5.1.10) Sv. Norbert umírá**

Poslední plátno v tuto chvíli ještě na své restaurování čeká. Před námi jsou tedy poslední tři výjevy, které byly vybrány pro pražský cyklus, bohužel však jejich dokumentační rovina nedosahuje úrovně zrestaurovaných obrazů. Máme zde opět tři události, které vrcholí Norbertovou smrtí, [obr. 64] přičemž v posledním obraze je poté zobrazena translace světcových ostatků do Strahovského kláštera. Scéna ukončující celé vyprávění pochopitelně nemohla být převzata z grafického cyklu rodiny Galle, tak jako zbylé výjevy na tomto obrazovém poli. Do děje nás uvádí příběh, kdy byl Norbert v Magdeburgu pronásledován pro kárání místního kléru ve snaze přivést jej

---

<sup>158</sup> Tomáš V. Korec, *Život svatého Bernarda, otce a učitele církevního, druhého zakladatele řádu cisterciáckého*, Brno 1891, s. 101-105

<sup>159</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 132.

k ctnostnému životu. S podobnými útrapami se světec již setkal dříve, a to v době, kdy se po svém svěcení vrátil do města Xantenu a svou kritikou vystupoval proti tamnímu duchovenstvu. Tentokrát však reakce magdeburské diecéze nabrala agresivnější podoby a proti arcibiskupovi spřádala intriky a dokonce jej ohrozila na životě. Tak se stalo jedné noci, kdy byl Norbert neprávem obviněn z úmyslu opustit město se svatými ostatky, které patřily magdeburskému dómu. Místní lid byl pobouřen a vydal se na Norberta zaútočit. Při této události byl jeden muž bránící světce zraněn a sám Norbert byl napaden mečem, avšak žádné újmy nedošel.<sup>160</sup> [obr. 65] Pražská malba věrně ilustruje událost a svou kompozici čerpá z grafické předlohy Joannese Galle. [obr. 67] Nenachází se zde příliš čitelných detailů, ze kterých bychom mohli odečítat, proč byla tato scéna zvolena pro pražský cyklus a proč byla zasazena právě jako protiscéna k translaci Norbertových ostatků do Prahy. [obr. 66] Domnívám se, že bychom i tak mohli nalézt určité propojení.

Norbert je zde jako vysoce postavený církevní hodnostář neprávem obviněn z krádeže ostatků z hlavního magdeburského chrámu. Vzpomeňme, co se dělo v Praze před vánočními svátky roku 1619. Z pokynu vrchnosti byla katedrála sv. Víta násilně reformována a „očistěna“ od uměleckého vybavení. Před újmou nebyly uchráněny ani ostatky a relikvie svatých. Nejen pro katolickou obec byla tato událost ještě stále trnem v oku. V literatuře se také setkáváme s názorem, že pompézně a bohatě pojatá translace Norbertových ostatků byla určitou demonstrativní odpovědí i na události v katedrále.<sup>161</sup> Tím nemám v úmyslu zde ztotožňovat Norberta s aktéry reformy pražského dómu, domnívám se ovšem, že byla tato událost z Magdeburgu využita v pražském cyklu jako upomínka zacházení s ostatky v Praze, a také proto je vybrána jako protipól k další ostatkové scéně, kde je s nimi zacházeno náležitě. Navíc dle Norbertovy legendy dala tato událost vzniknout jedné ze světcových relikvií, a to krvi na arcibiskupské mitře, jež nikdy nezmizela.

Je ovšem zcela zřejmé, že plný význam této scény, pokud bychom připustili, že se zde nachází popsaná konotace na pražské prostředí, mohl být pochopen až s doprovodným výkladem. V tomto případě schéma není natolik jasné, aby divák nepoučený světcovou

---

<sup>160</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 134.

<sup>161</sup> Howard Louthan, *Obracení Čech na víru*, (pozn. 126), Michal Šroněk, *De sacris imaginibus*, (pozn. 27), Cyril Straka, *Přenešení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov (1626-1627)*, (pozn. 99).

legendou pochopil, oč se zde jedná a zároveň ani doprovodný text<sup>162</sup> není v tomto případě vodítkem. Určité spojení bychom tedy mohli hledat v ostatkovém tématu, akcentování Norbertova arcibiskupského úřadu a motivu hlavní církevní svatyně. Toto plátno je navíc označeno rokem vzniku 1630, tedy již v době, kdy se pražský arcibiskup Arnošt Vojtěch z Harrachu významně zasadil o probíhající obnovu pražské katedrály.<sup>163</sup>

Ústřední scéna se smrtí sv. Norberta je kompilací dvou motivů z grafického cyklu, a to smrti a následného uctívání. [obr. 68, 69] Norbert je zde zobrazen na lůžku obklopen premonstrátskými spolubratry při svých posledních okamžicích života.<sup>164</sup> Kompoziční schéma je v hlavní ose použito z předlohy, která zobrazuje uctívání Norbertova mrtvého těla. Příznačně Hering zvolil známou kompozici, která odkazuje na zobrazení smrti Panny Marie. Scéna sice popisuje světcovy poslední okamžiky na pozemském světě, ale z tradice zobrazování můžeme soudit, že se jedná o smrt, která následuje. V duchu barokní zbožnosti a krystalizujícího katolického výtvarného jazyka zde identifikujeme další dva výjevy, které jsou součástí ústřední scény. Jedná se o kontakt nadpozemského světa se světem pozemským, v prvním případě božské postavy vztahující se k Norbertovi a v druhém případě sám sv. Norbert zjevující se svému nástupci Hugovi, čímž je také naznačeno, do jak významné společnosti se po své smrti sv. Norbert dostal.

### 5.11) Závěrem k pražskému cyklu svatého Norberta

Volbou simultánního vyprávění Hering naplnil potridentskou myšlenku, že obrazy mají funkci didaktickou, mohou sloužit k poučení diváka a vést tak ke správné víře. Rovněž je zcela zřejmé, že narativní vyprávění tohoto typu bylo hojně využíváno během středověku, a je patrné, že i Heringovy kompozice působí v tomto ohledu poněkud archaicky. Tato forma byla však zvolena zřejmě proto, že umožňuje na jednom plátně představit více příběhů z legendy najednou, popřípadě určité scény do-vysvětlovat či akcentovat pomocí vedlejších výjevů.

---

<sup>162</sup> *PERDIT FERA VIM MACHERA, QVIPPE, SCVTIV FIDES TVTV POST CERTAEN IN LEVAEN MIGRAT FRVES PATRIA*

<sup>163</sup> Alessandro Catalano, *Zápas o svědomí: kardinál Arnošt Vojtěch z Harrachu (1598-1667) a protireformace v Čechách*, Praha 2008.

<sup>164</sup> Cyril Straka, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, (pozn. 21), květen 1915, s. 35.

Pokusila jsem se na tomto cyklu ukázat, jak vícevrstvá může být koncepce obrazového cyklu, o to víc v případě, kdy neexistuje přímá a jediná předloha a kde se teprve svým způsobem konstruuje vizuální legenda o světcích, jenž není dobovému publiku příliš znám. Svatonorbetský cyklus je prvním pobělohorským pokusem o podrobné vizuální představení legendy světce, na něž navázali mladší tvůrci jako např. Karel Škréta v obrazech zobrazujících svatováclavskou legendu. Je také naprosto zřejmé, že na vzniku svatonorbetského cyklu se podílelo více osob: zcela jistě konceptor z premonstrátského prostředí a možná i konzultant z okruhu pražského arcibiskupa. Ti společně hledali vyhovující řešení odpovědné požadavkům objednavatele, s citem na lokální tradici a s rozmyslem, jakého účinku má dílo co možná nejefektivněji dosáhnout u diváka. Úkol to byl věru nelehký a jeho realizace, na níž se vedle J. J. Heringa nepochybně podíleli další pomocníci, finančně velmi nákladná.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Uvádí se 225 zlatých za kus. Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty*, (pozn. 28), s. 579.

## 5.2) Navštívení Panny Marie<sup>166</sup>

S obrazem Navštívení Panny Marie se vrátíme o několik let nazpět do prostředí katedrály sv. Víta po její násilné reformě. Poté, co byl chrám 28. února 1621 znovu vysvěcen, započaly zde rozsáhlé práce na obnově jeho interiéru, které byly vedené snahou navázat zde na starobyrou tradici a zároveň prezentovat vítězství katolicismu.<sup>167</sup> Roku 1624 zaznamenal Kašpar Arseinus z Radbuzy ve spise dokumentujícím obnovu katedrály „*Ordo Altarium in Metropolitana Ecclesia Pragensi*“ 27 oltářů, přičemž na šestnáctém místě se objevila zpráva o obrazu Navštívení Panny Marie.<sup>168</sup> [obr. 70]

V soupise Heringových děl Dlabacz tento obraz neuvádí. Pravděpodobně prvním záznamem spojeným s autorstvím Heringa pochází z roku 1828, kde jej uvedl Franz Zimmer ve svém popisu Prahy.<sup>169</sup> Obraz krátce poté zaznamenal i v popisu Prahy Julius Max Schottky, který zde prvně uvedl inspiraci Barocciho malbou z kostela S. Maria in Vallicella v Římě a dále upozornil na nápadnou podobnost tváře Panny Marie s královnou Louisou Pruskou.<sup>170</sup> Jaromír Neumann později poukázal na shodu s Barocciho malbou nejen v rámci kompozičního řešení, ale také barevného ladění, díky čemuž předpokládal Heringovu cestu do Říma, kde se mohl barevným koloritem inspirovat.<sup>171</sup> Michal Šroněk později upozornil na průhled do krajiny, kterým Hering pražský obraz oproti předloze obohatil a dokázal zde znalost krajinářské tvorby rudolfinským umělců.<sup>172</sup>

Všechny výše popsané charakteristiky jsou zcela na místě a pomáhají uchopit vznik a následné působení obrazu. Obraz Navštívení je současně vnímán jako nejzdařilejší Heringovo dílo, jehož datum vzniku nemůžeme přesně určit. Víme, že byl součástí skupiny nově vznikajících oltářů po vyplenění katedrály a v roce 1624 o něm již existuje záznam. Dále víme, že zřizovatelem oltáře, jehož měl být obraz součástí, byl

---

<sup>166</sup> Olej na plátně o rozměrech 207 x 118 cm, sign. v dolní části malby na schodu.

<sup>167</sup> Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, (pozn. 64), s. 16., Ivo Kořán, Sochařství in: *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988., Ivan Muchka, Baroko, Katedrála v 17. století in: *Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení*, Praha 2004, 171 – 184.

