

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav estetiky

**POZADÍ VZNIKU, PŘEDLOHY A IKONOGRAFIE DÜREROVY
RŮŽENCOVÉ SLAVNOSTI**

Bakalářská práce

**ORIGIN, PATTERNS AND ICONOGRAPHY OF DÜRER'S FEAST
OF
THE ROSE GARLAND**

Final paper

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal

Autor práce: Jana Roušarová

Studijní obor: Estetika

České Budějovice 2009

Bakalářská práce v nezkrácené podobě

Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma *Pozadí vzniku, předlohy a ikonografie Dürerovy Růžencové slavnosti* jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, dne 29.4.2009

Jana Roušarová
jméno / podpis

Poděkování

Děkuji panu Mgr. Hynku Látalovi z Ústavu dějin umění za odborné vedení mé práce.

Anotace

Jana Roušarová

Název česky: *Pozadí vzniku, předlohy a ikonografie Dürerovy Růžencové slavnosti*

Název anglicky: Origin, patterns and iconography of Dürer's Feast of the Rose Garlands

Cíle projektu:

Ačkoliv byla Dürerově obrazu v nedávné době věnována rozsáhlá výstava s katalogem, některé důležité aspekty zůstávají nezodpovězeny. Cílem práce Jany Roušarové je analýza přípravných kreseb a jejich zhodnocení ve výsledném díle. V další části se bude studentka zabývat grafickými předlohami, které Dürerovi sloužily při sestavování neobvyklého námětu. Nakonec bude v práci učiněn pokus o vysvětlení některých detailů ikonografie obrazu.

Annotation

Jana Roušarová

Czech name: *Pozadí vzniku, předlohy a ikonografie Dürerovy Růžencové slavnosti*

English name: Origin, patterns and iconography of Dürer's Feast of the Rose Garlands

Aims of plan:

Although a large exhibition with catalogue turned to Dürer's painting in recent time, some important aspects stay unanswered. The aim of Jana Roušarová's work is analysis of preliminary paintings and their valuation in resulting production. In other part student will put mind to graphic patterns, which wait on Dürer at composition of unusual subject. There will be done the attempt at explanation of some details of painting's iconography in the end of work.

Obsah

I. Obsah	6
II.	
1. ÚVOD	7
2. HISTORIE A POPIS OBRAZU, STAV ZACHOVÁNÍ	
2.1. Historie	8-9
2.2. Popis Obrazu	10-13
2.3. Stav zachování obrazu, vliv restaurace Johanna Grusse	14-16
3. PŘÍPRAVNÉ KRESBY A PŘEDLOHY	
3.1. Přípravné kresby	17-19
3.2. Předlohy	19-23
4. IKONOGRAFICKÝ ROZBOR	
4.1. Pojmy	24
4.2. Ikonografie	25-34
III. Závěr	35-36
IV. Použitá literatura	37
V. Přílohy	38-52

ÚVOD

Obrazu Růžencová slavnost byla věnována výstava v roce 2006, a věnuje se mu také dostatek literatury. Přesto některé otázky nebyly dosud ani položeny ani vyřešeny.

Hlavním cílem této práce je pokus o ikonografický rozbor tohoto mistrovského díla s použitím dostupné literatury. Vedle toho je také neméně důležitým cílem snaha o shrnutí historie obrazu Růžencová slavnost. Při zkoumání historie obrazu jsme se zaměřili i na průběh tvorby obrazu, na přípravné kresby Albrechta Dürera a další umělecká díla i jiných autorů, která měla vliv na výslednou malbu. Vzhledem k rozsahu byla tomuto tématu věnována samostatná kapitola.

V práci se snažíme doložit co největšího množství obrazových příloh, vzhledem k tématu práce. Následující text také usiluje o poskytnutí informací o stavu zachování obrazu, restaurátorských zásazích do obrazu a jejich vlivu na dnešní podobu díla.

Celá práce směřuje k tomu směřují k tomu, ukázat čtenáři, nakolik je dnešní podoba Růžencové slavnosti shodná s původním Dürerovým výtvozem. Také se snažíme dokázat, že každý detail obrazu v něm není zobrazen náhodně. Albrecht Dürer vytvořil každý detail obrazu z jasným cílem zdůraznit celek nebo vyzdvihnout nějaký další prvek na obraze.

Důležitou součástí práce je také podrobný popis obrazu, který v takovéto míře nebyl ještě v žádné dostupné české literatuře proveden, stejně tak jako zmiňovaný ikonografický rozbor.

HISTORIE A POPIS OBRAZU, STAV ZACHOVÁNÍ

Historie:

Obraz Růžencová slavnost byl vytvořen na přelomu dvou období, gotiky a renesance. Původní názvy obrazu byly Shromáždění růžencového bratrstva nebo Bratrstvo růžence. Název Růžencová slavnost se objevil a ujal až v 19. století. Obraz představuje převrat v umělecké tvorbě Albrechta Dürera, přinesl mu věhlas a uznání v uměleckém světě. Sám Dürer o něm 23.září 1506 napsal: „sděluji vám, že lepší mariánský obraz než ten můj v celé zemi není.“¹

Koncem roku 1505 byla podepsána smlouva na obraz zobrazující výjev Růžencové slavnosti.²

Obraz byl vytvořen za 110 rýnských zlatých roku 1506 na zakázku německých obchodníků Ulricha Fuggera a Antona Kolba jako oltářní obraz pro kapli kostela San Bartolomeo di Rialto pro nové růžencové bratrstvo.³

V roce 1606, sto let po jeho vytvoření, koupil do svých sbírek obraz císař Rudolf II. Stál prý pouhých 900 dukátů. Dopravení obrazu z Benátek do Prahy bylo velice náročné. Po mnoha plánech, např. přepravy lodí, na voze apod., se císař rozhodl nechat obraz přenést do své země pěšky. Zabalený obraz nesli údajně čtyři muži, kteří se přes řeku přepravili na voru. Během transportu nejspíše došlo i k první restauraci obrazu,⁴ a k vytvoření první kopie.⁵

Po smrti císaře Rudolfa II. začal obraz chátrat. Za třicetileté války byla Růžencová slavnost odklizená z bezpečnostních důvodů do Českých Budějovic. Na zpáteční cestě do Prahy v roce 1635 utrpěl obraz taková poškození, že Švédové, kteří vyplenili v roce 1648 Pražský hrad, ho úplně přehlédli.⁶ Malba jen náhodou unikla zničení nebo krádeži během drancování.

¹ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 10

² Eva Bužgová, *Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Dům umění v Brně, Albrecht Dürer, Mědiryty, dřevořezy a lepy na železe*, Olomouc, Moravské tiskařské závody, 1966, str. 10

³ Olga Kotková, *loc. cit.*, str. 10

⁴ *tamtéž*, str. 62

⁵ Eliška Fučíková, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha: Aventinum, 1991, Str. 220

⁶ Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, Slovart, s.r.o., 2007, str. 37

Stav obrazu se stále zhoršoval a nakonec byl obraz jako nepotřebný z hradních sbírek vyřazen a prodán za mizivou cenu v nechvalně proslulé josefínské dražbě v roce 1782.⁷ Obraz vystřídal ještě několik majitelů, než jej v roce 1793 koupila Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově.⁸ Zde byl obraz uložen a nadále chátral. Aby zabránil zničení obrazu, dal jej opat J.J.Zeidler zrekonstruovat. Rekonstrukce byla provedena během let 1839-1841 Johannem Grussem.⁹ Tento nizozemský malíř byl poměrně nezkušený a mistrovskému dílu spíše uškodil.

V době restaurace existovalo již několik kopií Dürerova obrazu, přesto Gruss ani z jednoho nečerpal při svých opravách. Bohužel je tedy část obrazu, a to hlavně část středová, výtvořem spíše 19.století. Obraz byl po rekonstrukci vystaven v klášterní obrazárně, kde se těšil veliké návštěvnosti a obdivu.

V roce 1934 koupil Růžencovou slavnost, a to zejména zásluhou tehdejšího ředitele obrazárny Vincenta Kramáře, československý stát pro veřejnou sbírku a zaplatil za ni přes devět a půl miliónu korun. Dürerův benátský obraz se tak za éry předválečného Československa stal nejdražším dílem v dějinách státních akvizic výtvarného umění.¹⁰

Růžencová slavnost se objevila v průběhu historie na mnoha výstavách, většinou vždy jako jedno z nejlepších děl z celé sbírky, například na výstavě ve Šternberském paláci 11.června 2002.¹¹ V roce 2006 byla uspořádána samostatná výstava Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506-2006, jež se věnovala jak historii obrazu, tak jeho kopiím, rozborům i pokračovatelům.

Dnes je Růžencová slavnost součástí sbírek Národní galerie. A je to nejcennější dílo celé sbírky starého a moderního evropského umění Národní galerie ve Šternberském paláci¹² na Hradčanech.

⁷ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 10

⁸ *tamtéž*, str. 10

⁹ *tamtéž*, str. 10

¹⁰ *tamtéž*, str. 10

¹¹ Klapalová Martina, „Národní galerie vystavuje Dürera“, *Večerník Praha*, ročník XII, č.136, 12.června 2002, str. 4

¹² Karel Neubert, Jan Royt, *Poklady pražských uměleckých sbírek*, Praha: Grafoprint, 1992, str. 9

Popis obrazu

Rozměry obrazu Růžencová slavnost jsou 162 cm x 192 cm. Jedná se o olej na topolovém dřevě.

Obraz Růžencová slavnost popisuje, jak napovídá název, růžencovou slavnost, shromáždění růžencového bratrstva. Podstatou růžencové slavnosti je korunovace věřících růžovými věnci, a to se také malíř Albrecht Dürer snažil zachytit.

Uprostřed obrazu stojí trůn, jež nám obraz rozděluje symetricky na dvě poloviny. Samotný trůn je vlastně zakryt na něm sedící madonou (Pannou Marií s Ježíškem v náručí) a můžeme si jen domyslet, že se, stejně jako na podobných obrazech tohoto typu (např. Panna Marie korunovaná dvěma anděly, obr. 19) jedná o drnovou lavičku, tvořenou pařezem, kusem klády nebo kameny, vzhledem k okolnímu lesnímu prostanství.

Horní část tohoto pomyslného trůnu je tvořena jakýmsi zeleným pruhem látky, který nad hlavou Mariinou drží andělci, z každé strany jeden, což umocňuje dojem osově symetrie. Trůn s Marií tvoří hlavní osu obrazu. Panna Marie sedí s mírně rozkročenýma nohama, přes ně má přehozený bílý pruh látky. Na něm má položeného Ježíška, kterého pravou rukou přidržuje, zatímco druhou rukou korunuje, držíc věnec z růží, první klečící postavu po její levici (pro nás po pravé straně trůnu - dále uvádíme strany jen z našeho pohledu). K tomuto muži se také upírá její zrak a mírně k němu naklání hlavu. Marie má na sobě výrazně modré šaty, na hrudi zlatou brož s drahými kameny, dlouhé vlnité vlasy spletené do ohonu a na hlavě jakousi čepičku nebo šál. Nad hlavou se jí, kromě dvou andělů držících šál, vznášejí ještě další dva, kteří drží korunu – a to korunu typicky světskou, zlatou, vykládanou drahými kameny, na vrchu s křížem – kterou ji korunují. Ježíšek na Mariině klíně oběma rukama drží růžový věnec a snaží se dosáhnout na první klečící postavu vlevo. Ježíšek v polosedu zdvihá své ruce a hlavu sklání k oné korunované postavě a dívá se na ni, stejně jako Marie, dívající se na korunovaného na druhé straně. Hlavní osu dotváří ve zlatě oděný anděl, sedící u Mariiných nohou a hrající na loutnu. Po obou stranách hrajícího anděla jsou položeny dvě světské koruny. Z jedné z nich vyrůstá růže.

Obraz je typickým příkladem trojúhelníkové kompozice, kterou tvoří Marie s trůnem, Ježíškem, hrajícím andělem a osobami klečícími u Mariina trůnu po obou stranách. Po

obou stranách také stojí dav lidu. Většina přítomných se modlí. Jde tedy o věřící, kteří se přišli poklonit se Panně Marii.

