

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH
BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ženský akt v malbě na počátku novověku v Zaalpí.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Eva Klimtová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou 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 bakalářské 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.

České Budějovice, 15. 5. 2011

.....

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za vedení této práce, jeho cenné rady, připomínky, trpělivost a veškerou podporu. Zároveň bych chtěla poděkovat Mgr. Martině Pachmanové za laskavé poskytnutí konzultace a literatury, Janu Ivanegovi za pomoc s gramatickými korekturami. Dále bych chtěla poděkovat všem pedagogům oboru Dějin umění, jmenovitě prof. PhDr. Petru Fidlerovi a Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D. za vědomosti, které mi s bezbřehou trpělivostí předávali.

Anotace

Ve své bakalářské práci *Ženský akt v malbě na počátku novověku v Zaalpi* se zabývám uměleckým kánonem zobrazování žen od starověku do baroka. Věnuji se malbám manýristického malíře Hanse von Aachena, který se svými díly přináší významné inovace proti ustálené ikonografii aktů. Mým záměrem je vyvrátit tradiční vnímání modelek ženských aktů jako prostitutek a poukázat na skutečnost, že se v tomto žánru objevují i podoby žen z vyšší společenské vrstvy. Hlavní důraz kladu na identifikaci portretovaných osob, členů umělcovy rodiny, v první řadě na manželku H. von Aachena, Reginu di Lasso. Obrazy s akty jsem rozdělila podle témat na dva okruhy. První kategorie obsahuje žánrové obrazy, které byly privátního charakteru. Mytologie a alegorie určené císaři Rudolfovi II. Hasburskému jsou uvedeny v druhé části. Cílem mé práce je vysvětlit zobrazení aktů vdaných žen - manželek umělců - v manýristickém umění, které svou přítomností v obraze a nezastřenou identitou otevřeně kontrastují s ideálem křesťanské vzorné manželky, tak jak jej formulovala dobová mravoučná literatura.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Klíčová slova: ženský akt, malířský kánon, Hans von Aachen, Regina di Lasso,

Annotation

This bachelor work *The Female Nude in Paintings at the Beginning of the Modern Age in Over-Alps* deals with the artistic canon portrayal of women from antiquity to the Baroque. I focus on paintings of mannerist painter Hans von Aachen, who with his works brings significant innovation against the established acts iconography. My intention is to refute the traditional perception of female act models as prostitutes and point out to the fact that in this genre, there are also paints of women from higher social strata. The main emphasis is placed on the identification of the persons portrayed, the artist's family members, primarily for the wife of H. von Aachen, Regina di Lasso. Pictures of the acts are divided by themes into two sections. The first category includes genre paintings of private character. Mythologies and allegories intended for the Emperor Rudolf II. Hasburg are listed in the second part. The aim of this work is to explain the display of acts of married women – wives of artists – in the Mannerist art who with their presence in the paintings and their undisguised identity openly contrast with the ideal of Christian exemplary wife, as it was formulated by the contemporary moral literature.

Supervisor: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Key words: female nude, painter's canon, Hans von Aachen, Regina di Lasso,

Obsah

Úvod	strana 8
1. Současný stav	10
1.1 Souhrn literatury a pramenů	10
2. Ženský akt a jeho vývoj	13
2. 1 Účel ženského aktu	13
2. 2 Kritéria malířského kánonu	14
2. 3 Starověký kánon	15
2. 3. 1 Egyptský kánon	16
2. 3. 2 Minojský a řecký kánon	16
2. 3. 3 Římský kánon	17
2. 4 Středověký kánon	18
2. 5 Renesanční kánon	22
2. 6 Manýristický kánon	24
2. 7 Barokní kánon	27
3. Hans von Aachen	28
3. 1 Životopis malíře Hanse von Aachena	28
3. 2 Regina di Lasso	31
3. 3 Potomci	32
4. Obrazy s ženskými akty u Hanse von Aachena	33
4. 1 Společné rysy Aachenových žen	33
4. 2 Privatissima	35
4. 2. 1 Mladý pár se zrcadlem	35
4. 2. 2 Mladý pár s váčkem peněz	36
4. 2. 3 Bakchus, Venuše a Amor	37
4. 2. 4 Bakchus a Ceres	38
4. 3 Mytologie a alegorie	40
4. 3. 1 Venuše a Satyr	40
4. 3. 2 Bakchus, Ceres a Amor	43
4. 3. 3 Alegorie Míru, Blahobytu a Umění	46
4. 3. 4 Diana a její družky odpočívající po lovu	47
4. 3. 5 Betsabé v lázni	48
4. 3. 6 Pallas Athéna, Venuše a Juno	49

4. 3. 7 Sebevražda Lukrécie	strana	50
4. 3. 8 Tři Grácie		51
Závěr		53
Seznam pramenů a literatury		57
Obrazová příloha		59

Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám ženským aktem v malbách na počátku novověku. Téma jsem vybrala s ohledem na jeho sporadické zpracování v českém odborném bádání. Základem práce tvoří i přehled uměleckého kánonu zobrazování žen v období od starověku až do baroka. Tvůrcem stěžejních děl tohoto žánru zastupuje malíř Hans von Aachen, který ve svých obrazech přináší významné ikonografické inovace. Snažím se o identifikaci portrétovaných postav. Ve studii poukazuji na nejen na proměnu výtvarného charakteru aktu na počátku novověku, ale i na sociální změny v chápání statusu manželky, které se do Aachenových maleb promítají. Žena v aktu na obrazech už není opovrhovanou prostitutkou, ale dámou z vyšší společenské vrstvy. V pojednání sleduji jisté zlepšení sociálního postavení vdaných žen. Manželka zůstává sice stále komoditou bez práv, vystupuje však již ze stínu a zviditelňuje se. Snažím se ozřejmit ženský akt v malířství jako opomíjený aspekt staršího umění.

Bakalářská práce si neklade za cíl systematicky zpracovat dosavadní monografické poznatky o malíři Hansi von Aachenovi. Hlavním úkolem studie je upozornit na ženský akt manželek a jeho rozdíly s ideály soudobé moralistické literatury na příkladu Aachenovy ženy Reginy di Lasso.

Renesanční, manýristické a barokní ženské akty vdaných žen by si jistě zasloužily podrobnější studii, ale s ohledem na rozsah bakalářské práce jsem omezila velmi obsáhlé téma.

Primárními prameny jsou samotné malby Hanse von Aachena. Studie čerpá z historické, genderové a biografické literatury. V bakalářské práci uplatňuji interdisciplinární a genderový přístup. Nejprve definuji základní standardy v zobrazování nahých žen. Srovnáním zjištěných ideálních modelů historických dob s Aachenovou tvorbou nalezneme rozdíly. Z těchto důvodů v textu sleduji malířovo obrazové uchopení témat. Metodou komparace autorových děl zjišťuji Aachenovu ženskou normu. Následně určuji modelku ženského vzoru, taktéž pomocí srovnání malířových prací. Prezentuji i sociální vazby modelu mezi umělcem a mecenášem. Zkoumám vliv myšlenkového světa tvůrce a donátora na zobrazení. Zároveň se snažím vysledovat podobné případy u jiných autorů. Nedílnou součástí je konfrontace dobových sociálních zvyklostí, mravoučné literatury s rozporuplnými výtvarnými díly. Změny následně včleňuji do širších souvislostí a historického kontextu.

Na začátku práce se nachází souhrn výchozí literatury. Následující kapitoly věnují přehledu kánonu ženské krásy v umění v jednotlivých historických epochách. Následně je řazen životopis Hanse von Aachena, jeho manželky a rodiny. V samostatném oddílu se dále rozepisují o ženském typu Aachenových maleb. Nejobsáhlejší kapitoly obsahují samotný popis a analýzu malířových děl s námětem ženských aktů, rozdělených do dvou skupin podle žánru. Závěrem shrnuji zjištěné informace týkající se zvoleného tématu. Práci doprovází fotografie vybraných Aachenových obrazů.

1. Současný stav

Námětem ženského aktu ve výtvarném umění se české vědecké bádání zabývá pouze okrajově. Převážně se stává pouze součástí odlišně zaměřených publikací. Česká odborná veřejnost nemá dosud povědomí o vědeckých pojednáních americké provenience, avšak v těchto rozebíraná díla pocházejí pouze ze starověku nebo až od 18. století do pozdějšího časového horizontu. Zahraniční literatura je zároveň téměř nedostupná. Období středověku, renesance či manýrismu v bádání zaměřeném na ženský akt v malbě chybějí.

1. 1 Souhrn literatury a pramenů

Historické pojednání o postavení žen na počátku novověku nalezneme v literatuře autora Stanislava Kostky Neumanna.¹ Samozřejmě musíme brát ohled na dobu vzniku díla S. K. Neumanna, avšak když vyloučíme jeho marxistický pohled a obecnou fascinaci erotikou veřejnosti ve 30. letech 20. století, můžeme vykompilovat přínosné údaje.² Právě zásluhou erotického okouzlení si dovoluje S. K. Neumann zaobírat některými tématy, které současné publikace vynechávají, a tím jim uniká i syntetický pohled na danou dobu. Text je z dnešního hlediska interdisciplinární. Zdánlivě odlišné informace S. K. Neumanna ucelují nástin vazeb renesanční společnosti a v rodině na českém území. V knize nalezneme i kapitolu věnovanou zobrazováním žen.

Jistým aktivem jsou i životopisy renesančních žen historika Josefa Janáčka,³ byť překonané současným bádáním Mileny Lenderové.⁴ Dílo J. Janáčka studuje různé typy žen a jejich aktivit. Poskytuje množství srovnávacího materiálu pro zpracování konkrétního případu Aachenovy rodiny. Opět bychom měli brát zřetel na levicové zaměření J. Janáčka a jeho idealizaci postav a souvislostí.

¹ Stanislav Kostka Neumann, *Dějiny ženy: populární kapitoly sociologické, etnologické a kulturně-historické. Svazek III., Žena středověká a renesanční*, Praha 1932.

² Blíže k fascinaci 19. století erotikou Václav Petrbock (ed.), *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, Praha 1999.

³ Josef Janáček, *Ženy české renesance*, Praha 1996.

⁴ Milena Lenderová (ed.), *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha 2009.

Publikace Lenderové je v současnosti nejkompexnějším pohledem na historické postavení ženy na českém území. V přehledných kapitolách rozdělených nejen časovými obdobími, ale i tématicky se věnuje běžnému životu žen. Nejrozsáhlejší fakta pocházejí od postbarokní éry. Dílo Lenderové čerpá informace z výše zmíněných textů J. Janáčka a S. K. Neumanna, ovšem zavrhuje *Dějiny ženy* a příklání se k často odkazujícímu J. Janáčkovi.

Světové dějiny sexuality až překvapivě podrobně mapují ženský kánon v umění.⁵ Přehledné kapitoly popisují ideální vzhled žen, její postavení a roli manželky v každé epoše. Autor ve svém hodnocení upozaděné pozice ženy přehnaně nepoužívá a „nezneužívá“ teorie Sigmunda Freuda, často se vyskytující v podobně zaměřených knihách. Dílo působí v určitých částech jako snaha o pozvednutí vážnosti žen. Text potvrzuje získané informace z knih S. K. Neumanna a P. Aretina.

Převládající část publikací se věnuje zobrazení samotné ženy a jejího kánonu v umění. Především knihy Umberta Eca mapují dobové požadavky na ideální vzhled žen a mužů v umění, od pravěku po současnost.⁶ Umberto Eco koncipoval texty do tématických kapitol doprovázenými ukázkami citací a uměleckých děl.

Pozorný čtenář může vyčíst řadu detailů o estetických kritériích v dějinách, ovšem obecné kánony lidského těla starověku, renesance či manýrismu nenalezne. Dozvídáme se o pravidlech utváření vzorových proporcí člověka v daných epochách. Eco se spíše soustřeďuje na diskurz ideálu krásy mučedníků, barev a látek v křesťanských vyobrazení, než na komplexní vnímání lidského těla v umění. Chybějící souhrn o ustanovených představách vzhledu žen a mužů Eco vysvětluje nemožnost obsáhnout rozlišný vkus jedince, ať už objednavatelů, či umělců.⁷

Obdobnou tematiku nabízí chronologicky řazená obrazová kniha od Victorie Charlesové.⁸ Text je skromnější, přesto obsáhlejší v otázkách standardu zobrazování lidských postav a možných vlivů na podobu stylizace žen a mužů. Přes nespornou primární funkci publikace jako obrazové encyklopedie získáme přehlednější a možná i komplexnější pohled na umělecký kánon aktů než v knihách Umberta Eca.

⁵ Morus, *Světové dějiny sexuality*. (1, 2), Praha 1969.

⁶ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha 2005 a Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007.

⁷ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha 2005, s. 92.

⁸ Victoria Charlesová et al., *1000 geniálních erotických děl*, Praha 2009.

Knihy Thomase DaCosty Kaufmanna shrnuje základní informace o dvoře císaře Rudolfa II. a o jeho stávajícím malířském okruhu.⁹ V současnosti jsou však mnohá fakta a hypotézy opraveny v bibliografické publikaci vydané k příležitosti výstavy Hanse von Aachena editora Thomase Fuseniga.¹⁰ Přesto nelze T. DaCosta Kaufmannovi jako zahraničnímu pozorovateli upřít prvotní přístup, nezatížený českým prostředím k rudolfínskému okruhu.

Doplnění faktů čerpám od Joachima Jacobyho.¹¹ Německá publikace přehledně uvádí životopis Aachena. Zároveň jsou v Jacobyho práci zahrnuty i analýzy Aachenových obrazů, které ve výše uvedených knihách chybí. Ve fotografiích se vyskytují malby pravděpodobně zničené nebo často nezveřejněné.

Katalog přináší nejnovější badatelské výzkumy četných autorů o Aachenově životě. V souboru jsou i texty Elišky Fučíkové, která se dlouhodobě zabývá Hansem von Aachenem. Přínosem je i aktuální metodologický rozbor Aachenových děl. Některé základní informace zde ale nenalezneme.

Edice autorem Lucie Storchové a Jany Ratajové zastupují mravokárnou literaturu dané doby a přinášejí pochopení náboženského tlaku na umělce, modelku a mecenáše.¹² Autorky v závěrech každé edice genderově hodnotí uvedené texty křesťanských učenců. Jejich komentáře jsou trefné ovšem omezené pouze na rozsah rozebíraných úryvků. Neuposuzují platnost mravoučných rad v praxi. Postrádám komparaci s dějinami sexuality či dobovými erotickými rukopisy. Edice však nebyla určena k zjištění odchylek od zvyklosti mravů. Právě zmíněné publikace se staly výchozími k otázce: jak mohly v době vydání těchto mravokárných spisů zároveň vznikat rozporuplné obrazy ženských aktů.

Pro celistvost pohledu na sociální a kulturní podmínky dané éry, a protipól k mravokárné literatuře uvádím i knihu Pietra Aretina,¹³ který byl přítelem Aachenova

⁹ Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague, Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago – London 1988.

¹⁰ Thomas Fusenig (ed.), *Hans von Aachen (1552 - 1615), Malíř na evropských dvorech*, (kat. výst.), Berlin 2010.

¹¹ Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552 - 1615*, München - Berlin 2000.

¹² Jana Ratajová, Lucie Storchová, *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží: diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009 a Jana Ratajová, Lucie Storchová, *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*, Praha 2008.

¹³ Pietro Aretino, *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*, Praha 1992.

benátského konkurenta Tiziana. P. Aretino popisuje výchovu a mravy italských žen ze své doby. Samotná tolerance díla renesanční společností nám napovídá, že skutečnost a panující zvyklosti jsou poněkud odlišné od představ mravokárné literatury.

Klíčovými odbornými publikacemi zaměřenými na gender v umění jsou texty autorky Martiny Pachmanové.¹⁴ Knihy M. Pachmanové napomáhají českému publiku se lépe orientovat v zahraničním bádání či mu zprostředkovávají odkazy na obsáhlejší studie. Pachmanová přináší soudobé metodologické postupy amerických kunsthistoriček v otázkách vyobrazení žen, které aplikují či konfrontují ve své práci. Z velké části se sice jedná o hypotézy z moderního vizuálního umění, ale mohu zde vyčíst řadu přínosných informací.

2. Ženský akt a jeho vývoj

Nahá žena se objevuje zároveň se zrodem výtvarného umění a provází ho po celou dobu existence, ať už skrytě nebo otevřeně.¹⁵

2. 1. Účel ženského aktu

Primární funkcí ženského aktu bylo erotické potěšení pozorovatele a byl tedy určen do osobních prostor.¹⁶ Druhotný úkol byl nejednoznačný, ovšem často s posláním reprezentovat přímo danou osobu, objednavatel, tvůrce nebo modelku.

Díla s motivem nahých žen majitelé zasílali jako dary církevním a světským hodnostářům.¹⁷

Samotní umělci prezentovali pomocí obrazů dokonalých ženských figur své schopnosti. Lidské tělo bylo jedním z nejsložitějších objektů k portrétování, „zabalené“ do individuální estetické formy příjemné pro vnímání člověka. Vyobrazení

¹⁴ Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2001; a Martina Pachmanová, *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002.

¹⁵ Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002, s. 12.

¹⁶ Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2001, s. 130.

¹⁷ Např.: Tizian, *Danaë*, 1544 – 1545, olej na plátně, 117 x 69 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapol. Blíže k vztahu církve k nahotě v normativních pramenech a v praxi níže.

pohybů či záchvěvů svalů nevyžadovalo od umělce jen kreslířský um a umělecké vzdělání, ale i znalost anatomie, abychom věřili v reálnost výjevu. Malíři mnohokrát poměřovali svůj umělecký talent zvládnutím lidských postav. Interpretování aktu, ať už ženského či mužského, mělo uměleckou prestiž a autoritu.¹⁸ Četnost děl s motivem nahých postav můžeme vysvětlit ambicí umělců, zařadit se na profesní vrchol.

Mnohdy samy modelky objednaly dílo za účelem sebezprezentace.¹⁹ Převážně se obraz stával reklamou kurtizány nebo zaslano památkou klientovi na společnou chvíli s nevěstkou.²⁰

2. 2 Kritéria malířského kánonu

Každá kultura si určuje vlastní standardy pro zobrazování ženy a muže, jenž mohou být odlišné od estetických kritérií jiné společnosti.²¹ Kánon není ani tak definicí vkusu člověka, jako diskurzem ekonomických, sociálních a politických hledisek.²² Standard zobrazování v západní společnosti odpovídá představám autoritativních jedinců, kteří svými názory ovlivňují větší počet lidí. Určujícími osobami byli často panovníci, náboženští hlasatelé, učenci a papežové.²³ Jejich postoj k vyobrazením formovala i ekonomická kritéria, ať už je vedla k získání poslušnosti poddaných nebo i k majetku.²⁴ Samotná módnost předmětů závisela na jejich ceně, tedy poptávce a nabídce.²⁵ V dnešní době jsou ovlivňovatelem estetické normy masová média.

