

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Seminář dějin umění

Dějiny umění

Tereza Petáková

**Piazzettův oltářní obraz Nanebevzetí
Panny Marie na Zbraslavi**
Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

2009

**Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a
použila jsem při tom pouze prameny a literaturu uvedenou v textu.**

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. PhDr. Lubomíru Slavičkovi, CSc. za odborné vedení práce a za mnohé cenné připomínky a upozornění.

Osnova

1. Úvod	5
2. Oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie.....	7
2.1. Přípravné práce	10
2.2. Piazzettova barevnost	15
2.3. Hlavní oltář ve sv. Jakubu a jeho ikonografie.....	17
3. Vliv benátského malířství na české baroko	26
4. Závěr	31
5. Summary.....	33
5. Bibliografie	35
6. Přílohy	40

1. Úvod

V kostele sv. Jakuba na Zbraslavi, na místě s dlouhou tradicí a bohatou historií, se nachází obraz Nanebevzetí Panny Marie od jednoho z předních benátských malířů osmnáctého století Giambattisty Piazzetty. I přes svoji velkou uměleckou hodnotu byl tento obraz českými i zahraničními badateli a historiky umění opomíjen. Piazzetův oltářní obraz však klade mnoho otázek. Kde se vzalo toto rozměrné oltářní plátno italského původu na Zbraslavi? Kdo byl objednavatelem a především plátcem zakázky, která je českých zemích v této době ojedinělá? Jak zapadá toto dílo do autorovy tvorby? Tato práce se na ně i na otázky s nimi související pokusí dát odpověď.

Tématem práce je jeden konkrétní obraz, ale nemohou být opomenuta ani další díla, která s obrazem úzce souvisejí. Práce se tak zaměří i na přípravné práce, jež k oltářnímu obrazu neodmyslitelně patří. Jedním z nich je přípravná kresba Nanebevzetí, která sloužila jako kompoziční studie k obrazu, a druhým je model, tedy detailní rozvržení budoucího obrazu, které se s finální oltářní malbou téměř shoduje. A tak se v této práci všechny tři setkají po dlouhém odloučení opět na jednom místě, i když pouze teoreticky. Fyzicky je od sebe dělí mnohakilometrové vzdálenosti mezi Zbraslaví, Benátkami, tedy místem, kde je uložena kresba, a Clevelandem v Ohio, jehož muzeum vlastní malý model. V práci se tak setkáme i s problematikou skic a přípravných kreseb.

Tak jako všechny práce analyzující dílo určitého autora, nemůže ani zde chybět přiblížení původce díla. Práce se však nesnaží být jednou z dalších biografii věnujících se Piazzettově životu a jeho tvorbě obecně. V práci se setkáme pouze s těmi díly či událostmi, které nějakým způsobem souvisejí se zbraslavským Nanebevzetím Panny Marie.

Poslední otázkou, na kterou se práce zaměří, je, do jaké míry ovlivnil tento oltářní obraz tvorbu v českých zemích. Jak bude předneseno, benátské umění bylo jedním z inspirativních zdrojů pro uměleckou tvorbu v Čechách a

ani Piazzettův vliv na českou barokní malbu není zanedbatelný, což práce představí na postavě Františka Xavera Karla Palka.

2. Oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie

Podle legendy zaznamenané ve zbraslavské pamětní knize,¹ projížděl roku 1744 přes Zbraslav jistý anglický lord, který byl kvůli vysoké vodě nucen přenocovat ve zbraslavském klášteře. A jako vděk za pohostinství objednal velké oltářní plátno pro kostel sv. Jakuba u významného benátského malíře Giambattisty Piazzetty. Zápis v knize, tak jak ho zaznamenal Johan Emanuel Fibinger, zní: *„Dasselbe Bild ist vom berühmten Mahler Piaceti, der seine Kunst und Geschicklichkeit nach Aussage der besten Kenner der Mahlerkunst, an Tag geleet hat. Dieses berühmte Bild soll von einem Lord aus England dem wegen Hochwasser sich daselbst einige Tage aufhalten musste – zum Geschenk übersendet worden seit.“*²

Má-li záznam v pamětní knize pravdu, muselo se jednat o velmi bohatého a umění znalého aristokrata. Obraz této velikosti a od tak významného a žádaného malíře, jako byl Piazzetta, nebyl zrovna lacinou záležitostí. Objednání obrazu u českého umělce by stálo mnohem méně peněz než plátno dovezené ze zahraničí. Rozdíl nebyl pouze v samotné ceně zaplacené umělci, ale nezapomeňme na složitou dopravu rozměrného oltářního plátna, jež byla finančně také velmi náročná. Pro srovnání velkého cenového rozdílu při objednání plátna u místního a u zahraničního umělce poslouží dochované údaje ze dvou nákupů, jež proběhly v podobné době, kdy se udála objednávka pro kostel sv. Jakuba. Mezi roky 1721 až 1725 stálo hraběte Františka Josefa Černína osm obrazů od předního českého malíře Petra Brandla

¹ Státní oblastní archiv Praha-západ se sídlem v Praze, fond Farní úřad Zbraslav (1678 – 1957), inv. č. 11, kart. II, Pamětní kniha č. 10 – *Königssaler Zeigedenkbuch oder chronik*, s. 20. Tato kniha je jednou z několika pamětních knih patřících zbraslavskému farnímu úřadu a podrobně mapujících události týkající se zbraslavského kostela a dění na Zbraslavi vůbec. Piazzettův oltář v nich ale zastihují osudy známějšího gotického obrazu Panny Marie s Ježíškem ze 14. století, tzv. Madony Zbraslavské. Nejpřínosnější je pamětní kniha desátá, v níž se můžeme dočíst o objednání malby pro hlavní oltářní obraz.

² Pamětní kniha č. 10 (pozn. 1), s. 20. Přepis textu ze zbraslavské pamětní knihy uvedl Jaromír Neumann v: Neumann, J., *Francesco Trevisani v Čechách: žamberský obraz a jeho autor*, Vysoké Mýto 1979, s. 49.

895 zlatých. Ve stejné době zaplatil František Adam z Trauttmansdorffu 1400 zlatých římskému malíři Francescu Trevisanimu za velké oltářní plátno *Ukřižování s Pannou Marií, Máří Magdalénou a Janem Evangelistou* pro kostel v Litomyšli. Navíc musíme přičíst i značnou sumu 300 zlatých za dopravu z Říma na určené místo.³ Je tedy nepochybné, že si Angličan pohostinství velmi vážil, když objednal plátno až z Benátek od jednoho z předních malířů Giambattisty Piazzetty.

Giambattista Piazzetta (1682 – 1754) patřil v Benátkách mezi vysoce ceněné malíře. V 18. století více jak polovina zakázek na umělecká díla v republice sv. Marka pocházela od církve, která disponovala velkým množstvím peněz a velmi často pověřovala významnými zakázkami právě Piazzettu. Důležitým patronem byl řád karmelitánů, pro který Piazzetta namaloval obraz *Judita s hlavou Holoferna*, pro dominikány mezi lety 1725 až 1727 zhotovil svou jedinou fresku *Sv. Dominik ve slávě* v kapli kostela Ss. Giovanni e Paulo a od oratoriánů byl spolu s Giambattistem Tiepolou pověřen v letech 1724 a 1732 namalováním oltářních pláten pro nový kostel Santa Maria della Fava.

Nejen církev podporovala Piazzettovu tvorbu. Například na roční výstavě v S. Rocco zakoupil Piazzettovo ohromné oltářní plátno *Strážný anděl* významný benátský šlechtic patřící do staré aristokratické rodiny Sagredo Zaccaria. Sagredovi se podařilo shromáždit rozsáhlou sbírku obrazů, kreseb, tisků, soch a knih a stal se největším patronem své doby v Benátkách. Piazzettovo dílo se však stalo ve sbírce jednou z nejvýše ceněných prací.⁴

Do Benátek, které v 18. století ztratily něco ze svého lesku z období minulých, přijížděli cizinci – a to jak zástupci vysokých politických postů tak i turisté, kteří Benátky vůbec nevnímali jako podřízenou republiku, jež se snaží udržet svůj dřívější post ve světě, ale jako klidné, kosmopolitní a velmi bohaté

³ Slaviček, L., *"Sobě, umění, přátelům": kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, s. 26.