<sup>168</sup> Vincenc Kramář, *Zpustošení Chrámu svatého Víta*, (pozn. 64), s. 16.

<sup>169</sup> Franz Zimmer, *Wegweiser für Fremde*, Praha 1828, s. 18.

<sup>170</sup> Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie et ist*, Praha 1832, s. 219.

<sup>171</sup> Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách – barokní realismus*, Praha 1951, s. 71.

<sup>172</sup> Michal Šroněk, *Pražští malíři*, (pozn. 25), s. 48-49.

arcibiskup Jan Lohelius, bývalý opat strahovského premonstrátského kláštera, který svou iniciativu vyslovil patrně již kolem roku 1621.<sup>173</sup>

Je pravděpodobné, že pro tak významnou zakázku neoslovil arcibiskup neosvědčeného či neznámého malíře. S Heringovým autorstvím jsou spojeny dva portréty Jana Lohelia, přičemž starší z nich vznikl nejspíše před obrazem Navštívení a mohl by tak být považován za nejstarší známé Heringovo malířské dílo na našem území.<sup>174</sup> V návaznosti na zkušenost s portrétní tvorbou mohl být malíř arcibiskupem osloven na zhotovení plátna právě pro katedrálu.<sup>175</sup> Tato zakázka by pak v souvislosti s množstvím premonstrátských objednávek, které Hering zhotovil, odstartovala dlouholetou spolupráci mezi malířem a premonstrátským řádem.

Jak bylo výše zmíněno, obraz je kompozičně i z velké části barevně inspirován římským obrazem Federica Barocciho. [obr. 71 72] Vyskytují se zde totožné postavy pouze s drobnými odchylkami. Zásadní posun oproti předloze je patrný v zobrazení krajiny v pozadí, do níž Hering scénu zasadil, čímž se zde nepochybně odkázal ke krajinářské tvorbě, kterou v Praze rozvíjeli rudolfínští mistři v čele s Roelandtem Saverym. Je příznačné, že se malíř uchýlil také k domácím formálním prvkům, které propojil s progresivními italskými vzory v tomto případě manýristicky laděnými. Vzhledem k záměru při obnově katedrály navázat na domácí uměleckou tradici, se nezdá být

---

<sup>173</sup> Karel Vladislav Zap, *Wegweiser durch Prag*, Praha 1848, s. 286.

<sup>174</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 180 - 182.

<sup>175</sup> Je patrné, že se arcibiskup Lohelius na obnově katedrály podílel, v roce 1621 také o politováníhodném stavu informoval v dopise císaře: „*Oznamuji Jeho Veličenstvu, že poté, co jsem 5. února dorazil do Prahy, skrze Boží milost čerstvě a ve zdraví, za jásotu mnoha zde zkormoučených duší, moje první myšlenka a povinná starost patřila tomu, jak napravit to, co bylo zkaženo a vzato k umenšení bohoslužby během povstání a kalvinistické vlády. Vypravil jsem se do hlavního kostela na Pražském hradě, abych si důkladně prohlédl tu spoušť a spatřil jsem zde takové věci, že mohu s těžší uvěřit tomu, že Turci, Tataři a pohané v Uhrách řádili v křesťanských kostelech tak, jako tito lidé, kteří se sami nazývají křesťané a chtějí být takto považováni, a tak [věřím, že] to v jejich pohanských chrámech a mešitách vypadá pěkněji, nežli v metropolitním chrámu v Praze, neboť oltáře u pilířů, jakož i oltář Panny Marie uprostřed byly vytrhány ze základů, ostatní (kaple sv. Václava zůstala neporušená) oloupeny, všechny odsvěceny, do nich vložené svaté ostatky vyňaty a spáleny. Ačkoliv stůl hlavního oltáře zůstal uchován, byly z něj vyjmuty relikvie a odstraněny všechny ozdoby, oltářní archa, jakož i ta, kterou Jeho císařské Veličenstvo, vysoce vážený pan děd Ferdinand 1. nechal se značným nákladem, náramně a s vkusem vymalovat a umístit na oltář Panny Marie uprostřed kostela, byly vzaty, rozsekány na kusy a spáleny. Obrazy našeho ukřižovaného milovaného Pána byly jednak strženy, rozsekány, spáleny, ty pak, které jsou na epitafech (s výjimkou jednoho, který byl zázrakem ušetřen), zohaveny a zneuctěny, a ty, které jsou namalovány na stěnách, společně obrazy svatých poškrabány a pokaženy k nepoznání...“ Štěpán Vácha, *Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka*, (pozn. 31), s. 61; Překlad z němčiny, v originálním znění publikoval Christian d'ELVERT (Hg.), *Die Bestrafung der böhmischen Rebellion*, s. 29, list č. XIX.*

použití vizuálních prvků z vrcholné rudolfínské éry jako samoúčelné. Zřejmě i ve prospěch většího prostoru na obrazovém poli věnovanému krajinnému pozadí, vynechal Hering oproti předloze hlavu oslíka.

Díky uzavřenému prostoru a precizní práci s chiaroscurem působí Barocciho malba poněkud intimnějším až jímavějším dojmem. Tato atmosféra se Heringovi v plném znění přenést nepodařila, ačkoliv je pravděpodobné, že mimo práce s grafickou předlohou, pracoval Hering i se vzpomínkou na osobní setkání s Barocciho plátnem. Zajímavou odchylkou na pražském obraze je otočení tváře Panny Marie směrem k divákovi. Tato volba by skutečně mohla značit záměr vtisknout Marii portrétní rysy určité osoby, ovšem jistě se nemohlo jednat o královnu Louisu Pruskou. Co ovšem na první pohled oba obrazy výrazně odlišuje, je horní zakončení pražského plátna lunetovou výsečí, do které umístil Hering vznášející se andělíčky s květinami v rukou. Tento motiv se bude v pozdější Heringově tvorbě často opakovat. Domnívám se, že je zde úmyslně akcentována nebeská záře a oslavující andělci jako zástupci nadpozemského světa, kteří svou přítomností stvrzují slávu a vítězství Panny Marie. Motiv sestupujících či zjevujících se nebeských bytostí bude posléze velmi aktuálním vizuálním prvkem nejen v tvorbě Jana Jiřího Heringa, ale také základním kamenem barokního umění.

Domnívám se, že díky této zakázce Hering dokázal svou schopnost pracovat s italskými předlohami a zároveň citlivě reagovat na domácí potřeby vizuálního vyjádření. Jako malíř nedomácího školení prokázal určitou dovednost uctivě se vypořádat s místní tradicí a zároveň přinášet velmi aktuální řešení. Tento obraz zaujímá v malířově fondu zvláštní místo, jelikož je pravděpodobně prvním známým oltářním obrazem, který byl v Praze u Heringa objednan a nastartoval mu tak úspěšnou cestu malíře počínající protireformace.



### 5.3) Proměnění Krista na hoře Tábor

Posledním vybraným dílem Jana Jiřího Heringa je monumentální oltářní obraz s námětem Proměnění Krista na hoře Tábor, určený pro hlavní oltář v jezuitském kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze na Starém Městě. V průběhu loňského roku byl obraz vyjmut z barokní oltářní architektury<sup>176</sup> a převezen do Colloredo-Mansfeldského paláce, kde na něm od jara do podzimu probíhaly restaurátorské práce. [obr. 73, 74]

V důsledku adjustace plátna do později vzniklé oltářní architektury, musel být obraz v horní části konkávně seříznut, čímž ovšem výrazně neutrpěl celkový kompoziční dojem. Dle výpovědi akademického malíře Tomáše Bergera, hlavního restaurátora, byla malba před zahájením restaurátorských prací téměř v havarijním stavu. Na plátně se hojně objevovaly četné a necitlivé zásahy dřívějších oprav a zubem času utrpěla také barevnost. V současné chvíli je malba nažehlena na nové vídeňské plátno, které bylo pro obraz dovezeno a je navrácena na své původní místo.

Je třeba zmínit, že v důsledku kritického stavu před vyčištěním plátna, bylo v minulosti velmi obtížné, ba dokonce nemožné z obrazu cokoliv přesně vyčíst. Již starší literární zmínky nás ovšem správně informují, že se jedná o kopii Raffalleova obrazu uloženého ve vatikánské Pinacotece.<sup>177</sup> [obr. 75] Heringova kompozice je předloze natolik věrná, že je nanejvýš pravděpodobné předpokládat práci s grafickou předlohou. V tomto případě se zdá odpovídající grafika Cornelise Corta.<sup>178</sup> [obr. 76]

Scéna popisuje biblickou událost, kdy Ježíš vzal Petra, Jakuba a Jana na vysokou horu, kde byl proměněn před jejich očima. Jeho tvář zářila jako slunce a šat byl oslnivě bílý. Zjevil se zde Mojžíš a Eliáš a ze světlého oblaku promluvil hlas: *To jest můj milovaný syn, kterého jsem si vyvolil, toho poslouvejte.* (Matouš 17, 1-6) Tato událost se nachází

---

<sup>176</sup> Autorem barokního oltáře je architekt František Maxmilián Kaňka.

<sup>177</sup> Nejstarší známým záznamem je od Johanna Smichdla, který ve spise *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae* z roku 1759 uvádí datum vzniku 1638, připisuje autorství Heringovi a uvádí pořizovací cenu za obraz ve výši 500 rýnských. Johann Schmidl, *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae*, Praha 1759, s. 448-449. Obraz je dále zmíněn v popisu Prahy J. M. Schottky s datem vzniku 1630, Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie et ist*, Praha 1831, s. 289. Dlabacz přebírá známé informace, Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, (pozn. 19), s. 614. Další zmínky se liší případným rozdílem v dataci. Nejnověji se obrazem zabýval Michal Šroněk, který jej datuje do počátku čtyřicátých let 17. století, přesněji do roku 1642, Michal Šroněk, *Pražští malíři*, (pozn. 25), s. 49.