¹⁸ Viz Pachmanová, *Neviditelná žena*, (pozn. 15), s. 119.

¹⁹ Např.: Giorgione, *Portét mladé ženy (Laura)*, 1506, olej na plátně připevněném na desce, 41 x 34 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

²⁰ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 98 - 99.

²¹ Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007, s. 16.

²² Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 29.

²³ Např.: Císař Lev III. zakázal v roce 730 všechny ikony. Ludvík XIV. řečený „Král Slunce“ ovlivnil svým stylem převážnou část Evropy. Religionistický učenec Jan Damašský se zasadil v boji proti ikonoklasmu. Význam na výskyt náboženských obrazů mělo i učení Martina Luthera. Učitel církve sv. Augustin negativně ovlivnil nahlížení na lidské tělo. Papež Řehoř I. Veliký viděl pozitivní vklad v umění jako formě vzdělání pro chudé.

²⁴ Např.: Rozhodovala cena a prestiž než kvalita u pláten, barev, látek, ale i v najmutí určitého umělce.

²⁵ Např. Purpurový pigment byl nejžádanější barvou vládců do doby než se přešlo ze složitějšího získání ze žláz vzácných mořských plžů (*Murex brandaris*) na jednodušší postup výroby. Heslo: Nach tyrský,

Ženský či mužský umělecký kánon, jen stěží lze určit přesně, neboť v každé etapě dějin je dobový standard odlišný.²⁶ Zároveň se kánon uzpůsobuje vkusu sociálních vrstev a územním oblastem. Těžko můžeme předpokládat, že platila stejná estetická kritéria mezi nejvyšší šlechtou, měšťany a chudinou.²⁷ Výkyvy nalezneme i u samotných tvůrců a mecenášů, kde se mísí osobní cítění s předepsanými pravidly.²⁸

Ohled musíme brát i na určitou invenci umělců při zrodu jednotlivých děl. Lidská těla a realita ustupují a přizpůsobují se kompozicím a představám tvůrců, aby vyzdvihly či potlačily žádaný prvek obrazu. Domnívám se, že veškeré postavy ve výtvarném umění jsou do jisté míry vždy stylizované umělcem.

2.3 Starověký kánon

Už od počátku znázorňování žen se objevila idealizace těla.²⁹ Prehistorická doba kladla důraz na šířku ženských boků. Pravěkým soškám vyřezaným do podoby ženského těla korpulentních tvarů bylo zřetelně vyznačeno pohlaví.³⁰ Tvůrci ponechali hlavu jen jako oválný útvar bez detailu obličejových částí. Úloha sošek není známá, převážně jsou vysvětlovány nejistou teorií o figurkách plodnosti nebo ženského božstva.³¹

in: Roman Kubička, Jiří Zellinger, *Výkladový slovník, malířství, sochařství, restaurátorství*, Praha 2004, s. 181.

²⁶ Viz Lenderová, (pozn. 4), s. 501.

²⁷ Např.: středověké vyobrazení v kostelech bylo uzpůsobeno pro sociálně slabší vrstvu, která si nemohla dovolit Bibli a podléhalo faktu, že vzdělání měl jen minimální počet obyvatel. V 16. století toužili panovníci a vysoká šlechta vlastnit díla A. Dürera nebo jemu podobná. Náboženské řády měli předepsány požadavky zobrazování, například cisterciáci přílišně nezdobili svá sídla. Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 15.

²⁸ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 92.

²⁹ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 7.

³⁰ např.: *Venuše z Laussel, Věstonická Venuše* či *Willendorfská Venuše*. Morus, *Světové dějiny sexuality*. (I), Praha 1969, s. 6.

³¹ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 7.

2. 3. 1 Egyptský kánon

Egyptské zpodobňování postav bylo pro obě pohlaví obdobné. Strnulé figury byly portrétované z profilu, kromě ramennou a oka, které egyptští tvůrci malovali z ánfasu. Lidské tělo podléhalo mřížkovému rastru, ve kterém každá část měla svou přesnou míru.³² Velikost postavy nebyla odvozena z perspektivy, ale byla závislá na postavení a vážnosti portrétovaného. Muž byl zobrazen vždy větší než žena a děti. Vše podléhalo přesnému řádu a ornamentice. Individualitu portrétů egyptské umění zcela vyloučilo. V egyptských malbách se vyskytovaly tmavovlasé ženy, velice štíhlé až dívčí postavy. Nahé ženy byly převážně zobrazeny jako tanečnice, hudebnice a bohyně nebo při žánrových scénách.³³ Pohlavní orgány byly potlačeny.³⁴

2. 3. 2 Minojský a řecký kánon

Minojská civilizace nezanechala mnoho děl, ze kterých bychom mohli vystopovat standardy utvořující ženský ideál. Nepochybně však kladla důraz na feminní znaky ženských postav.³⁵ V dané době byly zobrazené lidské rozměry otázkou symetrie dvou prvků.³⁶

Z této tradice vycházeli umělci i v antickém Řecku. Ženským kánonem se stalo zdravé tělo s jasně patrným svalstvem, vystouplými nadry a boky. Nahé ženy byly zpodobňovány pouze ve dvou funkcích, jako prostitutky či bohyně.³⁷

Proporční kánon byl stanoven ve 4. století před n. l. pomocí matematiky. Části těl odpovídaly násobku vzdálenosti končetin od trupu či hlavy. Měřítka byla ovšem přizpůsobena celku.³⁸

Ve starověkém Řecku se dostal do popředí muž, stylizovaný do atleta nebo bojovníka v plné síle a zdraví a upozadil ženy.³⁹ Těla žen a mužů byla vyobrazována

³² Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 74 -75.

³³ Bohyně volné lásky Hathor a bohyně plodnosti a mateřství Isis. Viz Morus, (1), (pozn. 30), s. 10, 16.

³⁴ Ibidem, s. 24.

³⁵ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 7.

³⁶ Ibidem, s. 11.

³⁷ Ibidem, s. 11.

³⁸ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 74 -75.

³⁹ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 11.

s genitáliemi. Řecké umění pohlavní znaky neshledávalo odpudivými, naopak byly žádanými a podtrhovaly krásu těla.⁴⁰

2. 3. 3 Římský kánon

Římské umění napodobovalo řecká díla a převzalo i kánon krásy.⁴¹ Ženské akty na freskách v Pompejích a Herkuláneu, které sloužily jako určitá reklama nevěstkám či k navození intimní nálady, byly vyobrazeny s jasně patrnou idealizací postav.⁴²

Stále převládal kult muže, mnohdy interpretovaný jako projev homoerotiky v antické společnosti.⁴³ V antice bylo zcela obvyklé a společností dokonce žádané, aby muž udržoval předmanželský poměr s eféby. Zamezilo se tak případným nemanželským potomkům a tedy i ekonomickým ztrátám.⁴⁴ Lesbická láska nebyla v antice tolerována jako mužská.⁴⁵ Erotická volnost starověku dopomohla k hojnému zobrazování hermafrodita, zpodobněného jako éterickou bytost syntetizující feminní a maskulinní rysy.⁴⁶ Oboupohlavní námět se vyskytoval nejčastěji v antice oproti následujícím obdobím západního umění.⁴⁷ Předpokládám tudíž, že tendence sexuality starověké společnosti se promítly do zobrazování a nestaly se pouze ojedinelou projekcí v umění.

⁴⁰ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 131.

⁴¹ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 11.

⁴² Viz Morus, (1), (pozn. 30), s. 39 - 40.

⁴³ Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 42.

⁴⁴ Viz Morus, (1), (pozn. 30), s. 32.

⁴⁵ Ibidem, s. 34.

⁴⁶ Podle řecké báje syn Afrodity a Herma. Nalezneme například na freskách Pompejích. Viz Morus, (1), (pozn. 30), s. 25.

⁴⁷ V současnosti se trend hermafroditu vrací. Reflektuje sociální stav dnešní společnosti, ve které je snaha nedělat rozdíly mezi ženou a mužem. Např.: Žádaný australský model srbského původu Andrej Pejčić nebo módní přehlídky světových značek v Paříži v roce 2011 (např.: Dolce & Gabbana, Dior, Jeremy Scott).

2. 4 Středověký kánon

Středověké umění nesmíme chápat v dnešním slova smyslu. Středověká díla byla primárně spojena s náboženským kultem než s estetickou funkcí.⁴⁸ Umění bylo vnímáno jako zprostředkovatel víry k věřícím. Díla nebyli uměním, ale zastupovali vyobrazené světce, proroky a svatou trojici. Identita umělce byla nedůležitá, neboť v podstatě chybělo jeho dílo, které převzalo roly svého modelu.⁴⁹

Vnímání ideálu krásy se podrobilo středověké hierarchii hodnot, které jsou totožné s klasifikováním křesťanské církve. Vnitřní krása, která splňovala mravní předpisy náboženství dosáhla vyššího postavení než vnější vzhled.⁵⁰ Morální kvalita převyšovala estetiku.⁵¹ Vyobrazení postav podléhalo jednoduchému úzu dobra a zla.⁵² Pevně mravní figura, ve které se zrcadlila její čistá věřící duše, byla jako jediná správná ztělesněním krásy, ctností a dobra. Hříšná postava nabírala negativní vyobrazí, jejíž nekalá duše se projevovala i ve vzhledu. Zlé osoby ve středověku mohlo poznat jednoduše vysoký počet lidí, neboť jim nechyběla různá deformace těl, zvětšené či zmenšené části obličeje či údů.⁵³

Středověk ženu postavil pod úroveň člověka nebo-li muže. Žena byla chápána jako méněcenná, neboť byla slabší fyzické síly a podléhala emočním výkyvům. Její postavení církevní učenci vysvětlovali na příkladu zrodu člověka. Evu stvořil Bůh jako druhou z Adamova žebra, a tak se stala přirozeně muži podřazenou, protože byla určena Bohem muži a nebyla stvořena současně s ním. Eva pak potvrdila smýšlení o neblahé ženské morální, fyzické a inteligentní zdatnosti, když podle církevních učenců dohnala Adama k utrhnutí jablka. V podstatě ženám bylo vysvětlováno, že jejich méněcennost je odplatou za spáchaný 1. hřích nebo Božím záměrem.⁵⁴

⁴⁸ Jean – Claude Schmitt, *Obrazy*, in: Jacques le Goff, Jean – Claude Schmitt, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, s. 432.

⁴⁹ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 163.

⁵⁰ Jana Ratajová, Lucie Storchová (ed.): *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží: Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009, s. 745 - 746.

⁵¹ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 55.

⁵² Tělo a duše, in: Goff – Schmitt, (pozn. 48), s. 816.

⁵³ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 26, 29 - 30.

⁵⁴ Mužství a ženství, in: Goff – Schmitt, (pozn. 48), s. 413 - 415.

Myšlenku podporovalo i mužské ztotožňování s Ježíšem Kristem, který byl i se svým pohlavím vyvolený Bohem. Bůh si vybral za svého potomka muže, nikoliv ženu. Mohli bychom namítnout, že Panna Marie byla taktéž silnou autoritou a mohla posloužit ženám k identifikaci. Ztotožňování s matkou Krista bylo ovšem znemožněno důrazem církve na neposkvrněné početí jejího syna. Skutečná žena se nemohla nikdy vyrovnat Panně Marii, neboť panenství svaté matky bylo nepřekonatelnou propastí reality.⁵⁵

Gotika pod vlivem křesťanství transformovala ženu do nepřirozené figury s teatrálními gesty, která se směla vyskytovat nahá pouze v námětech zhřešení.⁵⁶ Veškerá feminita postav byla potlačena, neboť jejich smyslnost mohla odvádět od pozornosti věřících. Umění opět prolínalo soudobý ženský kánon s ideálem reálné ženy, kde se i ve skutečnosti po ženě chtělo, aby ukryvala své přednosti a byla zahalená, nejlépe od hlavy až k patě.

Křesťanští učenci nabádali ženy k mravnosti a ctnosti, mezi něž spadal i odstup vůči mužům. Odsuzovali péči o tělo a jeho přizdobování. Nejradyji viděli ženy oblečené ve strohých šatech a s šátkem zakrývajícím vlasy.⁵⁷ Církev nevyžadovala přednostně od ženy celodenní modlení k Bohu, jak panuje názor dnešní společnosti, ale práci a úplnou poslušnost muži. Samozřejmě víra byla žádoucí, ale obstarávání chodu domácnosti bylo ctnostnější. Žena většinou ani neměla na výběr a pokud se nestala jeptiškou, měla zastávat více práce než muž, i když byla označována za „mdlou“. Její mdlost byla kombinací slabého ducha, těla, prostoduchosti a náchylnosti zdraví.⁵⁸ Ironií ovšem je, že hned za to mravokárci dodávaly výčet ženských povinností, který byl obsáhlejší než mužský.

Na starosti měly mít vdané ženy údržbu domácnosti, tedy praní prádla, úklid, vaření, a to vše spojené s výchovou nemalého počtu dětí. Žena měla dohlížet na čeled',

⁵⁵ Margaret R. Miles, *The Virgin's One Bare Breast: female nudity and religious meaning in Tuscan Early Renaissance culture*, in: Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female body in western culture: contemporary perspectives*, Cambridge 1986, s. 206.

⁵⁶ Např.: ve spojení s neřestmi jako marnotratnost, pýcha, žárlivost a podobně. Zvláštní výskyt ženského aktu je ve zpodobnění stáří či smrti, ovšem v záporném vyznění. Jakmile se stáří objevuje v kladném smyslu je vyobrazeno v mužské formě.

⁵⁷ V některých oblastech norma zahalených vlasů přetrvává v ustálený obyčej, například tzv.: čepení nevěsty.

⁵⁸ Viz Ratajová - Storchová, *Žena není příšera*, (pozn. 50), s. 745 – 746.

pozemky a hospodářství, které v podstatě vedla. Prodej výrobků vzniklých v usedlosti spadal taktéž na manželku, ovšem výdělek měl dostat muž. Samozřejmě měla vykonávat i předepsané vhodné činnosti pro ženu, jimiž byly tkaní, šití, paličkování, předení a charitu.⁵⁹

Do jaké míry odpovídala realita představám mravokárců není známo. Musíme mít ovšem na paměti, že ženy žily po celý život v patriarchální společnosti. Příkazy, pojednání a doporučení ženám a o ženách tvořily výhradně muži ze své perspektivy. Normativní prameny a v podstatě i dějiny člověka nemůže považovat za objektivní, neboť byly formovány jednostranným maskulivním, mnohdy až šovinistickým pohledem.⁶⁰

Ženský akt byl nejpravděpodobněji v důsledku teze sv. Augustina, který odsuzoval rozkoš a následně tělo jako nástroj hříchu. Nahá žena byla přípustná jen jako smilnice svádějící počestné muže nebo nešťastnice v pekle.⁶¹ Často se zobrazovaly ženské akty v náboženských tématech, ve kterých ženy pochybily. Nejčastějším motivem se stal první hřích Adama a Evy.⁶²

Proporční kánon ve středověku podléhal numerologii dokonalých čísel. Lidská figura se komponovala do čtverce neboli úplného čísla 4. V ideálním případě bylo použito ještě číslo 5, zastoupené symbolem kruhu.⁶³ Postavy se přizpůsobovaly velikostně i rozsahu dané práce, kdy byly podle potřeby zmenšovány do tympanonů, nik a rámu.⁶⁴ Perspektiva se vytvářela jednoduchým vrstvením figur na sebe.⁶⁵ Středověká barevnost podléhala myšlence, že vše jasné, zřetelné a jednoduché, bylo i krásné jako Bůh.⁶⁶ Barvy proto byly z nejmistších pigmentů bez příměsí a nebyly míchány, ale byly kladeny odděleně vedle sebe. Dá se mluvit i o jakési symbolice barev.⁶⁷

⁵⁹ Viz Ratajová - Storchová, *Žena není příšera*, (pozn. 50), s. 761.

⁶⁰ Mary D. Garrard, Artemisia and Susanna, in: Norma Broude, Marry D. Garrard (ed.), *Feminism and Art Mystery : Questioning the Litany*, Boulder 1982, s. 164, 166.

⁶¹ Např.: Neznámí umělec z Piemontska, *Fontána mládí*, asi 1430, Italy; Giotto di Bondone, *Poslední soud*, 1304 – 1306, freska, 1000 x 840 cm, Capella degli Scrovegni, Padua.

⁶² Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 57.

⁶³ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 53 - 54, 61.

⁶⁴ Ibidem, s. 58.

⁶⁵ Obrazy, in: Goff – Schmitt, (pozn. 48), s. 433.

⁶⁶ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 68.

⁶⁷ Např.: zelená = znovuzrození, zlatá = nekonečno, nesmrtelnost. Ibidem, s. 76.

Středověkým vzorem byla žena s plavými vlasy spletenými do copu. Vrcholem krásy se stala malá ňadra, „*lehce vzedmuté.. aniž by se volně vlnily*“.⁶⁸ Velikost poprsí ve středověku neurčovala estetická kritéria, ale křesťanská politika vidění. Církev silně ovlivňovala myšlení ve středověku. Křesťanské názory muselo respektovat i umění. Snad jen široká pánev vybočovala ze snahy potlačit feminitu a vzrušivost figur.⁶⁹ Ženské až dívčí proporce středověku mohly souviset i s reálným nedostatkem jídla a častým výskytem morových ran.⁷⁰ Do uměleckého kánonu žen se mohla promítnout i náboženská snaha o střídmost. Ženy byly často namalovány s mírně vypouklým břichem, mnohdy vypadajícím jako gravidní.⁷¹

Zhruba v 11. století se objevil obraz nedostupné bledé ženy s toužícím pohledem.⁷² Gotika ženu přetvořila do nereálné éterické bytosti podobné andělu.⁷³

Pohlavní orgány středověk cudně zahalil. Umělci, omezeni už žánrem výjevu, museli zakrýt klíny fíkovými listy, dlaněmi či vlasy.⁷⁴

Gotika, ač se to na první pohled může zdát, nebyla obdobím se záporným vztahem k sexualitě. Za předepsanými mravy se často ukrývala nepokrytá smyslnost.⁷⁵ Ani přístup k nahotě nebyl jednoznačný. Ve svých publikacích uvádějí U. Eco a S. K. Neumann zvyk společné ložnice pro obě pohlaví, do které si chodili lehat nazí i jejich hosté. Obyčej nebyl jen výsadou chudé vrstvy obyvatel, ale celé společenské škály.⁷⁶ Nesmíme posuzovat otázky mravů z dnešního hlediska, neboť ve středověku byla zcela normální nahota na ulici či na poli.⁷⁷ Samozřejmě se v gotice vyskytovala i dvojí morálka církevních a světských hodnostářů, kdy jejich veřejné prezentování

⁶⁸ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 24.

⁶⁹ Morus, *Světové dějiny sexuality*. (2), Praha 1969, s. 5.

⁷⁰ Viz Miles, (pozn. 55), s. 197 - 8.