⁴ Haskell, F., *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven and London 1980, s. 264, 265.

město vhodné pro odpočinek od nepokojů a válek probíhajících v okolní Evropě.⁵

Příchod cizinců znamenal pro benátské umělce další nové objednávky, které se lišily od těch domácích. Velkými obdivovateli a sběrateli benátského umění byli Němci v čele s Augustem III. V roce 1743 u Piazzetty objednal saský kurfiřt obraz *Caesar a kilikijští piráti*, aby reprezentoval to nejlepší z benátského malířství v Královské galerii v Drážďanech. Ve stejném roce a se stejným záměrem byla objednána také díla od umělců jako byli Giambattista Tiepolo, Giambattista Pittoni, Jacopo Amigoni a Francesco Zuccarelli. Jiným mecenášem a také Piazzettovým obdivovatelem byl generál Johann Matthias Schulenburg, jehož podobu Piazzetta několikrát ztvárnil. Schulenburgův vztah s Piazzettou byl bližší než s jinými umělci. Nejenže tento malíř pro maršála sám zhotovoval časté zakázky, působil také jako jeho agent při výběru a nákupu obrazů pro jeho proslulou sbírku. Maršálův přednostní zájem byl zaměřen na díla holandských a flámských malířů, což se odrazilo i u výběru benátských malířů. A Piazzettova tvorba tomuto zalíbení zcela vyhovovala.⁶

Z tohoto letného přiblížení Piazzettových zakázek vyplývá, že patřil v Benátkách mezi nejžádanější a také nejocenenější malíře osmnáctého století a jeho sláva dalece přesahovala hranice republiky sv. Marka.

Kdo však opravdu rozměrné oltářní plátno pro zbraslavské mnichy objednal a především zaplatil, zůstává otázkou. Na pravdivost legendy o anglickém lordovi, jehož jméno pamětní kniha neposkytuje, se nemůžeme příliš spolehnout. A to především z toho důvodu, že se nejedná o autentický zápis následující těsně po zakázce, ale o dodatečný zápis vzniklý s mnohaletým zpožděním. Ale jak se říká: „Není šprochu, aby na něm nebylo pravdy trochu“, alespoň podobnou cestou se plátno na Zbraslav dostat muselo. Důvěryhodnost

⁵Taměž, s. 276, 278. Jak vnímali cizinci přijíždějící do Benátek v druhé polovině 18. století toto město, se podrobně dozvídáme i od Goetha. Goethův otec pojal cestu svého syna do Itálie jako součást výchovného plánu. K této plánované cestě sice nedošlo, ale Goethe se o několik let později (ve svých třicetisedmi letech, roku 1786) do Itálie vypravil a Benátky byly jednou z hlavních zastávek. Viz Goethe, J. W., *Italská cesta*, díl I – II, Praha 1930.

⁶ Viz Haskell 1980 (pozn. 4).

této objednávky podle Jaromíra Neumanna potvrzuje i zachovaný německý překlad italského dopisu, ve kterém jsou přes Piazzettova prostředníka sdělovány mistrovi požadavky na zakázku pro zbraslavské mnichy.⁷ Jaromír Neumann je snad jediným českým historikem umění, který Piazzettovu zbraslavskému Nanebevzetí věnoval větší pozornost. K Piazzettovu zbraslavskému Nanebevzetí se opakovaně vrací v několika svých pracích, ale jeho problematiku vždy nechává nedořešenou s odkazem na své budoucí psaní.⁸ Jinými historiky umění, kteří se ve svých studiích alespoň „dotkli“ zbraslavského Nanebevzetí, jsou Pavel Preiss, ve své monografii věnované Františku Karlu Palkovi,⁹ a Ladislav Daniel v katalogu výstavy *Benátčané – Malířství 17. a 18. století v českých a moravských sbírkách*, kde také odkazuje na dopis o zakázce v Neumannově vlastnictví.¹⁰

2.1. Přípravné práce

Jedním požadavkem uvedeným v tomto dopise, jak Jaromír Neumann uvádí, je i malovaný model oltářního obrazu, který si objednavatel plátna žádá od mistra.¹¹ Model sloužil většinou jako ukázková práce pro klienta k představení autorova záměru zpracování. Může být považován pouze za přípravnou práci, ale lze se na něj dívat i jako na malý originál. Jedná se totiž o první téměř detailní zpracování tématu a samotné dílo, v našem případě oltářní obraz, vzniká až následně. Za originál považoval skici i výrazný benátský malíř a Piazzettův současník Sebastiano Ricci, který tvrdil, že právě malý model je to, co vzniká jako první a následný oltářní obraz je až „kopii“ modelu.¹² Malé

⁷ Neumann, J., Neznámé dílo Piazzettova žáka Antonia Chiozzotta, *Umění X*, 1962, s. 248 – 255, s. 248.

⁸ Viz Neumann 1979 (pozn. 2); Neumann 1962 (pozn. 7).

⁹ Preiss, P., *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999.

¹⁰ Viz Daniel, L. (ed.), *Benátčané. Malířství 17. a 18. stol. z českých a moravských sbírek*. [výstavní katalog Národní galerie v Praze], Milano 1996, s. 29, 30.

¹¹ Tamtéž.

¹² Uvedeno v: Garas, K., *Eighteenth Century Venetian Paintings*, Budapest 1968, s. 13.

přípravné skici byly v osmnáctém století vysoce ceněny. Nejenom pro objednavatele děl, ale pro svou spontánnost a výraz, který získaly při svém rychlém zpracování, se brzy dostaly do ohniska zájmu znalců a sběratelů umění.¹³

U modelu je velmi pravděpodobné, že se jedná o práci samotného umělce a ne jeho žáků, což je také jednou z jeho velkých předností. Barevné a kompoziční rozvržení si umělec vytváří sám. To nemusí platit o samotném oltáři, na jehož malbě se mohli z velké části podílet žáci. Piazzetta tou dobou úzce spolupracoval s několika svými žáky a jeho účast na tvorbě mohla být minimální, přestože je pokládán za autora. Spolupráce umělce s dílnou nebyla v baroku ničím neobvyklým, ba právě naopak. V baroku zcela běžně vznikala díla za účasti dílny a spolupracovníků a zbraslavské plátno tíhnoucí k akademičnosti (ve smyslu toho, že umělec sám ke svému dílu přistupuje jinak, dalo by se říci s větší jistotou a samozřejmostí, než žák, snažící se napodobit mistrův rukopis) toho může být důkazem.

Velkým kladem modelu je jeho živost a ona spontaneita, pro kterou byly skici ceněné už v minulosti. Model je sice v kompozici a detailech stejný jako finální podoba oltáře, ale má výhody plynoucí z jeho malé velikosti, jako jsou důvěrnost a intimnost,¹⁴ lze k němu přistoupit zblízka a důkladně si jej prohlédnout, a především ten rychlý malířský rukopis, díky němuž působí lehce a spontánně. Spontaneitou modelu se Piazzetta přiblížil charakteru benátské malby osmnáctého století. Je to však dáno pouze povahou a určením modelu, Piazzetta ve své pečlivé a pomalé tvorbě stojí mimo tuto charakteristiku.

Skici jako přípravné práce jsou děleny do tří skupin. První letmý návrh „primo pensiero“ předcházel bozzettu, které není tak detailně propracované jako modelleto, jež většinou sloužilo jako ukázka pro objednavatele, tudíž se

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Francis, H. S., Piazzetta's Model for "The Assumption of the Virgin", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, num. 8, October 1955, s. 189.

s definitivní realizací téměř shoduje. Velmi často však nejde určit, o který typ skici se jedná.¹⁵

Skici nemusely vždy sloužit pouze jako předstupně definitivní realizace. Jiným typem skic jsou *ricorda* vzniklá *ex post*. Jedná se o dodatečné záznamy, zhotovené až podle finálního díla. Umělec je vytvářel jak pro sebe, aby je mohl uchovávat ve svém ateliéru jako předlohy pro další práce či jako ukázky pro potencionální objednavatele, tak přímo pro objednavatele zakázky nebo sběratele. *Ricorda* mistr využíval také jako didaktické pomůcky pro výuku malířů ve svém ateliéru. Často i sami žáci kopírovali práce svých učitelů a to někdy tak přesně, že není jisté, zda se jedná o *ricordo* vzniklé rukou mistra či kopii jeho žáka.¹⁶

V případě Piazzettova modelu *Nanebevzetí* se však jedná o práci přípravnou. Můžeme tak usuzovat právě z rychlého malířského rukopisu, jenž odpovídá více procesu hledání a zjišťování, než dodatečnému „kopírování“ definitivního díla. Také malé rozdíly mezi modelem a oltářním obrazem, jako je například jiný počet andělčích hlav v levém horním rohu děl, odkazují na povahu Piazzettova modelu *Nanebevzetí* jako přípravné práce.

Model k oltářnímu obrazu *Nanebevzetí Panny Marie*¹⁷ umístěnému na hlavním oltáři v kostele sv. Jakuba se nachází v Clevelandském muzeu umění v Ohio. Vznik modelu lze předpokládat spadá k roku 1744, stejně jako zbraslavský oltář. Do Clevelandského muzea se model dostal darem od manželů N. - Lester Farnacyových roku 1955. Tento model původně pocházel z anglické sbírky Tancreda Boreniua v Londýně, kam se pravděpodobně mohl

¹⁵ Viz Kratinová, V., *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*, Praha 1986.