<sup>178</sup> Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), (pozn. 26), s. 176.

v horní části obrazového pole. V dolní části vyprávění pokračuje scénou uzdravení posedlého chlapce. Když sestoupili s hory, přistoupil ke Kristu člověk, který jej na kolenou prosil o uzdravení náměsíčného syna. Učedníkům se pro jejich malověrnost nepodařilo chlapce uzdravit, nakonec přistoupil Kristus a pravil *Pokolení nevěřící a zvrácené, jak dlouho ještě budu s vámi...* a poté chlapce uzdravil. (Matouš 17, 14-21)

Heringova kompozice opravdu věrně následuje jak grafickou předlohu, tak Raffellův obraz. Nejvýraznější odchylkou je vytočení těla jednoho z učedníků, kteří doprovázejí Ježíše na hoře, směrem ven z obrazu. Bylo by ovšem moc troufalé, odečítat z této změny jiné, nežli formální důvody. Domnívám se, že tak Hering učinil v závislosti na prostorových podmínkách. Oproti grafice i vatikánskému plátnu je zde patrné, že Hering postavy nacházející se na hoře značně naddimenzoval a ponechal jim takřka stejné rozložení, jako postavám na dolní scéně. Tím značně narušil dojem, který vycházel z předloh, a to dojem určité prostorové hloubky, díky níž postavy na hoře vnímáme jako vzdálenější a menší nežli postavy dolního děje. V tomto případě ovšem jednoduše nestačil prostor, který by pro ležatou postavu z grafiky potřeboval. Nedomnívám se však, že by k tomuto rozhodnutí malíře vedly jiné důvody nežli formální, potažmo vizuální. Je možné, že Hering počítal s umístěním oltáře ve větší výšce, kde bychom určitou disproporcí a deformací mohli vnímat jako přizpůsobení pohledu vzhůru.

Dolní scéna již nevykazuje tak výrazné odchýlení od předlohy. Příznačné pro celý obraz a v této části pole nejsilnější, je práce s výraznými gesty. Snad každá postava výmluvně gestikuluje, komunikuje, čímž diváka spolehlivě orientuje při čtení významu. Snadno tak rozpoznáme posedlého chlapce, bezradné učedníky, kteří se radí, hledají v knihách či se vztahují gesty k pomoci od Krista. Výrazná je zde postava klečící ženy v popředí, která je takto převzata z předloh. Žena je natočená z profilu, hledí na učedníky a oběma rukama ukazuje na chlapce. Vzhledem ke skutečnosti, že je zde postava takto akcentována se domnívám, že by se mohlo jednat o chlapcovu matku, která přišla žádat o pomoc. Text bible blíže nespécifikuje, zda se jednalo o muže či ženu, je tedy možné, že Raffaell využil tuto příležitost k zobrazení rodiče jako matky, ke které se navrátí zdravý syn, podobně jako se zbloudilci navrací k pravé, katolické církvi.

Nelze s jistotou říci, zda se Hering do určité míry inspiroval barevným koloritem Raffaella. Detaily, ve kterých se barevnost shoduje s vatikánským obrazem na plátně, není mnoho, spíše bychom je mohli považovat za určitou náhodnou volbu. Jako výhradní předlohu vnímám tedy grafiku Cornelise Corta, se kterou Hering pracoval bez pochyb. Je možné, že se při svém pobytu v Římě s obrazem setkal a odnesl si z tohoto setkání hluboký dojem, který posléze mohl hrát zásadní roli při získání této prestižní jezuitské zakázky. Jedná se vskutku o monumentální dílo, jehož rozměry jsou přibližně 5,6 x 3,6 m.<sup>179</sup> Domnívám se, že udivující dojem neměl být vzbuzen pouze monumentalitou díla, ale také jeho námětem. Raffaellův obraz si jistě už v době, kdy Hering navštívil Řím, získával svou pozornost a zcela právem. Mimo precizního malířského provedení, barev, dokonalé modelaci a práci se světlem mohl Heringa zaujmout také svým tématem, které mohlo být pro rekatolizační prostředí první poloviny 17. století vhodným nástrojem k přesvědčování.

Domnívám se tedy, že nehledě na přímou zkušenost Heringa s vatikánským obrazem, hrál jako takový důležitou roli při výběru námětu jezuitské objednávky, která byla rovněž finančně nákladná. Hering již dokázal, že zvládá pracovat s předlohami a převádět je do velkých rozměrů. Což se mu také i v tomto případě podařilo, ačkoliv s drobnými odchylkami, které ovšem v celkovém dojmu nehrají významnou roli. Volba Raffellova obrazu jako předlohy pro takto významný a nákladný podnik se zdá být velmi rozumná s ohledem na již ověřený úspěch originálu. Zvolené téma Proměnění Páně navíc umocňuje rekatolizační snahu přesvědčit diváka nenuceným a nenásilným způsobem. Poukazuje na správnost posvátné volby a na prozření učedníků „to jest můj milovaný syn, toho jsem si vyvolil, toho poslouvejte“ přeneseně můžeme v rekatolizačním prostředí chápat jako „toto je pravá víra, té se oddejte, budete vyléčeni a bude vám odpuštěno.“ [obr.77]

---

<sup>179</sup> Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty*, (pozn. 28), s. 579.

## 6) Závěr

Diplomová práce představuje malíře Jana Jiřího Heringa jako svébytnou tvůrčí osobnost raně barokního umění, jehož tvorba zasáhla na pole formování nového typu náboženského obrazu v pobělohorské době. K tomu, abychom mohli identifikovat prvky a vizuální podobu protireformačního obrazu, bylo zapotřebí nejprve představit ohnisko zrodu obrazové polemiky u nekatolických konfesí, které se svým způsobem vyrovnávaly s přítomností a vůbec legitimitou náboženského obrazu v sakrálním prostoru. V textu byly představeny teoretické rámce postojů k obrazům u jednotlivých konfesí, které před bitvou na Bílé hoře měly z hlediska hlásících se příslušníků převahu nad katolickým vyznáním. Při hledání způsobu, jakým lze skrze obrazy oslovit dobové publikum a případně obrátit jeho přesvědčení směrem ke katolické příslušnosti, bylo zapotřebí nejprve se vyrovnat s výtvarnými prostředky, jež reprezentovaly a demonstrovaly opozitní konfesijní poselství. Pomocí formulace vizuálního jazyka protistrany, pak můžeme lépe určit, vůči jakým formám se katolický náboženský obraz vymezoval a kde naopak hledal nové cesty.

Apologii obrazů představila katolická církev během tridentského koncilu, ze kterého vzešla řada teoretických spisů, dle nichž můžeme identifikovat určité styčné body pro formální i obsahovou rovinu výtvarného umění. Východiskem je zobrazování takových témat, která akcentují vrcholná dogmata katolické víry ve snaze emočně působit na diváka a tím jej přesvědčit. Toto emoční působení vychází zejména ze znázornění přímého kontaktu nebeského světa se světem pozemským, kde se dostává člověku, jež prokázal sám sebe a svou pravou víru před Bohem, blažené odměny v podobě zjevení či jiné formy extatického zážitku. Takové obrazy jsou vizuálně velmi silné a demonstrativní, navíc umožňují rozvíjení ikonografie známých či v pobělohorské době nových řádových světců. Dalším důležitým úkolem, který by měly obrazy splňovat, je didaktická funkce, pomocí které mohou nepoučeného diváka srozumitelně informovat o ději odehrávajícím se na plátně a tím ho správně orientovat v dogmatech katolické víry.

Jan Jiří Hering se v Praze ukázal jako malíř schopný těmto úkolům dostát a pomocí velmi aktuálních řešení naplnit významné zakázky z různého objednavatelského prostředí. Svatonorbetský cyklus je příkladem, kdy se malíř potýkal s legendou o

světci, jenž nebyl domácím publiku příliš známý a představil jej v uceleném konceptu simultánního obrazového vyprávění, které navíc velmi příznačně komunikuje a reaguje na místní náboženskou situaci. Obrazem Navštívení Panny Marie prokázal Hering schopnost pracovat s velmi aktuálními italskými předlohami a zároveň citlivě navázat na domácí uměleckou tradici v podobě zakomponování krajiny „rudolfínského typu.“ Touto významnou zakázkou, jejíž objednavatel byl arcibiskup Jan Lohelius, zřejmě také nastartoval svou úspěšnou spolupráci s premonstrátským řádem. Monumentální oltářní obraz Proměnění Krista pro jezuitský řád je příkladem Heringovy schopnosti čelit takto náročnému úkolu a poměrně náročnému objednavateli. Volba Raffaellova vatikánského Proměnění jako předlohy pro pražské plátno byla naprostou sázkou na jistotu, kdy velmi kladný ohlas originálu pravděpodobně zapříčinil i očekávání podobného úspěchu v pražském prostředí.

Jan Jiří Hering se skutečně zdá jako umělec více tváří, který je schopen uspokojivě reagovat na komplikovaná zadání různého typu a mnohdy přicházet i s originálním řešením. Vzhledem k četné práci s grafickými předlohami a jejich modifikacemi však nemůžeme termín originality v tomto případě pojímat absolutně. Malíř se také prokázal jako technicky zdatným umělcem, nemám ovšem v úmyslu zde porovnávat formální kvality jeho práce se skutečně vrcholným barokním projevem. Nicméně se domnívám, že mu náleží důstojné místo v dějinách českého barokního umění.

## 7) Bibliografie

- Ján **Bakoš**, O monografii, in: Ján Bakoš, *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2000.
- Roland **Barthes**, The Death of the Author, in: *Image, Music, Text*, (ed. Stephen Heath), New York 1977.
- Milena **Bartlová**, *Poctivé obrazy, české deskové malířství 1400 - 1460*, Praha, 2001.
- Milena **Bartlová**, *Pravda zvítězila, Výtvarné umění a husitství 1380 – 1490*, Praha 2015.
- Michael **Baxandall**, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.
- Alessandro **Catalano**, *Zápas o svědomí: kardinál Arnošt Vojtěch z Harrachu (1598-1667) a protireformace v Čechách*, Praha 2008.
- Gottfried **Dlabacz**, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon I.*, Praha 1815.
- Ota **Halama**, Posvátný obraz a jednota bratrská in: *Teologická reflexe* 6, 2000.
- Martin **Halata** (ed.), *Kniha protokolů pražského malířského cechu z let 1600 – 1656*, Praha 1996.
- Karel Vladimír **Herain**, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, Praha 1915.
- Jutta **Held** – Norbert **Schneider**, *Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandsbereiche Institutionens – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Kateřina **Horníčková** – Michal **Šroněk** (edd.), *Umění české reformace 1380–1620*, Praha 2010.
- Kateřina **Horníčková** – Michal **Šroněk** (edd.), *In puncto religionis, konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013.
- Karel **Chytil**, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská*, Praha 1906.

Lubomír **Konečný**, Rudolfínští umělci o sobě ve svých dílech, in: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Eliška Fučíková et alii ed., Praha – Londýn – Milán 1997.