⁷¹ Např.: Neznámý umělec, *Adam a Eva a Sodomité*, z *Bible moralisée*, 13. - 14. století, rukopis, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Středověk byl plný žen, které se brzy a opakovaně staly těhotnými. Nejspíše umělci znali převážně gravidní podobu žen, která přetrvávala i po porodu. Viz Neumann, (pozn. 1), s. 11 - 84.

⁷² Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 161.

⁷³ Ibidem, s. 171, 174.

⁷⁴ Dábel, in: Goff - Schmitt, (pozn. 48), s. 115.

⁷⁵ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 173 - 4.

⁷⁶ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 93.

⁷⁷ Lidé běhali nazí do lázně. Viz Neumann, (pozn. 1), s. 93. Často se vykonávala potřeba na poli před zraky ostatních. Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 137.

oponoválo osobním skutkům.⁷⁸ Zjednodušeně lze říci, že bohatí a autoritativní muži si mohli dovolit popustit uzdu svým touhám.⁷⁹

2. 5 Renesanční kánon

Ženský akt v novověku získal přední postavení.⁸⁰ Renesance obnovila zájem o reálné ženy, přesto bylo zobrazení ženského aktu povoleno jen v žánru mytologickém nebo biblickém.⁸¹ Kult muže byl upozaděán, ovšem nezmizel.⁸²

Nový trend nahých žen se zrodil v Itálii. Renesanční prvotní obrazy s ženským aktem zůstávaly ve Florencii stále cudné. Sandro Botticelli v obraze *Zrození Venuše* namaloval stydlivou bohyni lásky, snažící se zahalit si své intimní partie. Naplno se ženské akty rozvinuly až v Benátkách. Giorgionova *Spící Venuše*, už neměla za úkol svou levou rukou zakrývat si ohanbí, ale provádět pohled pozorovatele smyslně po ženském těle.⁸³ Renesanční společnost si zvykla na zcela obnaženou ženu a její ztvárnění, vymykalo se pouze otevřené zobrazení pohlavního aktu. Malíři si ovšem našli cestu i k tomuto tématu. Mytologický motiv jim dovoľoval alespoň v zastoupení zpodobnit pohlavní styk. Ženy jako mytologické hrdinky byly malovány při svádění, oplodňování či znásilnění proměněným Diem.⁸⁴

Jedna z možných hypotéz, vysvětluje hojnost ženských aktů tolerovaných v renesanci křesťanskou církví, nástupem tezí sv. Františka do popředí teologických nauk. Ve 13. století se sv. František postavil proti augustiniánskému odsuzování těla. Františkánské učení naopak hlásalo kladný vztah k lidské nahotě jako k dílu Boha.⁸⁵ Do jaké míry měla teze božských těl vliv na výskyt a toleranci nahých postav není známo. V učení Mikuláše Kusánského se objevuje taktéž předzvěst renesančních myšlenek a uvolněnost k aktům.⁸⁶ Domnívám se, že změna předních religionistických nauk mohla

⁷⁸ Násilí, in: Goff – Schmitt, (pozn. 48), s. 426.

⁷⁹ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 11 - 84.

⁸⁰ Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 43.

⁸¹ Viz Lenderová, (pozn. 4), s. 502.

⁸² Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 43.

⁸³ Viz Morus, (2), (pozn. 69), s. 6.

⁸⁴ Ibidem, s. 8.

⁸⁵ „Lidské tělo stvořil Bůh podle obrazu svého, tedy jsou božská.“ Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 88.

⁸⁶ Viz Eco, *Umění a krása*, (pozn. 27), s. 179 - 190.

připravit podmínky pro nástup zobrazování odhalených žen v křesťanské západní společnosti.

Natalie Boymel Kampen vysvětluje zaměření renesance na ženské akty mužskou snahou omezit ženy, jimž role sexuálních objektů zabraňuje získat členství a postavení v uměleckých ceších.⁸⁷ Zde však narážíme na četné tolerované výjimky žen angažovaných v uměleckých profesích.⁸⁸ Historikové taktéž spatřují v renesanci oproti jiným epochám prvotní záchvěvy zrovnoprávnění v postavení žen.⁸⁹

Ideálním tvarům v renesanci napomohl vznik perspektivy, který umožnil přesněji zobrazovat umělecký model. Prosazení olejomalby jako malířské techniky přineslo možnost malbu opakovaně upravovat a korigovat.⁹⁰

Renesanční proporce figur vycházely z antického kánonu.⁹¹ Umělci si ovšem ustanovili vlastní měřítko postav.⁹² Renesanční standard byl složen kombinací nápodoby přírody s malířovými vlastními hledisky dokonalé krásy. Umělci ve svých dílech stylizovali realitu a dbali na vyváženost celkového vzhledu.⁹³ Obecnou normu figur počátku novověku nelze specifikovat, neboť podléhala invenci tvůrce.⁹⁴ Renesance obecně komponovala obrazy do kruhu či čtverce a ženské akty nebyly výjimkou.⁹⁵

Renesance rehabilituje přirozenou krásu žen. Za nejkrásnější byla považována zralá žena s plně vyvinutými feminními znaky. Posunul se i věk, nejlepšími roky žen byly označovány 30. léta života. Renesance změnila i pohled na těhotenství. Umělci hojně zobrazovali gravidní ženy. Společnost chápala mateřství jako smyslnou krásu, která povyšovala vzhled žen, oproti gotice jenž pouze projevovала úctu ke zrození.⁹⁶

Ideálem se staly zářivé modrozelené oči a růžová pleť.⁹⁷ Udržována byla i touha po plavých vlasech žen.⁹⁸

⁸⁷ Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 43.

⁸⁸ Viz Lenderová, (pozn. 4), s. 503.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 34.

⁹⁰ Heslo: malba olejová, in: Kubička – Zellinger, (pozn. 25), s. 163.

⁹¹ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 80 - 81.

⁹² *Ibidem*, s. 92.

⁹³ *Ibidem*, s. 178, 214.

⁹⁴ Např. rozpor mezi ženským kánodem Sandra Botticelliho, Albrechta Dürera a Giorgioneho.

⁹⁵ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 220.

⁹⁶ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 92.

⁹⁷ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 113.

Renesanční Venuše odhalovala sebevědomě své nahé tělo s důvěrným a pronikavým pohledem.⁹⁹ Pohlavní znaky byly vystavovány na obdiv, aniž by vzbuzovaly rozhořčení pozorovatelů.¹⁰⁰ Nahota, jak už bylo výše řečeno, se stala obvyklou záležitostí renesance, i přes nesouhlas s renesančními mravokárci.¹⁰¹ Domnívám se, že mravoučné spisy vznikly jako ohlas k frivolní společnosti ve snaze ji polepšit. Přikláním se k myšlence U. Eca, že snaha člověka o rozpor a šokování je přímo úměrná velikosti studu společnosti.¹⁰²

2. 6 Manýristický kánon

Samotné definování manýrismus jako uměleckého období je v současnosti nejednoznačné. Jsou vedeny rozporuplné umělecko-historické debaty jak přesně vymezit manýrismus od renesance a baroka. Neshoda nepanuje jen ve výtvarném umění ale, i v literatuře. Země nejsou sjednocené ve výměru obsahu manýrismu.

Termínem manýrismus byl původně označován stylový způsob jednoho umělce v jeho dílech. Pojem vycházel z italského maniera. Poprvé byl použit k označení uměleckého období v roce 1792 v první části díla *Storia Pittorica dell' Italia* italského historika umění Luigiho Lanzi. V 18. a 19. století termín manýrismu užíván převážně v hanlivém vyznění. Teprve na počátku 20. století se na manýrismus začalo pohlížet jako na zajímavé a výrazné umělecké období.¹⁰³

⁹⁸ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 171.

⁹⁹ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 198.

¹⁰⁰ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 149.

¹⁰¹ Neumann uvádí příklady aristokratických průvodů nebo vjezdů panovníků do měst na počátku novověku. Pro procesí Ludvíka XI. při vjezdu do Paříže roku 1461 byly vybrány tři nahé dívky, aby stály jako sirény u fontány Ponceau. Neumann uvádí i A. Dürera, který měl popsat příteli Melantochovi, jak pozoroval nahé dívky při vjezdu Karla V. do Antverp. Roku 1468 v Lille, k příležitosti příjezdu Karla Smělého, byl k vidění i Paridův soud, zosobňovaný třemi nahými ženami a podle soudobé kronikáře „*nic z mnoha podívaných netěšilo se takové pozornosti a takové pochvale lidu.*“ Podobné přání měl i markhrabě Bedřich Braniborský ve Frankfurtu nad Mohanem, které bylo ovšem městem zamítnuto. Neumann uvádí, že byly vybírány jako nymfy a bohyně nejkrásnější dívky i z vysoké šlechty, pro které byla pocta zúčastnit se nahé slavnosti. Nejsm srozuměna se současným historickým badáním v této otázce, tudíž nemohu vyslovit zda jsou Neumannova údaje pravdivé. Viz Neumann, (pozn. 1), s. 99.

¹⁰² Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 131.

¹⁰³ Heslo: Manýrismus, Jan Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997, s. 212.

Pod pojmem manýrismus je označováno umění vycházející z pravidel renesance, které ovšem záměrně porušuje či upravuje předešlé zvyklosti.¹⁰⁴ Manýrističtí umělci se věnovali rozporuplnému člověku, pro něhož byl svět dvojznačný, tajemný a plný nerozluštitelných záhad. Umělci se snažili svou tvorbou co nejvíce zaujmout. Ve svých dílech mísili renesanční realismus s novým fantaskním vyjádřením zažitých motivů.¹⁰⁵ Manýristické zpodobňování zcela ovládl esovitý tvar. „Es“ se objevovalo ve složitých kompozicích obrazů, které byly skládané do různorodých spirál.¹⁰⁶ Harmonii v malbách nahrazovala dynamičnost. Manýrismus narušoval standardní strukturu prostoru. Výtvarná díla často promítala několik dějů současně.¹⁰⁷ Změnil se způsob uvažování manýristického umělce, který zaznamenal malíř a architekt Federico Zuccari: „...*matkou umění není už příroda sama, ale samotné umění, jeho vnitřní zákonitosti, tedy zákonitosti imaginace.*“¹⁰⁸

Datování vzniku manýrismu je taktéž nejednotné. Jednoznačnější výměr bývá v zemích, kde renesance neměla přílišný rozmach. V samotné Itálii je manýrismem označováno umění po smrti malíře Raffaela v roce 1520, odkud je převzata holandskými umělci na studijních cestách.¹⁰⁹ Do německy mluvících zemí se manýrismus dostal díky Habsburkům, kteří si zvali na své dvory italské umělce. Dalším způsobem šíření manýrismu byl obchod s italskými manýristickými díly, která se stávají vývozním artiklem. Manýrismus České země zasáhl v letech 1580 – 1630. Dalo by se říci, že nový umělecký sloh do Čech přesídlil s Rudolfem II. Habsburským.

Manýristický standard krásy ovládla tzv. figura serpentinata. Ženy měly typická esovitá prohnutí těl. Perspektiva figur byla deformována a sestavena do nereálných šroubovitých pozic. Manýrismus měl zájem o komplikované figury v pohybu.

Ideálem krásy se stala žena s labutím krkem a protáhlými končetinami. Přetrvával trend plavých vlasů, vystřídáný až tmavovlasou kšticí v baroku.¹¹⁰ Ženské

¹⁰⁴ Stephen Little, *...ismy, JAK CHÁPAT UMĚNÍ*, Praha 2005, s. 38.

¹⁰⁵ Jaroslav Herout, *Slabikář návštěvníků památek*, Pardubice 2001, s. 45.

¹⁰⁶ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 171.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 169.

¹⁰⁸ Viz Baleka, (pozn. 103), s. 212.

¹⁰⁹ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 222.

¹¹⁰ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 171.

nedokonalosti, které měly stimulovat rozkoš, obzvlášťňovaly díla v manýrismu jako zajímavé elementy.¹¹¹ Erotismus byl umělci využíván ke zdůraznění složitosti výjevu.¹¹²

Nahé ženy byly vkládány do maleb biblických, mytologických a historických příběhů.¹¹³ Procesy proměn ovládly zobrazení výjevů ženských aktů.¹¹⁴ Objevily se i otevřené náměty pohlavních styků.¹¹⁵

Proměna nastala i u samotných výrazu modelek. Nahé ženy už se neprojevovaly jako odměřené bohyně krásy, ale často byly stylizované do role bohatých kurtizán a jejich pohledy vybízely k intimnostem. Zda se urozené dámy samy nechávaly vyzývatě portrétovat jako smyslné a luxusní nevěstky nevíme. Možným příkladem je Tizianova *Urbinská Venuše*, o níž se soudí, že zobrazená nahá žena byla mladičká nevěsta Giuliana Varano.¹¹⁶ Obraz vznikl k příležitosti její svatby s urbinským vévodou Guidobaldym della Roverou v roce 1534. Dílo je interpretováno jako alegorie manželské lásky.¹¹⁷

Stále však byl ženský akt skryt za roušku epického příběhu. Oblíbeným biblickým motivem manýrismu byla Zuzana v lázni, kdy byl zvýrazněn erotismus a půvabu nahoty pomocí kontrastu nahé dívky a oblečených starců.¹¹⁸

Ženský akt v historickém námětu zpodobňoval převážně blíže neurčené obnažené osoby nebo ztělesňovaly alegorické postavy například Vítězství, Pravda a Mír.¹¹⁹

¹¹¹ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 169.

¹¹² Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 88.

¹¹³ Viz Morus, (2), (pozn. 69), s. 7.

¹¹⁴ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 220.

¹¹⁵ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 111.

¹¹⁶ Tizian, *Urbinská Venuše*, 1538, olej na plátně, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

¹¹⁷ Na základě atributů nalezených na obrazech: např. Cassone, jenž byl italským druhem nábytku a darem pro nevěstu, který se umisťoval do novomanželské ložnice. Rona Goffen (ed.), *Titian's "Venus of Urbino"*, New York 1997, s. 146.

¹¹⁸ Např. Jacopo Tintoretto, *Zuzana a starci*, 1570, 147 x 194 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, viz Morus, (2), (pozn. 69), s. 7 - 8.

¹¹⁹ Např.: Hans von Aachen, *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění*, 1598, olej na měděné desce, 56 x 47 cm, Alte Pinakothek, München. [1]

2. 7 Barokní kánon

Ideálem krásy se v baroku staly kypré tvary, které nabízely umělcům množství záhybů a zakřivení. Ženy byly malíři zaznamenány v pohybu nebo v dynamickém výjevu. Celkový trend barokního malířství šerosvitu je patrný i v aktech, kde je jeho pomocí vystupňována plastičnost. Striktní realismus renesančního umění nahradila v baroku patrná disproporce postav. Figury měly často protáhlé nebo nadsazené části těl. Barokní umění vyobrazovalo množství detailů. Akty byly různorodé s nepřeborným počtem forem.¹²⁰

Ženské feminní rysy byly výrazné. Pohlavní znaky byly většinou zahaleny. Ideální barvou vlasů byla tmavá až havraní černá.¹²¹ Barokní malířství nabouralo jednoduché rozdělení rolí, kdy krásné bylo zároveň kladné. Objevila se fascinace v ošklivosti či netradičnosti. Barokní umělci nacházeli krásu a zalíbení v tématu smrti.¹²²

Nahota byla tolerována po Tridentském koncilu jen v moralizujících dílech mytologického námětu. V křesťanských tématech obrazů byl akt povolen pouze v nejnútnejších případech, kdy byl objasňujícím prvkem k rozpoznání výjevu.¹²³ Barokní rekatolizace zpřísnila a svázala uvolněné renesanční standardy a mravy. Katoličtí reformátoři viděli v nahotě synonymum pro nemravnost, proto ničili a překrývali umělecká díla. Akty se staly výsadou mocných a bohatých mužů v primární zóně. Paláce světských a duchovních hodnostářů překypovaly nahotou těl ve výtvarných dílech.¹²⁴ Na přelomu 16. a 17. století vytvářeli umělci anatomické studie v nově vzniklých akademiích převážně za pomoci mužského modelu. Na rozdíl od soukromých ateliérů, kde se zcela běžně vyskytoval ženský akt, byl na všech veřejných uměleckých školách udělen zákaz najímání modelek ještě v 50. letech 19. století.¹²⁵

¹²⁰ Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 232.

¹²¹ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 171.

¹²² Viz Eco, *Dějiny krásy*, (pozn. 7), s. 223.

¹²³ Heslo: Nahota, in: James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha – Litomyšl 2008, s. 289 - 290.

¹²⁴ Např.: Karel V. měl veliké zalíbení ve sběratelství Tizianových Venuší. Jeho syn Filip II. měl přeplněnou pracovnu ženskými akty v královském sídle Escorialu. Viz Morus, (2), (pozn. 69), s. 24.

¹²⁵ Viz Pachmanová, *Neviditelná žena*, (pozn. 15), s. 42.

V barokních dílech byl kladen dokonce větší důraz na sexualitu žen než u renesančních tvůrců.¹²⁶ Autoři se snažili zapracovat erotičnost i do křesťanských duchovních námětů.¹²⁷

Několik uměleckých témat uspokojivě nabídlo příležitost k legitimizování barokního voyerismu. Možnost zpodobnit ženský akt se malířům v době křesťanské rekatolizace naskytl v námětech jako Zuzana a starci, Danaé nebo Lukrécie. Erotický vzhled aktů Zuzan byl ještě posílen přítomností dvou chlápů, oblečených, starých mužů, jejichž výskyt byl ikonograficky oprávněný a pornograficky efektivní. Paradoxně biblická témata, která byla příkladem ženské cudnosti, se stala v barokním malířství oslavou sexuální příležitosti. Max Rooses vysvětlil tento trend v tvorbě P. P. Rubense mužským egem malířů i objednavatelů.¹²⁸

3. Hans von Aachen

Nejvýraznější malířskou osobností na dvoře Rudolfa II. byl Hans von Aachen. Námětově rozmanitá díla činí z Aachena univerzálního manýristického umělce. Aachen byl vynikajícím portrétistou vycházející z vlámské tradice podobizen, který uměl bravurně zachytit nejen reálný vzhled, ale i osobnost modelů. Do širokého spektra Aachenovy tvorby můžeme zařadit také alegorické, náboženské, mytologické a žánrové výjevy. Aachenův kreslířský um odhalíme v lehkém, ale přesto v pevném rukopise. V jeho obrazech se snoubí vlivy nizozemské a italské malby. Svými díly inspiroval barokní umělce, kteří často kopírovali jeho kompozice elegantních postav. Ženské akty provázejí celou tvorbu Aachena. Modelkou ladných nahých figur byla převážně malířova manželka Regina di Lasso. Aachen portrétoval i své potomky především v mytologických námětech.

3. 1 Životopis malíře Hanse von Aachena

Narodil se v 50. letech 16. století v Kolíně nad Rýnem. Přesné informace o narození a rodině Hanse von Aachena chybějí. Především je diskutabilní rok narození

¹²⁶ Viz Morus, (2), (pozn. 69), s. 25.