¹⁶ Z další bohaté literatury obsahující problematiku skic uvedu například Slaviček, L., *Skici a kresby* v díle Felixe Iva Leichera, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury. K 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 290 –301.; Preiss, P., *Rakouská kresba 18. století : vybraná díla z českých a moravských sbírek* [výstavní katalog Národní galerie v Praze], Praha 1996.; Mádl, M., *Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malba v olomoucké kapli Božího Těla*, *Umění* LIV, 2006, č. 6. s. 504 – 512.

¹⁷ Olej na plátně, 71.6cm x 38.2cm.

dostat právě od objednavatele oltářního obrazu pro kostel sv. Jakuba na Zbraslavi. Než se však dostal až do Clevelandu, putoval ještě římskou sbírkou A. Morandottiho.¹⁸ Anglická sbírka, jako původní provenience modelu taktéž podporuje tezi, že objednavatel oltářního plátna pro zbraslavské mnichy pocházel z Anglie a musel být aristokratického původu, aby si zakázku mohl dovolit. Model si pak objednal pro využití do své sbírky jako cennou připomínku svého mecenátu.¹⁹

Definitivní realizaci díla ale i modelu předcházela kompoziční kresba. Přípravné kresby sloužily jako první záznam umělcova nápadu. Jedná se v podstatě o náčrt, kdy autor výtvarně rozvrhne dílo, a to jak po stránce námětu tak i formy. Při tvůrčím procesu předcházely modelům, které jsou na rozdíl od kreseb zpracovány více detailně a v barvách. O kresbě jako o skice (*schizzo*) hovoří už Vasari po polovině 16. století, na malovaná přípravná díla drobných formátů se termín *skica* začal používat mnohem později.²⁰

George Knox, jenž Piazzettovým kresbám věnoval detailní studii,²¹ dělí Piazzettovy kreseby do pěti skupin: akty, kompozice k malbám, studie postav k malbám, portréty a „*têtes de caractères*“ a studie pro ilustrace knih.²² Zabýváme-li se skupinou kreseb obsahující přípravné studie kompozic, narazíme, podle Knoxe, na problém, kdy kresby tvoří poměrně nekompaktní materiál a jen málo z nich lze přiřadit ke konkrétním obrazům.

Tento problém se naštěstí netýká studie k zbraslavskému Nanebevzetí Panny Marie. Kresbu Nanebevzetí Panny Marie [obr. 5] ze sbírek benátské

¹⁸ Viz Model Nanebevzetí Panny Marie. Dostupné z:

<http://www.clevelandart.org/provenance/prov_search.asp?artist=P> [cit 29.7.2008].

¹⁹ Více o modelu Nanebevzetí uloženému v clevelandském muzeu umění se můžeme dočíst v článku Henryho S. Francise, který vyšel v roce 1955 v bulletinu tohoto muzea. Francis v něm stručně nastínil Piazzettovu tvorbu a význam modelu. V článku je nesprávně uvedeno umístění oltářního obrazu Nanebevzetí Panny Marie. Francis chybně pojmenoval kostel sv. Jakuba jako st. Arrigo – tedy kostel svatého Jindřicha, který na Zbraslavi není ani nebyl. Viz Francis 1955 (pozn. 14).

²⁰ Kratinová 1986 (pozn. 15).

²¹ Knox, G., *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books* [výstavní katalog National Gallery of Art], Washington 1983, s. 20.

²² Toto rozdělení přebírá od Rudolfa Pallucchiniho.

akademie poprvé publikoval Rudolfo Pallucchini až v roce 1960, ale nesprávně ji určil jako kresbu k Piazzettovu Nanebevzetí z roku 1735, dnes uloženému v pařížském Louvru. Ale už v roce 1962 ji Neumann správně určuje jako kompoziční skicu k zbraslavskému Nanebevzetí.²³

I na první pohled je jasné spojení mezi studií a malbou. Kresbu lze zařadit do skupiny kreseb vzniklých na konci třicátých let 18. století, kdy, jak Knox uvádí, se zdá, že Piazzetta tvoří kompoziční studie detailnější a více rozpracované. Patří mezi ně kresba *David s hlavou Goliáše* z Metropolitního muzea v New Yorku, nepřesně spojovaná s podobnou malbou v Drážďanech, *Narození Panny Marie* z Pietro Scarpa, zde se jedná o návrh malby stropu, a *Nanebevzetí Panny Marie*, kompoziční studie pro zbraslavský oltářní obraz. Jako studie pro oltářní obraz na Zbraslavi byla kresba identifikována Sewtrem a Whitem.

Jedná se o nevelkou kresbu černou křídou na bílém papíru o rozměrech 475 x 300mm, která je uložena v Galleria dell'Accademia v Benátkách. Rubová strana této kompoziční studie je opatřena datací 1738 a nápisem *Dimandar portatin in Cale del Campaniel de frutoriolo a San Casan*.

Kresba Nanebevzetí je jediná plně dochovaná Piazzettova kompoziční kresba k dílu, které je také dochované.²⁴ Můžeme však předpokládat, že přípravné kompoziční kresby byly běžnou součástí Piazzettovy tvorby, jež nepřečkaly do dnešních dnů. Ani tato kresba není v dobrém stavu, z čehož lze usuzovat, že se přípravné kresby neuchovávaly v podmínkách vhodných pro jejich zachování. Pro autory tyto práce neměly tak velkou hodnotu, aby o ně pečovali a zajišťovali jim bezpečná místa, kde by ne zrovna stálý papír neohrožovaly vnější vlivy. Jak uvádí Pavel Preiss, většina autorů si své kresby, které měly povahu primárního, letmého náčrtu (a to v případě kompoziční

²³ Neumann 1962 (pozn. 7), s. 248.

²⁴ Knox 1983 (pozn. 21), s. 36.

kresby Nanebevzetí opravdu platí), neuchovávala i z toho důvodu, že nechtěli dávat nahlížet do své „kuchyně“.²⁵

Z toho také plyne, že na rozdíl od malých modelů nebyly přípravné kresby považované za cenné a soudobí sběratelé o ně nejevili zájem. To však neplatí o Piazzettových kresbách obecně. Jinak tomu bylo u jiného typu kreseb, které už vznikaly jako definitivní díla a které umělec prováděl přímo jako listy do sběratelských alb.

Rok 1738 na zadní straně kresby vypovídá o tom, že koncepce oltářního obrazu vznikla již v této době, což znamená, že následovala krátce po Nanebevzetí Panny Marie uloženém v pařížském Louvru z roku 1735. Z toho by vyplývalo, že Piazzetta měl kompozici rozmyšlenou už v roce 1738, ale model uložený v clevelandském muzeu vznikl až o šest let později roku 1744, stejně jako zbraslavský oltářní obraz. Prvotně tak tato kresba nebyla zamýšlená jako přípravná práce pro Zbraslav. Jednalo se pravděpodobně o návrh jiného oltářního obrazu s motivem Nanebevzetí Panny Marie, jenž však nebyl realizován, proto jej Piazzetta mohl využít o pět let později.

2.2. Piazzettova barevnost

Tím, že je kresba datována rokem 1738, nabízí se otázka, jakou barevnost Piazzetta původně zamýšlel pro její finální realizaci. Kompoziční kresba následovala, jak už bylo uvedeno, pouze tři roky po *Nanebevzetí Panny Marie* uloženém v Louvru z roku 1735 [obr. 7]. Nacházíme se tedy stále ještě v době, kdy Piazzetta tvoří svá díla poměrně barevná, právě jako tomu je v případě *Nanebevzetí Panny Marie* z Louvru.

Na raných dílech je Piazzettova paleta značně omezená. Pod vlivem tenebristů seicentta, jako byl jeho první učitel Molinari nebo jako byli Langetti, Loth a Zanchi, dominují jeho obrazům temné barvy jako hnědá, červenohnědá

²⁵ Srov. Preiss 1996 (pozn. 16), s. 10.

a krémově bílá a jejich kombinace. Ale v polovině třicátých let, patrně pod vlivem Crespigho, Piazzettova paleta značně ožívá, jak dokazuje právě Nanebevzetí z Louvru. Jak se vyjádřil Albrizzi, který vydal své *Memorie intorno alla vita di G. B. Piazzetta* roku 1760, tedy krátce po mistrově smrti, Piazzetta se odvrátil od melancholického a ponurého způsobu barvení ze svých začátků a přešel k používání příjemných barev.²⁶ Pozadí není nejasné a neurčité v odstínech hnědé barvy, jako na zbraslavském oltáři, ale je naprosto konkrétní. Vidíme reálné denní modré nebe odstíněné podle hloubky obrazu – v dolní části světla modrá, která přechází směrem vzhůru do tmavé, nažloutlý mrak vynášející Marii vzhůru. Také zem, na které jsou apoštolové pevně ukotveni, má zbarvení reálné půdy s náznaky zelené trávy. I oblečení apoštolů i andělů doplňují výrazné barevné akcenty červené a modré, jako stuhy na šatech a přehozy přes ramena. Každá postava je zřetelná a nikdo se neztrácí v „mlze“ a nejasnosti obrazu. Plátno je projasněné výrazným proudem světla, které dopadá na všechny přítomné postavy.²⁷ Jiným příkladem Piazzettovy práce s jasnými barvami je freska *Sv. Dominik ve slávě*²⁸ z roku 1727. Jeho energicky stoupající spirála k obloze velmi ostře prozářena proudem světla, jasně odkazuje na inspiraci Crespigho freskami v bolongském Palazzo Pepoli. Ostatní barevná orchestrace stejně tak jako extatický vzlet postav jsou čistě Piazzettovy.²⁹ Obdobně *Pastorální scény* vytvořené pro maršála Schulenburga³⁰ v letech 1740 a 1745, září svoji barevností a jsou přizpůsobeny lehkému rokokovému ovzduší benátského settecenta.³¹

Zároveň se ale Giambattista Piazzetta v polovině let čtyřicátých navrací zpátky k velmi omezené barevné škále. Jeho paleta se opět usměřuje a

²⁶ Mariuz, A., *Giovanni Battista Piazzetta* [online]. Dostupné z: <<http://www.oxfordartonline.com/>>, [cit. 8.10.2008].