Tyto dva davy jsou jakoby vedeny dvěma hlavními postavami, které klečí u madony jako první. Po pravé straně klečí zástupce světské moci, císař Maxmilián I. Právě jeho Marie korunuje růžovým věncem. Císař má ruce semknuté k modlitbě. Na sobě má červené roucho a zlatý náhrdelník. Má zlaté dlouhé vlasy, hlavu i oči má sklopené, ústa pěvně semknutá. Po levé straně trůnu klečí zástupce moci církevní, papež. Mohlo by se jednat o Julia II. Ten má na sobě bohatě zdobené roucho, vyšívané zlatou nití. Je na něm listoví a sv. Petr s klíčem k nebeské bráně. Za zmínku stojí ještě přímý pohled papeže, který upírá na císaře – ten však před jeho pohledem klopí oči.

V pravé části obrazu, za císařem, je rozestavěno několik věřících. Není moc poznat, kolik jich vlastně je, protože některé tváře jsou zcela zřetelné a jiné jsou jakoby zahaleny v mlze. Nevíme zda je to již stářím obrazu a stavem zachování a nebo to byla záminka. První zřetelná postava za císařem je fousatý voják s obyčejným výrazem ve tváři, který má na sobě brnění. Za ním je několik, ne zcela zřetelných postav. Jde nejspíš o čtyři ženy. Ženy se objevují jen v pravé části obrazu, na rozdíl od strany církevní (levé), kde se ženy nevyskytují. Nejspíš se jedná o manželky dalších okolo stojících věřících. Dvě z nich mají na hlavách růžové věnce. Dvě další pak šátky. Žena stojící nejvíce vzadu s šátkem na hlavě, už dosti stará, se dívá svýma očima přímo na diváka, stejně jako dívka po levé straně od vojáka, z níž vidíme pořádně jen oko. Dívka, která stojí přímo za vojákem je jakoby v mlze, má smutný pohled a dívá se dolů. Poslední z žen se usmívá a dívá se na slavnost. Vedle ní klečí dva muži v pravém dolním rohu obrazu. Měli by to být údajně sami zadavatelé obrazu. Jeden z nich, muž v modrém oblečení, které v té době nosili senátoři, s černou čepkou, drží růženec. Druhý, celý v černém, v ruce svírá bibli. Objevily se ale i názory, že se jedná o úhelník. Vedle něj vidíme další postavu s rozmazanou tváří, která jakoby mu něco říkala. Nad ním pak vidíme ještě jednu postavu s dlouhými vlasy, neurčitého pohlaví. Jakoby pravý rám obrazu pak, stejně jako vlevo, tvoří strom. Zde se o něj opírají dvě postavy. Více vzadu stojí nevýrazná postava v červeném obleku, černém kabátě s černou čapkou a poněkud smutným výrazem. O to více je vedle ní viditelná druhá osoba s dlouhými zlatými vlasy, v kožešinové vestě s výraznými pruhovanými rukávy. Dle všech dostupných pramenů jde o samotného autora a o jeho přítele, který stojí vedle něj. Autor, muž v kožešině (prý ji nosil vždy do společnosti) drží v rukou pergamen se svými iniciály a informaci o tom, jak dlouho mu trvalo vytvořit dílo, čteme tedy:

„Exegit quinque/ mestri spatio Albertus/ Durer Germanus/ MDVI/AD“ Dürerova přítele nemůžeme s jistotou jmenovat, ale s největší pravděpodobností se jedná o Willibalda Pickheimera.¹³

V levé části obrazu, za papežem, vidíme dalších šest zřetelných postav a asi dvě nezřetelné. Hned za papežem klečí postava v červeném kabátu s kožešinovým lemem a v ruce svírá dvojramenný kříž. Tuto postavu korunuje osoba, která jakoby vyčnívá z celé kompozice a tyčí se vysoko nad všemi klečícími. Tento prošedivělý muž, v bílém oděvu s černým kabátem, drží v jedné ruce věnec, kterým postavu korunuje a v druhé ruce drží květinu – lilii. Je to sv. Dominik, údajný zakladatel růžencových slavností. Vedle něj vidíme další postavu, která nás hned zaujme – jako jediná nesleduje slavnost, ale dívá se ven z obrazu, jakoby mimo něj. V levém rohu obrazu najdeme další modlíci se postavy a jednoho starce. Zajímavým prvkem je z ničeho vyčnívající papežská čepice a hůl, vedle starcovy hlavy. Levý rám obrazu jakoby tvoří opět kmen stromu. Vlevo vidíme ještě dva andělky, vpravo tři, kteří sedí na obláčkách, z nichž se některé až nebezpečně přibližují k zemi. Andělci se vznášejí nad hlavami věřících a korunují příchozí, taktéž růžovými korunami.

Pro obraz je typické nakupení mnoha figur.¹⁴ Co se týče jejich určení, tak veškerá identifikace, snad až na papeže, císaře a autora samotného, je v rovině spekulací. Otázkou také je, zda je vůbec nutné znát jména všech osob na obraze. Přesto někteří autoři mají velmi konkrétní názory na to, kdo je v tomto díle zvětšen. A tyto informace jsou v daných pramenech zapsána jako fakta. Například v knize Albrecht Dürer od Karola Hetteše, se dočteme o přesvědčivých tvrzeních, že muž ve fialovém plášti s baretem na hlavě uprostřed skupiny, která stojí za papežem, je Jakub Fugger, zakladatel světové bankářské moci Fuggerů. Dále se dozvídáme, že za císařem v modrém plášti a černé čepici klečí Jakubův bratr Ullrich se svojí manželkou Veronikou. U něj v brnění klečí rytíř Phillip von Steinn zu Jettingen, manžel druhé dcery Ullricha Fuggera, Uršuly. Že osoba stojící vedle Dürera je augsburský humanista a rádce Fuggerů Konrád Peutinger. Že vzadu za Ullrichem klečí Hyeronym Augsburský a že sv. Dominik klade věnec na hlavu kardinálu Grimanimu.¹⁵ Anna Marie Kotrbová pak v katalogu z výstavy uvádí, že Dürer vytvořil řadu podobizen. Papeže Julia II, císaře Maxmiliána, patriarchu akvilejského, vlevo pak patrně Jakoba Fuggera, vpravo

¹³ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 26

¹⁴ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, str. 77

¹⁵ Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: Tvar, 1953, str. 65

stavitele Hieronyma z Augsburgu s úhelníkem v ruce. Osoba vedle něj je pravděpodobně Peutinger.¹⁶ Takováto tvrzení najdeme téměř v každé dostupné literatuře, přesto se identifikace postav v jednotlivých teoriích značně liší. Existuje také literatura, která tvrdí, že Dürer při pobytu v Benátkách počítal s mnohými zakázkami portrétů, a jelikož se práce na Růžencové slavnosti protáhla, umístil některé z těchto podobizen přímo do obrazu.¹⁷ V katalogu z výstavy z roku 2006, se pak snaží nalézt z této identifikace nějaké východisko. Autoři zde začínají tvrdit například, že osoba stojící vedle Dürera je jeho přítel Pirckenheimer, nebo Konrád Peutinger, nebo Leonhard Wild.¹⁸

Najdeme zde také tvrzení, že muž v modrém plášti, s černou čepkou, držící růženec, by mohl být Giovanni Mosanner nebo Bernard Hirschvogel nebo člen rodiny Fuggerů nebo (opět) Leonhard Wild.¹⁹ To je moc veliký výčet možností vůči jediné osobě. A dá se předpokládat, že kdybychom spojili veškerá tvrzení teoretiků umění o identifikaci osob v Růžencové slavnosti, že by se výčet možností ještě navýšil. Není účelem této práce postihnout všechny tyto možnosti. Znovu si tedy potvrzujeme, že veškerou identifikaci přítomných osob ponecháme v rovině spekulací.

V pozadí pravé části obrazu vidíme pak krajinu, hory a město. V popředí pak rostliny, které jsou rozmístěny hlavně v dolní části obrazu. Můžeme tu najít mech, růži, kapradinu, jitrocel, hřib, různé traviny, nebo šťovík. Identifikace těchto rostlin následuje v kapitole Ikonografický rozbor.²⁰

¹⁶ Marie Anna Kotrbová, J. Mašín, (ed.), *Německé a rakouské umění 14. – 16. století: Sběrka starého evropského umění*, 1980, vše str. 29

¹⁷ Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: Fr. Borový, 1919, str. XIX (19)

¹⁸ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 26

¹⁹ *tamtéž*, str. 87

²⁰ *tamtéž*, str. 88 - 89

Stav zachování obrazu, vliv restaurace Johanna Grusse

Největší zásluhu na dnešní podobě obrazu *Růžencová slavnost* mělo několik faktorů. Již pobyt obrazu v Benátkách mu nijak neprospěl. Při odkoupení obrazu císařem Rudolfem II. byl totiž obraz v katastrofálním stavu. V záznamu o prodeji z té doby stojí, že obraz byl poškozen věkem a barvy se z desky hodně sloupaly s zanedlouho by z obrazu nezbylo nic. Je možné, že za sto let v Benátkách více než návštěvníci a saze ze svíček, způsobili tuto dramatickou situaci záplavy, vlhké zdi a slaný vzduch.²¹ Vzhledem ke způsobu přepravy se zdá, že se nový vlastník snažil vyhnout jakémukoliv dalšímu poškození. Aby transport vzácného díla do Prahy proběhl co nejbezpečněji, nařídil císař obalit je nejprve bavlněnou vatou, pak koberci a nakonec voskovaným plátnem. Obraz byl zavěšen na tyče a po celou cestu z Benátek přes Alpy až do císařské residence nesen silnými muži, aby neutrpěl otřesy či nárazy nejmenší poškození.²² Obraz byl nejspíš během přepravy poprvé zrestaurován a to anonymním malířem. Vznikají spekulace o možném restaurátorovi, malíři Hansovi Rottenhammerovi, který pracoval právě pro Rudolfa II. Spekuluje se, že i první kopie obrazu pochází právě z jeho rukou a že šesti týdnů, které uplynuly mezi uzavřením obchodu a transportem obrazu z Benátek, bylo zapotřebí kvůli schnutí nových barev.²³ Každopádně tato první malá restaurace byla provedena dobře, čili obrazu spíše prospěla. Další katastrofální vliv na desku obrazu měla třicetiletá válka a chátrání obrazu v císařských sbírkách. V roce 1663 obraz prodělal mírnou rekonstrukci z rukou Karla Škréty.²⁴ O této restauraci moc známo není. I to, že byl obraz vyřazen se sbírek jako nepotřebný, hovoří o jeho zuboženém stavu. Mezitím vystřídal několik majitelů. Dnes už se nedozvíme, jak s mistrovským dílem zacházeli. Když se v roce 1793 dostal do Královské kanonie premonstrátů v Praze na Strahově, byl obraz uložen a chátral až do roku 1839.²⁵ Mezi lety 1834 – 1836 byl obraz zapůjčen hraběti Šternberkovi, který si chtěl pořídit jeho kopii. Zavěsil ale malbu na vlhkou zeď a v důsledku toho odpadával křídový podklad obrazu. Hrabě svěřil rekonstrukci neznámému, ale rozhodně ne dobrému malíři.²⁶ Více o této rekonstrukci nevíme.

²¹ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 62

²² Eliška Fučíková, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha: Aventinum, 1991, str. 220

²³ Olga Kotková, loc. cit., str. 62

²⁴ *tamtéž*, str. 62

²⁵ *tamtéž*, str. 10

²⁶ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 196

Další rekonstrukce z let 1893-1841 byla také spíše na škodu. Dílo bylo tenkrát označeno za trosku, malíř Johann Gruss st. odkryl původní zachované partie pod barokní přemalbou a doplnil scházející místa.²⁷ V obrazové příloze (obr. 2) je umístěn rentgenový snímek, který nám dokládá míru zachování původního obrazu. Z tohoto schématu je patrné, že poškození nebylo tak rozsáhlé a restaurace tudíž narušila hlavně středovou část obrazu. Metoda infračervené reflektografie v obrazové příloze nám pak umožňuje vidět původní podkresbu (obr. 3). Pokud srovnáme tyto obrázky (obr. 2 a 3) s obrazem Růžencové slavnosti, jak jej známe dnes (obr. 1), vidíme, nakolik se umělec odchýlil od originálu a kolik se z původního originálu zachovalo. Johann Gruss mohl při své restauraci čerpat již z několika existujících kopií díla, přesto tak neučinil. Vzhledem k tomu, že restaurací utrpěla hlavně středová část obrazu, můžeme se jen domnívat, jaké byly výrazy v obličejích tří z hlavních postav, Marie, Ježíška a papeže. Nelze nyní např. ani rozpoznat, zda byl papežův portrét na obraze vytvořen podle tehdejšího papeže Julia II. nebo ne.