¹²⁷ Např.: Orgastické dílo Giana Lorenza Berniniho, *Vidění sv. Terezie z Avily*, 1645 - 1652, mramor, kaple Cornaro kostela Santa Maria della Viktoria, Roma.

¹²⁸ Vlámský spisovatel Max Rooses žil v letech 1839 - 1914. Viz Garrard, (pozn. 60), s. 149 – 150.

umělce. Současník a spisovatel Karel van Mander datuje Aachenovo narození do roku 1556. Pravděpodobnější je nicméně rok 1552, uvedený na Aachenově náhrobku v katedrále sv. Víta.¹²⁹

V rodném městě vstoupil Aachen do učení k antverpskému malíři, známému pouze pod křestním jménem Georg či Jörg. Po absolvování mistrovské zkoušky byl přijat do malířského cechu v Kolíně nad Rýnem.¹³⁰

První kroky na studijní cestě asi dvaadvacetiletého Aachena vedly do Itálie. Střídavě setrval v Benátkách či Římě. V Benátkách tvořil pro malíře a obchodníky s uměním Gaspara Rema a blíže nespecifikovaného Moretta. Aachen se zde seznámil s díly kolegů a ke studiu si zvolil kopírování obrazů v benátských kostelech. Následně putoval do Říma, kde se ubytoval u nizozemského malíře a uměleckého agenta Anthonise Santvoorta.¹³¹ Hostem zde byl i kreslíř Hans Speckaert z Bruselu, jehož tvorba hluboce ovlivnila Aachena.¹³² Obměnami kompozic Speckaertových kreseb se Aachen propracoval až ke svému osobitému malířskému stylu.¹³³

Během třináctiletého působení v Itálii Aachen pracoval jako jeden z mnohých pro medicejský dvůr. Ve Florencii vytvořil řadu šlechtických portrétů.¹³⁴ Od roku 1587 Aachen přesídlil do Mnichova, kde tvořil pro množství rozličných objednavatelů.¹³⁵ Četné zakázky donutily Aachena zrušit ateliér v Benátkách. V 90. letech 16. století převážně pracoval v Augšpurku pro významnou rodinu Fuggerů.¹³⁶

Na dvůr císaře Rudolfa II. Aachen pronikl prostřednictvím svého obdivovatele Jakoba Königa. Rudolf II. se ucházel o Aachenovy služby od roku 1586, kdy se poprvé seznámil s Aachenovou tvorbou.¹³⁷ Přesto Aachen zasílal svá díla císaři pouze externě od roku 1587 či 1588. Na jmenování dvorním malířem císaře Rudolfa II. přistoupil až 1. ledna 1592.¹³⁸

¹²⁹ V katedrále sv. Víta se náhrobek Hanse Aachena nalézal až do 19. století. Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 3.

¹³⁰ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 13.

¹³¹ Ibidem, s. 15.

¹³² Ibidem, s. 3.

¹³³ Ibidem, s. 15.

¹³⁴ Mezi portrétovanými byli například toskánský vévoda Francesco I., Jakob König, Giambologni, Jacquese Bylivelta a dnes ztracený obraz s Laurou Battiferri. Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 4.

¹³⁵ Mezi nimi byli i Vilém V. Bavorský se svým wittelsbašským dvorem a jezuité. Ibidem, s. 4, 21 - 24.

¹³⁶ Ibidem, s. 5, 25.

¹³⁷ Jakub König dovezl císaři Aachenův obraz *Podobizna sochaře Giambologni*. Ibidem, s. 5.

¹³⁸ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 5.

Dne 1. července 1596 přesídlil Aachen do Prahy po svatbě s Reginou di Lasso.¹³⁹ Na dvoře Rudolfa II. se Aachenovi dostalo řady výsad a ocenění. Dne 1. listopadu 1594 byl přijat do šlechtického stavu s právem pečetit voskem a zároveň byl povýšen jeho stávající osobní znak. Roku 1605 byla Aachenovi opětovně potvrzena nobilitace a poskytnuta říšská ochrana a další svobody. Císař si ho výjimečně vážil i finančně.¹⁴⁰

Aachen vykonával v habsburské službě především malířskou profesi, ke které přibýly ještě role diplomata a nákupčího uměleckých děl pro Rudolfovu sbírku.¹⁴¹ Aachenovy zakázky nepocházely výhradně pouze od samotného císaře. Obrazy hojně objednávali i přední šlechtici.¹⁴²

Kromě uměleckých příjmů navíc Aachen obchodoval s vínem z Německa a Rakouska. Získal poměrně značné jmění. Na sklonku života stačil zakoupit v Praze dvě nemovitosti.

Po smrti Rudolfa II., dne 20. ledna 1612 se stávající poměry v českých zemích změnilly. Nastupující císař Matyáš si Aachena ponechal ve funkci dvorního malíře. Není ovšem zřejmé, zda sám Aachen chtěl v Praze i po smrti svého vlídného donátora Rudolfa II. setrvat i nadále nebo odjet do Německa. Každopádně si Aachen zažádal v roce 1613 o povolení k vývozu svého majetku do Augšpurku. Zda se cesta uskutečnila není známo. Aachen zemřel v Praze dne 4. března 1615.¹⁴³

Své těhotné manželce a čtyřem dětem zanechal rozsáhlou pozůstalost. Regina di Lasso se později v Mnichově znovu provdala za Aachenova kolegu a medailéra Alessandra Abondia.¹⁴⁴

¹³⁹ Regina di Lassa byla dcerou známého hudebního skladatele Orlando di Lassa.

¹⁴⁰ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 6, 8.

¹⁴¹ Ibidem, s. 6 - 8.

¹⁴² Kristián II. Saský, Jindřich Julia Brunšvický, Karel z Lichtenštejna, Petr Vok z Rožmberka, rodina Lobkoviců a dvorní rada Johannes Barvitus. Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 8.

¹⁴³ Ibidem, s. 10.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 11.

3. 2 Regina di Lasso

Regina di Lasso byla dcerou známého vlámského hudebníka a skladatele Orlanda di Lassa.¹⁴⁵ Narodila se nejspíše po roce 1560 na šlechtickém dvoře mnichovských zaměstnavatelů slavného otce.¹⁴⁶ Zřejmě právě v Mnichově potkala i svého budoucího manžela.

Regina di Lasso vstoupila do manželství s Hansem von Aachenem 1. června roku 1596 v Mnichově.¹⁴⁷ Svazek byl nejspíše uzavřen nejen za účelem obohacení či z důvodů upevnění postavení jednoho z partnerů, ale z citových pohnutek Aachena a jeho snoubenky.¹⁴⁸

Postavení Reginy di Lasso jako ženy nebo manželky bylo na tehdejší dobu projevem určité „emancipace“, která pronikla do českého prostředí v renesanci.¹⁴⁹ Regina di Lasso pracovala s manželem na dovozu a prodeji německých a rakouských vín.¹⁵⁰ Do jaké míry se angažovala i v jiných činnostech svého muže se můžeme pouze jen domnívat. Nebylo by nezvyklé, aby manželka vypomáhala v manželově ateliéru. Ženy pracovaly v různorodých profesích a často předčily schopnostmi své muže.¹⁵¹

Ženy se k vysokým pozicím převážně dostávaly skrze úmrtí manžela, kdy nastoupily na jeho pozici. Okolí však novým podnikatelkám nijak neulehčovalo pozici a nemilosrdně vyžadovalo stejný komfort jako za života jejich manželů. Žena si nemohla dovolit v zájmu zachování obchodu či dílny prodlevu k naučení chodu provozu. Pročež můžeme soudit, že ženy získávaly dovednosti k vedení živnosti už za života manžela, kdy mu nejspíše pomáhaly v podnikání.¹⁵²

¹⁴⁵ K Orlandovi di Lasso blíže Helmut Hell, Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof: Ausstellung zum 450. Geburtstag*, Wiesbaden 1982.

¹⁴⁶ Soudím na základě svatby jejího otce Orlanda di Lassa v roce 1560 v Mnichově.

¹⁴⁷ Viz Kaufmann, (pozn. 9), s. 133.

¹⁴⁸ Domněnka je vytvořena z důvodu četnosti potomků Aachena s Reginou di Lasso do malířova vysokého věku a umělcovou tvorbou, často zobrazující manželku jako bohyni a prezentující intimnost celé rodiny.

¹⁴⁹ „emancipace“ je použita ve významu určitého prosazení žen v mužských záležitostech. Viz Janáček, (pozn. 3), s. 129.

¹⁵⁰ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 10.

¹⁵¹ Viz Lenderová, (pozn. 4), s. 503.

¹⁵² Viz Janáček, (pozn. 3), s. 130, 136.

Dovednou obchodnicí v Praze byla Ester Teuflová ze Streitenfeldu, která si počínala zdatněji ve svém zaměstnání než její otec a manžel. V nejvýznamnější zvonařské dílně na přelomu 16. a 17. století v Praze působila Alžběta z Volfenburku, která po smrti svého muže 6 let dirigovala dílnu. Jako schopné podnikatelky se projevíly i Anna Melantrichová z Veleslavína, Alžběta Nygrýnová a Lidmila ze Závořic ve vedení předních tiskáren v Českých zemích.¹⁵³

Císař Matyáš po smrti Aachena nechal zabavit pozůstávající majetek i s osobními věcmi Reginy di Lasso, která se tak ocitla zcela bez prostředků.¹⁵⁴ Konfiskát byl vrácen po značném okleštění ještě týž rok. Regina di Lasso ihned začala úspěšně uřgovat neproplacené pohledávky za Aachenova díla.¹⁵⁵

V Mnichově nechala zřídít druhý náhrobek pro Hanse von Aachena v kostele sv. Salvátora. Regina di Lasso se znovu provdala v roce 1619 a získala příjmení Abondia, se kterým byla později pochována k prvnímu manželovi. Její ostatky spočinuly u Aachenova náhrobku v Německu.¹⁵⁶

3. 3 Potomci

Regina di Lasso porodila Aachenovi celkem sedm dětí. Záznamy o narození Aachenových potomků jsou pouze nepřímé. Prvorozeným byl nejspíše syn Johann, který byl převážně otcem na obrazech vyobrazován jako Amor [2; 3; 4].¹⁵⁷ Roku 1603 umřeli dvojčata Johanna a Regina a byli pohřbeni jako kojenci v katedrále sv. Víta v Praze. Prostřednictvím záznamu o křtu v roce 1510, konaném taktéž v katedrále sv. Víta, se dozvídáme o dalším potomku synu Juliovi. Přítomna byla i nejstarší sestra Marie Maxmiliána vystupující jako kmotra [5].¹⁵⁸ V roce 1612 se objevila opět ve stejném postavení na křtu předposledního dítěte dcery Kathariny. Poslední potomek

¹⁵³ Dalšími úspěšnými obchodnicemi byly Regina Zimmermannová, která vlastnila nemalý obchod s kořením a látkami. Vdova Eva Holiánová byla přes 30 let hokynářkou. Na počátku 17. století vedla Ludmila Glokerová z Augšpurku hodinářský krám ve Vladislavském sále na Pražském hradě. Markéta Saksová prodával vlnu soukeníkům na konci 16. století. Viz Janáček, (pozn. 3), s. 129-130.

¹⁵⁴ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 10.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 8, 11.

¹⁵⁶ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 11.

¹⁵⁷ Jedná se o díla např.: *Bakchus, Venuše a Amor; Bakchus Ceres a Amor a Chlapec s hrozny*.

¹⁵⁸ Její podoba je známa z Aachenova obrazu *Portrét dívky (Marie Maxmiliána von Aachen)* z roku 1612. Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 259.

Hanse von Aachena se narodil jako pohrobek v Německu. Dne 24. září 1615 byl v Mnichově pokřtěn na Johannese Franciscuse.¹⁵⁹

4. Obrazy s ženskými akty u Hanse von Aachena

Aachenova díla volím primárně s motivem ženského aktu. Zaměřuji se i na Aachenovy práce s námětem žen, které mají obnažené feminní části těl.¹⁶⁰ Obsah vybírám kvůli svému kontrastu se soudobou mravokárnou literaturou.¹⁶¹ Stanovené obrazy jsou dané také dobou vzniku. Omezují se na díla vytvořená během malířova působení ve službách Rudolfa II. Habsburského. Časovou hranici určuji vzhledem k nejbohatšímu výskytu zpodobněných nahých žen v Aachenově tvorbě. Elementárním hlediskem je i podoba žen vyskytujících se na Aachenových malbách. Z rozebíraných obrazů se soustředuji na díla s nejčastějším ženským prototypem Aachena. Mojí snahou je stanovit feminní normu Hanse von Aachena v jednotlivých dílech a předpokládaný ženský standard identifikovat do reálné osoby.

Při popisu maleb kladu primární důraz na vzhled žen. Díla neřadím chronologicky, neboť některé obrazy jsou nepřesně datovány. Prvotně uvádím malby privátního charakteru s jasnou identifikací portrétovaných osob. Jedná se převážně o žánrové náměty. Regina di Lasso je na nich vylíčena jako koketní a smyslná žena s jasně patrným erotickým podtextem. Je ztvárněna zcela konkrétně a osobitě.

Následují mytologická díla a alegorie, která se vzdalují mírně od standardu vyobrazených postav. Ve zmíněné skupině se objevuje spíše ženský figurální typ inspirovaný malířovou manželkou. Regina di Lasso jako nahá modelka provází oběma skupinami, díky čemuž se vymyká křesťanským naukám mravokárců. Rozchází se s jejich ideou spořádané, zahalené a cudné hospodyně.¹⁶²

4. 1 Společné rysy Aachenových žen

Typickou a nejvýraznější částí ženských obličejů modelek Aachena je nos, který je dlouhý, úzký a ostře řezaný do výrazné špičky. Oči jsou vyklenuté a mají jasně

¹⁵⁹ Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 11.

¹⁶⁰ Nadra, pohlaví a pozadí.

¹⁶¹ Rozebráno níže.

¹⁶² Viz Ratajová - Storchová, *Žena není příšera*, (pozn. 50), s. 745 - 746.

zřetelná horní i dolní víčka s tmavými kruhy pod očima. Malá ústa s plnými rty často prozrazují mírnou asymetrii koutků úst. Uši žen jsou převážně vyobrazené jako drobné. Standardní ženské figury mají vlasy plavé, jemně vlnité a stažené do pevného účesu, jenž odpovídá uměleckému úzu, který vlasy erotických nahých bohyň a kurtizán splétá.¹⁶³ Zpodobňovaná těla vypadají zdravě bez zvýrazněných svalů. Ňadra žen nejsou příliš veliká, ale můžeme pozorovat širší boky postav a mírně vypouklé břicho.

Podobné rysy obličeje jako u typické modelky vybraných děl nalezneme u podobizny dcery Aachena *Portrét dívky* [5].¹⁶⁴ Dívka nejspíše podědila dlouhý ostře řezaný nos a plné rty po matce. Charakteristické rysy otce můžeme vidět v kulaté bradě a mírně asymetrickému pohledu očí.

Obdobně můžeme posuzovat i portrét syna malíře, avšak u něj nám zjištění fyziognomie zkresluje patrná tělesná tloušťka. Přesto máme na obraze *Bakchus a Ceres* [6] možnost porovnat obličejové znaky matky a syna, kteří jsou zpodobněni pospolu. Vyskytují se zde typická výrazně klenutá oční víčka s tmavými kruhy, která chybí Aachenovým autoportrétům [7].¹⁶⁵

Nemyslím si, že by se jednalo o standardizovaný Aachenův umělecký rukopis či naučený stereotyp tváří, neboť se v malířově tvorbě objevují i jiné portréty osob, které nevykazují žádné příbuzné rysy jako výše uvedené. Na malbě *Autoportrét s donnou Venustou* [8] se nalézá žena s jinak tvarovaným nosem, obočím, bradou a je výrazně kulatější i postavou [9; 10; 11].¹⁶⁶ Jako shodou náhod nemůžeme vysvětlit přítomnost charakteristických znaků ženských obličejů. Domnívám se proto, že základ rozebíraných ženských aktů pochází z reálné fyziognomie Aachenovy manželky Reginy di Lasso.

¹⁶³ Heslo: Vlasy, in: Hall, (pozn. 123), s. 486.

¹⁶⁴ Hans von Aachen, *Portrét dívky (Marie Maxmiliána von Aachen)*, 1612, olej na plátně, 51, 5 x 38 cm, Sbírký Pražského hradu, Praha.

¹⁶⁵ Hans von Aachen, *Autoportrét*, 70. léta 16. století, olej na dubové dřevě, 51, 2 x 36, 5 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln am Rhein.

¹⁶⁶ např.: Hans von Aachen, *Portrét arcivévodkyně Anny*, 1604, olej na plátně, 58 x 48 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien; viz Kaufmann, (pozn. 9), s. 155. Hans von Aachen, *Podobizna neznámé ženy*, 1592-1593, olej na plátně, 103 x 82, 3 cm, Fürstlich Waldburg-Wolfegg'sche Kunstsammlungen, Wolfegg; viz Jacoby, (pozn. 11), s. 215. Hans von Aachen, *Vévodkyně Renata Bavorská*, olej na plátně, 252 x 112, 5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München; viz Jacoby, (pozn. 11), s. 263.

4. 2 Privatissima

4. 2. 1 Mladý pár se zrcadlem [12]

Dílo je identifikováno v soupisu inventáře pražské sbírky z roku 1621.¹⁶⁷ Malbu Jacoby datuje do 90. let 16. století.¹⁶⁸

Na obraze jsou zpodobněny dvě osoby. V popředí obrazu se nachází ženská figura. Žena hledí do zrcadla, které přidržuje mužská postava v pozadí. Zrcadlo, ve kterém se odráží ženin obličej, je natočené směrem k pozorovateli. Pár je umístěn v neurčité tmavé místnosti. Na obraze je naznačen prostor pomocí dřevěných dveří a ostění. V pozadí je vyobrazena klec s pestrým papouškem, který má symbolizovat pozorovateli sexuální význam výjevu. Na základě erotického atributu ptáka a obnažených prsů ženy je často obraz interpretován jako scéna z nevěstince.¹⁶⁹

Ženská polopostava je vyobrazena s odhalenými řadry. Žlutobílý vršek oděvu je rozhalený a zakrývá pouze ženiny paže. Žena si pod prsy přidržuje tmavší drapérii. Látko opět zvyšuje kontrast nahé pleti, ve snaze zvýšit erotičnost výjevu. Plavé vlasy má pevně svázané do drdolu bez dalších ozdob. Ženina tvář je namalována s dlouhým úzkým nosem a s výraznými víčky očí. Žena se usmívá do zrcadla.