²⁷ Mariuz ve svém článku přináší teorii, ve které rozebírá paralelu mezi zlomem Piazzettova stylu v používání výrazně osvětlených scén a novou Newtonovou teorií světla a barvy šířící se v benátských intelektuálních kruzích.

²⁸ Srov. s. 8.

²⁹ Srov. Daniel 1996 (pozn. 10), s. 56.

³⁰ Srov. s. 9.

³¹ Srov. Daniel 1996 (pozn. 10), s. 56.

dominuje jí hnědá a červená. To je charakteristické i pro zbraslavské Nanebevzetí. Celá scéna se odehrává na neutrálním hnědém pozadí, jež je prolno žluto-hnědým proudem světla. Ani oděvy přítomných postav nejsou nijak barevně odlišné a jako jediné akcenty na obraze souží červený plášť jednoho z apoštolů a bílé Mariino pohřební roucho přehozené přes sarkofág a její bílý šál. Do této skupiny temnosvitných maleb lze zařadit i Piazzettovo *Stětí sv. Křtitele* v Santo di Padova a *Neposkvrněné početí*, dnes uložené v parmské Pinakotéce.³²

2.3. Hlavní oltář ve sv. Jakubu a jeho ikonografie

Téma malby, které anglický lord pro zbraslavské mnichy u Piazzetty objednal, bylo Nanebevzetí Panny Marie, které zcela zapadá do výzdoby cisterciáckého kostela. Rozměrné plátno z Benátek bylo určeno pro hlavní oltář v chóru farního, dříve klášterního, kostela sv. Jakuba [obr. 1].³³ Architektura oltáře je tesána ze slivenského a radotínského mramoru.

Obraz ohraničuje zlacený rámem a po stranách se nacházejí dřevěné zlacené sochy sv. Benedikta a sv. Bernarda. Anežka Merhautová-Livorová jako autora soch sv. Bernarda a sv. Benedikta určila Jana Jiřího Bendla.³⁴ Jako pravděpodobnější autor se však zdá barokní sochař Ignác František Platzer (1717 – 1748), tvůrce soch v interiéru malostranského Sv. Mikuláše, kenotafu sv. Jana při závěru svatovítské katedrály či výzdoby hlavní brány pražského Hradu. Platzer se výrazně podílel na výzdobě interiéru sv. Jakuba, pro zbraslavský kostel zhotovil sochy sv. Jáchyma a sv. Anny na jižním bočním

³² Viz. Pallucchini, R., *Piazzetta*, Milano 1965.

³³ Kostel sv. Jakuba je jedním ze tří kostelů, které se na Zbraslavi nacházejí. Kostel stojí na místě kaple zasvěcené stejnému světcí, která sloužila jako prozatímní místo bohoslužeb do doby, než byl postavený chrám. Kaple na Zbraslavi existovala už v dobách královského loveckého zámečku, který dal vystavět po roce 1268 Přemysl Otakar II. Kostel byl vystavěn v letech 1650 až 1654 a nahradil zničený gotický chrám. Dlouhou dobu sloužil jako hlavní klášterní kostel a od roku 1784 jako farní.

³⁴ Uvedeno v: Poche E., *Umělecké památky Čech T/Ž IV.*, Praha 1982.

oltáři a dvou cisterciáckých světců na oltáři v severní kapli, je také autorem řezbářské výzdoby chórových lavic. Platzer obohatil řezbami i oltářní obraz Sv. Jan Nepomucký na modlitbách umístěný ve výklenku proti vchodu do zbraslavského konventního chrámu. Autorem oltářního plátna je František Karel Palko. O sto let starší sochy Jana Jiřího Bendla (1620 – 1680) jsou umístěny po stranách kazatelny. Jedná se o sochy sv. Kateřiny a sv. Barbory a byly pro kostel zakoupeny jako doplněk výzdoby.³⁵ Zlacený dekor se nachází také na mramorových sloupech po stranách a výrazným doplňkem celého oltáře je nástavec s Božím okem a s korunou na vrcholu. Oltář je doplněn množstvím andílčích soch. Na mense stojí zlatý kříž s ukřižovaným Kristem, který z části zakrývá dolní partii plátna.

Piazzettův zbraslavský obraz Nanebevzetí Panny Marie nebyl pravděpodobně ještě restaurován. Největší rekonstrukce zámeckého areálu a také kostela sv. Jakuba proběhla po roce 1910, kdy celé zbraslavské panství zakoupil Cyril Bartoň z Dobenína a na své náklady nechal kostel kompletně opravit. V roce 1915 byly zrestaurovány čtyři obrazy v kostele (dva od Petra Brandla a Karla Škréty), ale o restaurování Piazzettova Nanebevzetí Panny Marie v pamětní knize zmínka není. Při opravě kostela v roce 1945 novým děkanem P. Václavem Šebkem byl hlavní oltář nově pozlacen, ale ani v tomto případě se oprava netýkala Piazzettova plátna.³⁶ Obraz výrazně poškozen není, ale při poslední rekonstrukci kostela byl zašpiněn barvou. Po celé ploše obrazu můžeme vidět četné stříkance světlé barvy.

Scéna Nanebevzetí P. Marie odehrávající se na obraze je rozšířena na celý oltář. Boží oko na nástavci symbolizuje Boha vítajícího Marii ve věčné slávě. Paprsky, jež oko lemují, můžeme pomyslně prodloužit a získáme tak zdroj světla, které prostupuje celým obrazem od shora dolů. Římsu nad obrazem zdobí malé plastiky hlav andílků, které jsou přibližně stejně veliké jako andílčí hlava namalovaná v levém horním rohu obrazu a stejně jako ona se

³⁵ Bedrníček, P., *Obce vřkolní, před branami měst pražských*, Praha 2006, s. 266.

³⁶ Pamětní kniha č. 10 (pozn. 1), s. 298 – 316.

účastní doprovodu Marie na nebesa. Postavy sv. Bernarda a sv. Benedikta se scénou na plátně sice přímo nesouvisí, ale tím, že jejich velikost přibližně odpovídá velikosti apoštolů na obraze, mohou sloužit jako uvaděči diváků do děje. K roli uvaděčů a tedy i kontaktních osob je předurčuje právě jejich plasticita.³⁷ Přestože sv. Bernard a sv. Benedikt s motivem Nanebevzetí Panny Marie nesouvisí, jejich umístění na hlavní oltář je oprávněné. Svatý Bernard, jako zakladatel cisterciáckého řádu, patří do výzdoby cisterciáků, po benediktýnech druhých mnichů usazených v zbraslavském klášteře. Svatý Benedikt, zakladatel benediktinského řádu a evropského řeholního řádu vůbec, zase odkazuje na první mnichy na Zbraslavi a i ten patří k cisterciácké tématice.³⁸

Piazzetta znázornil Nanebevzetí Panny Marie konvenčním způsobem bez větších inovací. Navázal tak na dlouhou tradici zobrazování této události, která se v průběhu staletí utvářela. Nanebevzetí Marie je součástí cyklu tří událostí týkajících se konce Mariina života. Jsou jimi Mariina smrt, Nanebevzetí Panny Marie a Korunovace. O smrti Panny Marie se Bible nikde přímo nezmiňuje, pouze některá místa v Písmu naznačují, že Kristova matka nikdy nebude ve spárech ďábla.³⁹ Tuto mezeru bylo třeba vyplnit. Na přelomu čtvrtého a pátého století vznikla apokryfní vyprávění, která se postupem času přenesla do všech kulturních starokřesťanských jazyků a následně i do známých latinských transitních textů, které se staly literárním základem pro

³⁷ Oltářní plastika je zde však spíše doplňujícího charakteru. Piazzetta pravděpodobně nevěděl, jak bude finální podoba oltáře vypadat. Jinak je tomu například v případě Nanebevzetí Panny Marie ve Vysokém Mýtě, kde Petr Brandl promyslel celou koncepci oltáře a dílo tvoří skutečný celek. (Neumann J., *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě*, Vysoké Mýto 1978.)