Tomáš V. **Korec**, *Život svatého Bernarda, otce a učitele církevního, druhého zakladatele řádu cisterciáckého*, Brno 1891.

Vincenc **Kramář**, *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, Praha 1998.

Ernst **Kris** – Otto **Kurz**, *Legenda o umělci, historický pokus*, Praha 2008.

Jiří **Kroupa**, Dějiny umění a historie, aneb: nemohou být spolu, ani bez sebe?, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004.

Ivana **Kyzourová**, *Strahovská obrazárna od gotiky k romantismu*, Praha 1993.

Howard **Louthan**, *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém i po zlém*, Praha 2011.

Blanka Ernest **Martinec** - Hessel **Miedema**, Der Majestäts brief Rudolfs II. für die Prager Maler vom 27. April 1595 und seine Implikationen rund um den Begriff Kunst, *Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II*, V, 2005.

Jaromír **Neumann**, *Malířství XVII. století v Čechách*, Praha 1951.

Jaromír **Neumann**, *Český barok*, Praha 1969.

Magdalena **Nová** – Marie **Opatrná** (edd.), Grafické dílo rodiny Galle jako předlohy v českém uměleckém prostředí, in: *Cultural transfer, Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou, Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*, Praha 2014.

Marie **Opatrná**, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2011.

Emanuel **Poche**, *Umělecké památky Čech II. díl*, Praha 1978.

Emanuel **Poche**, Baroko, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M*, Praha 1995.

Jan **Royt**, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011.

Johann **Schmidl**, *Historiae Societatis Jesu provincia Bohemiae*, Praha 1759.

Julius Max **Schottky**, *Prag wie es war und wie et ist*, Praha 1832.

Cyril **Straka**, Heringovy obrazy „Život sv. Norberta“ v klášterním chrámě Navštívení P. Marie v Milévsku, *Zpravodaj okr. Hospodářského spolku v Milévsku*, ročník XXX., březen, duben, květen 1915.

Cyril **Straka**, *Přenešení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov (1626-1627): k třistaletému jubileu roku 1627*, Praha 1927.

Lenka **Stolárová** – Vít **Vlnas** (edd.), *Karel Škréta 1610 – 1674, Studie a dokumenty*, Praha 2011.

Michal **Šroněk**, *Pražští malíři 1600-1656*, Praha 1997.

Michal **Šroněk** – Jaroslava **Hausenblasová**, *Gloria et Miseria 1618-1648, Praha v době třicetileté války*, Praha 1998.

Michal **Šroněk**, Visual Culture and the Unity of Brethern: „Do not make unto yourselves graven images...“, in: *Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe. 1380–1620*, Milena Bartlová – Michal Šroněk (eds), Prague 2007.

Michal **Šroněk**, *Artikulové smluvení na držení kompakrát a teorie náboženského obrazu v době pohusitské*, *Umění* 58, 2010.

Michal **Šroněk**, *De sacris imaginibus, Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, Praha 2013.

Michal **Šroněk**, *Náboženský obraz v teorii a praxi radikální reformace v předbělohorských Čechách*, (habilitační práce), Ústav dějin umění FFMU, Brno 2014.



Michal **Šroněk**, Pražský malířský cech a jeho reprezentace v pozdním středověku a raném novověku, in: *Umění LXIV*, Praha 2016.

Michal **Šroněk**, *Proměna vizuality v době rané protireformace*, studie ke grantovému projektu GA ČR, Idea a její realizace: výtvarná kultura jezuitského řádu v českých zemích

Štěpán **Vácha**, *Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka, Ikonologická studie k pobělohorskému malířství v Praze*, Praha 2006.

Štěpán **Vácha** – Radka **Heisslerová**, *Ve stínu Karla Škréty, Pražští malíři v letech 1635-1680*, Praha 2017.

Giorgio **Vasari**, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, II*, Praha 1976.

Jindřich **Vybíral**, Biografická metoda po „smrti autora“, in: Marie Platovská – Taťána Petrasová (ed.), *Tvary Formy Ideje. Sborník k životnímu jubileu profesora Rostislava Šváchy*, Praha 2013.

Zikmund **Winter**, *Řemeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách*, Praha 1909.

Heinrich **Wölfflin**, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München 1915.

Karel Vladislav **Zap**, *Wegweiser durch Prag*, Praha 1848.

Franz **Zimmer**, *Wegweiser für Fremde*, Praha 1828.