Z mužské postavy stojící za ženou vidíme pouze hlavu a ruce. Levá paže spočívá na rameni ženy a pravá ruka drží před ženou zrcadlo. Význam zrcadla může být dvojitý. Atribut je často vysvětlován jako pomíjivost. Zrcadlo může rovněž odkazovat na starší italské malby, kde bylo používáno symbolicky ve spojitosti s Amorem a Venuší v námětu toalety bohyně.¹⁷⁰ Mužská vousatá tvář je v usmívajícím se šklebu. Muž je namalován s vráskami na čele a kolem očí. Jeho tmavé vlasy už ustupují z hlavy. Malíř zpodobnil mužskou postavu starší než ženinu.

Muže identifikuji jako Hanse von Aachena a ženu jako Reginu di Lasso. Totožnost ženy je mnohdy napadána pro její mladistvý vzhled vůči muži.¹⁷¹ Musí však nutně znamenat ženina pleť bez vrásek, že modelkou není Aachenova žena? Nemohl malíř idealizovat svou manželku a vyhladit ji vrásky, aby podpořil erotičnost obrazu?

¹⁶⁷ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 212.

¹⁶⁸ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 209.

¹⁶⁹ Viz Kaufmann, (pozn. 9), s. 135.

¹⁷⁰ Heslo: Zrcadlo, in: Hall, (pozn. 123), s. 504.

¹⁷¹ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 212.

Domnívám se, že modelka byla Aachenem stylizována, ovšem stále byla portrétovanou osobou Regina di Lasso. Malíř mohl omladit reálnou podobu své ženy, a nebo mohl použít inspiraci ze svých dřívějších skic a maleb, kde zachytil svou manželku za mlada.¹⁷² Datování obrazu je nejisté, jeho vznik je spojován i s dílem *Mladý pár s váčkem peněz* [13].

4. 2. 2 Mladý pár s váčkem peněz [13]

Malba je interpretována obdobně jako předcházející dílo. Na tmavém pozadí jsou vyobrazené polopostavy oblečeného muže a ženy, vyplňující celý obraz. Žena laškovně tahá za ucho rozesmátého muže, který hledí a prstem levé ruky ukazuje na pozorovatele. Ženina činnost je podle německého rčení, snahou se muži vlichotit, svést ho popřípadě ukázat ženinu moc nad mužem.¹⁷³ Ženin oděv není příliš zřejmý, lze se pouze domnívat, že se jedná o žluté šaty s červeným zdobením a nařasenou průhlednou látkou lemující paže.

Na krku má žena perlový náhrdelník, vysvětlovaný jako atribut prostitutky.¹⁷⁴ Hypotézu, že se jedná opět o scénu z nevěstince, podporuje i barevný měšec v pravé ruce muže. V pravém horním rohu se nachází hospodská tabulka se zaznamenanou útratou.

Mužova tvář je opět autoportrétem Aachena. Ženin obličej je podobný ženským standardům Aachenových obrazů. Na základě jejich totožných příznačných rysů s ženou na malbě *Mladý pár se zrcadlem* [12] se domnívám, že ženská podobizna je portrétem Reginy di Lasso.

Námětem obrazu může být religionistický výjev marnotratného syna v nevěstinci. Podobný motiv namaloval Rembrandt van Rijn v roce 1635 na obraze *Veselý pár*.¹⁷⁵ Zároveň zopakoval i výběr manželky jako modelky stejně jako Aachen. Rembrandt zpodobil svou ženu Saskii jako prostitutku v nevěstinci.

¹⁷² Viz Fusening, (pozn. 10), s. 203.

¹⁷³ Německé přísloví „die Ohren kitzeln“ nebo –li lechtat uši, Viz Fusening, (pozn. 10), s. 213.

¹⁷⁴ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 213.

¹⁷⁵ Rembrandt van Rijn, *Veselý pár*, 1635, Olej na plátně, 161 x 131 cm, Gemäldegalerie, Dresden, Viz Kaufmann, (pozn. 9), s. 72.

4. 2. 3 Bakchus, Venuše a Amor [2]

Na konci 16. století vznikla malba *Bakchus, Venuše a Amor* [2].¹⁷⁶ Je signovaná monogramem „HVA“ v levém dolním rohu na vyobrazené kamenné desce. Dílo vyplňují tři polopostavy. Obličejové figur jsou seřazené diagonálně podle stáří. Světlo obrazu přichází z levého horního rohu a měkce modeluje všechny postavy.

V pravém dolním rohu je namalována tvář malého hochy, obrácena směrem na pozorovatele. Malá ručka světlolvasého chlapce objímá ústřední ženskou postavu. Vzhled dítěte je velmi podobný postavám Aachenových mladíků. Vykazuje totožné rysy s hochem na obraze *Chlapec s hrozny* [4], který je ovšem o několik let starší. Domnívám se, že předobrazem mladíka se stal malířův syn.

Žena zaujímá převážnou část obrazu. Její bílozelený oděv je vědomě malířem našasen až pod řadry, aby kontrastoval s nahou pletí a zvýšil erotičnost. Hlava ženy vzhlíží vzhůru k obličejí muže. Výraz tváře je poklidný a oči jsou taktéž nasměrovány k muži. Malíř namaloval ženě plavé vlasy, které se jemně vlní podél její šíje. Žena má vyobrazenou pouze pravou ruku, jejíž dlaň zaujímá levý dolní roh obrazu nad kamennou deskou. Prsty jsou roztaženy v teatrálním gestu. Vzorem obličejí ženy byla s největší pravděpodobností Aachenova manželka. Podobizna vychází ze stejných rysů Aachenových zobrazovaných žen, rovněž je tvář zpodobněna jako oválná s výraznými dolními víčky, špičkou nosu a malými plnými rty.

Mužská postava stojící za ženou vystupuje ze stínu. Mírně se usmívající muž se láskyplně naklání k ženě. V levé ruce pozvedává širokou číši nejspíše s červeným vínem. Mužova pravá ruka spočívá na rameni ženy. Jeho postava je oblečena v kožešině. Vousatá tvář muže je svou fyziognomií velice podobná rysům malířově podobizně na obraze *Autoportrét s donnou Venustou* [8], ovšem charakter obličejí zestárl. Jsou znatelné patrné vrásky kolem očí a ustupující vlasy. Na hlavě má muž vyobrazen věnec z listů vinné révy. V mužské postavě nalezneme ztělesnění zhýralého Bakcha, na základě doprovodných atributů figury: vína, kožešiny a vegetabilního věnce. Zbylé postavy můžeme pak charakterizovat jako Venuši a Amora.

Význam obrazu je často interpretován jako oslava lásky a vína.¹⁷⁷ Forma díla vzbuzuje řadu otázek. Vztahuje se obsah díla k soukromí portrétovaných? Prolíná se

¹⁷⁶ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 209.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 209.

snad do mytologické oslavy osobní láskyplný vztah Aachena? Co vedlo malíře k vyobrazení členů své rodiny v intimním výjevu? Neměl obraz jen představovat spokojenou a milující rodinu?

Jak už bylo výše zmíněno, umělcův výběr stylizace do Bakcha byl v souladu s Aachenovou osobností. Je tedy možné, že podobně souviselo téma malby s charakterem zbylých členů rodiny. Dílo se však pravděpodobně nemělo nikdy dostat na veřejnost. Aachenovy rodinné vztahy prezentovalo pouze zasvěceným. Malba jistě musela kvůli své otevřené erotice zpodobněné manželky zůstat v rukou autora.

4. 2. 4 Bakchus a Ceres [6]

Přesná datace a funkce obrazu není známá. Připouští se možnost, že dle podobných maleb se shodnými náměty, mohlo dílo vzniknout kolem roku 1600.¹⁷⁸ Na obraze jsou zpodobněny dvě polopostavy. Obdélné dílo je vertikálně rozděleno na tmavou a světlou polovinu, kterou utvářejí svou barevností muž a žena. Pozadí je provedeno jednolitou tmavou barvou.

V pravé straně obrazu je vyobrazena ženská figura s odhaleným ňadrem. Její obličej je bledý, ale s narůžovělými tvářemi. Světlé vlasy jsou pevně utažené k hlavě, mezi lokny je účes ozdoben květinami a klasy. V popředí je zobrazena ženská ruka držící jablko a hrozen bílého vína. Na základě vegetabilních atributů v malbě můžeme postavu ženy interpretovat jako personifikaci hojnosti, nebo-li bohyni Ceres.¹⁷⁹ Ženin obličej signalizuje charakterové rysy Aachenových žen. Jedná se o typické znaky jeho ženských tváří: profilovaný nos, hluboké tmavé kruhy pod očima s výraznými víčky. Soudím tudíž, že se jedná o portrét manželky Reginy di Lasso.

V tmavší části obrazu je umístěn muž s tváří skloněnou k pravému rameni. Jeho tělo je zahaleno v hnědé kožešině. Mužův obličej je zaoblený a buclatý, se sytě červenými tvářemi. Jeho rysy se vyznačují ostře řezaným úzkým nosem a zapadlými tmavými očima. Muž má zřetelná spodní víčka. Vlasy muže splývají s tmavým pozadím obrazu. O kučeravosti mužových vlasů svědčí spadlý pramen na jeho čele. Mužova pravá ruka pozvedává v dolní části malby skleněný pohár naplněný bílým vínem. Postavu muže lze identifikovat jako boha Bakcha právě na základě přítomnosti

¹⁷⁸ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 149.

¹⁷⁹ Heslo: Ceres, in: Hall, (pozn. 123), s. 90.

symbolů vína a kožešiny. Obsah obrazu opět odkazuje na citát římského Terentia z jeho díla *Eunuch*. Bohové Bakchus a Ceres se spojují, aby podněcovali a živili lásku.¹⁸⁰

Mužova podoba je velmi srovnatelná se vzhledem Aachenových postav Amorů a mladíka na obraze *Chlapec s hrozny* [4]. Figury vykazují společné rysy a domnívám se proto, že Aachen vyobrazil ve svém díle *Bakchus a Ceres* [6] svého již dospívajícího syna. Pokud bychom vyvozovali dataci díla chronologickou postoupností a Aachenovým zachycením reálné podoby svého syna, mohli bychom určit za zrod obrazu rok kolem 1610. Aachenův syn byl zachycen přibližně jako pětiletý kolem roku 1600 v díle *Bakchus, Ceres a Amor* [3]. Na malbě *Bakchus a Ceres* [6] je Aachenův potomek vyobrazen zhruba ve věku patnáctiletého.

V Aachenově díle se často objevuje kontrast mezi ženskou a mužskou barvou kůže. Můžeme tento jev vysvětlovat pouze malířovou snahou přilákat zrak na ženu jako nejsvětlejší a tedy nejvýraznější bod obrazu? Nebo v rozdělení odstínu pleti můžeme spatřovat skrytou symboliku? Středověcí umělci členili postavy na dobré a zlé jednoduchým barevným vzorcem. Světlými tóny oplývaly kladné figury a tmavší škálou byly zbarveny zevnějšky negativních osob.¹⁸¹ Nemá podobné úsilí i Aachen ve svých dílech, kde by pomocí středověkého modelu vyzdvihoval role přidělené svým postavám? Nesouvisí odlišný odstín kůže v prostém oddělení pohlaví? Pokud by se jednalo o genderové rozdělení pleti v Aachenově tvorbě, kontrastovala by jeho klasifikace se středověkou malířskou tradicí. Klasické vnímání ženy v manýristické společnosti v Českých zemích bylo stále ovlivněné náboženskými názory. Neustále zde převládala negativní tendence k ženám.¹⁸²

Pokud bychom tedy chtěli uplatnit středověký úzus, měla by být žena tmavší než muž, neboť její otevřená nahota a erotičnost z ní dělala hříšnou osobu. Ženina pleť byla zobrazena ovšem světlejší než mužova. Souvisí rozdělení postav s ryze Aachenovým postojem a sympatiím k úloze ženy? Domnívám se, že nikoliv. Barevné tóny jsou spíše předzvěstí normy barokního malířství, ve kterém světlejší barvou oplývá většina ženských postav. Usuzuji, že světlá pleť byla v baroku ideálem krásy.

¹⁸⁰ Heslo: Venuše, in: Hall, (pozn. 123), s. 475 - 476.

¹⁸¹ Blíže ve středověkém kánonu. Viz Eco, *Umění a Krása*, (pozn. 27), s. 163.

¹⁸² Viz Storchová - Ratajová, *Žena není příšera*, (pozn. 50), s. 811.

4. 3 Mytologické náměty a alegorie

4. 3. 1 Venuše a Satyr [14]

Dílo dříve označované jako Jupiter a Antiopa vzniklo v období 1595 - 1598.¹⁸³ Obdélný obraz je komponovaný vertikálně. Hlavním předmětem malby jsou tři nahé postavy, vyplňující téměř celý obraz. Figury jsou zasazeny do blíže nespecifikované krajiny. Malba je signována „HVA“ v dolní části rohu na kameni.

Nejvýraznější postavou je nahá žena, umístěná ve středu obrazu. Její tělo je esovitě zkroucené, trupem otočeným přes bok na pozorovatele. Podobná kompozice se objevuje na rychlé Aachenově skice pocházející z obdobných let jako obraz, která pravděpodobně byla přípravnou studií k malbě [15].¹⁸⁴

Žena sedí na zelené drapérii, která halí nejspíše skálu. Její levá noha je mírně zdvižena a ženě zakrývá pohlaví i pravé stehno. Pravá končetina ovšem od kolene zcela chybí. Levá paže ženy se lehce dotýká mužského ramena. Pravá ruka ženy je položená na jejím stehně blíže k divákovi. Její paže je krášlena perlovými a zlatými náramky. Palec a ukazováček ženiny pravé ruky jsou roztažené v neznámém gestu. Ženský obličej je obrácený k muži. Oči hledí vzhůru do mužské tváře. Žena má kulatý obličej, malý a ostře řezaný nos s plnými pootevřenými rty. Její spletené plavé vlasy se zdobenými zlatými pásky vidíme jen nepatrně.

V pravé části obrazu se nachází mužská postava ukrytá napůl ve stínu, která je natočena bokem k pozorovateli. Muži nevidíme do tváře. Tmavovlasou hlavu má natočenu k ženskému obličej. Mužské ruce objímající ženu jsou umístěny tak, aby nezakrývaly ženiny přednosti. Postava muže je oděná do červeného pláště, který je sepnutý hnědým páskem na jeho hrudi. Mužská svalnatá figura je namalována s dolními kozlími končetinami. Malé rohy na hlavě přispívají k rozpoznání Satyra.

Přírodní démon Satyr pochází z řecké mytologie. Zpravidla je ikonograficky vyobrazován s kozlími rysy. Satyrově osobě jsou přisuzovány negativní vlastnosti jako lenost, chlípnost, náruživost a opilství. Středověcí a renesanční umělci používali

¹⁸³ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 207.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 206.

postavu Satyra pro alegorické vyjádření zla, především žádostivosti či libida.¹⁸⁵ Je proto zvláštní, že se tak zpodobnil sám tvůrce.

Ztvárnění Aachenova autoportrétu se vymyká tradičnímu zobrazování a vnímání mužských aktů. Muži byli znázorňováni převážně jako krásní, svalnatí jedinci s výrazem myslitelů. Velký důraz, obzvláště když se jednalo o samotnou podobiznu umělce či mecenáše, byl kladen na pozitivní až heroické vlastnosti nahých mužů. Muži se ztotožňovali s mocnými a silnými hrdiny, z nichž jejich maskulinita přímo sršela.¹⁸⁶ Autoportréty měly evokovat jejich tvůrčí či bohulibý přínos světu. Antické umění nastolilo v mužských aktech vládu udatných bojovníků, silných bohů a oduševnělých myslitelů, která trvala v podstatě až do 18. století. Gotičtí umělci pod vlivem křesťanství připojili další linii mužské nahoty ztvárněním Ježíše Krista a mučedníků. Díla často hraničila s homoerotikou.¹⁸⁷ V obou směrech neexistují akty samotných tvůrců v negativním zobrazení, jímž bůh Bakchus byl v době středověku a renesance.

Právě proto je překvapivá Aachenova identifikace jako Bakcha z velké části negativní postavy. Z jakého důvodu zvolil Aachen neobvyklou ikonografickou volbu vystupující ze zažitého uměleckého diskurzu mužských aktů?

Nasvědčuje snad rozdílnost ve standardu ztvárnění nahých mužů i malířovu odlišnost ve vnímání muže jako sebe sama? V Aachenových autoportrétech boha Bakcha neshledáme bez ikonografického určení žádné negativní asociace v znázornění muže. Mužská postava je vždy poklidná a láskyplně naklánějící se k ženě. Muži chybí dynamická či agresivní gesta. Jeho tvář se převážně usmívá. Zápor je spojený až v identifikaci muže s bájnou postavou.

Není tedy možné, že by se Aachen sebekriticky ztotožňoval s zhýralým Bakchem. Mohl Aachen prolnout svou volbou ikonografického předobrazu své osobní vlastnosti? Domnívám se, že Aachen zvolil boha Bakcha záměrně pro jeho nespoutané radovánky a oblibu vína. Estenský vyslanec Girolamo Manzuolo se o Aachenovy vyjádřil jako muži, „*který má rád [...] víno a veselí.*“¹⁸⁸ Aachen spolu se

¹⁸⁵ Heslo: Satyr, in: Hall, (pozn. 123), s. 398.

¹⁸⁶ Viz Pachmanová, *Věrnost*, (pozn. 16), s. 29.

¹⁸⁷ Typický příkladem homoerotiky je vyobrazení sv. Šebastiána. Sodoma, *Sv. Šebestián*, kol. 1525, olej na plátně, 206 x 154 cm, Galleria Palatina, Firenze. James M. Saslow, *Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts*, New York 1999, s. 99.

¹⁸⁸ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 209.

svou manželkou i s vínem podnikal.¹⁸⁹ Soudím, že se Aachen portrétoval sebekriticky a s určitou nadsázkou ztvárnil vlastní podobiznu, do které promítl svou povahu. Mohl mít zvláštní význam ve specifikované mytologické volbě i mecenáš?

Císař Rudolf II. byl benevolentním objednavatelem. Miloval umění a jeho jediným kritériem byla krása daného díla. Habsburský panovník byl vychováván ve Španělsku, v umělecky nakloněném dvoře Filipa II. Rudolf II. zároveň vyrůstal v době, kdy společenský status se měřil i podle rozsahu výtvarných sběratelských sbírek.¹⁹⁰ Aachen si získal uměleckou důvěru císaře natolik, že ve své tvorbě pro císaře měl volnou ruku. Mohl si tedy dovolit bakchovský autoportrét. Mecenáš si byl nejspíše vědom Aachenova charakteru, poněvadž často společně trávili čas.¹⁹¹ Troufám si říci, že Rudolfu II. se nadsázka a soulad s mytologií a realitou v Aachenově podobizně líbila či ho pobavila, neboť se Aachen ve stejné roli zpodobnil hned několikrát. Předpokládám, že se změnil charakter Bakcha v manýristické ikonografii, neboť v baroku se vyskytuje zcela běžně jako kladná postava.