Jeden detail navíc Gruss při své restauraci opomněl (obr. 4). Je však viditelný z mnoha existujících kopií obrazu. Dürer namaloval na koleni svojí Madony mouchu. Měla oklamat diváka a vyvolat dojem, že na obraze sedí skutečná moucha – tzv. trompe-l'oil.²⁸ Dnes se již nedá s určitostí zjistit, zda byla malba natolik poničená a opadaná, že moucha nebyla viditelná, anebo zda vyobrazení hmyzu připadalo restaurátorovi Johannu Grussovi nedůstojné, vzhledem k náboženskému tématu obrazu. Kopie Růžencové slavnosti od Václava Mánese dokazuje přítomnost mouchy na Dürerově originálu ještě v roce 1823 (obr. 5).

Je však jisté, že přes všechny nedostatky a výtky ke Grussově rekonstrukci, bylo tato práce (restaurace Růžencové slavnosti), to nejlepší, co kdy Gruss ve svém životě vytvořil. Navíc z dobových pramenů vyplývá, že Gruss měl na restauraci omezený časový limit, nenechal zcela proschnout spodní vrstvy malby, a i tomu „vděčíme“ za dnešní stav obrazu. Jinak je malba dost zničená, i přes rozsáhlou restauraci, jsou na ní viditelné barevné mapy a na dřevě jsou zřetelné i popraskané struktury (obr. 6). Obraz byl původně v jiném, bohatě vyřezávaném rámu, dnes je v černožlatém rámu ze dřeva. Po těžkém poškození a následujícím restaurování je obraz dnes v Národní galerii v Praze přibližně ve stavu, v jakém byl po restaurování v letech 1839-1841.²⁹ Obraz

²⁷ *tamtéž*, str. 15

²⁸ *tamtéž*, str. 41

²⁹ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 15

prošel ještě několika malými restauracemi, v letech 1965, 1971 a 2006.³⁰ Přesto je patrné, že obraz by potřebovat projít rekonstrukcí mnohem rozsáhlejší.

Podrobné informace o stavu obrazu (asi v letech 1934/35) vypracoval Vincenc Kramář. Text můžeme nalézt například v katalogu z výstavy: Albrecht Dürer, Růžencové slavnost, 1506-2006. Katalog obsahuje i veškeré restaurátorské průzkumy.

³⁰ *tamtéž*, str. 193

PŘÍPRAVNÉ KRESBY A PŘEDLOHY

Albrecht Dürer věnoval přípravě obrazu mnoho času. Studoval i díla jiných umělců, kteří se zabývali tématem růžencové slavnosti. Od některých z nich převzal dokonce celou část obrazu. Sám vytvořil mnoho přípravných kreseb, než se pustil do konečného díla.

Přípravné kresby

Většinu ze zachovaných přípravných kreseb zabírají studie rukou (obr. 7 a 8). Na obrázku 7 vidíme přípravnou studii rukou Panny Marie. Marie zde jednou rukou objímá Ježíška a ve druhé drží věnec z růží. Dürer dával velký důraz na pozici rukou, tak aby přesně vystihl danou činnost. Bohužel vzhledem k následné restauraci, dnes Mariiny ruce téměř nejsou podobné původní tušové kresbě.

Křídová kresba na modrém papíře zobrazující ruce císaře Maxmiliána, nám dokládá, jak mistrně dokázal Dürer modelovat předměty pomocí světla a stínu (obr. 8). Ale porovnáme-li je s dnešní malbou, tak podobnost je nalezitelná snad jen ve tvaru gesta, ale určitě ne ve tvaru samotných rukou. Přesto víme, že tuto změnu udělal sám Dürer, a že dal v konečném výsledku důraz spíše na barevnost než na stínohru (obr. 1).

Další známou kresbou je přípravná studie sv. Dominika (obr. 9). Polopostava opět na modrém papíře, která sloužila především k ujasnění si držení těla sv. Dominika, jeho ošacení a postavení rukou. V konečné verzi stojí Dominik ve větší předklonu než ve studii, má navíc mnohem menší hlavu a celkově jiný výraz ve tváři. Tato studie byla u pravé ruky odštířena, nejspíš z důvodu další mnohem podrobnější studie rukou.³¹

Další důležitou přípravnou kresbou je kresba klečící postavy, kterou v konečném díle vnímáme jako jednoho ze zadavatelů obrazu v modrém hábitu (obr. 10). Muž, který dnes na obraze Růžencová slavnost vypadá tak majestátně a bohatě, na přípravné kresbě působí spíše jako jakýsi utrápený chudák. Je zvláštní, že se Dürer nakonec uchýlil ke zcela jiné tváři této postavy. Grussova restaurace by na tuto část neměla mít až takový vliv, neboť zde byl obraz poškozen jen minimálně (obr. 2). Nevíme ale, zda jeho výraz nepoškodila některá z předchozích rekonstrukcí.

³¹ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 80

Jedna z nejzajímavějších přípravných kreseb je přípravná Studie pluvialu papeže (obr. 11). Akvarel z roku 1506 ukazuje původní autorovu představu o papežském plášti, který je výrazným prvkem obrazu *Růžencová slavnost*. Ve studii vidíme papežský plášť provedený v béžové a fialovorůžové barvě, posetý květinovými vzory a s nezdobeným límcem. Naopak v konečném obraze je nejvíce zdobnou částí právě límec, na kterém najdeme našité drahé kameny a reliéfní vzor Sv. Petra s klíčem k nebeské bráně. Navíc zde má plášť barvu zlata a okvětní lístky jsou růžové. I zde, pokud srovnáváme přípravné kresby a konečné dílo, se autor odchyluje od originálu.

Další přípravnou kresbou, která dokládá úplný opak předchozího tvrzení, je přípravná kresba Ježíška (obr. 12). Tato kresba se, až na mírně změněnou pozici nohou v důsledku sezení na klíně P. Marie, velice podobá originálu. Opět je zde vidět, jak mistrně si Dürer počínal při studiu lidské anatomie. Bohužel na dnešní malbě nenajdeme, tak jako v této kresbě, konkrétní vykreslení každého záhybu Ježíškova těla. Kresba znamenala pro Dürera řemeslný základ i tvůrčí jistotu, technickou pomůcku i prostředek analýzy skutečnostních faktorů, k nimž se umělec snažil proniknout – znamenala skutečný prvek k utváření.³² Na konci se ale Dürer přiklonil spíše ke krásné barevnosti, umocněné hrou světla a stínu, než ke kresebnému výrazu, který by směřoval spíše k tradičnímu zobrazování.³³

Další kresby, které vytvořil Dürer jako studie k *Růžencové slavnosti* jsou Hlava anděla (obr. 13), kterou Dürer použil k podobizně Belliniho anděla, nebo Hlava mladé slečny (obr. 14), která je na této kresbě mnohem zřetelnější než na deskovém obraze. To dokazuje, že Dürer vytvořil v původní *Růžencové slavnosti* charakteristicky podaný portrét každé osoby na obraze a nejen proto měl obraz takový účinek. Dnes už bohužel, v důsledku vlivu času a restaurací, tento obraz takto nepůsobí.

Poslední důležitou přípravnou kresbou je kresba postavy s úhelníkem v ruce (obr. 15). Kresba nám potvrzuje, že tato osoba v původní studii opravdu drží trojúhelník. Na dnešní malbě to totiž vypadá, jako by držela knihu, což je buď špatnou viditelností v důsledku restaurací obrazu, nebo to autor opět změnil sám, jako v předchozích případech.

Přípravné kresby tedy sloužily autorovi spíše jen jako zkouška na veliké představení. Jen malé množství změn, co se dostupných přípravných kreseb týče, je způsobeno

³² Albrecht Dürer, *Kresby*, Praha: Odeon, 1982, str. 28

³³ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, str. 75 - 77

restaurací. Spíše se zdá, že Dürer si během přípravných studií, stále ujasňoval a upravoval konečnou podobu Růžencové slavnosti.

Předlohy

Tématu zobrazování Panny Marie, se Dürer věnoval již dlouho předtím, než vytvořil Růžencovou slavnost. Veškeré tyto obrazy mu pomohly při malování Růžencové slavnosti. Za všechny zmiňme např. cyklus dřvořežů Život P. Marie. Dürer tvořil tento cyklus v průběhu asi deseti let. Několikrát se k němu znovu vracel. První dřvořezy jsou z roku 1501, poslední z roku 1511.³⁴ Tento cyklus je oslavou mateřství a života této ženy.³⁵ V těchto grafických listech se pokaždé objevuje Panna Marie obklopena různými lidmi, věcmi, v různých postojích a kompozicích. Například kompozici Panny Marie obklopené věřícími, si Dürer vyzkoušel již dříve, v dřvořezu Madonna mezi světci z let 1501/1502 (obr. 16). Dürer si zde vytříbil zobrazování jak Panny Marie s Ježíškem na klíně, tak pozice některých okolo stojících věřících, tak i např. hrajícího anděla, jež se zde objevuje s motivem harfy. Je jasné, že k čerpání motivů k Růžencové slavnosti, ze svých vlastních děl, použil Dürer mimo jiné i tento grafický list. Tvoření tohoto cyklu, stejně jako dalších děl s mariánskou tematikou, velice usnadnilo Dürerovi práci na Růžencové slavnosti.

Další z důležitých Dürerových madon je například kolorovaná perokresba Madona v krajině s mnohými zvířaty (obr. 17). Krajina v pozadí, rozeklané vrcholky hor, traviny v popředí, pozice a výraz Panny Marie a poloha Ježíška na jejím klíně, nám významně připomíná Růžencovou slavnost. Je zřejmé, že toto byl také jeden ze zdrojových obrazů Růžencové slavnosti.

Obraz Růžencová slavnost nebyl první Dürerův oltářní obraz. Vytvořil například okolo roku 1500 křídla oltáře pro kostel svaté Kateřiny (obr. 18). Na nich jsou zobrazeni donátoři obrazu v podobách sv. Eustacha a sv. Jiřího.³⁶ Zde si Dürer vyzkoušel malbu brnění, kterou pak využil ke kresbě vojáka na obraze Růžencová slavnost.

Při malbě Růžencové slavnosti Dürer využil i svých autoportrétů, když do kompozice obrazu začlenil svou vlastní podobiznu jako nejvyspělejší formu autorského označení

³⁴ Albrecht Dürer, *Život Panny Marie*, Volvo globator, 1996, str. 79

³⁵ Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: nakladatelství Tvar, 1953, str. 42

³⁶ Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: nakladatelství Tvar, 1953, str. 55

díla.³⁷ Jako mnoho umělců, kteří studovali lidskou tvář, byl sám sobě prvním modelem.³⁸ První vlastní podobiznu vytvořil Albrecht Dürer ve svých třinácti letech, kdy ještě pracoval v otcově zlatnické dílně. Tento obraz dnes najdeme ve vídeňské Albertině (obr. 20). Malířské ambice mladého Dürera můžeme rozpoznat v této čisté přesné kresbě.³⁹ Dalším významným portrétem, za jeho již malířského života, byl portrét z roku 1493, dnes uložený v Louvru v Paříži (obr. 21). Tato vlastní podobizna, přenesená na pergamenu, kterou vidíme v obrazové příloze, zachycuje Dürera jako šviháckého mladíka, s téměř ženskými rysy. V této době bylo celkem normální, zachytit svou podobu na některém ze svých obrazů. Přesto namalovat sebe sama, jen kvůli tomu, aby zvětčil svou vlastní podobu, tím Dürer narušil dosud trvající tradici a byl prvním malířem střední a severní Evropy, který se k tomuto kroku odvážil.⁴⁰ Nejvýraznější z podobizen, na které najdeme nejzřetelnější vliv na pozdější vyobrazení v Růžencové slavnosti, je podobizna z roku 1498, která se dnes nachází v Museo Nacional del Prado v Madridu (obr. 22). Obraz znázorňuje Dürera v době jeho slávy v Benátkách, po vytvoření cyklu Apokalypsa. Dürer zde působí až vznešeně, možná díky elegantnímu šatu, možná díky výrazu v jeho tváři. Pak ještě zmiňme Dürerův nejslavnější autoportrét z roku 1500 (kombinovaná technika na lipovém dřevě, 67 x 49 cm, Mnichov, Alte Pinakothek).