³⁸ O mnišských řádech na Zbraslavi více: Pašek, K., *Zbraslavské listy*, Zbraslav 1995. K ikonografii více: Rulíšek, H., *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou 2005.

³⁹ Jako příklad uvedu Evangelium podle Lukáše: „I všed k ní anděl, dí: Zdráva buď milostí obdařená, Pán s tebou, požehnaná ty mezi ženami.“ (Lk 1, 28)

výtvarné zpracování. Jedním z nejhlavnějších zdrojů je pak *Legenda Aurea*, nalezená Jakobem a Voraginem roku 1298.⁴⁰

Hledáme-li počátky zobrazování scény Nanebevzetí Panny Marie, musíme se zaměřit na východní umění. Prvním typem, který byl dále přebírán a dobově přizpůsobován, je typ koimesis. Zde leží Marie na nízkém lůžku se zkříženými rukama obklopená apoštoly rozdělenými do dvou skupin – u hlavy a u paty postele. Mezi nimi za lůžkem stojí Kristus s Mariinou duší v podobě malého dítěte v rukách. V byzantském umění se toto schéma nezměnilo až do dneška. Západní umění schéma koimesis přejalo a během času přetvářelo a upravovalo.

Dalším výrazným typem znázorňujícím Nanebevzetí Panny Marie je ten, ve kterém andělé nesou Pannu Marii vzhůru v mandorle. S tímto typem se setkáváme především ve středověku a rané renesanci. Mandorlu Marie opouští v 15. století v Itálii a je umístěna do celého prostoru nebes.

S tělesným Nanebevzetím Panny Marie se poprvé setkáváme pravděpodobně už kolem roku 900 na slonovinové destičce Tutila ze St. Gallen, na které se Marie modlí mezi čtyřmi anděly.⁴¹ Tutilo se také jako první pokusil odlišit Nanebevstoupení Krista a Nanebevzetí Panny Marie, ale nebyl následován středověkými mistry a k velké změně při zobrazování došlo až v době vrcholné renesance v Itálii.⁴²

Za konečný typ obrazu Nanebevzetí Panny Marie lze považovat Tizianovu Assuntu (1516 – 1518) v kostele S. Maria dei Frari v Benátkách, na které Tizian vytvořil nový typ Nanebevzetí Panny Marie. Tento nový typ, kdy Marie stoupá na nebe a kolem sarkofágu stojí apoštolové, se pak v šestnáctém

⁴⁰ Künstle, K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928, s. 564; Fournée, J., Himmelfahrt Mariens, in: E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968–1976, s. 276 - 273 (dále cit. jako LCI).

⁴¹ Viz LCI (pozn. 40).

⁴² Viz Künstle 1928 (pozn. 40).

až osmnáctém století používal k výzdobě mnoha kostelů zasvěcených Panně Marii a to jak na malbách, tak i na sochách či freskách.⁴³

Jako dogma bylo Nanebevzetí Panny Marie vyhlášeno až papežem Piem XII. dne 1. listopadu 1950. „*Immaculata Deipara semper virgo Maria, expleto terrestri vitae cursu, corpore et enima ed caelestem gloriam assumpta est.*“ („*Neposkvrněná a vždy panenská Maria byla poté, co dokončila svou pozemskou pout, s tělem i duší přijata do nebeské slávy.*“)⁴⁴

Piazzetta rozdělil plátno na dvě roviny – nebeskou, ve které je Panna Marie vynášena vzhůru na nebeskou slávu dvěma anděly, a rovinou pozemskou, kde je zachyceno všech dvanáct apoštolů nad otevřeným hrobem. Obě scény odděluje prázdný světelný prostor, ale přesto plátno působí jednotně jako celek. Pohledy a gesty andělů i apoštolů, kteří střídavě sledují situaci na nebi i na zemi, se podařilo Piazzettovi svázat celou scénou. Lze zde spatřit odkaz na již zmiňovanou Tizianovu Assuntu, kde tento malíř rozdělil celou kompozici také na scénu nebeskou a pozemskou, i když u Tiziana můžeme vidět i část příběhu, ve kterém Marii vítá na nebesích Bůh otec. Na zbraslavském Nanebevzetí je Bůh otec, dalo by se říct i celá Svatá trojice, zastoupena či symbolizována světelným proudem, v celku oltáře pak Božím okem na nástavci.⁴⁵ Toto symbolické boží světlo prostupuje celým plátnem přes Mariinu tvář až na prázdný sarkofág a slouží také jako jednotící prvek.

Na kompozici Zbraslavského Nanebevzetí se lze také dívat jako na kruhovou, kdy autor vede pohled diváka kolem dokola celého plátna a točí se kolem prázdného světelného prostoru uprostřed. Pokud začínáme pozorovat dílo v úrovni našich očí, zaměříme se na skupinu postav okolo prázdného Mariina hrobu, v jejichž středu stojí osvětlený sv. Petr. Přes postavu Petra a jeho nataženou pravou paži směřuje náš zrak vzhůru, kde jej svým pohledem dolů přebírá postava mladého anděla. Ten naši pozornost dále posouvá na

⁴³ LCI (pozn. 40), s. 278.

⁴⁴ Neumann 1978 (pozn. 37), s. 17.

⁴⁵ Srov. s. 18.

výrazně osvětlenou Pannu Marii. Po jejích rozevřených pažích se přeneseme na pravou polovinu obrazu, kde se nás ujme postava druhého anděla. Po jeho nahé noze se vracíme zpátky do dolní části obrazu ke skupině rozrušených apoštolů a po paži postavy skloněné nad hrobem se okruh uzavře zpět do osvětleného centra postav a k svatému Petrovi.

Marii na věčnou slávu pomáhají dva andělé, kteří ji na oblaku nesou vzhůru [obr. 2]. To je zásadní při určení, zdali se jedná o typ *assumptio* či *ascensio*. Tizian na již zmíněném benátském obraze zaměnil tyto dva typy, když Marii nechal stoupat na nebesa vlastní silou.⁴⁶ Tizianovu Marii sice obklopují malí andělé, ale nenesou ji. Na Tiziana pak navázalo následující období. Piazzetta však na zbraslavském oltáři znázornil skutečné nanebevzetí. Marie nevstupuje do slávy svépomocí, ale je vynášena dvěma anděly, navíc stejně velkými, jako je postava samotné Marie. To podtrhuje fyzičnost situace a tělesnost nanebevzetí.

V dolní polovině obrazu stojí nad prázdným sarkofágem dvanáct apoštolů. Prázdný sarkofág se při zobrazování nanebevzetí Panny Marie objevuje v malířství až od šestnáctého století.⁴⁷ Jako příklad může sloužit Rafaelovo Korunování z roku 1503, dnes uložené ve Vatikánském muzeu.

Na plátně nelze s jistotou určit, jaký apoštol je který, jelikož Piazzetta nepřičítal k postavám jejich atributy. K určení jejich identity nám však mohou pomoci Piazzettovy kresby nebo rytiny zhotovené podle nich. Nejprůnosnějším zdrojem pro srovnání je série Dvanácti apoštolů. Tuto sérii publikoval roku 1742 Marco Pitteri jako součást rytin dvanácti hlav podle Piazzettových kreseb. V několika případech jsou postavy na kresbách znázorněné velmi podobné či dokonce shodné s postavami na oltářním plátně.

Jako ve většině nanebevzetí můžeme s určitostí rozeznat postavu sv. Petra. Svatý Petr bývá zobrazován jako silný stařec s krátkými vlasy a vousy, s pleší, kadeřavými vlasy po stranách a pramenem vlasů nad čelem. Ani zde

⁴⁶ Viz *Künstele* 1928 (pozn.40), s. 581.

⁴⁷ *LCI* (pozn. 40), s. 281.

není pojat jinak [obr. 3]. Autor umístil Petra doprostřed mezi apoštoly, v čemž navázal na dlouhou tradici zobrazování. Svatý Petr se objevuje uprostřed mezi apoštoly, tedy na místě, kde původně při zobrazování smrti Panny Marie a jejího nanebevzetí stával Kristus, už na tropariu z Bamberku.⁴⁸ A navíc, porovnáme-li tuto postavu s Piazzettovým sv. Petrem na rytině, zjistíme, že jsou téměř totožné. Sv. Petr díky své pozici, kdy má široce rozpažené ruce a svůj pohled upírá vzhůru, vystupuje jako prostředník mezi scénou nebeskou a scénou pozemskou.