Nejmenší nahá figura je namalována v levé části obrazu za ženským aktem. Malá postava je mladý světlovlasý chlapec v pohybu. Mladík je rozkročen a pravou rukou se opírá o skálu. Levou paži má pozvednutou i s dlaní. Jeho pohlaví malíř šikovně zakryl ženiným levým kolenem. Hochova hlava je obrácena k dospělému páru.

Nejvýraznějším prvkem obrazu je světlá pleť ženy. Světlo dopadá na postavy zleva. Výjev je doplněn o červenožlutý toulec s šípy položený na skalnatém výběžku v pravém dolním rohu výjevu. Za nohou chlapce je namalován luk. Střelecké atributy ikonograficky odkazují na boha lásky Amora.¹⁹²

Jeho role v dějství obrazu je pouze symbolická. Amor upozorňuje pozorovatele na milostné zaměření díla. Renesanční tvůrci často zpodobňovali boha lásky jako mladíka s křídly. Barokní umělci z něj pak vytvořili obtloustlé batole.¹⁹³ Aachenův

¹⁸⁹ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 10.

¹⁹⁰ Císař Rudolf II. Habsburský se narodil 18. července 1552 ve Vídni. Vychováván byl na španělském dvoře u svého strýce, španělského krále Filipa II. Stal se Římským císařem a panovníkem v Uhrách a Chorvatsku. Českým králem byl v letech 1576 – 1611. Zemřel 20. ledna 1612 v Praze. Blíže k osobě Rudolfa II.: Robert J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět: myšlení a kultura ve střední Evropě 1576 - 1612*, Praha 1997.

¹⁹¹ Viz výše v Aachenově životopisu.

¹⁹² Heslo: Cupido, in: Hall, (pozn. 123), s. 241.

¹⁹³ Ibidem, (pozn. 123), s. 241.

Amor na obraze *Venuše a Satyr* [14], je svým zpodobněním staršího hocha ojedinělým exemplářem v malířově tvorbě. Tématicky podobná díla Aachena líčí Amora poněkud mladšího. Ženskou figuru můžeme dle zbývajících postav malby významově určit jako Venuši. Bohyně lásky a plodnosti často doprovázela Satyra na jeho klíně či byla vykreslena spící spolu s Amorem.¹⁹⁴

Identifikovat muže na základě zpodobnění na obraze nelze. Dílo nám poskytuje pouze informace o vzhledu ženy a mladíka. Ženina tvář má podobnou fyziognomii jako ženské obličejové Aachenových aktů. Její rysy se sjednocují s tradiční Aachenovou ženou v ostře řezaném nose, výrazných spodních víčkách a plných rtech. Její vlasy jsou taktéž plavé. Proporce těla rovněž souhlasí s ustáleným malířovým standardem ženských figur. Na základě jednotné podoby s Aachenovou ženskou normou se domnívám, že malířovi k předloze ženské postavy sloužila jeho manželka Regina di Lasso.

Určení chlapce je složitější. Vzhledem k využití manželky jako modelky, nabízí se otázka, zda by se mohlo jednat o zpodobnění malířova syna? Umělec by výběrem svého potomka za předobraz hochu získal nejjednodušší dosažitelný model. Jeho tvář není vzdálena od ztvárnění obličejů Aachenových chlapců. Předobraz mladíka nelze vysvětlit Aachenovým synem, neboť neodpovídá jeho vzhled k dataci obrazu. Chlapec je vyšší a hubenější než na malbě *Bakchus, Ceres a Amor* [3], který je datován přibližně do roku 1600. Nemůžeme proto vysvětlovat jeho podobu růstem. Aachen nejspíše portrétoval někoho jiného nebo velice stylizoval svého potomka. Eventuálně mohl malíř využít v obraze jiného staršího syna.

4. 3. 2 Bakchus, Ceres a Amor [3]

Dílo vzniklo patrně kolem roku 1600 pro sbírky habsburského panovníka.¹⁹⁵ Malba je signována monogramem „HVA“ vpravo nahoře na vyobrazeném pilíři.¹⁹⁶ Na obraze jsou zpodobněny tři postavy v potmělé neurčité krajině. V levé části malby se nachází světlovlasý chlapec, který drží koš plodin. Hoch je spoře oděný do šatů. Mladíkovy oči vzhlížejí vzhůru. Jeho tvář se podobá obličejí jinocha na obraze *Chlapec s hrozný* [4]. Na malbě se nacházejí i dvě rostlinná zátiší. Vpravo v popředí se na

¹⁹⁴ Heslo: Satyr, in: Hall, (pozn. 123), s. 398.

¹⁹⁵ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 210.

¹⁹⁶ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 149.

kamenné podestě nalézá okurka s listem. Vystupuje opticky z výjevu. Jejím prostřednictvím Aachen stírá hranice prostoru mezi obrazem a divákem. Iluze pomáhá pozorovateli lépe se soustředit na námět a nabourává jeho podprahové vnímání reality.¹⁹⁷ V mladíkově koši s ovocem můžeme nalézt jablka, hrušky a opět okurku. Znamená několikanásobná přítomnost okurky na obraze nějaký skrytý význam? Je možné ji vykládat jako symbol falu? Okurka v současných dějinách umění díky svému tvaru je často genderově interpretována jako falický atribut zdůrazňující roli muže v zobrazování.¹⁹⁸ Můžeme však uplatnit moderní výklad na manýristické dílo? Dnešní genderové konstrukce bychom měli brát s určitou rezervou, neboť je utváří odlišná společnost s jinými stereotypy a normami než renesanční či manýristická. Je však zcela nevýznamný v Aachenově námětu akcent na specifickou zeleninu? Mohli bychom konstatovat, že okurka je pouze součástí zátiší s košem, ve kterém není ani vyobrazena celá. Okurka se však vyskytuje ještě zcela osamocena v popředí. Její funkci na obraze bychom mohli vysvětlovat velmi vzdáleným doprovodným atributem postav. Kdyby tomu tak bylo, pak bych se ovšem musela ptát, proč tedy autor nevybral jablko, hrušku nebo květinu, které jsou také v koši a byly by stejným zástupným symbolem figur. Není tedy možné, že by se přeci jen jednalo o možný odkaz k falu?

Freudovské teorie se zakládají na lidském podvědomí řízeném pohlavními pudry, které jsou v podstatě u člověka neměnné.¹⁹⁹ Erotické potěšení v ženských aktech heterosexuálních mužů je prakticky konstantní ve všech epochách. Domnívám se, že okurka mohla evokovat či upozorňovat na možný pohlavní styk dvou portrétovaných osob. V menší míře mohla odkazovat na žádostivost boha Bakcha, neboť jeho postava byla spojována s chtíčem, opilstvím a zvrhlostí.²⁰⁰ Myslím si, že okurka byla malířem vybrána záměrně, aby zvýrazňovala sexualitu vyobrazeného muže.

Ženská postava je nejasnějším bodem malby. Žena sedí zády k divákovi, ale přes rameno hledí upřeným pohledem na pozorovatele. Její postava je štíhlá s naznačeným svalstvem. Proporcčně ženská figura neodpovídá realitě, její protáhlé končetiny působí nepřirozeně. Dolní část těla vypadá jako gravidní či po porodu. Žena lehce drží svou levou rukou vysokou sklenici plnou nejspíše bílého vína. Pravou paží se přidržuje

¹⁹⁷ Jennifer Wakelyn, On looking at still life painting, *The Barry Amiel & Norman Melburn Trust*, s. 179, http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/soundings/15_2-6%20wakelyn.pdf, vyhledáno 5. 5. 2011.

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 181.

¹⁹⁹ Blíže v knize Sigmund Freud, *Výklad snů*, Pelhřimov 2002.

²⁰⁰ Heslo: Bakchus, in: Hall, (pozn. 123), s. 68 - 70.

mužské postavy za ní. Ženu mírně halí průhledná látka, vedená páskem přes levé rameno a záda pod její tělo. Průsvitná drapérie obtéká její nohy. Žena má plavé vlasy stažené do drdolu, který je ozdoben propletenými květinami a klasy. Ženský obličej, který vidíme z poloprofilu má dlouhý a úzký nos s nápadnou ostrou špičkou. Ženiny mandlové oči jsou výrazné a bedlivě sledují pozorovatele.

Mužská postava se snaží ženu obejmout či pomoci její levé paži k rovnováze. Muž je zpodobněn jako mladý se svalnatým tělem, který rozkročmo sedí směrem k ženě. Jeho oblečení tvoří pouze červený plášť přepnutý přes hrud' koženým páskem, který důvtipně zakrývá intimní partie muže. Mužské tělo má tmavší barvu pleti než žena. Muž drží ve své levé ruce bílé hrozny s listy. Na hlavě má věnec upletený z listů vinné révy. Na základě rostlinných prvků je muž ztělesněním boha vína Bakcha.²⁰¹

Žena je interpretována, v souladu s květinami a klasy v jejím účesu, jako římská bohyně Ceres, která byla patronkou plodnosti a úrody. Výjev páru doprovází postava mladíka jako malého Amora. Obraz je nejspíše další variantou tématu oslavy vína a lásky. Možný byl i vztah obsahu malby s úryvkem komedie římského básníka Terentia, ve kterém se poukazuje na spojitost jídla a tepla s láskou, bez nichž by láska nevydržela.²⁰²

Mužský portrét je podobný svými rysy Hansi von Aachenovi, ovšem oproti jiným podobiznám Aachena, muži chybí vrásky a vousy. Mladá tvář spolu s vysportovaným tělem evokuje mladistvý vzhled mužské postavy. Ženin mladý obličej taktéž prozrazuje rysy Reginy di Lasso. Typický protáhlý nos, oči a vlasy poukazují na Aachenovu ženu, přesto oproti jiným portrétům manželky je tvář podlouhlejší. Vrátime-li se však k nepřilíš naturalistickým proporcím bohyně můžeme vyvozovat, že malíř stylizoval i obličej ženy. Troufám si říci, že i sám sebe zidealizoval, neboť na svých předešlých autoportrétech vypadá starší. Domnívám se, že Aachen upravil ženskou postavu nejen kvůli estetice, ale i funkčnosti kompozice. Malíř nejspíše figuru uspořádal podle svých idejí, aby navazovala na zbytek skladby obrazu.

²⁰¹ Heslo: Satyr, in: Hall, (pozn. 123), s. 398.

²⁰² „*Sine Cerere et Libero friget Venus*“ Bez Cerery a Bakcha Venuše mrzne. Viz Fusening, (pozn. 10), s. 210.

4. 3. 3 Alegorie Míru, Blahobytu a Umění [1]

Malba je datována do roku 1602. Není určena v inventáři sbírky Rudolfa II., přesto se soudí na základě významu obrazu, že byla primárně věnována k oslavě korunovace císaře.²⁰³

Dílo představuje tři ženské postavy. V centru obrazu leží diagonálně umístěná figura. Žena je vyobrazena jako nahá s bělostnou pletí, je dominantním prvkem malby. Ve zdvižené pravé paži drží olivovou ratolest. Žena má nepřírozně zkroucenou levou ruku. Proporce aktu jsou opět nadneseny, ženské stehno je protáhlé. Její postavu kráší zlatá ozdoba pod prsy. Světlý přehoz zakrývá ženin klín. Její tělo leží uvolněně na světlé látce mezi válečnými trofejemi. Primárně je oko pozorovatele přitahováno právě bledým odstínem kůže ženské postavy. Ženský obličej je oválný s dlouhým úzkým nosem a výraznými víčky očí. Žena sleduje pozorovatele. Na její plavovlasé hlavě je vyobrazena koruna z vavřínových listů.

Za ženským aktem se nachází žena oblečená v červeném plášti a bleděmodrém šatu se zlatými opánky na chodidlech. Žena je tmavovlasá, s tmavším odstínem kůže. V pravé ruce svírá armilární sféru. Na malbě je patrné, že ženská figura měla původně držet meč. Levou paží objímá ležící akt a v ruce drží malou sošku nahé ženy.

V popředí obrazu je umístěna třetí figura. Žena je vyobrazena zády k pozorovateli v pravém dolním rohu. Poloviny jejího těla je odhalena. Ženskou postavu zdobí zlatá drapérie. Levou paží pozvedává k ženskému aktu zlatý zdobený lasturový pohár s červeným vínem. Ženin tmavé vlasy jsou ozdobně spletené do copu.

Na obraze se nachází i zátiší, umístěné u levé paže ženského aktu. Je složené z ovoce a květin. Trofeje v levé části malby tvoří segmenty zbroje, zbraní a vojenský buben. Celý výjev uzavírá v horní části obrazu rudá drapérie, která svým vyobrazením připomíná rozhrnutou divadelní oponu či baldachýn. Průhledem do blíže nespecifikované krajiny s vodní plochou, skálou a rostlinami je umělcem naznačena prostorová hloubka.

Ženský akt zobrazuje postavu Míru. Za její atributy můžeme považovat olivovou ratolest a vegetabilní zátiší, které se spojuje s hojností v době míru. Vojenské trofeje ležící okolo její figury mají evokovat válečná vítězství Habsburků nad Turky. Personifikovanou postavu Umění rozpoznáme v oblečené ženě s armilární sférou

²⁰³ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 226.

a malou soškou. Její původní meč, později přemalovaný na armilární sféru měl být atributem Spravedlnosti, která často doprovázela postavu Míru.²⁰⁴ Třetí žena v popředí má zosobňovat Blahobyť, což symbolizuje atribut číše. Zátíší s ovocem se může vztahovat jak na personifikaci Míru tak i Blahobytu. Spojením tří figur Míru, Blahobytu a Umění malíř ikonograficky ztvárnil vládu císaře Rudolfa II. Elementární funkcí díla bylo tedy velebení panovníka a jeho schopností zajistit rozkvět říše.²⁰⁵

Postava Míru je svou fyziognomií těla a obličeje podobná nahým ženským postavám Aachena na jiných obrazech. Nejspíše umělec použil reálný předobraz své manželky, který stylizoval do ideální nadpozemské figury Míru.

4. 3. 4 Diana a její družky odpočívající po lovu [16]

Dílo vzniklo pro Rudolfa II. okolo roku 1602 a bylo umístěno podle inventáře z roku 1621 v císařově pracovně.²⁰⁶

Na obraze nalezneme tři ženské postavy, Dianu a její dvě nymfy, zvířata a zbraně. Výjev je zasazen do hornaté krajiny, ve které můžeme vidět hon na jelena. Hlavním postavou malby je ležící nahá žena. Její tělo je komponováno stejně jako na obraze *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění* [1]. Změnily se pouze atributy. V pravé ruce žena drží kopí a v levé šíp. Diadém v podobě půlměsíce zdobí její hlavu jako symbol bohyně Diany.²⁰⁷ Žena má na ruce zlatý náramek. Její tělo leží na modré a červené zřasené látce.

V popředí je vyobrazena polopostava svalnaté ženy, ze které vidíme pouze její záda. Žena má hnědé vlasy spletené do drdolu. Svou rukou přidržuje psa. V pravém rohu se nalézá druhý pes. Zvířata nejspíše byla reálnými portréty psů ze smečky Rudolfa II.²⁰⁸ Třetí oblečená žena se naklání k bohyni. Na svých zádech nese uloveného jelena. Za postavami vidíme skálu, ze které vyrůstá strom, na jehož pahýlu je pověšený zdobený toulec s šípy.

Fyziognomie bohyně Diany odpovídá podle mého úsudku opět Regině di Lasso. Malíř zde nejspíše zachytil svou ženu o něco vyvrálejší než na obraze *Alegorie Míru*,

²⁰⁴ Heslo: Mír, in: Hall, (pozn. 123), s. 277.

²⁰⁵ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 236.

²⁰⁶ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 228.

²⁰⁷ Heslo: Diana, in: Hall, (pozn. 123), s. 114.

²⁰⁸ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 228.

Blahobytu a Umění [1]. Žena má širší boky, celkově baculatější tělo a tváře. Umělec opět mohl jenom vycházet z reálné podoby své manželky a transformovat ji do ideálu postavy panenské bohyně.

4. 3. 5 Betsabé v lázni [17]

Malba vznikla v posledních letech Aachenova života, nejspíše pro císaře Matyáše Habsburského.²⁰⁹ Hlavním objektem obrazu je nahá sedící žena v popředí. Dílo nezvykle na Hanse von Aachena překypuje několika samostatnými dimenzemi. V prostředním plánu obrazu je vyobrazený stůl se zátiším s toaletními potřebami. Ve stínu v levé horní části díla je zpodobněna starší oblečená žena, která drží bronzovou mísu a zrcadlo. V pozadí malby se nachází průhled z okna na bohatě zdobenou budovu, na jejímž ochozu je vyobrazena malá postava muže.

V popředí je namalována měděná nádoba s vodou a houbou. V pravém dolním rohu se nalézají srovnané dámské pantofle. Na stolku jsou lichoběžně rozmístěny předměty toaletní potřeby: nůžky, dvojitý hřeben, průhledný flakón a široký štětec. Co mají objekty symbolizovat, není známo, nejspíše měly být jen doprovodnými atributy k ženské koupeli.

Mladší žena sedí zkrouceně na volutovém taburetu s červeným polštářem a zlatými šňapci. Její tělo vytváří esovitou křivku s lehce nahnbenými zády. Nohy jsou překříženy. Ženina hlava je mírně natočena na pozorovatele a dívá se kamsi dolů. Ženino pohlaví je zahaleno bílou drapérií. Její levá paže podpírá koleno levé nohy. Žena si utírá pravou rukou chodidlo pomocí stejné látky, která jí zakrývá klín. Její plavé vlasy jsou stažené do drdolu. Žena je ozdobena pouze perlovými náušnicemi. Ženiny obličejové rysy vykazují podobu s jinými zpodobněnými ženami Aachena [12; 13].²¹⁰

Druhou postavou v místnosti je starší zahalená žena. Její obličej je nepřívětivý. Ženinu funkci v ději obrazu můžeme interpretovat jako sloužící. Její úkolem je i nejspíše kontrastně zdůraznit krásu a mladost ženského aktu. Námětem díla je zachycení scény z legendy ze starého zákona o Davidovi a Betsabé. Malíř zaznamenal moment koupele Betsabé, kterou sleduje ze střechy svého paláce král David.²¹¹

²⁰⁹ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 82.

²¹⁰ Ženám z obrazů *Mladý pár se zrcadlem* a *Mladý pár s váčkem peněz*.

²¹¹ Heslo: David, in: Hall, (pozn. 123), s. 110.