Také využil studií přírody a krajinomaleb, které dosud vytvořil a které se mu hodily při vykreslování nezvyklé vegetace a pozadí obrazu. Pro Dürerovu tvůrčí metodu bylo příznačné, že nejednou sáhl po starší studii, aby obohatil kompoziční řešení nebo podtrhl obrazový detail.⁴¹ Většina vyobrazení krajin, byla vytvořena jako přípravné kresby k nějakému obrazu a Dürer chtěl vytvořit mnoho typů rostlin a krajinných pozadí, aby měl při tvoření díla z čeho vybírat.⁴² Využíval tak studií přírody, například obrazu Velký drn z roku 1503 (obr. 23), ve kterém se Dürer držel zásad zlatého řezu.⁴³ Také využil krajinomaleb, například několika akvarelů, jako jsou Pohled na Arco, asi

³⁷ Anna Marie Kotrbová, J. Mašín, (ed.), *Německé a rakouské umění 15. a 16. století: Staré evropské umění, Šternberský palác*, Praha: Národní galerie v Praze, 1988 str. 126

³⁸ Eva Bužgová, *Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Dům umění v Brně, Albrecht Dürer, Mědiryty, dřevořezy a lepy na železe*, Olomouc: Moravské tiskařské závody, 1966, str. 11

³⁹ Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: nakladatelství Tvar, 1953, str. 16

⁴⁰ *tamtéž*, str. 20

⁴¹ Albrecht Dürer, *Kresby*, Praha: Odeon, 1982, Str. 12

⁴² Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: nakladatelství Tvar, 1953, str. 26

⁴³ Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, Slovart, s.r.o., 2007, str. 41

z roku 1495 nebo Pohled na hrad u řeky z roku 1494 (obr. 24 a 25), které chápal spíše jako kroky na cestě k přípravným studiím a kresbám.⁴⁴

Krajiny na Dürerových obrazech, vyobrazení lesů, měst a skal, byly v době jeho tvorby, vnímány publikem hlavně díky jejich symbolickému významu, ne kvůli umělecké hodnotě. V 15. a 16. nešlo malíři o realistické zobrazení přírody, na to se čekalo ještě dalších téměř sto let. Účelem krajinářského pozadí i popředí obrazu bylo symbolické naznačení prostředí, v němž se slavnost, nebo určitá posvátná scéna odehrávala.⁴⁵ I přes Dürerovu snahu o realističnost těchto vyobrazení je v jeho obrazech tato tendence zřetelně znát. Dokázat to můžeme například na růži, kterou vidíme vedle anděla hrajícího na loutnu u Mariiných nohou, v obraze Růžencová slavnost. Růže je značně stylizovaná a jen s velkou mírou představivosti vyvodíme, že se opravdu jedná o růži.

Dürer využil také kreseb křídel, které přispěly při nákresech velkého množství andělů. Anděl který hraje na loutnu u nohou Panny Marie a má na sobě světélkující roucho. Tento motiv si Dürer vypůjčil od Giovanni Belliniho, známého malíře té doby. Křídla anděla v Růžencové slavnosti září mnohými barvami a připomínají Dürerovu vynikající Studii křídla mandelíka z roku 1500 nebo 1502 (obr. 26).⁴⁶

Můžeme tvrdit, že veškerá Dürerova tvorba před vznikem Růžencové slavnosti přispěla do jisté míry k tomu, aby mohl vzniknout obraz takové kvality, jakým je Růžencová slavnost. V tomto díle se v dokonalé symbióze spojuje zbožné figurativní malířství, portrét, autoportrét, krajina a studie rostlin v jemném detailu. Zde dosáhlo jeho malířské umění svého vrcholu.⁴⁷

Albrecht Dürer při své tvorbě čerpal nejen ze svých vlastních děl, ale i z děl jiných umělců. Například trojúhelníkové uspořádání jako hlavní motiv kompoziční bylo srovnáváno s Leonardovým *Klaněním Tří králů* a šířkové rozvedení, jakož i mnohé jednotlivosti, právě s obrazem Giovanni Belliniho.⁴⁸ Dürera fascinovaly především madony na pozadí látkových závěsů nebo krajin od všeobecně obdivovaného Belliniho, například Trůnicí madona se čtyřmi svěťci z roku 1488 (obr. 27).⁴⁹ Co nejvíce upoutalo Dürera na dílech Belliniho, nebyla jen velká, jednotná skupina, nýbrž i malířské podání.

⁴⁴ *tamtéž*, str. 19

⁴⁵ Karol Hetteš, *op. cit.*, 1953, str. 26

⁴⁶ Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, Slovart, s.r.o., 2007, str. 38

⁴⁷ *tamtéž*, Str. 62

⁴⁸ Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: Fr. Borový, 1919, str. XXI (21)

⁴⁹ Wolf Norbert, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, Slovart, s.r.o., 2007, str. 16

Dürer se od Belliniho naučil citu pro novou malířskou modelaci. Tomu, že nezáleží na linii, nýbrž na ploše. Dříve se Dürer snažil vykreslit každou část, každý detail. Po nastudování Belliniho se naučil vytvořit a uskupit každou část tak, aby umocnila dojem celku.⁵⁰ Z Belliniho obrazů si dokonce vypůjčil celý motiv, a to anděla hrajícího na loutnu v dolní části obrazu *Růžencová slavnost*. Belliniho obraz, ze kterého Dürer vycházel a použil tento motiv anděla pro *Růžencovou slavnost*, znázorňuje Madonu se světci a je umístěn v kostele San Zaccaria (Sv. Zachariáše) v Benátkách (obr. 28).⁵¹

Dürer navázal na již tradiční motiv růžencové slavnosti. I když obrazy, které Dürer znal a z nichž čerpal, byly spíše tvořeny ve formě triptychů, mohl Dürer čerpat i z několika, které byly jedinou deskovou malbou. Jako například *Růžencová slavnost* od neznámého autora z konce 15. století (obr. 29). Dá se předpokládat, že Dürera na obrazy tohoto typu upozornil některý z objednavatelů obrazu. Nejstaršího známé zobrazení růžencové slavnosti z kostela v Kolíně nad Rýnem se nedochovalo. Nakolik z něj mohl Dürer čerpat, hlavně pak při rozložení postav na obraze *Růžencová slavnost*, se můžeme dohadovat jen z podrobného popisu obrazu od neznámého autora z roku 1645. Tento popis zní takto: „Korunovaná Matka Boží, jejíž ochranný plášť zvedají sv. Dominik a sv. Petr Mučedník uprostřed hustého zástupu věřících, kteří všichni drží v rukou růžence. Vpravo duchovenstvo pod vedením Sixta IV.a jeho legáta Alexandra, vlevo světská vrchnost, s císařem...“⁵² Dá se předpokládat, že Dürer tento obraz téměř jistě znal.

K podobizně císaře Maxmiliána mohl Dürer použít Profilovou podobiznu císaře Maxmiliána, vytvořenou neznámým autorem v Benátkách kolem roku 1500, která se dnes nalézá ve Státním muzeu v Berlíně (obr. 30). Nebo napodobil portrét na některé z tehdejších mincí. S největší pravděpodobností Dürer císaře v té době nemaloval podle reality,⁵³ do té doby se s ním ani neseťkal. S císařem Maxmiliánem se Dürer setkal až v roce 1512 v Norimberku.⁵⁴

Koho si vzal Dürer za vzor pro P. Marii je také v rovině spekulací. Např. v životopisném románu *Rytíř smrt a ďábel* by to byla spanilá Benátčanka jménem *Monna Fiametta*.⁵⁵ Bohužel po restauraci provedené Johannem Grussem se již nepozná,

⁵⁰ Waldmann, *op. cit.*, str. XXI (21)

⁵¹ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, str. 74

⁵² *tamtéž*, Str. 20

⁵³ Olga Kotková, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha 2006, str. 80

⁵⁴ E.Bužgová, Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Dům umění v Brně, *Albrecht Dürer, Mědiryty, dřevořezy a lepy na železe*, Olomouc: Moravské tiskařské závody 1966, str. 15

⁵⁵ Gotthold Gloger, *Rytíř, smrt a ďábel*, Albatros, Praha, 1982, Str. 122-124

komu měla být madona podobná. V krátké době po restauraci se spekulovalo, že madona má podobu Grussovy dcery. Podle matrik z té doby ale víme, že Gruss žádnou dceru neměl.⁵⁶ Není ale tak důležité, komu je dnes madona podobná. Důležitější je, že to není madona podle Dürera.

⁵⁶ Olga Kotková, *loc. cit.*, str. 201

IKONOGRAFIE

Pojmy

Obraz Růžencová slavnost je plný symboliky a skrytých významů. Pro přehlednost a lepší pochopení další části ikonografie vysvětleme pojmy atribut a symbol.

Atribut je obrazové označení pojmu nebo osoby pomocí předmětu či bytosti nahrazující nápis.⁵⁷ Čili v obraze je přítomen nějaký prvek (předmět nebo postava), který nám jasně dává najevo, o jakou osobu nebo pojem se jedná, aniž je to kdekoli napsáno. Zobrazení atributů neplatilo jen pro světce, ale např. i pro panovníky. Atributy, které doprovázejí vyobrazení osobností, musíme přitom rozlišovat od symbolů, které vyobrazení nahrazují.⁵⁸ Je třeba upozornit i na to, že se na jednotlivých vyobrazeních, nevyskytují najednou všechny atributy dané postavy. Pro jejich používání platilo dobové nazírání.⁵⁹

Symbol je atribut oddělený od postavy. Symbol spojuje smyslový vjem a duchovní význam. Symbol vyjevuje něco podstatného ze skutečnosti, kterou zastupuje. Obvykle má vícevýznamový charakter a jeho interpretace nemůže být nikdy definitivní.⁶⁰ Se symbolikou se setkáváme všude tam, kde se sděluje něco, co přesahuje pouhou banální vnější formu.⁶¹ Navíc, jak tvrdí Hans Biedermann ve své knize *Lexikon symbolů* „za symbol lze považovat skoro vše.“⁶²

⁵⁷ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část a, pojem atribut

⁵⁸ Václav Ryneš, *Atributy světců*, Rostoky: oblastního muzeum, 1969, str. 3

⁵⁹ *tamtéž*, str.6

⁶⁰ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část s, pojem symbol

⁶¹ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, překlad Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, předmluva

⁶² *tamtéž*, předmluva

Ikonografie

James Hall tvrdí, že námět korunovace Panny Marie tvoří buď závěrečnou a vrcholící scénu v narativním cyklu o životě Panny Marie, nebo ji obvykle zachycuje jako personifikaci samotné církve.⁶³ Dürer sice nedlouho předtím vytvořil cyklus Život Panny Marie, čili by tento obraz mohl být jen logickým vyústěním tohoto cyklu, přesto by toto tvrzení bylo jen velmi neuspokojivé a povrchní. Proto se přikloňme k druhému tvrzení a pokračujme dál cestou ikonografie.

Začneme ve střední části obrazu.

Látka, kterou drží andělé nad Mariinou hlavou je bezpochyby baldachýn, brokátový čtyřhranný přístřešek, který byl určen k nošení či postavení nad trůnem nebo oltářem. Baldachýn je atributem oltářů a svatostánků. Zde symbolizuje nebeskou autoritu a důležité postavení⁶⁴ v rámci slavnosti, které je ještě umocněno středovým umístěním v obrazu. Baldachýn, neboli nebesa, sloužil i k ochraně představitelů církevní hierarchie.⁶⁵ Baldachýn má zelenou barvu, která je pro křesťany barvou stěžejní ctnosti a naděje.⁶⁶

Andělé, nesoucí baldachýn, jsou zde zobrazeni jako děti s křídly, což plně odpovídá dobové konvenci a způsobu zobrazování. Už ve 12. století se prosazuje symbolické zobrazení andělů jako dětí. Toto zobrazení se bere jako symbol nevinnosti.⁶⁷ Andělé vyobrazení v Růžencové slavnosti jsou okřídlení. (Křídla se stávají atributem andělů od 4. století.)⁶⁸ Můžeme tu nalézt dva andělíčky, kteří drží trůn, podle tohoto znaku se těmto andělům říká Trůny. Anděl u Mariiných nohou, hrající na loutnu, se bere jako symbol Boží chvály při příležitosti slavnosti. Hudba měla přivolat dobro a odlákat zlo.⁶⁹ Hudební nástroje obecně jsou symbolem míru a lásky, protože jejich

⁶³ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 227

⁶⁴ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část b, pojem baldachýn

⁶⁵ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Volvox Globator, 1999, str. 31

⁶⁶ *tamtéž*, 1999, str. 254

⁶⁷ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, překlad Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 21

⁶⁸ Gerd Heinz-Mohr, *op. cit.*, str. 121

⁶⁹ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část a, pojem anděl, část h, hudební nástroje

prostřednictvím jsou dobývána srdce žen.⁷⁰ Anděl s hudebním nástrojem také sjednává harmonii mezi císařem a papežem.⁷¹

Na stejné straně u andělíčka hrajícího na loutnu vyrůstá z koruny květina, nejspíš růže, jako symbol znovuzrození, nového života, možná jako symbol života i po smrti. Přítomnost růže také umocňuje provedení slavnosti (korunování růžovými věnci) a to, komu je slavnost určena, jelikož je atributem jak Panny Marie, tak Ježíše Krista.⁷² Pokud je růže zpodobňována v blízkosti Panny Marie, pak se zobrazuje bez trnů, které by představovaly hřích.⁷³

Růžová růže může znamenat i bolest, rudá pak krev Kristovu.⁷⁴

Císařská koruna, v rukou andělů znamená, že pozemská moc, jak světská, tak církevní, oslavuje P. Marii, že se stala matkou Božího syna.⁷⁵

Celý obraz je naplněn tématem korunovace.