Nad prázdným Mariiným hrobem lze ještě rozpoznat sv. Pavla hovořícího se sv. Tomášem, mladým mužem s lehce zvláňnými hnědými vlasy. Tomáš je výraznou postavou v příběhu o smrti a nanebevzetí Panny Marie. Podle legendy, jež vychází z latinských tranzitních textů,⁴⁹ hodila Marie Tomášovi pás od šatu, jako důkaz svého vzetí do nebeské slávy.⁵⁰ Na zemi mezi apoštoly se nacházejí dva předměty – dřevěná hůl a hnědý klobouk – atributy sv. Jakuba Většího,⁵¹ kterého Piazzetta znázornil klečícího v popředí a otočeného zády k divákovi.

Mezi apoštoly na zbraslavském Nanebevzetí se nachází ještě jedna zajímavá postava. Jedná se o mladého muže při levém okraji plátna. Při porovnávání osob na obraze s Piazzettovými kresbami narazíme na postavu, která se tomuto mladíkovi velmi podobá. Pallucchini uvedl tuto kresbu [obr. 6] jako studii pro Pitteriho rytinu svatého Tadeáše, ale také jako idealizovaný

⁴⁸ Künstle 1928 (pozn. 40), s. 567.

⁴⁹ Viz s. 19, 20.

⁵⁰ Viz Künstle 1928 (pozn. 40); Rulišek 2005 (pozn. 38).

⁵¹ Hůl je k Jakobovi přiřazována podle příběhu, ve kterém čaroděj Hermogenes poslal ze Jakubem svého učedníka Phileta, aby Jakuba přemohl svou chytrostí a dovedností. Ten ho však zázračně pokořil a učedník uvěřil v Krista. Když se Philetus vrátil za Hermogenem, ten v rozčilení nad jeho konverzí přikázal Philetovi vznášet se v povětří. Jakub poslal Philetovi šátek od svého potu a ve chvíli, kdy se ho učedník dotkl, snesl se na zem. Hermogenes pak vyslal ďábly, aby Jakuba s Philetem svázali, ale Jakub je přemohl a nakázal jim, aby místo nich svázali čaroděje a přivedli ho k němu. Hermogenes chtěl ďábelskou moc od sebe odvrátit a žádal Jakuba o znamení. Ten mu jako znamení podal hůlku a Hermogenes se stal křesťanem. (Viz Royt J., *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, s. 88.).

autoportrét umělce.⁵² Autor tuto postavu umístil na samý okraj obrazu a pro oko věřících na nedostupné místo, za sochu sv. Benedikta. Je tedy možné, že zpoza sochy v postavě sv. Tadeáše na nás „vykukuje“ samotný mistr, který se nechtěl umístit přímo do středu svého díla.⁵³

Piazzettovým záměrem však jistě nebylo konkrétní určení apoštolů seskupených nad prázdným sarkofágem. V první řadě šlo autorovi o zachycení emocí přítomných postav, jejich myšlenek a pocitů. Piazzetta tak i tímto navázal na tradici Tiziana, kdy Tizian svým obrazem zaměnil pokoru oslavované v již typicky barokní exaltaci.⁵⁴ Na Piazzettově zbraslavském plátně můžeme najít celou škálu výrazů, reflektujících právě probíhající zázrak. Panna Marie hledí vzhůru a s napětím a vzrušením ve tváři očekává své přijetí na nebesa. Přesto tato scéna působí ve srovnání s pozemskou scénou klidně. Mezi apoštoly panuje napětí. Někteří nevěřičně hledí za Marií, jedni diskutují a výraznými gesty doplňují svá slova, jiní se tiše modlí se sklopenou hlavou a sepjatýma rukama nebo pláčí [obr. 4].

Tento kompoziční a ikonografický typ nezvolil Piazzetta pro zpracování tématu Nanebevzetí Panny Marie poprvé. Stejné pojetí příběhu nacházíme i na o deset let mladším Nanebevzetí Panny Marie, jež si objednal bavorský vévoda a kolínský kurfiřt Clement August Wittelsbach pro oltář kostela Sauchsenhausen poblíž německého Frankfurtu. Dnes je toto plátno uloženo v pařížském Louvru.

Velmi podobně a ze stejného typu Nanebevzetí vycházela i většina Piazzetových současníků a kolegů malířů v Benátkách. Vhodným příkladem jsou oltářní obraz *Nanebevzetí Panny Marie* (1734) ve vídeňském Karlskirche

⁵² Viz Knox 1983 (pozn. 21).

⁵³ Piazzetta není jediným autorem, jehož autoportrét nacházíme na vyobrazení s tématem Nanebevzetí Panny Marie. Znamý benátský mistr a Piazzettův předchůdce Veronese zobrazil sám sebe na oltářním obraze pro benátský kostel Santa Maria Maggiore (kol. 1581, dnes Gallerie dell'Accademia) a to v podobě vousatého muže se sepjatýma rukama, vpravo za Janem Evangelistou. (Uvedeno v: Piovene, G., Marini, R., *Veronese*, Praha 1984, s. 126.)

⁵⁴ S touto myšlenkou přichází E. Staedel v: Staedel, E., *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*, Leipzig – Strassburg – Zürich, 1931. Uvedeno v: Hlobil, I., K ikonografii Nanebevzetí P. Marie tzv. Světelského oltáře. *Umění* XIX, 1971, 599 – 612, s. 601.

od Sebastiana Ricciho (1659 – 1743), kde opět jasně rozeznáváme principy znázornění tématu Nanebevzetí použité Tizianem a kde stejně jako u Piazzetty je vynechána horní scéna s Bohem otcem, a stejně tak lze srovnat *Nanebevzetí Panny Marie* snad ještě slavnějšího benátského malíře stejného období Giambattisty Tiepola (1696 – 1770) v zámecké kapli rezidence ve Würzburgu z roku 1752.

3. Vliv benátského malířství na české baroko

Piazzettův oltární obraz Nanebevzetí Panny Marie je jedním z mnoha děl benátského původu nacházejících se v našich sbírkách. Díky dlouhodobým intenzivním vztahům mezi Benátkami a českými zeměmi a hlavně díky sběratelské vášni, která se velmi často orientovala na umění z republiky sv. Marka, se v českých sbírkách nacházejí (nebo nacházela) díla předních benátských mistrů.

Jednou z nejvýznamnějších sbírek, která se mohla pochlubit benátskou malbou, byla proslulá sbírka Rudolfa II., která obsahovala díla známých mistrů jako Tizian, Tintoretto, Veronese, Pordenone a mnohá další. Ve sbírce Rudolfa II. se mohli čeští umělci setkávat s díly předních mistrů a nechat se jimi inspirovat až do roku 1648, kdy švédská vojska vpadla na naše území a tuto vzácnou sbírku rozkradla.

Velmi přínosné období, ve kterém se na české území dostalo mnoho uměleckých děl včetně těch s benátským původem, bylo 17. a 18. století. V této době se kladl velký důraz na vnější dojem a šlechta svými sbírkami uměleckých děl prezentovala sama sebe a především své bohatství. Je však mylné pokládat aristokraty za pouhé laiky obklopující se uměním jen kvůli módě. Mezi šlechtou se čím dál více objevovali sběratelé – znalci, mecenáši a skuteční milovníci umění.⁵⁵ Svou lásku k umění získávali mladí aristokraté už během svého vzdělávání. Pro upevnění svých teoretických znalostí a také pro získání společenských zkušeností podnikali mladí šlechtici na závěr své výchovy zvláštní typ cest, tzv. kavalírské cesty, což pro ně představovalo ohromnou příležitost seznámit se s uměleckými památkami i přímo s umělci a navštívit galerie v centrech evropské vzdělanosti. Jedna z hlavních kavalírských cest vedla do Itálie a její obvyklá naplánovaná trasa začínala

⁵⁵ Viz Slaviček 2007 (pozn. 3), s. 14.

právě v Benátkách.⁵⁶ Nebylo pak výjimkou, že i po návratu z cest udržovali aristokraté styky se zahraničními umělci a milovníky umění, a to písemnou formou nebo při svých pozdějších diplomatických cestách.⁵⁷

Jako vhodný příklad šlechtické sbírky poslouží sbírka Černínů, kterou lze právem považovat za jednu z prvních nejhodnotnějších aristokratických sbírek v barokních Čechách. Její zakladatel Jan Humprecht Černín z Chudenic působil jako diplomat císaře Leopolda I. v Benátkách (1660 – 1663),⁵⁸ kde se stal předním mecenášem, sběratelem a objednavatelem benátského umění. Benátky byly v době Humprechtova působení uměleckým střediskem, kde obchod s uměním kvetl. Z počátku Humprecht spolupracoval s obchodníky a znalci, ale brzy získal kontakty na samotné umělce a stal se jejich mecenášem. Takto podporoval umělce jako byli Johan Carl Loth, Pietro della Vecchio, Cavaliere Pietro Liberi, Willem Drost, Giuseppe Diamantini, Giovanni Battista Langetti, Andrea Zanchi, Pietro Negri, Gerolamo Ferabosco a další.⁵⁹ Humprech nebyl pouze pasivním podporovatel, ale naopak umělcům zadával své konkrétní požadavky na dílo, kterých se museli držet, čímž ovlivnil jejich tvorbu. Podle pramenů pro Černína pracovalo jedenadvacet benátských malířů.⁶⁰ Po návratu do Čech nechal Černín umístit svou sbírku v tzv. Rožmberském domě v Praze na Hradčanech, později byla celá sbírka přemístěna do nového Černínského paláce, vybudovaného podle Humprechtových představ, kde nechyběly prostory speciálně navržené pro tuto jedinečnou kolekci.⁶¹

⁵⁶ Tamtéž, s. 16.