Odraz v zrcadle nelogicky odpovídá tváři mladé ženy. Nesrovnalost však nemůžeme vysvětlovat malířovou neznalostí fyzikálních jevů, neboť na obraze *Mladý pár se zrcadlem* [12] se ženina tvář zrcadlí správně. Aachen tedy prokazatelně uměl zacházet s odrazem. Skladba obrazu je poněkud zvláštní, neboť v žádných jiných dílech se nevyskytuje architektura či podobná tvář stařeny. Služebná je i podivně „vtlačena“ do výjevu obrazu. Vzhledem k nesrovnalosti s odrazem zrcadla se domnívám, že doprovodný výjev k postavě mladé ženy maloval někdo jiný. Zrcadlená tvář se neshoduje se stylem Aachenových portrétů, jelikož je těžkopádná oproti ladnému obličejí Betsabé. Domnívám se, že Aachen byl autorem jen vyobrazené ženy. O jeho podílu na postavě služebné pochybuji, neboť stylisticky neodpovídá malířovu rukopisu. Lze také uvažovat, že pouze ruka služebné se zrcadlem byla dílem jiného autora, jelikož je nepřirozeně prodloužená a i malířská kvalita je nižší oproti zbytku obrazu. Nebylo by nezvyklé, aby hlavní motiv maloval umělec sám a zbylý výjev přenechal své dílně. Eventuálně mohlo být původní dílo bez morálního příběhu a pouze zachycovalo ženu při toaletě, avšak následně po smrti Aachena jiný autor přimaloval epický děj, aby byl obraz lépe přijímán majitelem. Ženské akty byly tolerovány křesťanskou společností jen díky morálnímu ponaučení.²¹²

4. 3. 6 Pallas Athéna, Venuše a Juno [18]

Dílo je signováno Aachenovým monogramem „HVA“ a letopočtem 1588 pod polopostavou Pallas Athény. Objednavatel není znám. Umělec ho namaloval v Praze nebo v Mnichově.²¹³ Formát obrazu je uzpůsoben horizontální kompozicí. Malba znázorňuje tři ženské polopostavy na tmavém blíž nespecifikovaném pozadí.

Na centrální ose je vyobrazena žena s obnaženými ňadry. V dolní části výjevu se nalézá ženina pravá ruka, která svírá dvěma prsty žluté jablko a ukazuje nebo nabízí ho pozorovateli. Ženina ramena jsou zahalena tmavě modrou látkou. Průhledná drapérie se šperkem je důmyslně řasena pod prsy, aby nezakrývala ženiny vnady. Její tvář je vyobrazena z poloprofilu a objevuje se zde opět typický dlouhý nos Aachenových žen.

²¹² Heslo: Nahota, in: Hall, (pozn. 123), s. 289 - 230.

²¹³ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 137.

Žena má z plavých vlasů vytvořený prostý účes. Její postavu můžeme interpretovat na základě jablka a nahoty jako bohyni lásky Venuši.²¹⁴

Zbylé ženy jsou umístěny po stranách obrazu. Na levé části malby se nachází oblečená, mladá žena se zdobenou helmicí. Z vlasů vidíme pouze plavé vlnité prameny podél její šíje. Její oblečení je tmavé a splývá s pozadím. Kovová helmice je bohatě zdobena nejspíše vegetabilními motivy. Přílbou bývá vybavena bohyně moudrosti Pallas Athéna.²¹⁵

V pravé části díla je zpodobněna žena, otočená bokem k pozorovateli. Je zlatě oděna. Plavé vlasy jsou vyčesané do účesu, ze kterého jemně splývá na ženina záda průhledný závoj. Její tvář vidíme z profilu. Na hlavě má žena nezřetelně vyobrazen půlměsíční diadém, odkazující na její ikonografii. Žena je identifikována jako bohyně Juno.²¹⁶ Přítomnost tří bohyň se zlatým jablkem navozuje scénu z příběhu o Paridově soudu.²¹⁷

Domnívám se, že rysy bohyň nevykazují podobnost s Reginou di Lasso. Nejbližší fyziognomický znak, který spojuje vzhled bohyň s Aachenovou manželkou, je bledost tváří a plavovlasost, které ovšem můžeme vysvětlit dobovým ideálem krásy. Přesto je bohyně Juno Jacobym označovaná za portrét Reginy di Lasso z Aachenových žánrových scén.²¹⁸ Vyvozovat totožnost figury z vyobrazeného profilu je podle mě velice nešťastné, zvláště u mladých žen, jejichž kůže nemá žádné záchytné body pro určení typických znaků pro jednotlivce v podobě vrásek a mateřských znamének. Domnívám se ovšem, že Jacobyho domněnka, že Regina di Lasso znala Aachena ještě před svatbou je oprávněná.²¹⁹ V identifikaci Aachenovy modelky bych se také neomezovala datem jejich sňatku, ale nejspíše časem pobytu umělce v Mnichově.

4. 3. 7 Sebevražda Lukrécie [19]

Na základě komparace s Aachenovými signovanými obrazy se domnívám, že *Sebevražda Lukrécie* [19] není dílem Hanse von Aachena. Modelace světla a stínu

²¹⁴ Heslo: Venuše, in: Hall, (pozn. 123), s. 476.

²¹⁵ Heslo: Minerva, in: Hall, (pozn. 123), s. 276.

²¹⁶ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 138.

²¹⁷ Heslo: Soud Paridův, in: Hall, (pozn. 123), s. 421.

²¹⁸ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 138.

²¹⁹ Ibidem, s. 209.

obrazu *Sebevražda Lukrécie* [19] se vymyká standardu většiny Aachenovy tvorby. Teatrální tvář Lukrécie, i když s typickým nosem Aachenových žen, se nepodobá klasické měkké technice obličejů Hanse von Aachena. Odlišně působí i ztvárnění anatomie Lukrécie, neboť Aachenovy ženské postavy mají přirozeněji zvládnuté proporce ženského těla. Nemyslím si, že by odlišný styl obrazu se dal vysvětlit jednoduchou proměnou malířského stylu Hanse von Aachena,²²⁰ jelikož po roce 1601, kdy je malba datována, vznikají díla nepoznamenaná náhlou změnou rukopisu Aachena [5; 17].²²¹ Na základě své domněnky nebudu rozebírat dílo *Sebevražda Lukrécie* [19].

4. 3. 8 Tři Grácie [20]

Obraz vznikl pro vévodu Jindřicha Julia Brunšvicko-Lüneburského nejspíše kolem roku 1604.²²² Dílo výškového formátu obsahuje tři nahé ženské postavy. Centrální výjev je zasazen do potemnělé krajiny, která je orámována architektonickým obloukem a tvoří jakousi bránu do vzdáleného prostoru. V popředí se nalézají rostliny. Ženské proporce jsou totožné, podobně jako i namalované účesy plavovlasých žen. Nepatrný rozdíl v ženských aktech je snad jen v odstínu pleti.

Na středové ose je umístěna ženská figura. Ležérně postává otočená zády k pozorovateli a objímá sousední postavy. Pravý akt je vyobrazen čelně s viditelnými feminními znaky a hlavou z profilu. Levá žena je natočená bokem se zakrytými řadry. Její hlava je mírně skloněna a oči pozorují diváka. Nejlépe patrna je pouze levá tvář, z jejíchž nezřetelných rysů nelze vyčíst podobnost, abychom ji mohli opět vyhodnotit jako totožné či vycházející z tváře manželky Hanse von Aachena. Můžeme pouze konstatovat zálibu malíře nebo manýristické společnosti v plavovlasých ženách.

Ztvárnění obrazu odpovídá nejčastějším kompozicím tří Grácií, které se vyskytují už od antiky.²²³ Dívky měly ztělesňovat personifikaci půvabu, ladnosti a krásy. Florentští filozofové v 15. století interpretovali výjev tři Grácií jako alegorii cudnosti,

²²⁰ Viz Fusening, (pozn. 10), s. 258.

²²¹ Srovnání s portrétem například jeho dcery *Portrét dívky (Marie Maxmiliána von Aachen)* namalovaný v roce 1612 a pozdější obraz *Betsabé*.

²²² Viz Fusening, (pozn. 10), s. 202.

²²³ Např.: Neznámý řecký umělec, *Tři Grácie*, asi 323 - 146 př. n. l., štukový reliéf, 40 x 40 cm, Louvre, Paris; a Raffaello Santi, *Tři Grácie*, 1504 - 05, olej na desce, 17 x 17 cm, Musée Condé, Chantilly.

krásy a lásky. Převládala i myšlenka spatřovat v dívkách tři stádia lásky, krásu, touhu a naplnění.²²⁴

K malbě *Tři Grácie* z Brunšviku existuje ještě bukurešťská verze [21], která má totožnou kompozici. Rumunský obraz se liší od německého díla hlavně v pozadí. Nad třemi Gráciemi jsou vyobrazeni okřídlení putti. V pozadí je znázorněn palác. Celý výjev bukurešťské verze doprovází ještě kočkodan a papoušek, kteří jsou erotickými symboly.²²⁵ Autorství rumunské malby E. Fučíková připsala Aachenovi, ovšem Rüdiger an der Heidenen její tvrzení zamítl. DaCosta Kaufmann se domnívá, že rumunská verze byla určena v roce 1604 pro saského kurfirsta Kristiána II.²²⁶

Osobně shledávám kompozici bukureského díla za zbytečně složitou, proto bych nepřiznala celou práci Aachenovým rukám. Zda je pozadí tvorbou Aachenovy dílny, není známo. Možný je ovšem fakt, že Aachen musel vyobrazení přizpůsobit požadavkům objednavatele.

Domnívám se však, že nejbliže ke standardu Aachenových ženských tváří je snad jen levá Grácie a i ta svou celkovou fyziognomií by byla vzdálená od portrétu Reginy di Lasso.

²²⁴ Heslo: *Tři Grácie*, in: Hall, (pozn. 123), s. 454.

²²⁵ Heslo: *Žádostivost*, in: Hall, (pozn. 123), s. 507.

²²⁶ Viz Jacoby, (pozn. 11), s. 133.

Závěr

Výsledkem mé bakalářské práce je rozdělení Aachenových obrazů s ženskými akty do dvou skupin. Učinila jsem tak na základě charakteru vybraných maleb. V 1. skupině jsou díla, kde Regina di Lasso vystupuje v otevřených erotických rolích se zcela konkrétní identitou a jasnou portrétní individualizací. Obrazy jsou plně v rozporu s tehdy obecně platnými normami o chování manželky. Byly proto zřejmě míněny jako zcela soukromé a jejich konzumenty byli oba manželé, případně jen Aachen sám. Do sbírek na Hradě se dostaly po Aachenově smrti, při konfiskaci majetku císařem Matyášem.

V druhé části obrazů s ženským aktem jsem shromáždila Aachenova díla s mytologickými a alegorickými tématy. Opět v nich vystupuje jako model Regina di Lasso, ale její individualizace je zastírána ve prospěch obecného ženského manýristického typu. Podobný příklad se objevuje i v dílech Petra Paula Rubense, kde jsou také přítomny nahé portréty malířových manželek.²²⁷ Otevřeně erotický obraz Rubensovy ženy s kožíškem byl obdobným *privatissimem* jako byly i Aachenovy malby.²²⁸

Jak je možné, že tedy Aachen v dílech určených panovníkovi zpodobil nahou vlastní ženu? Faktem je, že Rudolf II. osobně znal Reginu di Lasso. Navštěvoval Aachena v ateliéru, kde se s největší pravděpodobností setkával s malířovou ženou. Císař měl tudíž povědomí o podobě Reginy di Lasso a mohl sám identifikovat ženský akt na obrazech.

Nedopřál umělec tak erotické potěšení nad svou manželkou cizímu muži? Výběr modelky mohl ovlivnit jedině objednavatel nebo sám tvůrce. Zda si Rudolf II. přímo poručil portrét Reginy di Lasso nelze odvodit. Z tohoto důvodu zaměřím pozornost na Aachena jako iniciátora zpodobnění.

V dějinách umění nalezneme množství podobných případů, kdy umělci portrétovali své nahé družky. Díla taktéž nebyla autory koncipována pro uchování v soukromém vlastnictví tvůrců. Čím blíže jsme k současnému umění, vyskytují se

²²⁷ Isabella Brantová a Helena Fourmetová.

²²⁸ Petr Paul Rubens, *Kožešina (Het Pelsken)*, 1635, olej na dřevě, 176 x 83 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

obdobné akty četněji. Domnívám se, že portréty nahých manželek a milenek se v raném novověku objevují častěji, než se dnes soudí.

Zaměřím svou pozornost pouze na renesanční a barokní umělce. Sochař a architekt Tullio Lombardo zachytil v letech 1490 - 1510 do mramoru sebe a svou ženu s odhalenými ňadry.²²⁹ Portrétovaná žena jako *Urbinská Venuše*, jak už výše bylo zmíněno, není žádnou prostitutkou, ale snoubenkou urbinského vévody. Nejen ji zpodobil Tiziano Vecelli, ale i svou dceru ztělesnil do nahých bohyň. Těsně po Aachenovi své družky vyobrazil i P. P. Rubens.²³⁰ Nejznámějším protagonistou manželčiny aktů byl Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

Omezený výskyt ženských aktů ve starším umění, kde byla identifikována modelka, přisuzuji nedostatečným informacím o portrétovaných a jednoduchým škatulkování nahých žen jako kurtizán. Předpokládám, že z křesťanského odsouzení nemravné a smilné nahoty vzešel stereotyp o obnaženém ženském těle. Tradičně je taktéž ustanoven chudý původ modelek ženského aktu.²³¹ Ovšem Regina di Lasso pocházela z vážené rodiny slavného skladatele. Giulia Varano, snoubenka vévody byla šlechtičnou z význačného rodu.²³² Rubensovy ženy pocházely z rodiny důležitého městského úředníka. Rembrandtova Saskie byla rovněž dcerou purkmistra a poručnicí bohatého sběratele umění.

V Aretinově díle byly zaznamenány příklady mužů, kteří se pyšili odhalenými vnučkami svých partnerek.²³³ Totožný jev uvádí i ve své práci Neumann, kdy:

„...byl nejbujnější a nejokázalejší v zemích, kde vladařský absolutismus převládal již politicky i společensky. Proto se chlubil hlavně krásou ženy. Pro vladaře a boháče je žena drahocenný předmět luxusu, jímž možno nejlépe se honositi na důkaz hodnosti nebo úlohy společenské. ... Se zvláštní zálibou bavila se vyšší společnost mužská vzájemným líčením a chválením intimních vnuček vlastních milenek a žen; byli dokonce ochotni přáteli poskytnout příležitost, aby vlastním zrakem mohl se přesvědčiti o velebné kráse.“²³⁴

²²⁹ Tullio Lombardo, *Dvojitý portrét*, 1490 – 1510, mramor, 47 x 50,5 cm, Ca'd'Oro, Venezia. Viz Charlesová, (pozn. 8), s. 96.

²³⁰ Viz výše.

²³¹ Viz Pachmanová, *Neviditelná žena*, (pozn. 15), s. 44.

²³² Viz Goffen, (pozn. 117), s. 149.

²³³ Viz Aretino, (pozn. 13), s. 54 – 95.

²³⁴ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 100.

Domnívám se však, že jeho myšlenka je oprávněná, neboť v současnosti je nemálo podobných ukázek mužů, jež se vychloubají nahými těly svých partnerek.²³⁵ Myslím si, že se mužská ješitnost v renesanci významně nelišila od současné. Je tedy možné, že se u Aachena jednalo o totožnou pýchu na krásu své manželky.

Středověká žena nebyla plnohodnotným člověkem, ale majetkem mužů. Vstupem do manželství přešla z područí otce do vlastnictví manžela. Žena se stala určitou komoditou. Byly na ni kladeny společenské požadavky plodnosti, bohatství, mravů a vzhledu. Její cena klesala s mírou nesplněných nároků. Jak už bylo výše uvedeno, ideální manželkou byla poddajná a tichá pracovní síla, která přiváděla na svět syny.²³⁶ Renesanční muži středověký model převzali. Bohatí šlechtici však povýšili zevnějšek na prioritní vlastnost manželek. Z mužského vychloubání vyplývá, že obchodním artiklem byla v renesanci krása vdaných žen. K pravosti faktu by i přispíval výskyt vyobrazených nahých manželek.²³⁷ Neumann poukazuje na četnost mužské pýchy na vzhled svých žen u vznešené společnosti, které vládl absolutistický panovník. Můžeme se proto domnívat, že dvůr Rudolfa II. se připojil k dobové zvyklosti.

V kontextu s danými informacemi nenarušuje Aachenovo zobrazení nahé manželky pro císaře renesanční úzus. Zároveň musím podotknout, že se Aachen seznámil jak s Tizianem, tak i Rubensem, kteří také neportrétovali jen kurtizány.²³⁸ Domnívám se, že si Aachen na svých studijních cestách osvojil možnost použití manželky jako modelky. Soudím s ohledem na výše uvedený text, že se Aachen pyšnil krásou své ženy.

Nevadila Regině di Lasso skutečnost, že byla sexuálním objektem? Jako nahá modelka se Regina di Lasso dostala do rozporu s křesťanským učením, neboť církve nařizovala ženě stud a zahalení postavy.²³⁹ Vysvětlení proč se R. di Lasso i přes svou katolickou víru nechala portrétovat, můžu jen vyvozovat. Usuzuji, že R. di Lasso se podvolila manželově přání nebo byla srozuměna s existencí ženských aktů šlechticem

²³⁵ Malíř Miroslav Tichý ukázal svou spící nahou družku poslíčkovi, neboť neměl drobné. Blíže v František Dvořák, *O umělcích, jak je neznáme*, Praha 2005.

²³⁶ Viz výše u středověkého kánonu.

²³⁷ Už výše zmíněné.

²³⁸ Aachen byl v Benátkách konkurentem Tiziana. Předpokládám tedy, že Aachen i Tizian byli srozuměni navzájem se svojí tvorbou. S Rubensem se Aachen setkal roku 1605 při cestě do Mantovy. Viz Fusenig, (pozn. 10), s. 8.

²³⁹ Viz Ratajová – Storchová, (pozn. 12), *Nádoby mdlé, hlavy nemající?*, s. 514 – 516.

a bohatých měšťanek. Domnívám se také, že Regina di Lasso nemusela ve své nahotě spatřovat nic špatného. Moje domněnka vychází z dobové renesanční literatury, v níž se objevuje odhalování intimních partií vdaných žen. Učení mravokárců tak bylo spíše doporučením a přáním než soudobou praxí. Samotné renesanční ženy předváděly svá nahá těla.²⁴⁰ Brantôme popisuje, jak na francouzském dvoře dvorní dámy koketovaly pomocí svých obnažených vnaď.²⁴¹ Často byly hrány i různé hry, které měly erotický podtext.²⁴² Například zábava „porážení“, jejímž primárním účelem bylo ukazovat ženino pohlaví přítomným.²⁴³ Radovánky nebyly jen výsadou plebejců, ale postupovaly všemi společenskými vrstvami renesance.²⁴⁴ Pokud přihlédneme k renesančnímu úzu, že se hodnota žen odvíjela od jejich krásy, mohla dokonce Regina di Lasso považovat úlohu být sexuálním objektem pro císaře jako poctu, které se mnohým ženám nedostalo.