Koruna dělá ze svého nositele bytost nadlidskou, spojenou s vyšším světem. V křesťanské ikonografii koruna znamená nejvyšší dosažitelný stupeň existence.⁷⁶

Koruna jíž má na hlavě Marie může být symbolem světské moci a touhy po majetku, někomu by mohla připadat lepší a honosnější než růžové věnce, jimiž jsou korunováni ostatní postavy. Ale i koruna světská, královská, vznikla z koruny rostlinné a bere se jako symbol koruny nebeského krále Krista a královny Marie.⁷⁷ Koruna či věnec ze stále ještě zelené rostliny představuje život, nesmrtelnost a vítězství.⁷⁸ Věnec obecně značí zasvěcení a svrchovanost.

Marie korunuje císaře a potvrzuje tak světskou moc na zemi. Ježíšek korunuje papeže a potvrzuje tak právo moci církevní.

Koruna složená u nohou císaře a tiára (papežská trojitá koruna) u nohou papeže, znamenají, že se pro tuto chvíli zřekli své moci a jsou plně v rukou Božích.⁷⁹ Tiára symbolizuje „trojí království“ neboli vládu nad nebem, zemí a podsvětím. Podle jiného výkladu jde o církev trpící, bojující a vítěznou. Papeži, kteří abdikovali za svého života,

⁷⁰ Milan Mysliveček, *Panoptikum symbolů, zanáček a znamení*, Praha: Horizont, 1994, str. 78

⁷¹ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, Str. 78

⁷² Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část k, pojem květiny

⁷³ Milan Mysliveček, *op. cit.*, str. 213

⁷⁴ *Tamtéž*, str. 211

⁷⁵ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část k, pojem korunování P. Marie

⁷⁶ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, překlad Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 155

⁷⁷ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část k, pojem koruna, část t, pojem trůn

⁷⁸ J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 80

⁷⁹ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část k, pojem koruna/ část t, pojem trůn

nebo světci, kteří tuto čest odmítli, jsou zobrazováni také s tíarou ležící na zemi.⁸⁰ Všichni věřící jsou korunováni stejnými růžovými věnci. Tento jev se dá chápat jako alegorie - v nebi se rozdílý scházejí, všichni budou odměněni.⁸¹ Všichni věřící se modlí nebo drží v rukou nějaký předmět, odkazující k jejich zbožnosti, například Bibli nebo růženec.

Věnce jsou spletené z růžových růží. Růžové růže jsou symboly lásky. Růžová barva je atributem Panny Marie a také růže jako květina, je chápána jako její atribut.⁸² Autor tak opět vyvyšuje její postavení a přítomnost v obraze.

Sepjaté ruce k modlitbě značí adoraci P. Marie i Ježíška na jejím klíně. Adorující postavy jsou většinou zobrazovány jako klečící nebo stojící, s rukama sepjatýma, pozvednutýma nebo složenýma na prsou. Ve skupině adorantů jsou často zobrazováni i donátoři (osoby, které nechaly zhotovit dílo) díla, či kostela,⁸³ stejně jako zde.

Ježíšek je ovinut v bílém pruhu látky. Bílá se vždy oblékala při slavnostních příležitostech, při udělení svátostí, při křtu apod. (dnes např. svatební den). Bílý šat tu značí přítomnost Boha. Kristus se většinou zobrazuje v bílém rouchu na znamení čistoty, světla, duchovní dokonalosti, svatosti, spásy, znovuzrození či věčného života. Bílá barva je atributem nebeských bytostí.⁸⁴ Bílou barvu lze také chápat jako konečný cíl očištěného lidstva, jež je tu přímo personifikován v osobě Ježíška.⁸⁵

Typ Panny Marie na obraze je nazýván Trůnící Panna Marie, Regina coeli, Královna nebes. Pohled zpředu na Marii a dítě, je pak jedním z hlavních typů zobrazení Trůnící Panny Marie.⁸⁶ Také by se toto zobrazení dalo identifikovat jako typus Santa Maria della Rosa, neboli Panna Maria, jak drží růži, zde přeneseně růžový věnec.⁸⁷ Nebo přímo jako typ tzv. Růžencové madony, která spadá pod typ Madony ochránkyně.⁸⁸ Zobrazení Panny Marie s dítětem v náručí plně odpovídalo vyjádření oficiální nauky. Toto zobrazení existovalo již v některých pohanských náboženstvích (zobrazení

⁸⁰ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, překlad Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 353

⁸¹ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část k, pojem koruna, část t, pojem trůn

⁸² Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část b, pojem barvy, část r, pojem růže, část k, pojem květiny

⁸³ *tamtéž*, část a, pojem adorace, část d, pojem donátor

⁸⁴ *tamtéž*, (nestr.), část d, pojem dítě, část J, pojem Ježíšek

⁸⁵ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, překlad Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 37

⁸⁶ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 329

⁸⁷ *Tamtéž*, str. 390

⁸⁸ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, přel. Eva Urbánková, Praha: Volvox Globator, 1999, str. 153

egyptské bohyně Isidy držící na klíně svého syna Hóra). Církev pak toto zpodobení přizpůsobila pro svůj vlastní účel.⁸⁹ Marie má tradičně modrý šat. V době vytvoření obrazu, byl atributem Panny Marie právě modrý šat, ještě s bílou a s červenou.⁹⁰ Proto má Marie ještě k umocnění jistoty, že se opravdu jedná o Matku Boží, na klíně bílý pruh látky a na hrudi červenou sponu. Této identifikace pomocí barev jejího šatu bylo pravděpodobně zapotřebí také proto, že Panna Marie jako svatá bytost překvapivě nemá nad hlavou svatozář.

Podle barvy pláště Panny Marie se jí říká „Modrá lilie“.⁹¹ (viz dále..sv. Dominik) Modrá barva značí věčnost, víru, panenství, mír a nebe.⁹² Přeneseně barva nebe připomíná úlohu Panny Marie jako královny nebes.⁹³ Modrá barva je symbolem všeho spirituálního.⁹⁴ Je také barvou ženského principu jako takového.⁹⁵ Panna Marie zde smiřuje dva tábory. Dvě části pozemské moci, světskou a církevní. Ona sama tu pak představuje autoritu, jíž jsou oba hodnostáři podřízeni.⁹⁶

Levá polovina obrazu je obsazena papežem, jeho stoupenci a církevními věřícími. Papež je obklopen atributy, jako je jeho pluviál (plášť)⁹⁷ pro utvrzení je zde v rohu zobrazena papežská hůl a čepice. Papež má na sobě pluviál. V umění je to jedno z hlavních rouch vyznačujících biskupa, které se nosí při slavnostních příležitostech. Obvykle je bohatě ozdoben. Do svislého zlatem vyšívání lemování na přední části a kolem krku bývají vetkávány cykly scén z evangelií. K límci je připevněna zakrnělá kapuce.⁹⁸ Pluviál v Dürerově obraze má zlatou barvu s růžovými květy. Květy odkazují k samotné růžencové slavnosti a růžovým věncům. Růžová barva, která je (viz výše) atributem P. Marie, zde značí větší příbuznost pozemské moci církevní, než světské, s mocí boží. Zlatá barva, kterou v obraze spatřujeme na plášti papeže, značí vyšší svět, Boží moc, slávu a milost.⁹⁹ Listoví na lemu pluviálu pak symbolizuje spravedlnost.¹⁰⁰

⁸⁹ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 322

⁹⁰ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly*, *Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část p, pojem Panna Marie

⁹¹ Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, přel. Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 212

⁹² Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část b, pojem barvy

⁹³ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 323

⁹⁴ Hans Biedermann, *op. cit.*, 2008, str. 212

⁹⁵ M. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 15

⁹⁶ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, str. 78

⁹⁷ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část p, pojmy papež a pluviál

⁹⁸ James Hall, *op. cit.*, str. 357 a 358

⁹⁹ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část b, pojem barvy

Na lemu pláště najdeme také miniaturní postavu svatého Petra, který odemyká bránu do nebes, zde chápáno jako alegorie pozemského života, odkazující k životu nadpozemskému. Také pak jako symbolika klíče k Boží moci, kdy papež je nástupcem sv. Petra, Kristus mu svěřil moc odpouštět hříchy, řešit otázky víry a vést církve. Sv. Petr je na pluvíálu lehce k poznání, neboť má u sebe nejen klíč, ale z dalších atributů má na sobě i modrý šat se žlutým pláštěm. Navíc sv. Petr je patronem papežů.¹⁰¹

Postavy za papežem ještě umocňují dualitu mezi oběma stranami obrazu. A to hlavně svatý Dominik, zakladatel dominikánského řádu,¹⁰² stojící nad davem. Ten bývá zobrazován jako mnich s lilí (jeho atribut¹⁰³) v ruce, stejně jako u Dürera. Lilie je chápána jako symbol milosrdenství a ráje. Její bílý květ značí neposkvrněnou čistotu. Lilie ale také ztělesňuje panenskost, obrození a nesmrtelnost a je zasvěcena všem panenským bohyním.¹⁰⁴ V biblické tradici je lilie nadto symbolem vyvolení, volby milované bytosti,¹⁰⁵ a tím znovu odkazuje k Panně Marii. Sv. Dominik tu není zobrazen náhodou, ale proto, že byl zakladatelem Růžencových slavností.¹⁰⁶ Na zavedení Růžence Dominikem (1170 – 1221) si činili nárok raní historikové jeho řádu, kteří líčili, jak se mu zjevila ve vidění P. Maria a darovala mu věnec z kuliček ježž nazval „korunou z růží Naší Paní“.¹⁰⁷

Postavy v davu se modlí, jedna z nich drží v ruce hůl, na konci s křížem se dvěma příčnými břevny. Tato berla byla nošená v průvodech před patriarchy.¹⁰⁸ Na konci berly je dvojramenný kříž, kříž patriarší,¹⁰⁹ kříž lorrainský,¹¹⁰ neboli kříž lotrinský,¹¹¹ který je jedním z hlavních symbolů křesťanství, víry a spásy.¹¹² Kříž je také symbolem věčného

¹⁰⁰ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část I, pojem list

¹⁰¹ *tamtéž*, (nestr.), část k, pojem klíč, část p, pojem papež/ část p, pojem Petr

¹⁰² Václav Ryneš, *Atributy v umění, Světci, jejich patronáty a atributy*, Roztoky: oblastního muzeum, 1971, str.20

¹⁰³ *tamtéž*, str.20

¹⁰⁴ J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 103 a 104

¹⁰⁵ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Vovox Globator, 1999, str.136

¹⁰⁶ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část I, pojem lilie, část d, pojem Dominik

¹⁰⁷ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str 336

¹⁰⁸ *tamtéž*, str. 76

¹⁰⁹ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část k, pojem kříž

¹¹⁰ James Hall, *op. cit.*, str. 239

¹¹¹ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Volvo Globator, 1999, str. 123

¹¹² Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část k, pojem kříž

života.¹¹³ Tato postava je také oděna ve výrazně červeném roucho, které může značit, že její nositel je ochoten obětovat za církev život.¹¹⁴ Toto roucho je navíc podšito kožešinou, což značí vysoké postavení takto oděného člověka.¹¹⁵

Biskupská/papežská hůl a čepice, která se tu objevují nejspíš na znamení úřadu papeže, jeho moci a vlády.¹¹⁶ A to hlavně moci nad obcí věřících. Biskupská berla je symbolem Boží vůle.¹¹⁷ Pro vysvětlení, biskup je zástupci církve jmenován na papeže a je vysvěcen jiným biskupem. Dnes je papežem výlučně biskup římský. Papež je chápán jako vykonavatel boží moci na zemi.¹¹⁸

Papežská čepice a hůl jsou zde poněkud skryté, mohou tedy znamenat skrytou církevní moc, která se nehonosí se navenek tak jako světská, a boží moc, která není vidět, ale přesto je přítomna. Nebo se můžeme tázat po dalších důvodech takové vzdálenosti předmětů od papeže samotného. Je v obraze přítomen nějaký další biskup? Nebo je to alegorie toho, že se papež vzdaluje od svého poslání na zemi? Existuje mnoho možností interpretace.