⁵⁷ Podrobný popis kavalírské cesty Jana Humprechta Černína, o kterém bude zmínka později, podává Zdeněk Kalista. Viz Kalista, Z., *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*, Praha 1932, s. 168 – 199.

⁵⁸ O vztahu Leopolda I. a Humprechta Jana Černína z doby Černínova pobytu v Benátkách více: Kalista, Z., *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Jana Černínem z Chudenic. Díl I. (Duben 1660 – září 1663)*, Praha 1936.

⁵⁹ Slaviček 2007 (pozn. 3), s. 41, 42.

⁶⁰ Seifertová, H., Barokní obrazárny. Projev sběratelské náruživosti a sběratelské ctnosti, *Dějiny a současnost*, 10/2006, s. 28 – 31.

⁶¹ Viz Slaviček 2007 (pozn. 3), Daniel 1996 (pozn. 10).

Jako další zdroj k poznávání benátského malířství sloužila neméně významná sbírka arcivévody Leopolda Viléma, jehož osobní záliba ve výtvarném umění měla těžiště v benátském malířství siecenta. Při tvorbě své sbírky těžil arcivévoda především z rozprodeje konfiskovaných sbírek anglického krále Karla I. a jeho prvního ministra Sira George Viliere, prvního vévody z Buckinghamu.⁶² Při nákupu uměleckých děl mu pomáhal i Jan Humprecht Černín, který v Benátkách nenakupoval pouze pro vlastní sbírku, ale i pro císařský dvůr, české šlechtice a především pro císařova bratra Leopolda Viléma. Sběrka byla původně umístěna v arcivévodově místodržitelství rezidenci, v roce 1656 se přestěhovala do Vídně a po jeho smrti se stala základem vznikající císařské pinakotéky.⁶³ Leopold Vilém pomáhal císaři Ferdinandu III. také při sestavování sbírky Pražského hradu. Z toho vyplývá podobné složení sbírek.

Nelze opomenout ani sbírku Antonína Hovory hraběte Berka z Dubé, která se později stala důležitou součástí sbírky Nosticů, sbírky Lobkowiců, Šternberků, Schwarzenberků, knížat Colloredo-Mansfeldů, Liechtensteinů, Kouniců, ty všechny obsahovaly díla benátských mistrů. Připomeňme i fondy církevní a to jak arcibiskupské, tak klášterní nebo farní.⁶⁴

Neumann však upozorňuje na fakt, že u nás převládají spíše menší závěsné malby, „*kdežto monumentální malba, závislá na konkrétní objednávce a vyhraněné funkci v rámci architektonického díla, je u nás – na rozdíl od Vídně – zastoupena jen zcela výjimečně.*“⁶⁵

Z Piazzettovy tvorby se u nás nacházejí i jiná díla, jako jsou *Sv. Máří Magdaléna* z autorova raného období a pozdější *Sv. Josef s Ježíškem*, obě umístěná v Národní galerii. Tato dvě díla byla galerií zakoupena až po polovině dvacátého století. Opravdu monumentální dílo, které bylo určeno přímo na konkrétní místo, je právě Nanebevzetí Panny Marie pro sv. Jakuba.

⁶² Daniel 1996 (pozn. 10).

⁶³ Slaviček 2007 (pozn.3), s. 20.

⁶⁴ Daniel 1996 (pozn. 10).

⁶⁵ Neumann 1962 (pozn. 7), s. 248.

Jeho objednání a mecenát bylo pro settecento v českých zemích výjimečnou událostí.

Výskyt benátských mistrů v českých a moravských sbírkách je velmi důležitý i pro české barokní umění. Čeští umělci, kteří nestudovali jako Karel Škréta přímo v Benátkách, se v těchto sbírkách mohli setkávat s díly předních benátských umělců, což ovlivnilo českou barokní tvorbu.

Jako příklad výrazného umělce působícího v Čechách a ovlivněného benátskou tvorbou, který v Benátkách přímo nestudoval, lze uvést Františka Xavera Karla Palka (1724 – 1762).⁶⁶ Odkaz na benátské malířství, ale především na tvorbu Giambattisty Piazzetty můžeme najít v celé Palkově tvorbě. Nejvíce je to patrné na „*barevně světelné stavbě a modelaci, ve výběru typů i ve zvláštěnostech malířského podání*“.⁶⁷ Pro ukázkou mohou sloužit tři Palkova díla, asi nejsilněji ovlivněná Piazzettou. Jedním z nich je temnosvitně pojatá freska Klanění tří králů z padesátých a šedesátých let osmnáctého století v bývalé prelatuře kláštera premonstrátek v Doksanech. Její barevné pojetí a lidské typy odkazují na benátskou tvorbu a hlavně na Piazzettův styl. Také Palkovo *Nanebevzetí Panny Marie*, hlavní oltářní obraz pro St. Marienstern, z roku 1755 nese výrazné stopy Piazzettova vlivu. Už sama horní scéna odehrávající se v horní části obrazu odkazuje na tohoto benátského mistra. Anděl nadzdvihující cíp Mariina pláště je typickou piazzettovskou polopostavou anděla, který se objevuje i na zbraslavském *Nanebevzetí*.⁶⁸ Za zmínku stojí také Palkův velký obraz *Vysvobození křesťanů z tureckého zajetí z bratislavského kostela Nejsvětější Trojice*, „*který má kompoziční vzornost a zároveň i vynalézavou, světelně odlehčenou barevnost inspirovanou příkladem zralých děl Piazzettových*“.⁶⁹

⁶⁶ Podle některých zdrojů Palko v Benátkách studoval a to přímo u Giuseppe Maria Crespiho. Tento omyl detailně objasňuje Pavel Preiss v monografii věnované Františku Karlu Palkovi. Srov.: Preiss 1999 (pozn. 9).

⁶⁷ Neumann 1962 (pozn. 7), s. 250.

⁶⁸ Srov.: Preiss 1999 (pozn. 9), s. 113.

⁶⁹ Neumann 1962 (pozn. 7), s. 250.

Co má tento malíř s Piazzettou společného, je i tvorba pro cisterciácký klášter na Zbraslavi. Palko namaloval fresky v konventní budově a v prelatuře. Právě zde se tento umělec mohl setkat s Piazzettovým originálem. O Palkových pracích na Zbraslavi se nedochovalo mnoho konkrétních materiálů a tak lze jeho práci zde datovat velmi přibližně do doby kolem roku 1760. Tématem fresek je oslava zbraslavského kláštera. V tomto případě však Palko příliš netěžil ze zbraslavského oltářního obrazu, který zde měl na dosah ruky, což je dáno samotnou podstatou zakázky a typem díla. Palkovy zbraslavské fresky jsou rafinovaně barevně kombinované a odráží se v nich rokoková móda.

4. Závěr

Piazzettův oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie stál doposud mimo zájem historiků umění. Je pravda, že se nejedná právě o nejlepší práci Giambattisty Piazzetty, v jeho tvorbě najdeme zajisté mnohem hodnotnější a výraznější díla, ani se nejedná o nejlepší benátské dílo na našem území, přesto si toto plátno zaslouží větší pozornost, než mu byla zatím věnována. Jak práce ukázala, nejedná se totiž o zrovna obvyklou zakázku. Pro období settecenta je vznik a osazení takto rozměrného plátna na hlavní oltář kostela sv. Jakuba v našem prostředí výjimečnou událostí. Navíc sám autor byl považován za jednoho z nejlepších benátských mistrů osmnáctého století a o jeho práce byl velký zájem.

Cílem bakalářské práce bylo tuto mezeru alespoň částečně zaplnit. Z dosavadních nemnohých poznatků, věnovaných tomuto obrazu, se práce pokusila nastínit celkové prostředí vzniku zakázky a nabídnout nejlepší řešení cesty, jak se plátno na Zbraslav dostalo. Zároveň byla věnována pozornost i postavě samotného autora a jeho tvorbě, přičemž komparace s jeho dalšími díly i s přípravnými pracemi k zbraslavskému Nanebevzetí byla podstatnou i pro „ukotvení“ zbraslavského plátna.