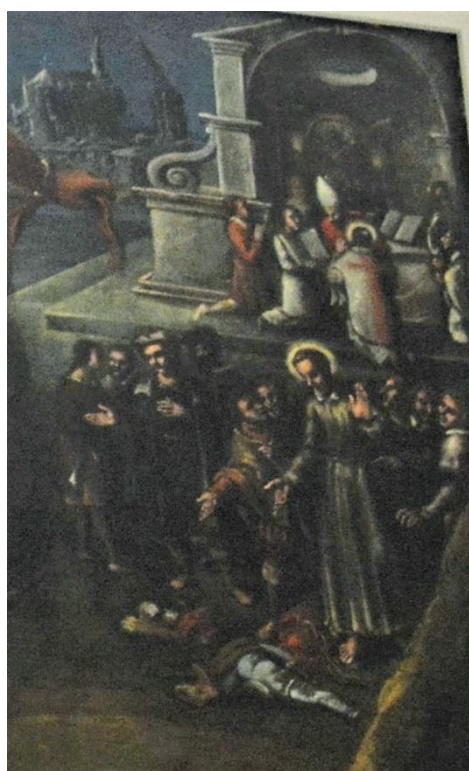
## 8) Obrazová příloha



1) Obrácení sv. Norberta



2) Narození sv. Norberta



3) Jáhenské a kněžské svěcení sv. Norberta





4) Narození sv. Norberta



5) Jáhenské a kněžské věcení a odložení světských šatů



6) Obrácení sv. Pavla

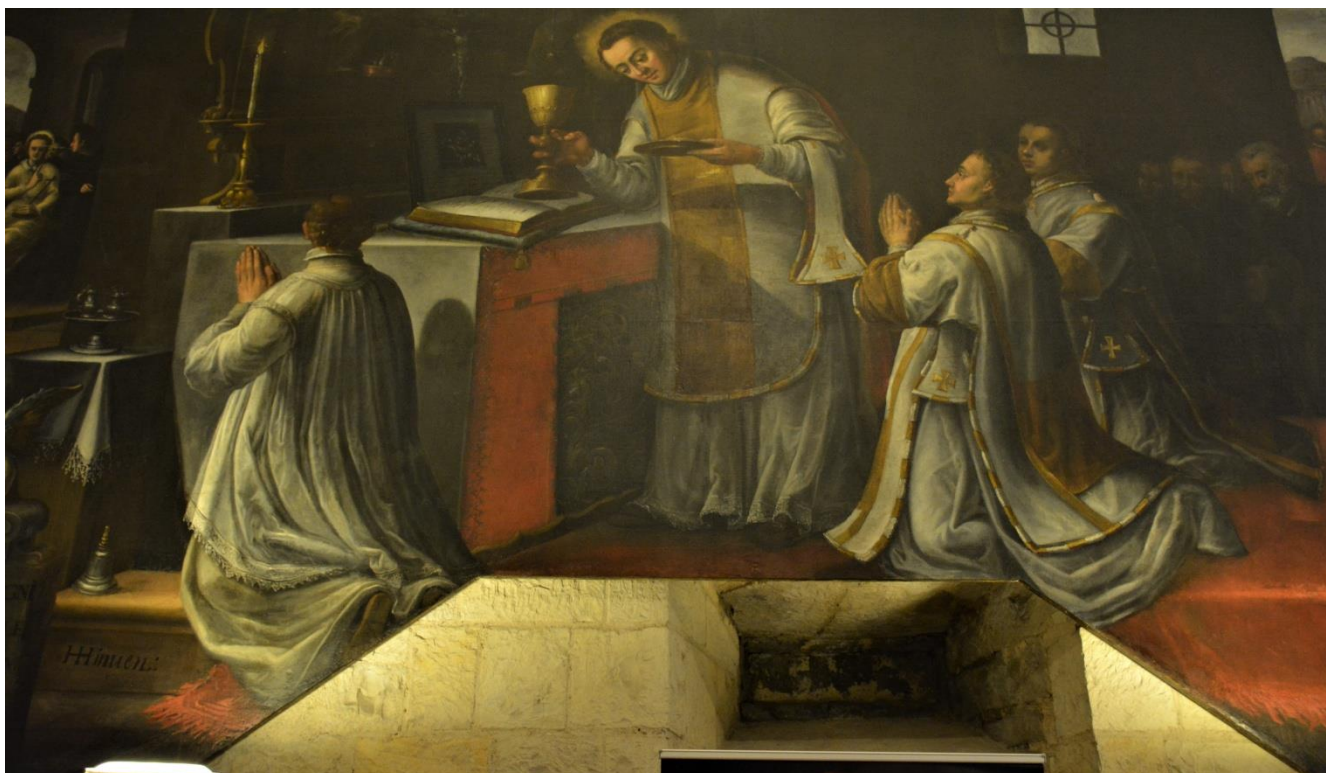




7) Pohanění sv. Norberta



8) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka-detail



9) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka





10) Sv. Norbert žádá o povolení kazatelské činnosti

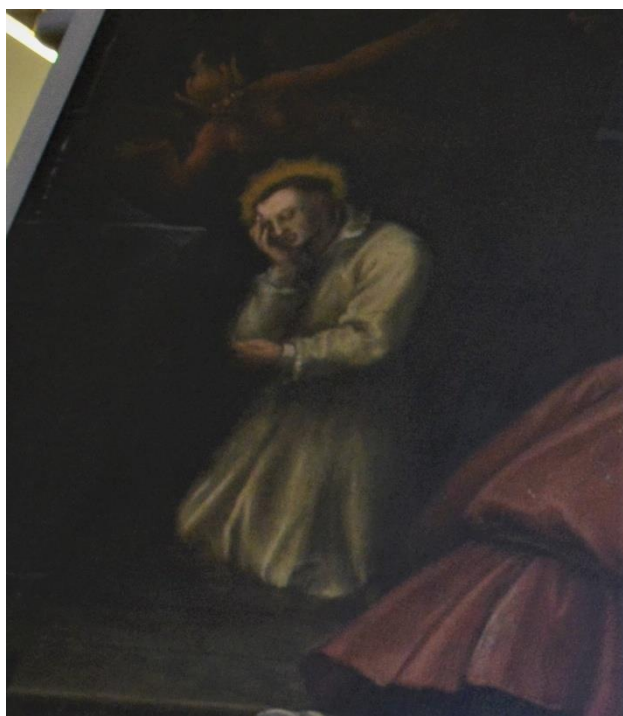


11) Pohanění sv. Norberta



12) Sv. Norbert žádá o povolení kazatelské činnosti





13) Pokušení sv. Norberta

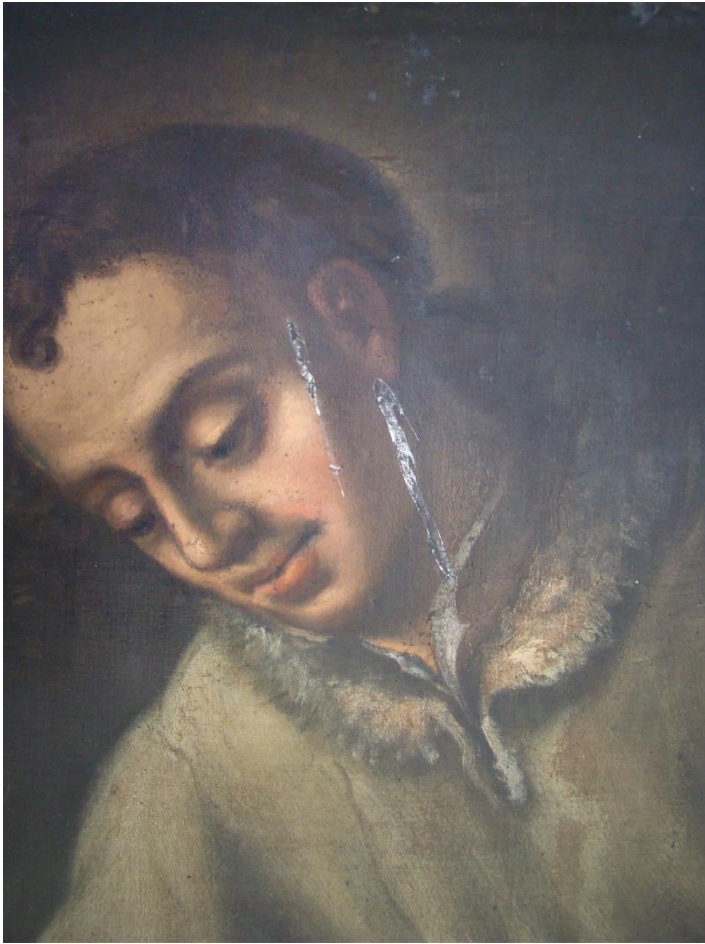


14) Sv. Norbert rozdává majetek chudým-detail

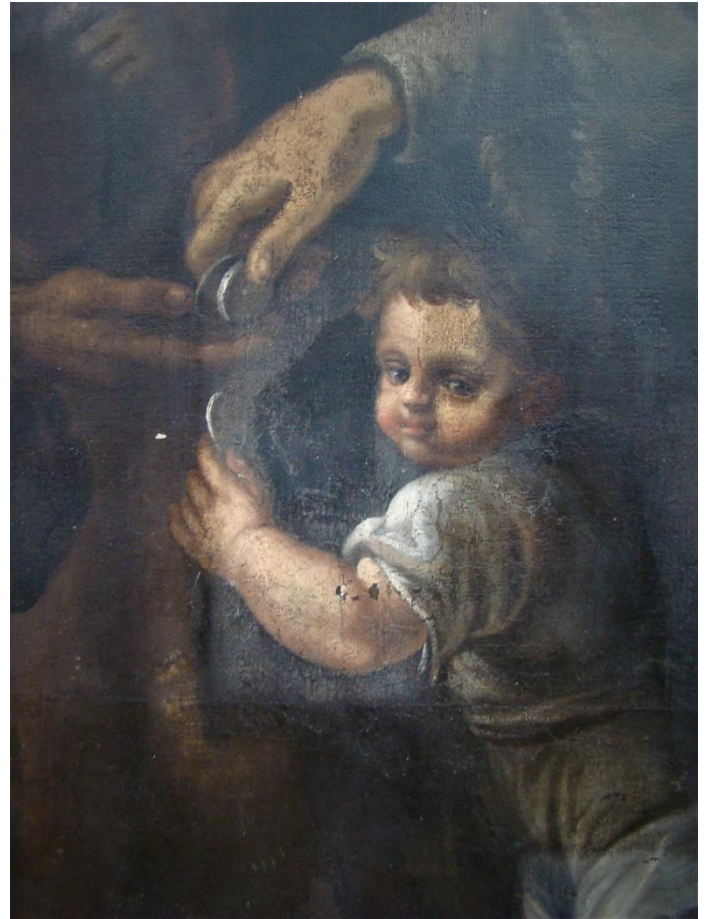


15) Sv. Norbert rozdává majetek chudým





16) Sv. Norbert rozdává majetek chudým-detail



17) Sv. Norbert rozdává majetek chudým-detail



18) Obnovené povolení kazatelské činnosti

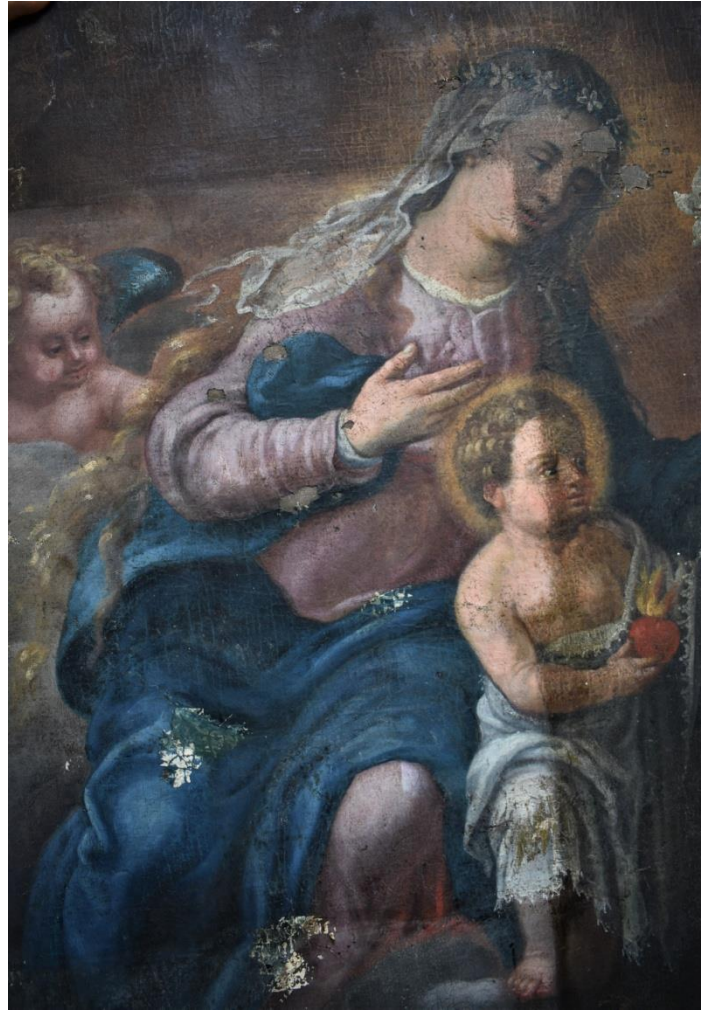


19) Obnovené povolení kazatelské činnosti





20) Setkání s biskupem Burchardem



21) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho-detail



22) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho





23) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho- zrestaurované



24) Sv. Norbert smířil dva rody



25) Setkání s biskupem Burchardem

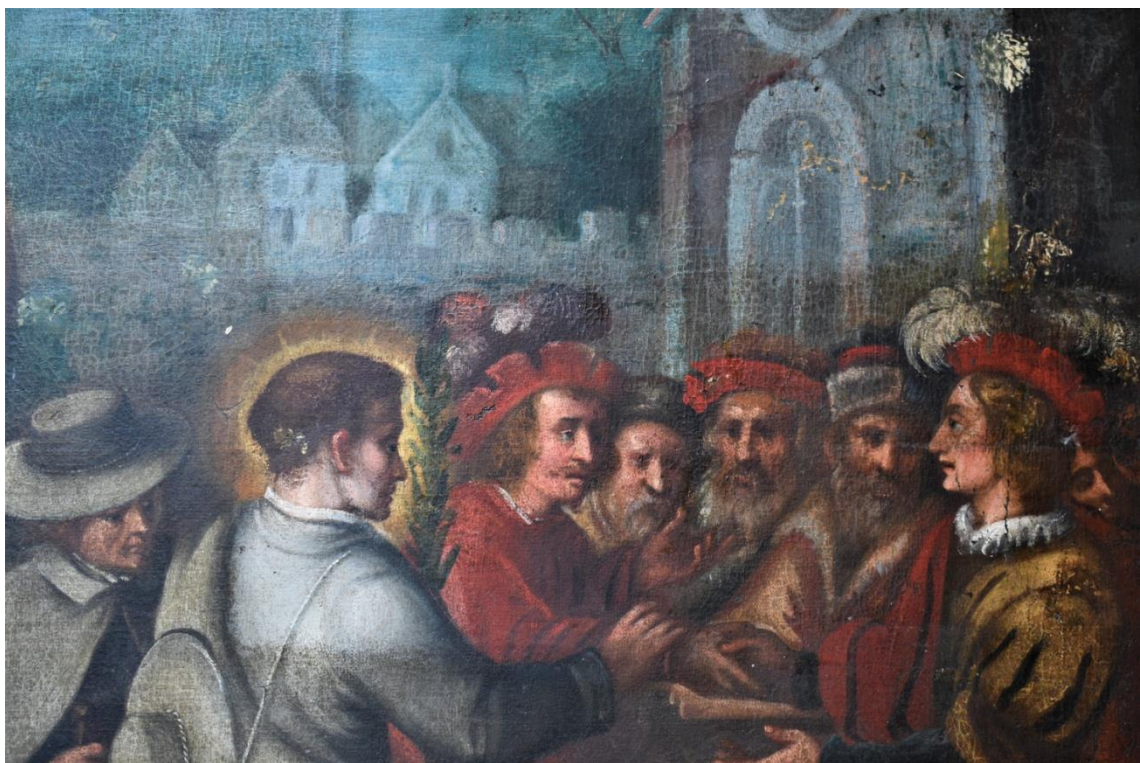




26) Sv. Noorbert dostává bílé řeholní roucho



27) Sv. Norbert smířil dva rody



28) Sv. Norbert smířil dva rody-detail





29) Sv. Norbert dostává řádová pravidla



30) Sv. Norbert nalézá ostatky- detail

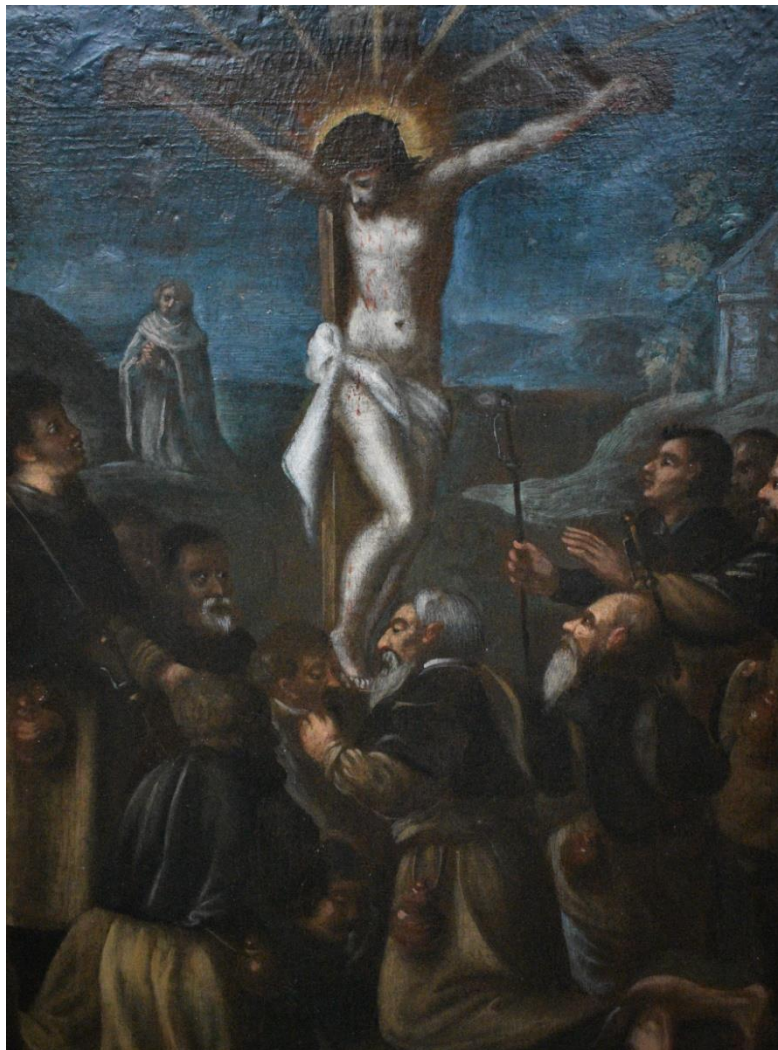


31) Sv. Norbert nalézá ostatky





32) Sv. Norbert nalézá ostatky-detail



33) Zjevení ukřižovaného Krista





34) Sv. Norbert dostává řádová pravidla

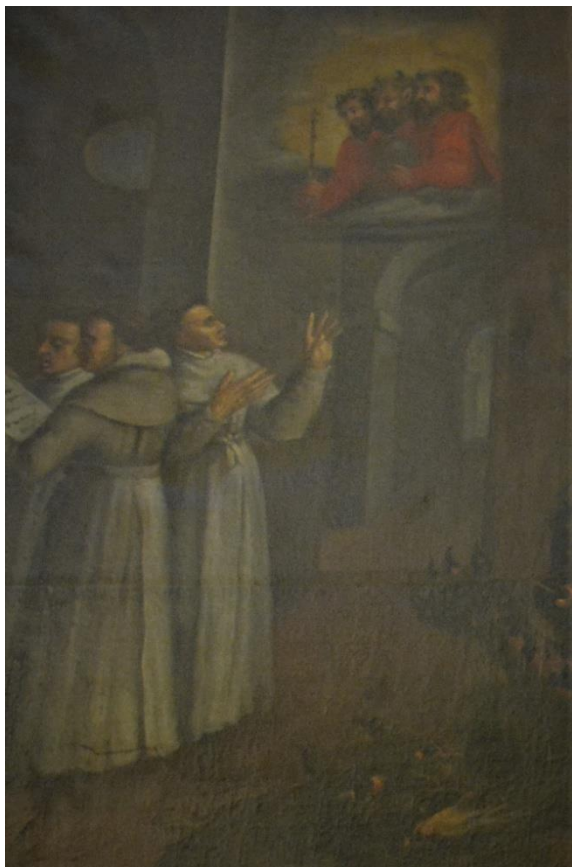


35) Sv. Norbert nalézá ostatky



36) Zjevení ukřižovaného Krista





37) Zjevení d'ábla



38) Setkání se sv. Gottfriedem



39) Sv. Norbert vymýtá zlé duchy



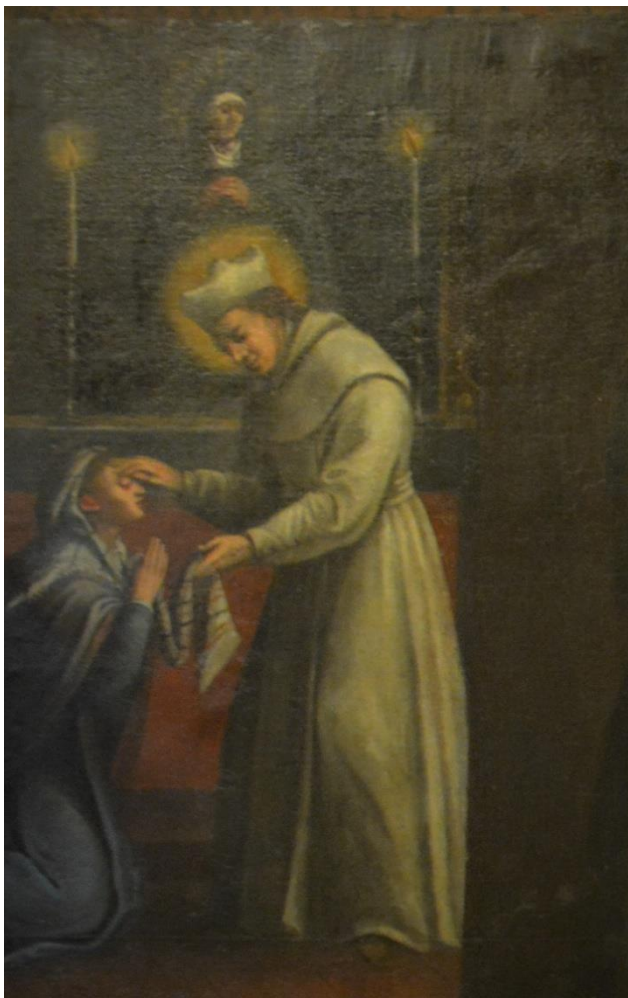


40) Sv. Norbert vymýtá zlé duchy

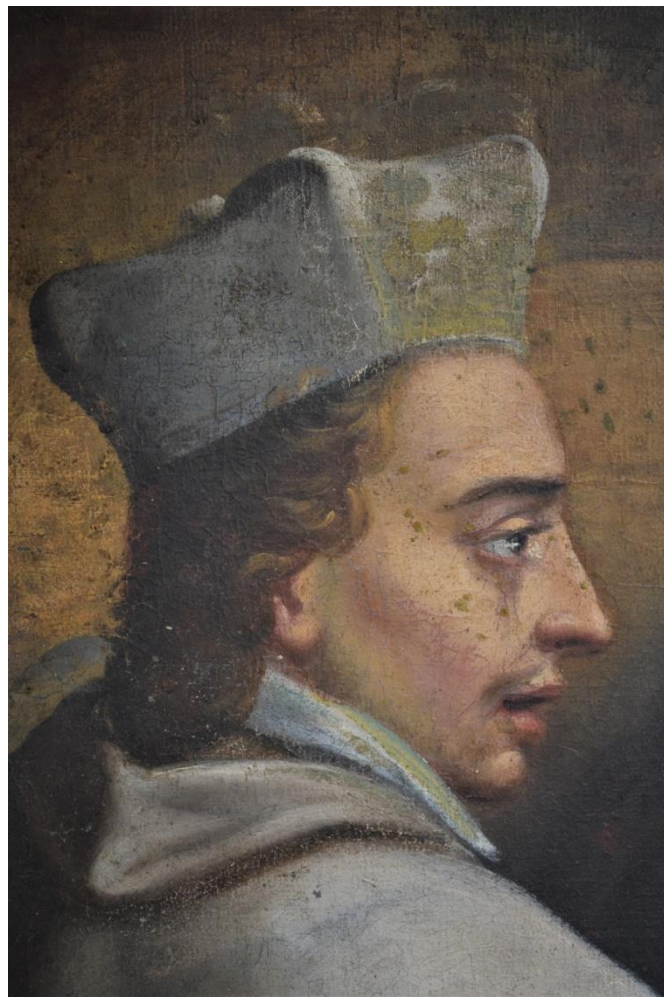


41) Setkání se sv. Gottfriedem





42) Sv. Norbert uzdravil slepou ženu



43) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem- detail



44) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem

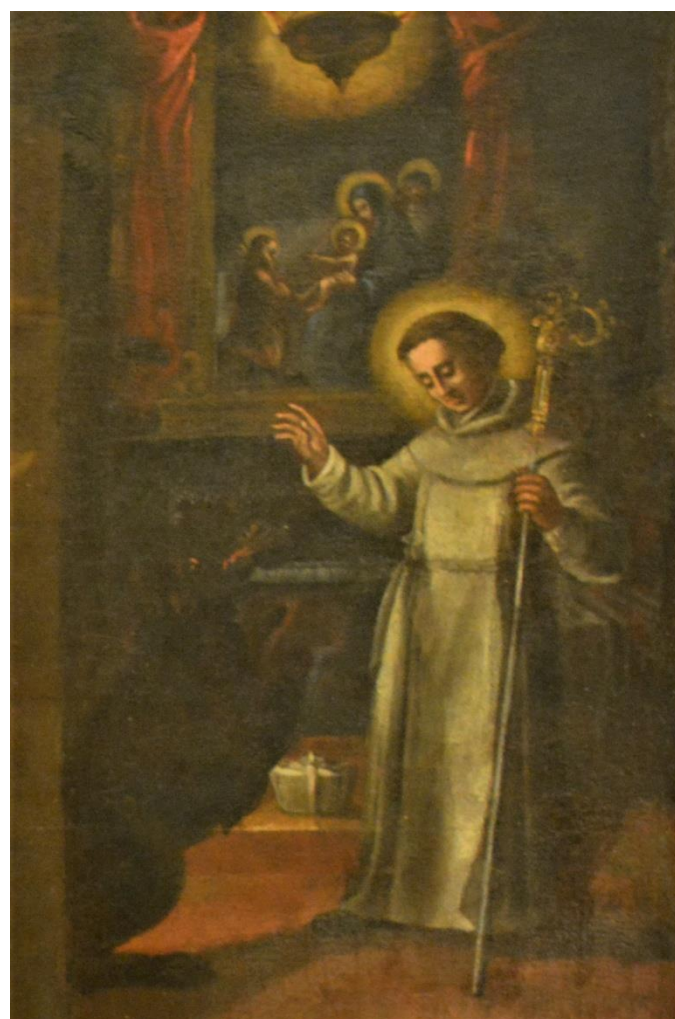




45) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem-detail



46) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem-detail



47) Ďábel v podobě medvěda



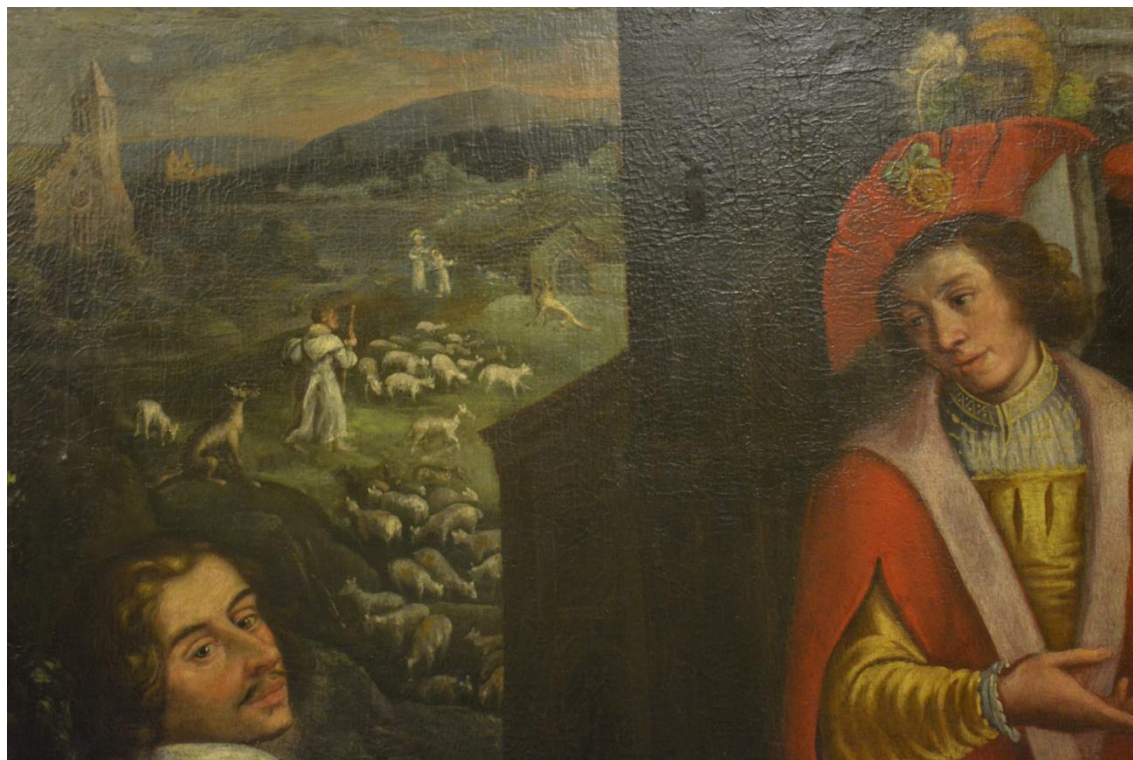


48) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem



49) Ďábel v podobě medvěda





50) Vlk pomáhá se stádem ovci



51) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu





52) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu- detail



53) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu- detail





54) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu- detail



55) Zázrak se zkaženou vodou



56) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu

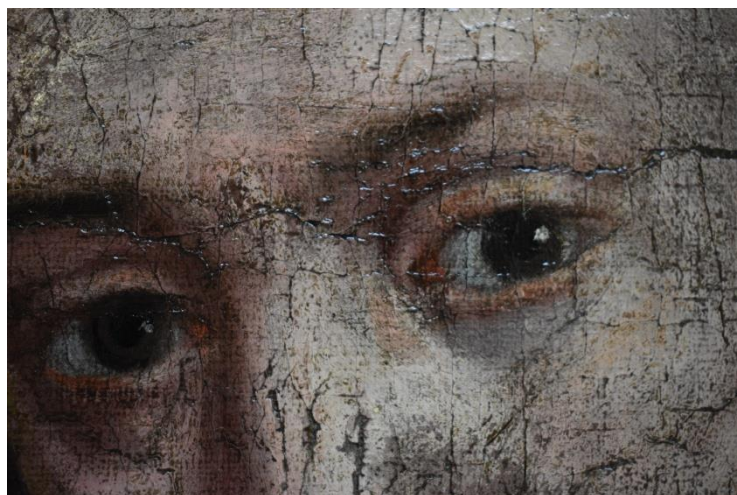




57) Sv. Norbert hájí pravého papeže

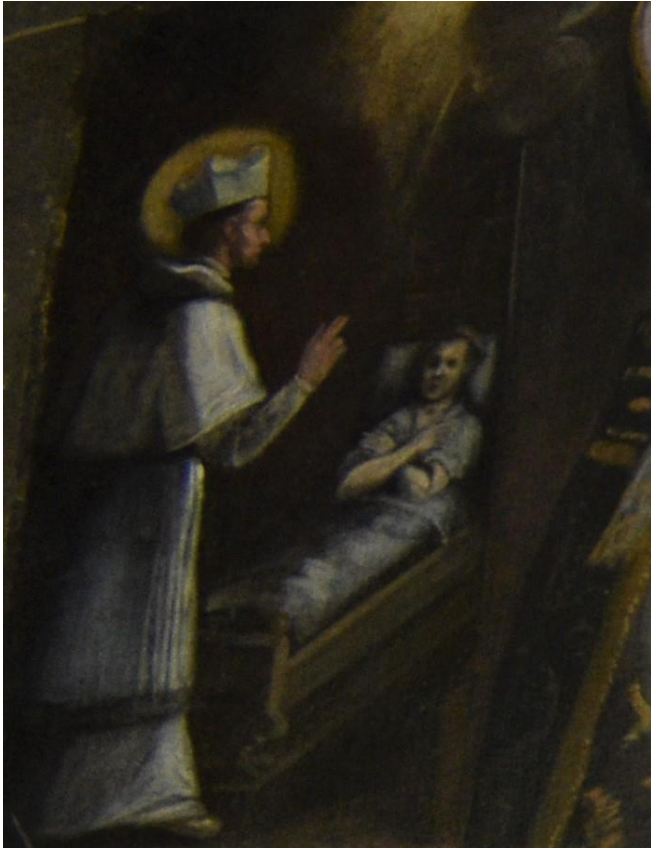


58) Sv. Norbert hájí pravého papeže- detail

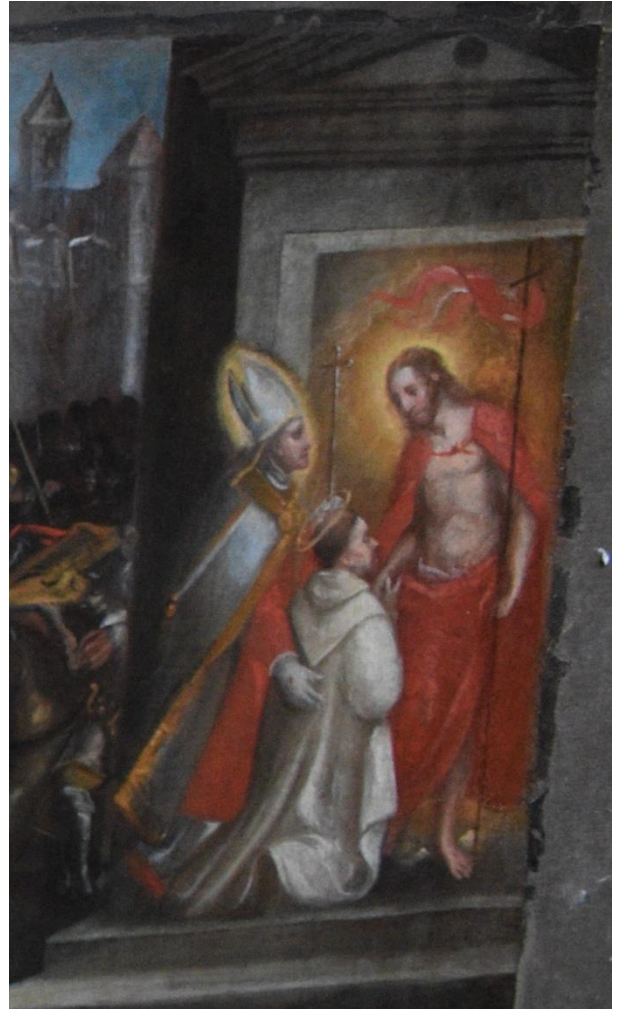


59) Sv. Norbert hájí pravého papeže- detail





60) Sv. Norbert uzdravuje nemocného



61) Sv. Norbert představuje sv. Huga



62) Sv. Norbert hájí pravého papeže

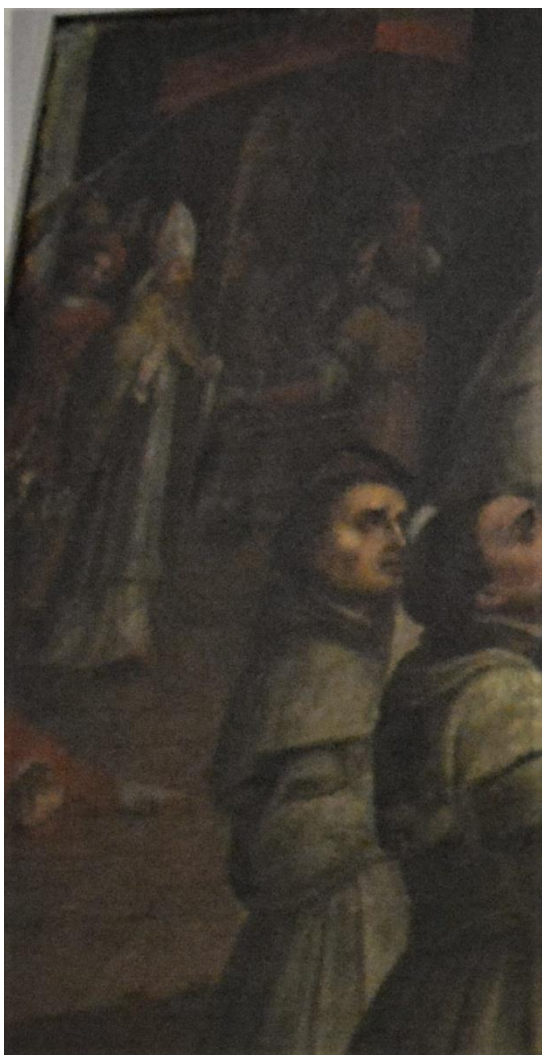


63) Sv. Norbert představuje sv. Huga

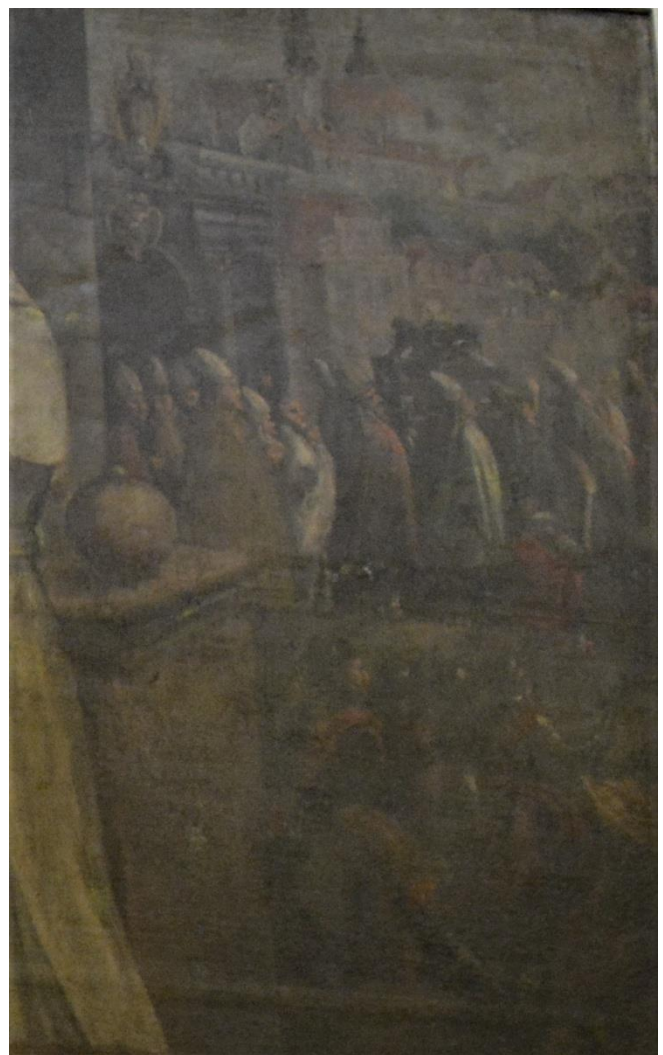




64) Sv. Norbert umírá



65) Napadení sv. Norberta

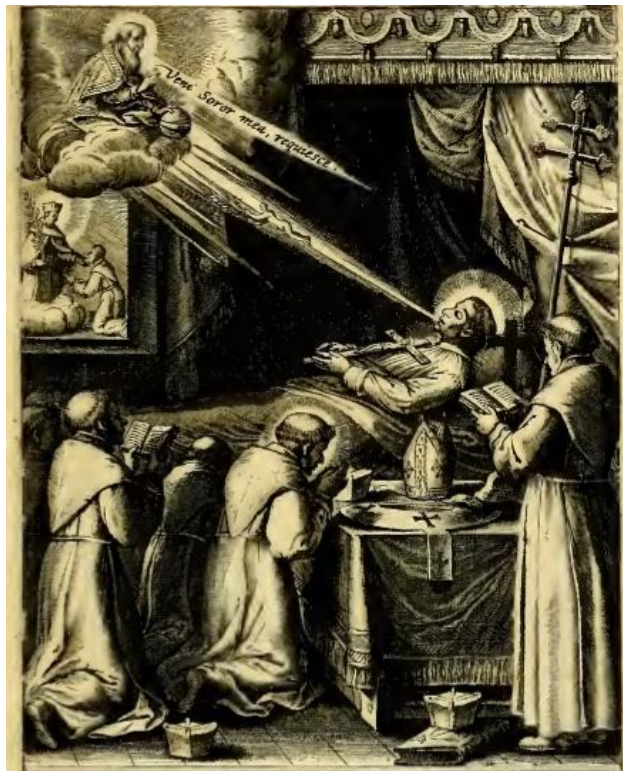


66) Přenesení ostatků sv. Norberta





67) Napadení sv. Norberta



68) Smrt sv. Norberta



69) Uctívání ostatků sv. Norberta





70) Navštívení Panny Marie





71) Navštívení Panny Marie- Federico Barocci



72) Navštívení Panny Marie- grafická předloha





73) Proměnění Krista na hoře Tábor- před restaurováním





74) Proměnění Krista na hoře Tábor- po restaurování





75) Proměnění Krista na hoře Tábor- Raffael





76) Proměnění Krista na hoře Tábor- Cornelis Corta





77) Proměnění Krista na hoře Tábor- stav před a po restaurování

## 9) Seznam vyobrazení

- 1) Obrácení sv. Norberta – fotoarchiv autorky
- 2) Narození sv. Norberta – fotoarchiv autorky
- 3) Jáhenské a kněžské svěcení sv. Norberta – fotoarchiv autorky
- 4) Narození sv. Norberta – Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622
- 5) Jáhenské a kněžské svěcení a odložení světských šatů - Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2011.
- 6) Obrácení sv. Pavla - [http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MM\\_351](http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MM_351) (vyhledáno 25. 7. 2019)
- 7) Pohanění sv. Norberta – fotoarchiv autorky
- 8) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka – fotoarchiv autorky
- 9) Sv. Norbert vypíjí s krví Páně pavouka – fotoarchiv autorky
- 10) Sv. Norbert žádá o povolení kazatelské činnosti – fotoarchiv autorky
- 11) Pohanění sv. Norberta - Marie Opatrná, *Umělecká tvorba malíře Jana Jiřího Heringa*, (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2011.
- 12) Sv. Norbert žádá o povolení kazatelské činnosti - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 13) Pokušení sv. Norberta – fotoarchiv autorky