Také je tu možnost, že je zde berla zobrazena jako atribut Ježíška, jako budoucího dobrého pastýře.¹¹⁹

Nenachází se tu žádná žena, tedy žádný atribut hříchu.

Stařec na straně církevní může symbolizovat moudrost věků a může tak být chápán jako alegorie církve samotné.¹²⁰

Na straně světské najdeme císaře a za ním řadu světských věřících. Císař byl v této době chápán jako vtělení boha a jeho zmocněnec na zemi.¹²¹

Jednou z nejvýraznějších částí obrazu, a to hlavně díky své barevnosti, je císařův rudý šat. Rudá je barvou krve, odvahy, boje, ale také značí svátečnost tohoto okamžiku.

¹¹³ Hans Biedermann, překlad Jan Hlavička, *Lexikon symbolů*, Praha: Pavel Dobrovský - Beta, 2008, str. 173

¹¹⁴ *tamtéž*, str. 55

¹¹⁵ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 357

¹¹⁶ Milan Mysliveček, *Panoptikum symbolů, značek a znamení*, Praha: Horizont, 1994, str. 79

¹¹⁷ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část b, pojem berla, část h, pojem hůl

¹¹⁸ *tamtéž*, (nestr.), část b, pojem biskup, část p, pojem papež

¹¹⁹ Gerd Heinz-Mohr, *Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Volvox Globator, 1999, str. 266

¹²⁰ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část s, pojem stařec

¹²¹ J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 24

Užívala se také na znamení vůdcovství, jako atribut královské moci. Často se do ní oblékali právě panovníci.¹²² Značila ale také důstojnost, víru a ušlechtilost.¹²³

Muž v modrém za císařem drží růženec. Ten zde zastupuje modlitbu, kterou vytvořil sv. Dominik, modlitbu růžence a tudíž symbol celé slavnosti.¹²⁴

Za ním muž v černém drží bibli jako symbol Božího slova, pramen pro obyčejné věřící.¹²⁵ Avšak v některých pramenech se uvádí, že tento ne přesně specifikovaný předmět, by mohl být trojúhelník (během výzkumu k této práci se tato domněnka potvrdila – viz přípravné kresby). Ten by zde značil trojitou povahu veškerenstva, nebe, země a člověk, nebo tělo, duše a duch. Znamená jednotu nejsvětější trojice.¹²⁶

Najdeme tu také symboliku peněz, jednoho z atributů lidské společnosti, v mecenáších díla. Mecenáš, donátor, či dobrodinec je ten, kdo objednává obraz na poděkování za prokázaná dobrodíní. Takovými votivními obrazy jsou pak obvykle vyobrazení Panny Marie s dítětem a se světcí včetně donátora, zachyceného v jeho vlastní podobě a klečícího před trůnem s Pannou Marií.¹²⁷ Tak je tomu i v případě Růžencové slavnosti.

A také tu najdeme vojáka jako symbol moci, ale také jako zástupce boje proti zlu.¹²⁸ Pancíř mu slouží jako obrana proti veškerým neřestem.¹²⁹

Dají se tu nalézt i ženy, symbol pokušení, ale i pozemského života, lásky, krásy a zrození.¹³⁰ Žena v podstatě zosobňuje všechny ctnosti i neřesti tohoto světa.¹³¹

Autor, zobrazený na světské straně, je jakousi spojnicí mezi pozadím a přední částí obrazu. V rukou drží pergamen. Monogram A.D., na pergamenu v rukou samotného Dürera, se jeví jako jednoznačné označení autorových iniciál. I zde se ale dá najít hlubší význam, neboť v křesťanské ikonografii se těmito dvěma písmeny označuje zkratka Anno Domini, neboli léta páně. Tedy označení našeho letopočtu.¹³² Pokud si

¹²² Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část b, pojem barvy

¹²³ J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 14

¹²⁴ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část r, pojem růženec

¹²⁵ *tamtéž*, (nestr.), část b, pojem bible, část k, pojem kniha

¹²⁶ J. C. Cooperová, *loc. cit.*, str. 196

¹²⁷ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 120

¹²⁸ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část z, pojem zbroj

¹²⁹ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Volvox Gbator, 1999, str. 229

¹³⁰ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část ž, pojem žena

¹³¹ Milan Mysliveček, *Panoptikum symbolů, značek a znamení*, Praha: Horizont, 1994, str. 275

¹³² Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006, (nestr.), část a, pojem A.D.

byl Dürer tohoto významu vědom, a vzhledem k tomu, že byl hluboce věřící křesťan¹³³, pak určitě ano, pak proč by nevyužil jen dalšího odkazu ke křesťanství a narození Ježíše Krista.

Vykládání barevnosti je vždy mnohovýznamové a nikdo již nezjistí, jak přesně to autor myslí. Červená může být barvou lásky i krve. Bílá znakem čistoty, ale i zmaru.

Atmosféra obrazu se dá nazvat jako atmosféra klidu, ale i možného klidu před bouří. Papež se dívá na císaře, ale ten před jeho přímým a pronikavým pohledem uhýbá – prý se spolu neměli rádi. Vyskytly se domněnky, že Dürer zde vytváří jakousi politickou propagaci, protože Maxmilián v době vytvoření obrazu ještě nebyl nositelem císařského titulu. Gesto, které Maxmilián činí směrem k papeži klečícímu naproti němu, je pak prý zobrazení jeho touhy být korunován císařem Svaté říše římské, což prý Panna s růžencem předpovídá.¹³⁴ Podle jiných teoretiků je idea obrazu zcela zřejmá. Idea, že zbohatlé měšťanstvo si přeje politické uspořádání světa jako smíření odvěkého sváru papežství a císařství.¹³⁵

Celý obraz je jakousi alegorií kontrastu mezi mocí světskou a mocí církevní. Přítomnost Ježíška pak symbolizuje budoucí moc a slávu,¹³⁶ zcela zastřešující a převyšující jakoukoli moc pozemskou.

Zajímavý je také nenápadný prvek připomenutí budoucího posledního soudu. Kristus sedící na soudcovském trůnu mívá po pravé straně tváře lilii a po levé meč.¹³⁷ Tyto prvky totiž najdeme i zde – lilii v rukou sv. Dominika a meč v pochvě vojáka po straně levé.

Rozporuplnost obraz dokresluje jeho pozadí – rostliny jako symbol nového života, hory jako symbol Boží blízkosti, možnost člověka přiblížit se k nebi,¹³⁸ když se zdá, že tak rozeklané vrcholky neumožňují ono přiblížení, a oproti tomu město – typický znak pro život na zemi, ale také hrad, jako symbol bezpečí.¹³⁹ Zelené údolí v dáli je symbolem blahobytu a života.¹⁴⁰

¹³³ Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 59

¹³⁴ Wolf Norbert, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, Slovart, s.r.o., 2007, Str. 38

¹³⁵ Rudolf Chadraba, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963, str. 77

¹³⁶ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část k, pojem koruna

¹³⁷ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008, str. 250

¹³⁸ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část h, pojem hora/ část s, pojem skála

¹³⁹ Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmásek, 2006, (nestr.), část h, pojem hrad

¹⁴⁰ *tamtéž*, (nestr.), část u, pojem údolí

Dva stromy, po jednom na každé straně obrazu, mohou odkazovat k ráji, poznání dobra a zla, ale také ke Kristovi na kříži. Opět tu můžeme najít dualitu života, růstu a přírody se smrtí a utrpením. Pak také symbolizují spojení nebe a země.¹⁴¹ Strom se dá ještě vysvětlit jako trvalé vítězství nad smrtí, díky své neustále obnovované životní síle,¹⁴² což znovu odkazuje k dualitě života a smrti.

Prostředí lesa umožňuje věřícím nalézt v něm ochranu, svatyni a možnost duchovního soustředění.¹⁴³ Les bývá také chápán jako místo zasvěcení a jako symbol tajemství přírody.¹⁴⁴ Z rostlin stojí za zmínku růže, která je znakem Kristova utrpení, jeho krve, ale i lásky a nevinnosti, a je atributem P. Marie. Pak ještě kapradina, kterou najdeme v pravém dolním rohu obrazu, a která symbolizuje tajemství a rozjímavou krásu.¹⁴⁵ Na obraze najdeme v pravé dolní části houby, symboly růstu.

Jasná obloha umocňuje ctnosti přítomných postav.¹⁴⁶

Detail, který byl během let zapomenut, nebo jej vynechali při restauraci, moucha na Mariině koleni, měla také svůj význam. Namalovaná moucha, totiž měla chránit před hmyzem opravdovým. Přeneseně měla chránit Marii s Ježíškem před zlem, nemocemi a zkázou. Právě to totiž znamenal tento v hmyz v dané době.¹⁴⁷

Obraz Růžencová slavnost tedy znázorňuje růžencovou slavnost, motiv velice často objednávaný členy růžencových bratrstev. Růžencová slavnost je oslavou Panny Marie, kterou pořádají právě členové růžencového bratrstva. Tito členové, neboli okolo klečící věřící, jsou korunováni věnci z růží. Motiv tohoto obrazu Dürer zachytil přesně. Andělé korunují příchozí růžovými věnci. A jak ukázal ikonografický rozbor, všechny prvky v obraze a jejich skryté významy odkazují znovu k oslavě Panny Marie a k jejímu postu jako rodičky spasitelovy. Navíc lze obraz vnímat jako rozpor a určité smíření moci církevní a světské. Veškerá tato moc je ale opět přemožena svrchovanou mocí Boží.

¹⁴¹ *tamtéž*, (nestr.), část d, pojem dřevo, část s, pojem strom

¹⁴² Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, překlad Eva Urbánková, Praha: Volvox Globator, 1999, str. 245

¹⁴³ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část l, pojem les

¹⁴⁴ J. C. Cooperová, *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999, str. 101

¹⁴⁵ Hynek Rulíšek, *op. cit.*, (nestr.), část r, pojem rostliny

¹⁴⁶ *tamtéž*, (nestr.), část k, pojem krajina

¹⁴⁷ *tamtéž*, (nestr.), část m, pojem moucha

Závěr

Obraz Růžencová slavnost, jeden z mistrovských děl Albrechta Dürera a jedno z jeho nejlepších děl malířských. Právě jemu, jeho historii, stavu zachování, inspiračním zdrojům, které přispěly k jeho vytvoření a jeho ikonografické analýze se věnovala tato práce. V průběhu vypracovávání této práce, se objevilo mnoho otázek a nejasností, které se od jisté míry podařilo vyřešit, dohledat nebo nalézt odpovědi.

První část práce podává nejdůležitější informace z historie obrazu. Zajímavým zjištěním bylo například kolika restauracemi obraz prošel, kdo a kdy je vykonával a vyvstala otázka, proč vlastně musel být obraz restaurován. Co přispělo k jeho dnešnímu stavu, jaké podmínky uskladnění podpořily rozklad díla, nebo jaké historické události umožnily jeho chátrání. Vzhledem k rozsahu informací, které bylo nutné k tomuto tématu podat, se mu věnuje samostatná podkapitola.