Důležitou součástí práce je i vliv zbraslavského oltářního obrazu na českou barokní tvorbu a s tím související vliv benátského malířství na české baroko. Práce nemohla opomenout výrazný přínos sběratelství, díky němuž se v období 17. a 18. století dostalo na české území mnoho uměleckých děl původem z Benátek, a vznikající sbírky pak sloužily i jako zdroj inspirace pro české umělce.

Ne na všechny otázky, položené v úvodu, se v práci podařilo odpovědět. Stéle otevřeným tématem zůstává postava objednavatele. Jeho totožnost nebyla zatím odhalena. Možná se tak stane po probádání rozsáhlé pozůstalosti Jaromíra Neumanna, kterou Ústav dějin umění v Praze přijal

v neuspořádaném stavu a která ještě nebyla inventarizačně zpracována. Je možné, že při její inventarizaci „vyplují na povrch“ nové informace o obraze, jež Neumann nikde nepublikoval a možná se v pozůstalosti objeví i onen v práci několikrát zmiňovaný dopis.

Necht' je tedy tato práce brána jako jakýsi první příspěvek k analýze oltářního plátna Nanebevzetí Panny Marie na Zbraslavi a k poznání jeho významu.

5. Summary

Piazzetta's altarpiece *The Assumption of Virgin* (1744) can be found in the St. Jacob's church in Zbraslav. The author of this work was famous Venetian painter Giambattista Piazzetta, whose art was highly valued and amongst his patrons belonged Venetian Republic, the Church and nobles, as well as foreigners.

The commissioner of the altarpiece *Assumption* was presumably an English lord, who was forced – according to the chronicle of Zbraslav – to stay overnight in the monastery of Zbraslav, because of the flood in 1743. As a gift for hospitality he ordered the painting for the main altar.

According to the Czech historian of art Jaromír Neumann, the lord ordered small painted sketch for his own collection. This painted sketch is now situated in Cleveland Museum of Art in Ohio. The other preparatory work attributable to the altarpiece is compositional drawing dated 1738, now in Accademia dell' Arte in Venice. Preparatory works were used for recording of the first idea and as a basis for its final realisation. These small works were valued among art collectors.

Piazzetta worked up the motif of the *Assumption of Virgin* without substantive innovations in the iconographical field. He continued in the tradition of Tizian's *Assunta* (1516 – 1518, S. Maria dei Frari in Venice), where Tizian created a new type of the *Assumption of Virgin*. This new type, where Mary is ascending into heaven and apostles are standing around sarcophagus, was used for decoration of many churches dedicated to the Virgin very frequently.

Piazzetta's altarpiece in Zbraslav is not the only work of art situated in Czech countries and coming from Venice. We can find (or at least could find) many paintings of Venetian artists (e.g. the collection of the Černín dynasty, established by Jan Humprecht Černín, who was appointed as the ambassador in Venice). The influence of Venetian art on Czech baroque can be observed for

example on the works of František Xaver Karel Palko, who was influenced directly by Piazzetta.

6. Bibliografie

Prameny:

Státní oblastní archiv Praha-západ se sídlem v Praze, fond Farní úřad Zbraslav (1678 – 1957), inv. č. 10, kart. II, Pamětní kniha č. 9 - *Memorabilia parochialis ecclesiae Aulae Regensis*.

Státní oblastní archiv Praha-západ se sídlem v Praze, fond Farní úřad Zbraslav (1678 – 1957), inv. č. 11, kart. II, Pamětní kniha č. 10 – *Königssaler Zeigedenkbuch oder chronik*.

Literatura:

BEDRNÍČEK, Pavel, *Obce vůkolní, před branami měst pražských*, Praha 2006.

DANIEL, Ladislav (ed.), *Benátčané. Malířství 17. a 18. stol. z českých a moravských sbírek* [výstavní katalog Národní galerie v Praze], Milano 1996.

DANIEL, Ladislav, Benátčané – Malířství 17. a 18. stol. z českých a moravských sbírek, *Ateliér X*, 1997, č. 8, 17. 4., s. 8.

FIOCCO, Giuseppe, *Venetian painting of the seicento and the settecento*, New York 1929.

FRANCIS, Henry S, Piazzetta`s Model for "The Assumption of the Virgin", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, num. 8, October 1955, s. 189 – 191.

GARAS, Klára, *Eighteenth century venetian paintings*, Budapest 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Italská cesta*, díl I – II, Praha 1930.

HASKELL, Francis, *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven and London 1980.

HLOBIL, Ivo, K ikonografii Nanebevzetí P. Marie tzv. Světelského oltáře. *Umění XIX*, 1971, 599 – 612.

KALISTA, Zdeněk, *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*, Praha 1932.

KALISTA, Zdeněk, *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Jana Černínem z Chudenic. Díl I. (Duben 1660 – září 1663)*, Praha 1936.

KIRSCHBAUM, Engelbert (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968–1976.

KNOX, George, *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books* [výstavní katalog National Gallery of Art], Washington 1983.

KRATINOVÁ, Vlasta, *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*, Praha 1986.

KÜNSTLE, Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928.

MÁDL, Martin, Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malba v olomoucké kapli Božího Těla, *Umění LIV*, 2006, č. 6. s. 504 – 512.

MARIUZ, Adriano, *Giovanni Battista Piazzetta* [online]. Dostupné z: <<http://www.oxfordartonline.com>>, [cit. 8.10.2008].

MEISNER, Franz Hermann, *Tiepolo*, Bielefeld - Leipzig 1897.

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

NEUMANN, Jaromír, *Francesco Trevisani v Čechách : žamberský obraz a jeho autor*, Vysoké Mýto 1979.

NEUMANN, Jaromír, Neznámé dílo Piazzettova žáka Antonia Chiozzotta, *Umění X*, 1962, s. 248 – 255.

NEUMANN, Jaromír, *Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýtě*, Vysoké Mýto 1978.

NEUMANN, Jaromír, Trevisaniho modelletto pro litomyšlské Ukřižování, *Umění XLVIII*, 2000, č. 6, s. 394 – 406.

PALLUCCHINI, Rudolfo, *Piazzetta. Les plus grands artistes italiens*, Milan 1961.

PAŠEK, Karel, *Zbraslavské listy*, Zbraslav 1995.

PIOVENE, Guido - MARINI, Remigio, *Veronese*, Praha 1984.

PIOVENE, Guido – PALLUCCHINIOVÁ, Anna, *Giambattista Tiepolo*, Praha 1978.

PODLAHA, Antonín, *Posvátná místa království českého. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém*, Řada první: Arcidieceze pražská, díl III., Praha 1909.

POCHE, Emanuel (ed.), *Umělecké památky Čech T/Ž IV.*, Praha 1982.

PREISS, Pavel, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku střeoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999.

PREISS, Pavel, *Rakouská kresba 18. století : vybraná díla z českých a moravských sbírek* [výstavní katalog Národní galerie v Praze], Praha 1996.

ROYT, Jan, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.

RULÍŠEK, Hynek, *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*. Hluboká nad Vltavou 2005.

SEIFERTOVÁ, Hana, Barokní obrazárny. Projev sběratelské náruživosti a sběratelské ctnosti, *Dějiny a současnost*, 10/2006, s. 28 – 31.

SLAVÍČEK, Lubomír, Skici a kresby v díle Felixe Iva Leichera, in: VLNAS, Vít – SEKÝRKA, Tomáš (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury. K 70. narozeninám prof.PhDr. Pavla Preisse, Drsc*, Praha 1996, s. 290 –301.

SLAVÍČEK, Lubomír, *"Sobě, umění, přátelům": kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007.

TADRA, Ferdinand, *Listy kláštera Zbraslavského*, Praha 1904.

ZAMPETTI, Pietro, *A dictionary of Venetian painters of 18th century*, volume 4, Leicester 1971.

7. Přílohy

Obr. 1: Hlavní oltář v kostele sv. Jakuba, Praha – Zbraslav (foto autorka).

Obr. 2: Piazzetta, Nanebevzetí Panny Marie, 1744, kostel sv. Jakuba, Praha – Zbraslav, detail Panna Marie (foto autorka).

Obr. 3: Piazzetta, Nanebevzetí Panny Marie, 1744, kostel sv. Jakuba, Praha – Zbraslav, detail sv. Petr (foto autorka).

Obr. 4: Piazzetta, Nanebevzetí Panny Marie, 1744, kostel sv. Jakuba, Praha – Zbraslav, detail apoštolové (foto autorka).

Obr. 5: Piazzetta, Nanebevzetí Panny Marie, 1738, Galleria dell'Academia, Venice (reprodukce: Knox, G., *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books*, Washington 1983.).

Obr. 6: Piazzetta, Svatý Tadeáš, 1738 – 1742, soukromá sbírka (reprodukce: Knox, G., *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books*, Washington 1983.).

Obr. 7: Piazzetta, Nanebevzetí Panny Marie, 1735, Louvre, Paris ([online], dostupné z: <<http://www.louvre.fr>>).