S jistotou můžu vyvodit na základě vyobrazení Aachenovy ženy, že se v manýrismu postavení manželek určitou měrou zlepšilo. Sice stále byly komoditou, ale už pronikly do světa mužů a staly se viditelnými. Umělci výběrem svých družek jako modelek ženských aktů přiznali ženám určitý respekt oproti gotickým tvůrcům, kteří se ve svých dílech manželkami zabývali jen z nutnosti. Muži povolili svým ženám, aby se staly sexuálními objekty a zároveň tak pronikly do výhradně mužské sféry. Manýristické umění ženských aktů poukazuje na sociální podzdvihnutí statusu manželek. Ženy se z privátního artiklu, který zajišťoval pohodlí mužům v domácnosti, proměnily na veřejnou komoditu, hodnou prezentování.

Domnívám se, že by se měly budoucí studie ženských aktů ve starším umění zaměřit nejen na osobnosti jejich tvůrců a mecenášů, ale i na modelky, neboť současný stav napomáhá v utvrzování stereotypu o portrétovaných nahých ženách jako kurtizánách.

Intimní portréty Aachenovy rodiny taktéž nastiňují diferenci od standardních mytologických obrazů. Použití vlastních příbuzných v erotickém díle by jistě vhodné dále prostudovat.

²⁴⁰ Viz Lenderová, (pozn. 4), s. 252.

²⁴¹ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 137.

²⁴² Joan Kelly, *Women, History and Theory*, Chicago 1984, s. 42.

²⁴³ Viz Neumann, (pozn. 1), s. 138.

²⁴⁴ Viz Eco, *Dějiny ošklivosti*, (pozn. 21), s. 149 – 150.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

- Pietro Aretino, *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*, Praha 1992.
- Jana Ratajová, Lucie Storchová, *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*, Praha 2008.
- Jana Ratajová, Lucie Storchová, *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží: diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009.

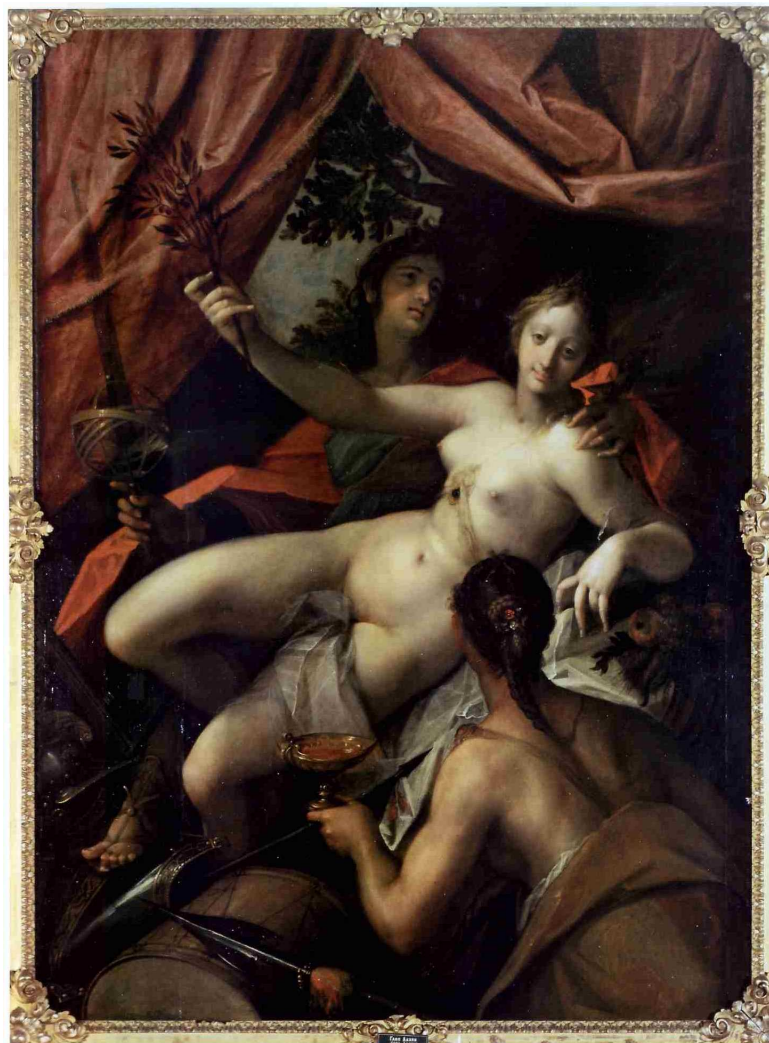
Literatura

- Jan Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Praha 1997.
- Norma Broude, Marry D. Garrard (ed.), *Feminism and Art Mystery: Questioning the Litany*, Boulder 1982.
- František Dvořák, *O umělcích, jak je neznáme*, Praha 2005.
- Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha 2005.
- Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007.
- Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007.
- Robert J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět: myšlení a kultura ve střední Evropě 1576 - 1612*, Praha 1997.
- Thomas Fusenig (ed.), *Hans von Aachen (1552 - 1615), Malíř na evropských dvorech (kat. výst.)*, Berlin 2010.
- Sigmund Freud, *Výklad snů*, Pelhřimov 2002.
- Jacques le Goff, Jean – Claude Schmitt, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002.
- Rona Goffen (ed.), *Titian's " Venus of Urbino "*, New York 1997.
- James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha – Litomyšl 2008.
- Helmut Hell, Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof: Ausstellung zum 450. Geburtstag*, Wiesbaden 1982.
- Jaroslav Herout, *Slabikář návštěvníků památek*, Pardubice 2001.
- Victoria Charlesová et al., *1000 geniálních erotických děl*, Praha 2009.
- Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552 - 1615*, München - Berlin 2000.
- Josef Janáček, *Ženy české renesance*, Praha 1996.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague, Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago – London 1988.

- Joan Kelly, *Women, History and Theory*, Chicago 1984.
- Roman Kubička, Jiří Zellinger, *Výkladový slovník, malířství, sochařství, restaurátorství*, Praha 2004.
- Milena Lenderová (ed.), *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha 2009.
- Stephen Little, ...ismy, *JAK CHÁPAT UMĚNÍ*, Praha 2005.
- Morus, *Světové dějiny sexuality, (1, 2)*, Praha 1969.
- Stanislav Kostka Neumann, *Dějiny ženy: populární kapitoly sociologické, etnologické a kulturně-historické, Svazek III., Žena středověká a renesanční*, Praha 1932.
- Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002.
- Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2001.
- Václav Petrbok (ed.), *Sex a tabu v české kultuře 19. století*, Praha 1999.
- James M. Saslow, *Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts*, New York 1999.
- Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female body in western culture: contemporary perspectives*, Cambridge 1986.

Zdroje

- Jennifer Wakelyn, On looking at still life painting, *The Barry Amiel & Norman Melburn Trust*, http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/soundings/15_2-6%20wakelyn.pdf, vyhledáno 5. 5. 2011.



[1] *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění*, 1598, olej na měděné desce, 56 x 47 cm,
Alte Pinakothek, München.



[2] *Bakchus, Venuše a Amor*, v 90. letech 16.století, olej na plátěné desce, 63 x 50 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



[3] *Bakchus, Ceres a Amor*, kol. 1600, olej na plátně, 163 x 113 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



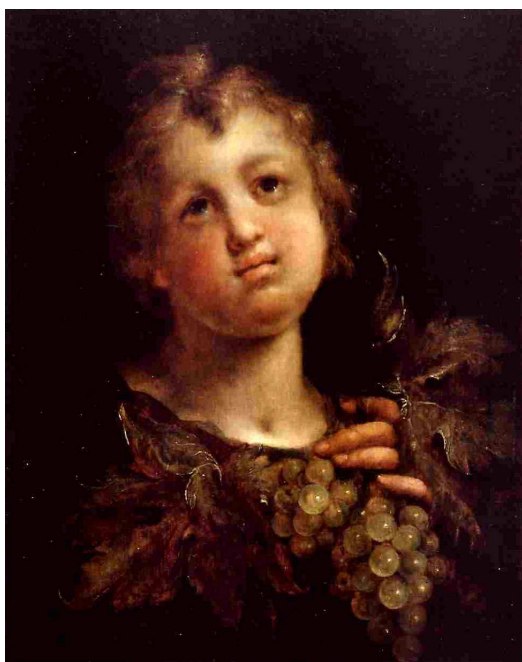
[3] Detail obličej bohyň Ceres



[3] Detail zátíší s košem ovoce



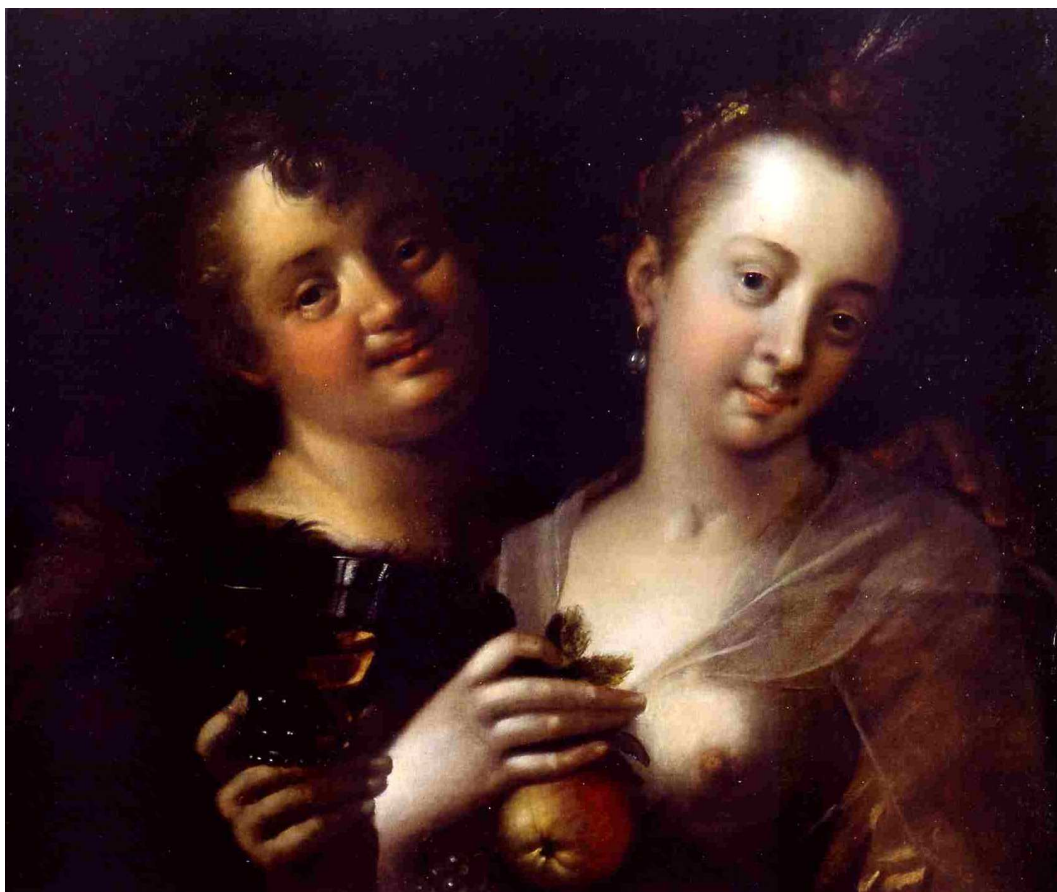
[3] Detail zátiší s okurkou



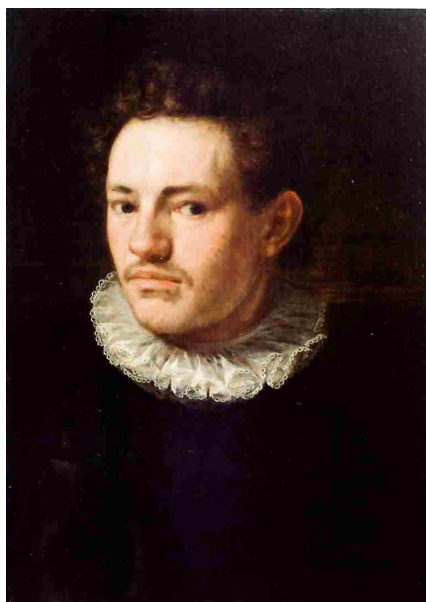
[4] *Chlapec s hrozny*, kol. 1600,
olej na dřevěné desce, 45 x 35 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



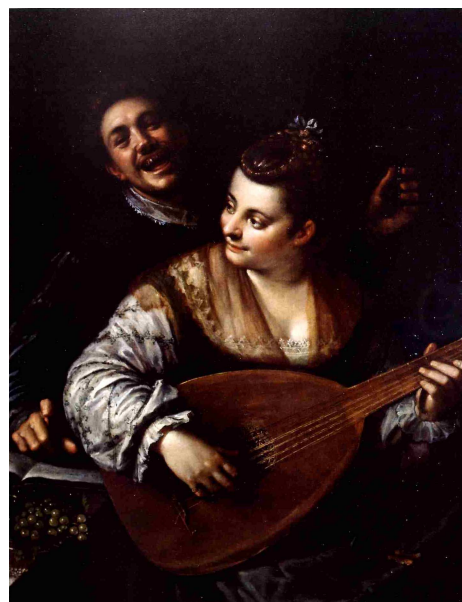
[5] *Portrét dívky (Marie Maxmiliána
von Aachen)*, 1612,
olej na plátně, 51, 5 x 38 cm,
Sbírky Pražského hradu, Praha.



[6] *Bakchus a Ceres*, kol. 1600, olej na plátně, 60 x 70 cm,
Rheinische Landesmuseum, Bonn.



[7] *Autoportrét*, 70. léta 16. století,
olej na dubové dřevě, 51, 2 x 36, 5 cm,
Wallraf- Richartz Museum,
Köln am Rhein.



[8] *Autoportrét s donnou
Venustou*, kol. 1585,
olej na plátně, 111, 8 x 87, 6 cm,
privátní sbírka.



[9] *Portrét arcivévodkyně Anny*, 1604,
olej na plátně, 58 x 48 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien;



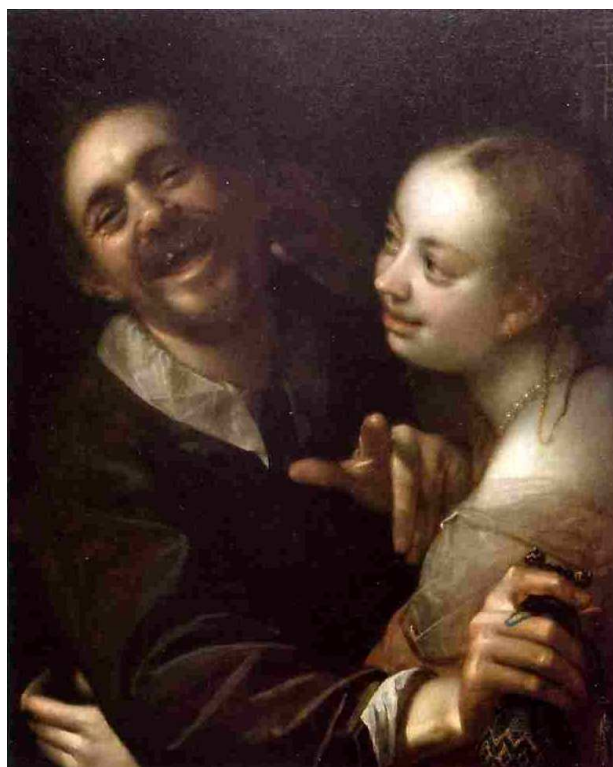
[10] *Podobizna neznámé ženy*,
1592-1593,
olej na plátně, 103 x 82, 3 cm
Fürstlich Waldburg-Wolfegg'sche
Kunstsammlungen, Wolfegg

[11] *detail Vévodkyně Renata Bavorská*,
olej na plátně, 252 x 112,5 cm,
Bayrisches Nationalmuseum, München





[12] *Mladý pár se zrcadlem*, 90. léta 16. století, olej na mědi, 25 x 20 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



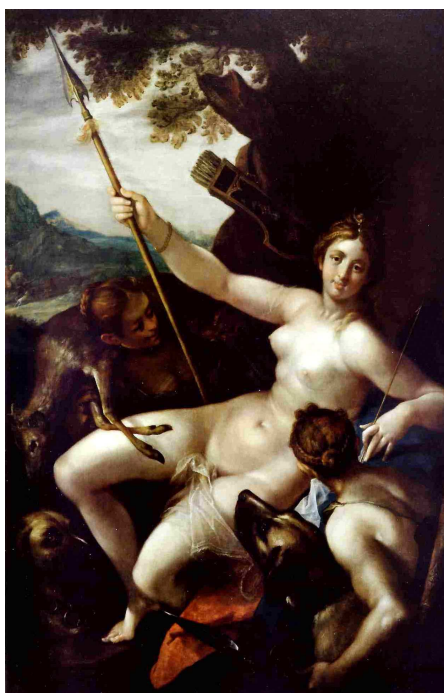
[13] *Mladý pár s váčkem peněz*, 90. léta 16. století, olej na plátně, 63 x 50 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



[14] *Venuše a Satyr*, 1595 - 1598, olej na mědi, 30, 5 x 21 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



[15] *Studie ženy*, 90. léta 16. století, kresba křídou a perem, Michigan University,
Ann Arbor, inv.: 1954/2.56.



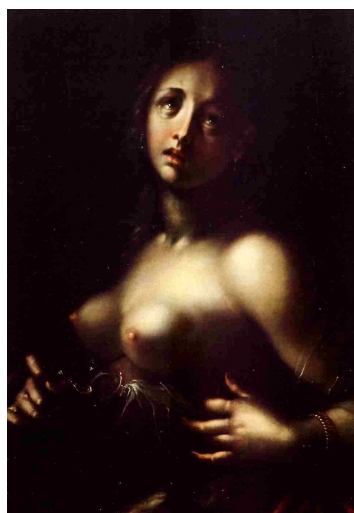
[16] *Diana a její družky odpočívající po lovu*, kol. 1602, olej na plátně, 196 x 127 cm,
Baron C. J. Cison Bonde, Schloß Eriksberg.



[17] *Betsabé*, kol. 1615, olej na plátně, 163 x 113 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.



[18] *Pallas Athéna, Venuše a Juno*, 1588, olej na plátně, 54 x 67 cm,
Museum of Fine Arts, Boston.



[19] *Sebevražda Lukrécie*, 1601, olej na plátně, 67, 7 x 48, 2 cm,
Národní galerie, Praha.



[20] *Tři Grácie*, kol. 1604,
olej na mědi, 32, 5 x 22 cm,
Herzog Anton UlrichMuseum,
Braunschweig.



[21] *Tři Grácie*, kol. 1604,
olej na plátně, 209, 7 x 138, 6 cm,
Muzeul Național de Artă al României,
București.

[1 – 9; 11 - 16; 18 - 20] Obrazová příloha převzata z Thomas Fusenig (ed.), *Hans von Aachen (1552 - 1615), Malíř na evropských dvorech*, (kat. výst.), Berlin 2010.

[10; 17; 21] Obrazová příloha převzata z Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552 -1615*, München - Berlin 2000.