V této podkapitole o stavu zachování obrazu a vlivu restaurací na dnešní stav díla, se vedle výše zmíněných informací dozvíme také informace o tom, která z restaurací obrazu spíše prospěla a která naopak přispěla k jeho katastrofálnímu stavu. Zajímavé je také zjištění, že obraz na tu hlavní restauraci, která by mu vrátila co nejvíce z původního lesku a záměru autora, teprve čeká. Součástí této podkapitoly jsou i náhledy do rozboru dnešního stavu obrazu, například do jaké míry je obraz přemalován a podobně. Přesto práce v této části odkazuje k mnohem podrobnější a odbornější analýze Vincence Kramáře z roku 1934/35. Při zkoumání odborné literatury k tomuto tématu se objevily dvě překvapivé informace. A to informace o pravděpodobné restauraci v letech 1834-1836, o které nehovoří téměř žádný dostupný pramen a která byla zapotřebí kvůli velice zchátralému stavu obrazu. Bohužel již nezjistíme, do jaké míry právě tato restaurace poškodila obraz Růžencová slavnost. Jisté však je, že restaurace byla provedena velice špatně. Druhou překvapivou informací je, že Dürer namaloval na kolena Panny Marie mouchu. Tuto mouchu však na dnešním originále nenajdeme. Nevíme však, zda byl tento detail opomenut kvůli značnému poškození obrazu, nebo dobové konvenci v době restaurace, kdy tento detail připadal restaurátorovi nepříhodný.

Součástí první části práce je také zevrubný popis obrazu. Popis, o němž se ještě žádný literární pramen nepokusil, a který ukázal značné nejasnosti a problematiku, hlavně v oblasti identifikace postav na obraze. Nesrovnalosti v identifikaci tato práce bohužel

již nevyřeší, protože nelze dnes s jistotou určit téměř žádnou z přítomných osob. Jediný, koho můžeme s jistotou určit, je císař Maxmilián a sám autor. Další nesrovnalostí, která vznikla při psaní této kapitoly, byla identifikace předmětu, který drží jeden z mužů na pravé straně obrazu. Spekulace a dostupná literatura nás dovedly ke dvou možnostem, knize a úhelníku. Vzhledem ke stavu obrazu je dnes předmět těžko rozpoznatelný, ale přikláníme se spíše k podobě knihy. Bohužel obraz je na tomto místě značně poškozen a nelze tedy předmět z jistotou určit. Tato záhada byla rozřešena v kapitole Přípravné kresby.

Další část této práce se snaží nalézt inspirační zdroje k vytvoření obrazu Růžencová slavnost. Zaměřuje se na přípravné kresby. Práce, které vytvořil sám Dürer přímo za účelem přípravy obrazu. V této části se také snažíme doložit vliv každé z těchto kreseb na výsledné dílo a porovnat ho z dnešní podobou dané části obrazu. V průběhu psaní této části byla nalezena i přípravná kresba muže s úhelníkem, která nám doložila, že se v dané části obrazu opravdu jedná o úhelník a ne o knihu, jak jsme si původně mysleli. Ostatní přípravné kresby se většinou do určité míry odchyľují od originálu. Ať způsobem utváření, pozicí postav nebo částí těla na obraze a podobně. V práci je patrná snaha o vysvětlení toho, zda je to způsobeno restauracemi, nebo to autor změnil v průběhu práce sám.

Také předlohy, které Dürer použil, značně ovlivnily jeho práci na obraze. Právě těm se věnuje následná podkapitola. Do předloh jsme zařadili nejprve díla, která Dürer vytvořil sám, a vliv některých z nich si možná vědomě ani nepřipouštěl, ale i ty, které vědomě používal při tvoření téměř každého obrazu. Jako například krajinomalby, které používal pro kresby nejen krajinných pozadí obrazu. Dále sem řadíme díla jiných autorů, která byla inspiračním zdrojem pro obraz Růžencová slavnost. Překvapivou informací bylo, že Dürer si vypůjčil jeden celý motiv anděla hrajícího na loutnu od tehdy známého a oblíbeného malíře Giovanni Belliniho. Opět se práce snaží vyložit vliv těchto prací na konečnou podobu obrazu.

Poslední částí práce je pokus o ikonografickou analýzu obrazu. Součástí této analýzy je i vysvětlení použitých pojmů. Během samotné ikonografické analýzy bylo zjištěno, že zkoumání a vysvětlování významů věcí či postav v obraze lze téměř vždy chápat ve více významech, a to ve významech jak pozitivních, tak negativních. Také vysvětlování barevnosti je velice nepřesné, vzhledem k rozsahu možných vysvětlení. Přesto jsme se o tento rozbor pokusili.

Během psaní této části jsme dospěli například k tomu, že celý obraz je naplněn tématem korunovace, které plynule přešlo k alegorie sporu dvou mocí, světské a církevní. Obě tyto moci ale spadají pod moc Boží. Také pozadí obrazu dokresluje dvojznačnost a rozpor těchto dvou stran pozemské moci.

Snažili jsme se také o jasnou identifikaci Panny Marie, vzhledem k atributům, které ji určují, protože hlavní poznávací znamení v obraze chybí, Marie nemá svatozář. V práci je také patrná snaha o určení typu zobrazení Panny Marie.

Zajímavým prvkem, který se objevil při psaní této práce, je přítomnost papežské čepice a hole u levého okraje obrazu. Spekulace nás zavedly k mnoha vysvětlením, ale žádné z nich jsme nemohli prohlásit za definitivní.

Během vypracovávání této části práce jsme dospěli k tvrzení, že veškeré prvky v obraze odkazují k hlavnímu účelu slavnosti, oslavě Panny Marie, například růže nebo koruna, a k jejímu poslání, přivést na svět budoucího Spasitele. Ten je také zobrazen v obraze jako malý Ježíšek a spojuje a nastoluje mír opět mezi dvěma kontrasty, mocí světskou a veřejnou.

V celé práci jsme se snažili ukázat čtenáři nakolik je dnešní podoba Růžencové slavnosti shodná s původním Dürerovým výtvozem. Také jsme mu chtěli dokázat, že každý detail obrazu v něm není zobrazen náhodně, nýbrž z jasným cílem, jímž je většinou zdůraznění celku nebo nějakého dalšího prvku na obraze. Dalším cílem bylo vypracovat detailní popis obrazu a pokus o ikonografický rozbor. Vypracováním této práce a také určitou sumarizací názorů dostupné literatury jsme se snažili naplnit tyto cíle, které jsme si na začátku práce stanovili.

IV. Použitá literatura

- Biedermann**, Hans, *Lexikon symbolů*, přel. Jan Hlavička, Praha: Pavel Dobrovský - BETA, 2008
- Bužgová**, Eva, *Albrecht Dürer, Mědiryty, dřevořezy a lepy na železe*, Olomouc: Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Dům umění v Brně, 1966
- Cooperová**, J. C., *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, přel. Allan Plzák, Praha: Mladá fronta, 1999
- Dürer**, Albrecht, *Das Rozenkranzfest*, 1506
- Dürer**, Albrecht, *Kresby*, Praha: Odeon, 1982
- Dürer**, Albrecht, *Růžencová slavnost a soubor grafických prací*, Praha, 1935
- Dürer**, Albrecht, *Život Panny Marie*, Volvox Globator, 1996
- Fučíková**, Eliška, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha: Aventinum, 1991
- Gloger**, Gotthold, *Rytíř, smrt a ďábel*, přel. Jílková Eva, Praha: Albatros, 1982
- Hall**, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, překlad Allan Plzák, Praha a Litomyšl: Paseka, 2008
- Heinz-Mohr**, Gerd, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, přel. Eva Urbánková, Praha: Volvox Globator, 1999
- Hetteš**, Karol, *Albrecht Dürer*, Bratislava: Tvar, 1953
- Chadraba**, Rudolf, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis, 1963
- Klapalová**, Martina, „Národní galerie vystavuje Dürera“, *Večerník Praha*, ročník XII, č.136, 12.června 2002, str. 4
- Kotková**, Olga, (kat. ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006
- Kotrbová**, M. A., Mašín, J., (ed.), *Německé a rakouské umění 14. – 16. století: Sbírka starého evropského umění*, 1980
- Kotrbová**, A. M., Mašín, J., (ed.), *Německé a rakouské umění 15. a 16. století: Staré evropské umění, Šternberský palác*, Praha: Národní galerie v Praze, 1988
- Kramář**, Vincenc, *Úvod: Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha: Státní nakladatelství v Praze, 1936
- Mysliveček**, Milan, *Panoptikum symbolů, značek a znamení*, Praha: Horizont, 1994
- Neubert**, Karel, **Royt**, Jan, *Poklady pražských uměleckých sbírek*, Praha: Grafoprint, 1992
- PhDr. Rulišek**, Hynek, *Postavy, atributy a symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice: Karmášek, 2006
- Ryneš**, Václav, *Atributy světců*, Roztoky: Oblastní muzeum, 1969
- Ryneš**, Václav, *Atributy v umění, Světcí, jejich patronáty a atributy*, Roztoky: Oblastní muzeum, 1971
- Schröder**, K. A., **Sternath**, M. L., (kat. ed.), *Albrecht Dürer (kat. výst.)*, Wien: Hatje Caufz Verlag, Ostfildern-ruit, 2003
- Voldánová**, Alena, (ed.), *Mistrovská díla, Sbírky a kresby Národní galerie v Praze*, Praha: Národní galerie v Praze, 2008
- Waldmann**, Emil, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: Fr. Borový, 1919
- Wolf**, Norbert, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007

Internetové zdroje:

http://www.galleryofart.us/Giovanni_Bellini/San+Zaccaria+Altarpiece.jpg.html ke dni 9.4.2009



Obrázek 1

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506, olej na dřevě, 162 x 192 cm, Praha, Národní galerie v Praze

Zdroj: http://preport.cz/externals/article_details.php?cla_id=1067 ke dni 5.5.2008



Obrázek 2

Rentgenový snímek, schéma zachování původního obrazu

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506, olej na dřevě, 162 x 192 cm, Praha, Národní galerie v Praze

Zdroj: <http://www.ngprague.cz/127/24/tiskove-zpravy-detail/albrecht-d-rer---ruzencova-slavnost-1506-8211-2006/> ke dni 5.5.2008



Obrázek 3

Infračervená reflektografie, Původní podkresba

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506, olej na dřevě, 162 x 192 cm, Praha, Národní galerie v Praze

Zdroj: <http://www.ngprague.cz/127/24/tiskove-zpravy-detail/albrecht-d-rer---ruzencova-slavnost-1506-8211-2006/> ke dni 5.5.2008



Obrázek 4

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, detail střední části, 1506, olej na dřevě, 162 x 192 cm, Praha, Národní galerie v Praze

Zdroj: <http://www.ngprague.cz/127/24/tiskove-zpravy-detail/albrecht-d-rer---ruzencova-slavnost-1506-8211-2006/> ke dni 5.5.2008



Obrázek 5

Václav Mánes podle Albrecht Dürera, 1823, tužka a perokresba tuší, papír, 598 x 694 mm, Praha, Akademie výtvarných umění

Zdroj: <http://www.ngprague.cz/127/24/tiskove-zpravy-detail/albrecht-d-rer---ruzencova-slavnost-1506-8211-2006/> ke dni 5.5.2008



Obrázek 6

Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, detail v bočním světle, 1506, olej na dřevě, 162 x 192 cm, Praha, Národní galerie v Praze

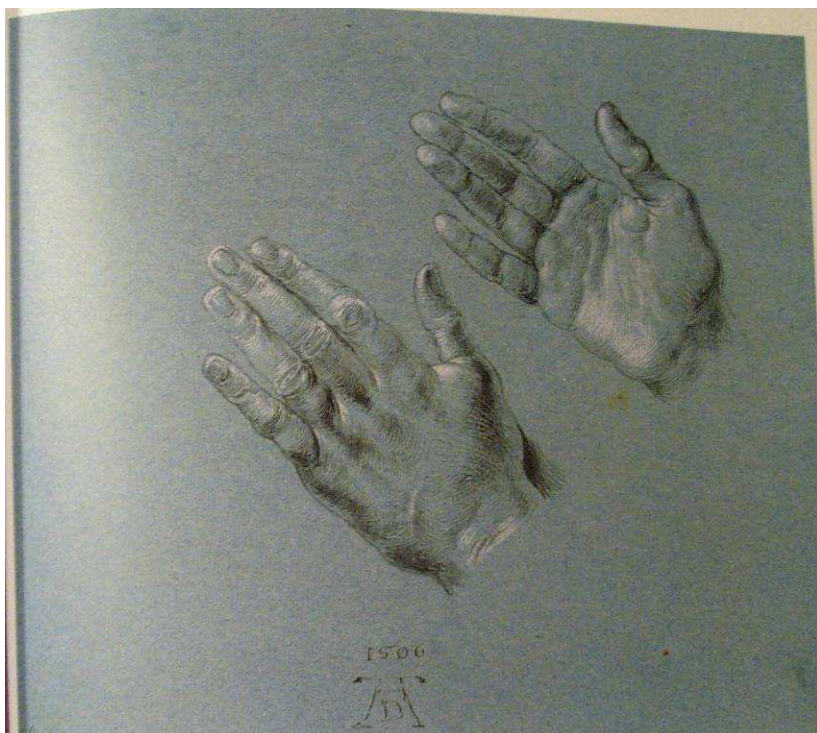
Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 196