- 14) Sv. Norbert rozdává majetek chudým- detail – fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 15) Sv. Norbert rozdává majetek chudým - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 16) Sv. Norbert rozdává majetek chudým- detail – fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 17) Sv. Norbert rozdává majetek chudým- detail – fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 18) Obnovení povolení kazatelské činnosti - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové

- 19) Obnovení povolení kazatelské činnosti - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 20) Setkání s biskupem Burchardem - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 21) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho- detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 22) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho- detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 23) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho- zrestaurované - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 24) Sv. Norbert smířil dva rody - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 25) Setkání s biskupem Burchardem - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 26) Sv. Norbert dostává bílé řeholní roucho - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 27) Sv. Norbert smířil dva rody - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 28) Sv. Norbert smířil dva rody- fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 29) Sv. Norbert dostává řádová pravidla- fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 30) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona - detail- fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 31) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 32) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona - detail - Zjevení ukřižovaného Krista - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 33) Zjevení ukřižovaného Krista - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 34) Sv. Norbert dostává řádová pravidla - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.

- 35) Sv. Norbert nalézá ostatky sv. Gereona - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 36) Zjevení ukřižovaného Krista - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 37) Zjevení d'ábla – fotoarchiv autorky
- 38) Setkání se sv. Gottfriedem – fotoarchiv autorky
- 39) Sv. Norbert vyhání zlé duchy – fotoarchiv autorky
- 40) Sv. Norbert vyhání zlé duchy - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 41) Setkání se sv. Gottfriedem - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 42) Sv. Norbert uzdravil slepou ženu - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 43) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem – detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 44) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 45) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem – detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 46) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem – detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 47) Ďábel v podobě medvěda - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 48) Sv. Norbert vítězí nad Tanchelmem - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 49) Ďábel v podobě medvěda - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 50) Vlk pomáhá se stádem ovcí – fotoarchiv autorky