Obrázek 7

Albrecht Dürer, Ruce P. Marie, 1506, kresba tuší, Vídeň, Albertina

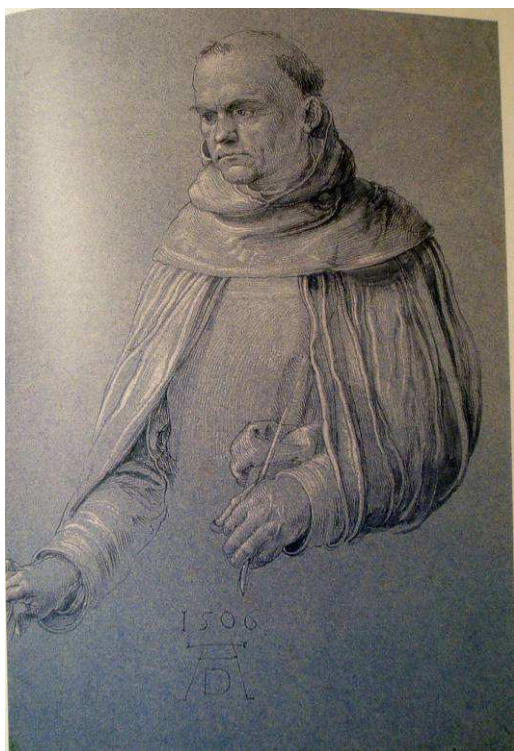
Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 17



Obrázek 8

Albrecht Dürer, Ruce císaře Maxmiliána I., 1506, kresba štětcem, šedá a bílá na modrém papíře, 222 x 251 mm, Vídeň, Albertina

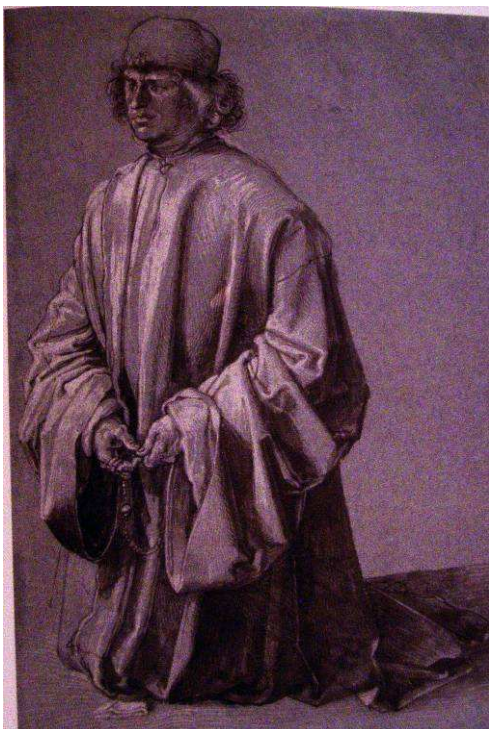
Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 79



Obrázek 9

Albrecht Dürer, Sv. Dominik, 1506, kresba štětcem, šedá a bílá, šedě lavírováno na modrém papíře, 415 x 287 mm, Vídeň, Albertina

Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 81



Obrázek 10

Albrecht Dürer, Klečící donátor, 1506, kresba štětcem na modrém papíře, 32,3 x 19,8 cm, New York, The Pierpont Morgan Library

Zdroj: K. A. Schröder, M. L. Sternath, (kat. ed.), *Albrecht Dürer (kat. výst.)*, Wien: Hatje Cantz Verlag, Ostfildem - Ruit, 2003, str. 331



Obrázek 11

Albrecht Dürer, Pluviál papeže, 1506, Akvarel, Vídeň, Albertina

Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 16



Obrázek 12

Albrecht Dürer, Ježíšek, studie k Růžencové slavnosti, 274 x 384 mm

Zdroj: Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: FR. BOROVIČ, 1919, obr. č. 66



Obrázek 13

Albrecht Dürer, Hlava anděla, Studie k Růžencové slavnosti, 270 x 208 mm, Vídeň, Albertina

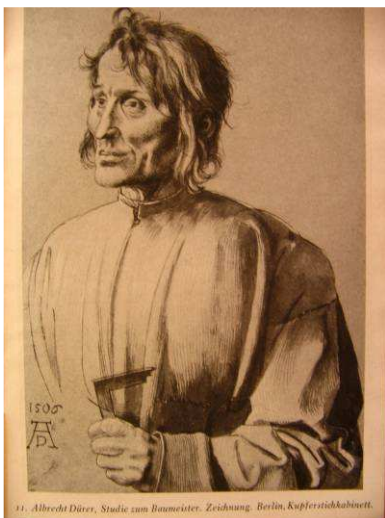
Zdroj: Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: FR. BOROVIČ, 1919, obr. č. 67



Obrázek 14

Albrecht Dürer, Hlava mladé ženy, 1506, malba štětcem a šedý inkoust, zvýrazněno bělobou, modrý papír, 28,5 x 19 cm, Vídeň, Graphische Sammlung Albertina

Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 90



Obrázek 15

Albrecht Dürer, Studie k portrétu stavitele, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett, 1506

Zdroj: Albrecht Dürer, Das Rozenkranzfest, 1506, obr. č. 11



Obrázek 16

Albrecht Dürer, Madonna mezi svěťci, 1501/1502, dřevořez

Zdroj: Albrecht Dürer, *Život Panny Marie*, VOLVOX GLOBATOR, 1996, str. 41, obr. č. 20



Obrázek 17

Albrecht Dürer, Madona v krajině s mnohými zvířaty, kolorovaná perokresba, 32,1 x 24,3, Vídeň, Albertina

Zdroj: Karol Hetteš, *Albrecht Dürer*, Bratislava: Tvar, 1953, str. 21, obr. č. 7



Obrázek 18

Albrecht Dürer, Levé a pravé křídlo Paumgartnerova oltáře, okolo roku 1500, dřevo, každé křídlo 1,53 x 0,87 m, Mnichov, Alte Pinakothek

Zdroj: Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: FR. BOROVIČ, 1919 obr. č. 15



Obrázek 19

Albrecht Dürer, P. Maria korunovaná dvěma anděly, 1518, mědirytina, 139 x 100 mm
Zdroj: Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: FR. BOROVIČKA, 1919, obr. č. 158



Obrázek 20

Albrecht Dürer, Autoportrét ve třinácti letech, 1484, Stříbrná tužka na základní barvě, papír, 27,3 x 19,5 cm, Vídeň, Graphische Sammlung Albertina
Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génieus německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 8



Obrázek 21

Albrecht Dürer, Vlastní podobizna, 1493, 0, 565 x 0, 445 m, Paříž, Louvre

S pergamenu přeneseno na plátno

Zdroj: Emil Waldmann, *Albrecht Dürer*, překlad Jan Loriš, Praha: FR. BOROVIČ, 1919, obr. č. 2



Obrázek 22

Albrecht Dürer, Autoportrét, 1498, kombinovaná technika na lipovém dřevě, 52 x 41 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

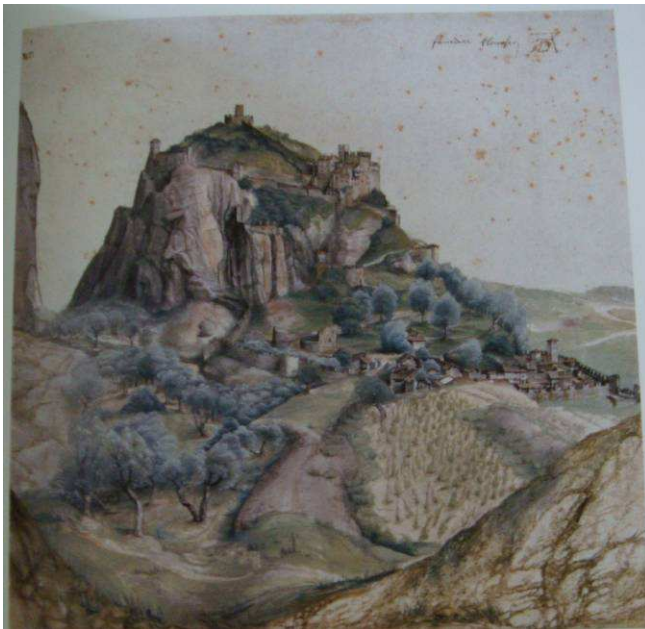
Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 2



Obrázek 23

Albrecht Dürer, Velký drn, 1503, Akvarel a kvaš, zvýrazněno bělobou, napnuto na lepence, 40,8 x 31,5 cm, Vídeň, Graphische Sammlung Albertina

Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 41



Obrázek 24

Albrecht Dürer, Pohled na Arco, asi 1495, Akvarel a kvaš, 22,1 x 22,1 cm, Paříž, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 21



Obrázek 25

Albrecht Dürer, Pohled na hrad u řeky, 1494, Akvarel a kvaš, 15,3 x 24,9 cm, Brémy, Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Zdroj: Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, 23



Obrázek 26

Albrecht Dürer, Studie křídla mandelíka, akvarel na pergamentu, 19,6 x 20 cm, Vídeň, Albertina, kol. 1500 (nebo 1512)

Zdroj: K. A. Schröder, M. L. Sternath, (kat. ed.), *Albrecht Dürer (kat. výst.)*, Wien: Hatje Cantz Verlag, Ostfildem - Ruit, 2003, str. 275



Obrázek 27

Giovanni Bellini, Trůnící madona se čtyřmi svěťci, 1488, kombinovaná technika na desce,

184 x 79 cm (střední deska), 115 x 46 cm (postranní desky), Benátky, kostel Frari, sakristie

Zdroj: Norbert Wolf, *Albrecht Dürer, 1471 – 1528, Génius německé renesance*, přel. J. M. Keller, Köln, Slovart, Taschen, 2007, str. 16



Obrázek 28

Giovanni Bellini, Madonna se svatými, kostel San Zaccari, Benátky

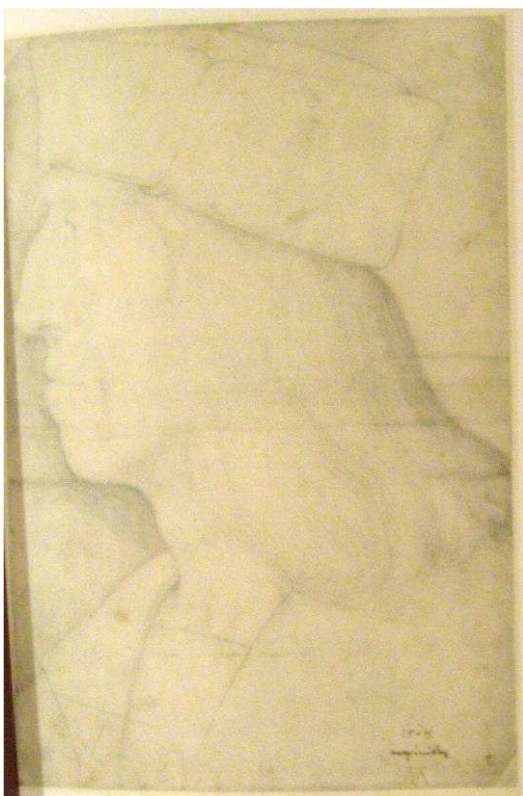
Zdroj: http://www.galleryofart.us/Giovanni_Bellini/San+Zaccaria+Altarpiece.jpg.html
ke dni 9.4. 2009



Obrázek 29

Růžencová slavnost, Jihozápadní Německo, Konec 15. století, obraz na dřevě, obraz na dřevě, nezvěstné

Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006



Obrázek 30

Profilová podobizna císaře Maxmiliána I.

Benátky, kolem roku 1500, Kresba tvrdou křídou na papíře, 373 x 253 mm

Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

[obsahuje nepravý Dürerův monogram a dataci]

Zdroj: Olga Kotková, (ed.), *Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506 – 2006*, Praha, 2006, str. 73