- 51) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu – fotoarchiv autorky
- 52) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu – detail - fotoarchiv autorky
- 53) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu – detail - fotoarchiv autorky
- 54) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu – detail - fotoarchiv autorky
- 55) Zázrak se zkaženou vodou - fotoarchiv autorky



- 56) Sv. Norbert vstupuje do Magdeburgu - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 57) Sv. Norbert hájí pravého papeže - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 58) Sv. Norbert hájí pravého papeže - detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 59) Sv. Norbert hájí pravého papeže - detail - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 60) Sv. Norbert uzdravuje nemocného - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 61) Sv. Norbert představuje sv. Huga - fotoarchiv restaurátorského ateliéru RnDr. Mileny Nečáskové
- 62) Sv. Norbert hájí pravého papeže - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 63) Sv. Norbert představuje sv. Huga - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 64) Sv. Norbert umírá - fotoarchiv autorky
- 65) Napadení sv. Norberta - fotoarchiv autorky
- 66) Přenesení ostatků sv. Norberta - fotoarchiv autorky
- 67) Napadení sv. Norberta - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 68) Smrt sv. Norberta - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 69) Uctívání ostatků sv. Norberta - Ch. van der Sterre, *Vita S. Norberti*, Antverpy 1622.
- 70) Navštívení Panny Marie – fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 71) Navštívení Panny Marie – Federico Barocci - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 72) Navštívení Panny Marie – grafické předloha - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 73) Proměnění Krista na hoře Tábor – před restaurováním - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky

- 74) Proměnění Krista na hoře Tábor – po restaurování - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 75) Proměnění Krista na hoře Tábor – Raffael - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 76) Proměnění Krista na hoře Tábor – Cornelis Corta - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky
- 77) Proměnění Krista na hoře Tábor – stav před a po restaurování - fotoarchiv Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky

