

**MARTIN ZLATOHLÁVEK**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

## Mezi Raffaelem a Michelangelem

### Římská kresba počátku 16. století ve sbírkách České republiky

Mezi sběrateli staré kresby v našich zemích, jejichž sbírky se pak staly základem veřejných sbírek v České republice, nebyl nikdo, kdo by se specializoval na římskou kresbu 15.–18. století. V několika případech šlo o zaměření na italskou kresbu vůbec, ale ani takový zájem nebyl výhradní. Stará římská kresba se proto do našich sbírek dostala náhodně a byla zařazena do větších celků. Taková kresba je většinou přípravným materiálem pro realizace obrazů na dřevě, plátně či ve fresce, ale také pro vyzdobení předmětů uměleckého řemesla. Jednotlivé pokreslené listy jsou stopami tvůrčího procesu. Většina kreseb, o kterých se zde píše, byla již publikována jako heslo v katalogu doprovázejícím výstavu. Následující text však chce tyto kresby postihnout v širších souvislostech.

#### Kresba *Amora* z Raffaelovy fresky *Galatea*

Zdá se, že brněnská kresba *Putta* nebo jinak označena jako *Amore che nuota – Amor, který plave*, nebo také *Vodní bůžek Palaemon, jež řídí zapřažené delfíny*,<sup>1</sup> by mohla být jedinou Raffaelovou kresbou pro jeho fresku *Galatey* v římské vile sienského bankéře Agostina Chigi, dnes zvané Farnesina (jméno Farnesina dostala poté, co ji roku 1590 koupil kardinál Alessandro Farnese). Jako kresba Raffaelova byla publikována v našem prostředí, a to již na počátku 20. století, kdy se stala součástí sbírky Arnolda Skutezkého v Brně,<sup>2</sup> nebo ve čtyřicátých až šedesátých letech, kdy již patřila do veřejné sbírky Moravského zemského muzea, později Moravské galerie v Brně.<sup>3</sup> Tuto skutečnost s otazníkem akceptoval i Konrad Oberhuber v roce 1983 s poznámkou, že kresba je „*studio preparatorio definitivo o copia*“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Kresba perem, černou křídou a rudkou, bistr, nahnědlý papír kaširovaný na karton, 211 x 422 mm, Moravská galerie v Brně, inv. č. B 2621. Provenience: sbírky hrabě Lamberg, Klinkosch, Wurzbach-Tannenberg, 17. 11. 1909 kresbu v Brně získal na aukci J. C. Wawry Arnold Skutezky, od 1938 se nachází v Moravském zemském muzeu v Brně, potom v Moravské galerii v Brně. Za označení *putta* jako vodního bůžka Palaemona děkuji Zdeňkovi Kazlepkovi.

<sup>2</sup> Prameny: Skutezkého Přírůstkový katalog kat. č. 477. Publikace: Julius Leisching, Sammlung Arnold Skutezky, *Mitteilungen des Erzherzog Rainer Museums in Brünn XXVIII*, Brünn 1910, s. 65–66. – *Ausstellung Arnold Skutezky – Handzeichnungen* (kat. výst.), Erzherzog Rainer Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn, 22. Mai bis 19. Juni 1910, kat. č. 5. – Theodor von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde II*, Wien 1916, tab. XXXVIII, Wien 1917, s. 1–2.

<sup>3</sup> *Kresby starých mistrů z majetku Zemského muzea v Brně* (kat. výst.), Grafická sbírka Národní galerie v Praze, únor–březen 1949, kat. č. 22. – *Klasická kresba vrcholné italské renesance* (kat. výst.), Alšova síň Umělecké besedy v Praze, 27. únor–30. červen 1952, kat. č. 23. – *Talianska kresba 15.–18. storočia* (kat. výst.), Slovesná národná galeria v Bratislave, marec–apríl 1953, kat. č. 150. – *Mistrovská díla ze sbírek Moravské galerie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, listopad 1967–únor 1968, kat. č. 43. – Helena Kusáková-Knozová, *Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, březen–duben 1969, kat. č. 104, s. 35.

<sup>4</sup> Konrad Oberhuber, heslo *Amore che nuota*, in: Eckhart Knab – Erwin Mitsch – Konrad Oberhuber et al., *Raffaello. I Disegni*, Firenze 1983, kat. č. 434, s. 622.

Je záhadou, proč nemáme dochovány a proč možná vůbec ani nevznikly přípravné studie pro fresku *Galatey*, když velký Urbiňan byl zdatným kreslířem, jak se na prostředí střední Itálie slušelo. Ve starší literatuře je uváděna pouze kresba *Tritona* provedena rudkou na listě z Accademie z Benátek. Do odborné literatury ji roku 1880 uvedl Richard Förster. Ale již Joseph A. Crowe a Giovanni Battista Cavalcaselle ji však označili za kopii podle fresky.<sup>5</sup> Jistě se jedná o kopii, a proto novější literatura konstatuje, že kresby ke *Galatey* neexistují.<sup>6</sup> V soupisových katalozích Raffaelových kreseb tato kapitola zcela chybí, pouze Konrad Oberhuber, jak již zmíněno výše, roku 1983 zaznamenal s otazníkem kresbu z Brna.<sup>7</sup> O brněnské kresbě však nemůžeme s jistotou konstatovat, že je z mistrovsky ruky. Helena Kusáková-Knozová na ní viděla jednotu kresby křídou a perem a obě tyto techniky považovala za „*Raffaelův okouzující rukopis*“.<sup>8</sup> Současný kurátor italských kreseb Moravské galerie v Brně Zdeněk Kazlepka zpřesnil její označení a funkci. Domnívá se, že spodní tečkovaná vrstva vznikla v Raffaelově dílně, zatímco svrchní kresba perem je dodatečná forma jakéhosi „restaurování“.<sup>9</sup>

Raffaelova *Galatea* byl jediný úkol, který mistr provedl v Sala/Loggia di Galatea ve vile Farnesina. Ostatní fresky zde malovali Baldassare Peruzzi na stropě a Sebastiano Lucciani v lunetách a obra *Polyféma* na západní stěně hned vedle nalevo od *Galatey*. Raffael se svými spolupracovníky, ale již bez Sebastiana, pokračoval v lodžii Chigiho vily, která navazovala na tento sál a byla otevřena do přiléhající zahrady. Baldassare Peruzzi, jehož Chigi přivedl ze své domovské Sieny, mu nechal vystavět podle svých návrhů za městem, dokonce za řekou Tiber na úpatí pahorku Janikul nedaleko Porta Settimiana uprostřed volného prostranství, novou stavbu klasických proporcí, kterou bylo možno propojit s upravenou a nově osázenou plochou, uzavřenou do zahrady. Ale nejenom to, Peruzzi vypracoval a realizoval malby na stropě Sala di Galatea, které vykládají den narození zadavatele a majitele v souvislosti s aktuálním postavením planet a jeho osobním horoskopem.<sup>10</sup> Jak už bylo v této době zvykem a jak odpovídalo vzdělání a kulturním zájmům Agostina Chigiho, vznikla dvě básnická díla, vztahující se k těmto freskám, která nám pomáhají datovat malířské práce v této místnosti. Básník Egidio Gallo oslavil roku 1511 výmalbu stropu dílem *De viridario Augustini Chigi...*, a pravděpodobně, když byly tyto práce dokončeny, Blossio Palladio je vychválil ve svém textu *Suburbanum Augustini Chisii*, který vyšel tiskem 27. ledna 1512. Zdá se, že Sebastiano Luciani,

<sup>5</sup> Richard Förster, *Farnesina Studien: ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock 1880, s. 131, 155. – Joseph A. Crowe – Giovanni Battista Cavalcaselle, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, sv. 1–3, Firenze 1884–1891; sv. 3, 1890, s. 242. – Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Strassburg 1898, s. 114, č. 277.

<sup>6</sup> Například Anna Forlani Tempesti, in: Mario Salmi (ed.), *Raffaello*, Novara 1968, sv. 2, s. 389. – Christof Thoenes, Zu Raffaels Galatea, in: Lucius Griesbach – Konrad Renger (edd.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1977, s. 220–272, pozn. 22 na s. 252. – Christof Thoenes, Zu Raffaels Galatea, in: idem, *Opus incertum: Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München 2002 (nové vydání téhož z roku 1977 v nezměněné podobě).

<sup>7</sup> Paul Joannides, *The Drawings of Raphael: with a complete catalogue*, Berkeley 1983. – Oberhuber (pozn. 4), kat. č. 434, s. 622.

<sup>8</sup> Kusáková-Knozová (pozn. 3), kat. č. 104, s. 35.

<sup>9</sup> Doslovně sdělení Zdeňka Kazlepky: „Domnívám se, že brněnská kresba vznikla přenesením původní kresby (*modella*). Je to vlastně jakási dílenská *accademia*. Nikdo z badatelů si totiž nevšiml (mnozí kresbu znali pouze z fotografie), že pod obrysovou linií provedenou perem se nachází další, a to tečkovaná linie. Již Oberhuber napsal, že brněnská kresba je *modello* nebo kopie *modella*. Druhá možnost je tedy patrně správná. – Obrysová tečkovaná linie verifikovaná plnou čarou je prvotní, modelace šrafurou provedenou černou křídou je druhotná. Tato kresba vznikla zřejmě ještě v Raffaelově okruhu. Ostatní části provedené na naší kresbě perem (křídlo, drapérie, plná obrysová linie) a rudkou (část hlavy a paže) nejsou zřejmě původní a byly doplněny dodatečně. Stalo se tak pravděpodobně kvůli špatnému stavu kresby – chybějící pravý horní roh papíru musel být nastaven. Retuše a doplňky vznikly nejspíše mimo Raffaelův ateliér v 17. nebo 18. století a jejich původci byli snad sami majitelé kresby, či jejich „dessinateuři“, kteří ji „restaurovali“.“

<sup>10</sup> Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma 1934.

později zvaný del Piombo, zde začal pracovat hned po svém příchodu do Říma v srpnu 1511. Do konce roku 1512 měly být hotovy lunety a velká freska s *Polyfémem*. Zůstává však otázkou, kdy Raffael maloval *Galateu*. Vasari v *Životě malíře Sebastiana Veneziana* předřadil Raffaelovu práci před Sebastianovu.<sup>11</sup> Přestože obě fresky námětově souvisejí,<sup>12</sup> jejich kompoziční uspořádání tomu vůbec nevyhovuje. Tichý záliv moře, u kterého sedí zasněný Polyfém, nenavazuje na rozbouřenou hladinu, po níž prchá nymfa Galatea. Raffaelova práce byla však jistě hotova v roce 1514, jak dokládá dopis, který malíř poslal Baldassaremu Castiglionemu s díky za chválu, jež jeho přítel vyslovil před dokončenou freskou ve vile bankéře Chigiho.<sup>13</sup>

Raffael se ve Farnesině se Sebastianem jistě potkal, bylo to jejich první setkání při díle, a jak je obvykle přijímáno, bylo to také jejich první střetnutí.<sup>14</sup> Sebastiano přišel do Říma jako hotový mistr, který měl za sebou významné práce v Benátkách. Jeho „colorito“ oslovilo Agostina Chigiho, aby v tomto způsobu v Římě pokračoval. Nepotřeboval se tedy školit, a tak využil kontaktu s Raffaelem, aby od něho získal některé kresebné návrhy. Ve Farnesině pracoval asi podle vlastních předloh a nebyl závislý ani na kresbách Peruzziho, ani Raffaella, přestože za pět let bude těžit ze studií Michelangelových. Tato praxe, tedy připravit kresby pro jiného umělce, nebyla cizí ani Raffaelovi. Je známo, že poskytl ideje na papíře malířům v Umbrii a že podle jeho „modelli“ maloval Pintoricchio. Přesto se zdá, že lze nalézt hned na počátku kontaktu Luciana s Raffaelem odkazy v kresbách obou mistrů o vzájemné konfrontaci nebo ovlivnění, a to právě ve tvarech *Amora, který plave* dole na Raffaelově fresce *Galatey*. Římské prostředí poskytlo Lucianovi mnoho dalších podnětů pro malířskou tvůrčí práci, celá řada jich byla znova od Raffaella.

Dvakrát se objevuje v díle Sebastianově, jak již bylo publikováno, volný odkaz na tohoto Raffaelova okřídleného *Amora* ve vodě. Jak poukázal Michael Hirst,<sup>15</sup> spící děcko Ježíš na olomouckém obraze *Madona s rouškou* od Sebastiana del Piombo připomíná v zrcadlovém obrácení pozici našeho *Amora*. Přesněji je tato souvislost čitelná na kresbě z Výmaru, na níž je provedeno pouze ležící tělo spícího děcka. Mezi znalci však není jednota, zdali tato kresba je z ruky Sebastiana. To ovšem nevyklučuje, že pozice ležícího Ježíška je jistou vzpomínkou na Raffaelova *Amora*. Podle poslední publikace je Sebastianova *Madona s rouškou* datována do počátku dvacátých let 16. století.<sup>16</sup> Druhým odkazem k Raffaelově zdroji je Sebastianova kresba *Děcka Ježíše s malým Janem Křtitelem*

<sup>11</sup> Giorgio Vasari, *Život malíře Sebastiana Veneziana/Vita di Sebastian Viniziano, frate del Piombo e pittore*, in: idem, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori... di nuovo ampliate* (1568), sv. 3, in: Gaetano Milanesi (ed.), *Le opere di Giorgio Vasari*, sv. 9, Firenze 1878–1885, reprint 1906, sv. 5, s. 569–570, český překlad Jan Vladislav, in: Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, sv. 2, Praha 1998, s. 156: „*Jakmile tam přišel [do Říma], Agostino ho zaměstnal a první, co mu dal udělat, byly lunety v loďii, jež vede do zahrady Agostinova paláce v Trastevere a jejíž klenbu vyzdobil Baldassare Sanese. Na těchto lunetách namaloval Sebastiano několik poetických výjevů ve stylu, který si přinesl z Benátek a který se značně lišil od stylu, jímž tehdy v Římě pracovali schopní malíři. Když tam pak po dokončení této práce Raffael namaloval příběh Galatey, provedl vedle něho Sebastiano na Agostinovo přání fresku Polyféma, ve které se s úspěchem pokusil překonat sám sebe, protože ho popoháněla soutěž s Baldassarem Sanesem a pak s Raffaelem.*“

<sup>12</sup> Příběh o nešťastné lásce Polyféma ke krásné Galatee byl zpracován již řeckými básníky (Filoxenem z Kythéry, po něm Teokrythem). Jinou pozděně helénskou verzi zaznamenal Ovidius v *Proměnách* (13, 738–897). V renesanci byly k dispozici texty humanistů, a to Polizianova *Giostra*, v níž je Polyfémos líčen, jak nostalgicky sleduje útěk Galatey po moři, právě tak i Boccacciův *Filostratos*, který přinesl jen drobné textové změny.

<sup>13</sup> K výzdobě Villy Farnesina srov. Christoph Luitpold Frommel et al., *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003.

<sup>14</sup> Naposledy viz například Kia Vahland, Sebastiano and Raphael, in: Giuseppe Scandiani (ed.), *Sebastiano del Piombo. 1485–1547*, Milan – Rome 2008, s. 31–37.

<sup>15</sup> Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, s. 84–86.

<sup>16</sup> R. C. (Roberto Contini), heslo *Madonna with veil*, in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 43, s. 200–203; tam také diskuse o autentičnosti kresby z Výmaru a předchozí literatura.

z Metropolitního muzea v New Yorku. Pozice zpola ležícího Ježíška, opírajícího se o globus, se opět odvolává na Raffaelova Amora. Kresba je datována do raných třicátých let 16. století a podle Paula Joannidese je posledním echem z Raffaela v Sebastianově díle.<sup>17</sup> K těmto dvěma můžeme volně přiřadit ještě kresbu z milánské Ambrosiani se *Studiemi Venuše a spící figury*, na jejímž rubu Sebastiano volně „okopíroval“ antickou sochu Herkulovu (původně na Quirinalu, dnes ve Vatikánských muzeích). Oproti kamenné předloze kreslíř nezaznamenal velkou vousatou hlavu Herkulovu, ani nedokončil jeho pravou ruku, jako by byla v soše ulomena, právě tak hrdinovu pravou nohu. Torzo této figury více položil, protože vynechal kamennou podložku pod jeho levicí. Tím se pozice těla přiblížila pozici Raffaelova Amora z Galatey s tím rozdílem, že jeho pravá ruka leží podél pravé části těla, zatímco Raffael ji u svého děčka otočil směrem dopředu, čímž podtrhl jeho pohyb ve vodě. Není tedy vyloučeno, že Raffael zde tvůrčím způsobem dokončil Sebastianův náčrt podle antické sochy. Nemáme zachován žádný jiný záznam Sebastianův v kresbě podle antiky. Tento je datován do prvních měsíců jeho pobytu v Římě, tedy do doby, kdy pracoval pro Agostina Chigiho ve Farnesině vedle Raffaela. Kresba z Ambrosiany má i další specifikum v tvorbě Sebastianově, a sice že je doplněna dvěma náčrtu rudkou, která se již na jeho dosud známých kresbách nevyskytuje. Sebastiano kreslil převážně černou křídou. Jedním rudkovým náčrtem je iónská hlava sloupu, kterou mistr nikdy na svých obrazech a freskách nepoužil, namísto korintské, ale objeví se na Michelangelově předloze *Bičování* pro kapli Borgherini v kostele San Pietro in Montorio, podle které po roce 1516 pracoval Sebastiano. Druhým náčrtem je torzo Kentaura, který energickým provedením připomíná kresby Michelangelovy, čímž potvrzuje vliv tohoto velikána na Sebastianovu tvorbu.<sup>18</sup> Proto bychom mohli tyto doplňky datovat poněkud později, tedy do doby, kdy Sebastiano byl již v užším kontaktu s Michelangelem. Pozice Kentaura však rezonuje také s dílem Raffaelovým, a to s kresbou tritonů na přípravné Raffaelově *Studii pro ozdobný okraj talíře*, která je datována do let 1510–1511.<sup>19</sup> Návrhy na takto zdobené nádoby si u Raffaela objednal Agostino Chigi. Tyto střípky v podobě drobných náčrtů mohou potvrzovat i takový kontakt mezi Sebastianem a Raffaelem, který byl oboustranný nebo v němž se Raffael nechal inspirovat Sebastianem.

### **Kresba *Oříšků* od Giovanniho da Udine**

V okruhu Raffaelovy geniální tvorby vznikla další kresba, uložená v brněnské Moravské galerii, *Studie lískových ořechů – Oříšky* od Giovanniho da Udine (1487–1564),<sup>20</sup> který přišel do Říma ze severní Itálie. Narodil se v Udine (Friuli), kde se nejprve školil v dílně Giovanniho Martiniho. Záhy odešel do Benátek, kde jeho tvorbu ovlivnili benátská mistři – Carpaccio, Cima da Conegliano a Giorgione. V tomto prostředí lze asi také hledat kořeny jeho zájmu o krajinu a „naturalie“ v podobě drobných

<sup>17</sup> P. J. (Paul Joannides), heslo The Christ Child and the Infant Saint John, in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 101, s. 324.

<sup>18</sup> P. J. (Paul Joannides) and C. B. (Constanza Barbieri), heslo Studies for Venus and a sleeping figure, in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 67, s. 256.

<sup>19</sup> Achim Gnann, heslo Studio per il bordo di un piatto, in: Konrad Oberhuber (ed.), *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, Milano 1999, kat. č. 35, s. 96.

<sup>20</sup> Akvarelová kresba se stopami černé křídou, papír kaširovaný na karton, 268 x 180 mm, Moravská galerie v Brně, inv. č. B 2870. Provenience: aukce u Wedmora v Londýně (8. května 1854), aukce van Stockum-Kesling (14. 8. 1907), zde kresbu koupil Arnold Skutezky, v roce 1938 ji získalo Moravské zemské muzeum v Brně, potom Moravská galerie v Brně.

zvířat a rostlin. Giovanni patřil jako vzdělaný umělec i do okruhu padovských humanistů, orientovaných neoaristotelsky se zájmem o studium přírody (Girolamo Fracastoro, Marcantonio Flaminio, Andrea Navagero). Tito byli v kontaktu s literáty z okruhu papeže Lva X., čímž byla pravděpodobně otevřena cesta ke spolupráci s Raffaelem. Konkrétně se Giovanni do Říma dostal na začátku druhého desetiletí cinquecenta na doporučení kardinála Grimaniho, pro kterého pracoval v jeho paláci v Benátkách. Jako prostředník zde figuroval také Baldassare Castiglione.

Jak nás informuje již Vasari, Giovanni s grácií a lehkostí kreslil všechny přírodní věci – zvířata, látky, nástroje, nádoby/vázy, krajiny, domky, zeleň/zeleninu, a pokud zvířata, tak nejlépe ptáky.<sup>21</sup> O lidskou figuru měl zájem jen okrajový. Raffael dovedl využít jeho žánrového zaměření. Nejprve mu svěřil namalování hudebního nástroje, odhozeného na zem, v obraze *Sv. Cecílie se světci* pro boloňský kostel San Giovanni in Monte, dokončený v srpnu 1515, krátce nato tři vodní ptáky na břehu jezera s loděmi plnými ryb ve výjevu *Zázračný lov* (dnes Victoria and Albert Museum v Londýně), který jistě doplnil ještě precizně až dokonale provedenými ptáky v povětrí. Giovanni da Udine studoval tato zvířata i předměty podle skutečnosti – „da vero“. Dokládají to dodnes zachované kresby perem či černou křídou, často doplňované barevnými křídami nebo akvarelem. Vasari připomíná, že na popud Raffaelův Giovanni nechal svázat kresby ptáků do jednoho svazku. Letící ptáky maloval také na stropě lodžie Psýché ve vile Agostina Chigiho, dnes Farnesina, jako doplněk výjevů s putti, kteří nesou atributy jednotlivých bohů. Zde však byly především jeho prací v rámci Raffaelovy dílny mohutné rostlinné girlandy, vytvářející klenbu, do níž jsou nataženy iluzivní gobelíny s náměty *Svatby Amora a Psýché* a *Hostinou bohů*. Nezachovaly se nám žádné studie na papíře pro tyto rostliny, listy či plody. Akvarelová kresba z Brna, na níž jsou *Oříšky* kresleny celkem osmkrát, je studií skutečných plodů lísky. Dokládají Giovanniho zájem o přírodniny, teprve následně snad byly použity do výzdoby ve formě fresky. Je doloženo, že papež Lev X. využil Giovanniho kreslířské schopnosti a požádal ho, aby zaznamenal exotická zvířata a rostliny v jeho voliérách a zahradách. Již tehdy možná vznikly ilustrované knihy s faunou a florou. Počátky takových ilustrací byly studie typu *Lískových oříšků*. Nicole Dacosová, která brněnskou kresbu uvedla na scénu mezinárodní odborné publikace,<sup>22</sup> oříšky z této kresby přiřazuje k výzdobě vatikánských lodžii, konkrétně v lunetě číslo VI, podle jeho popisu. Zde se pracovalo v letech 1518–1519 a Giovanni da Udine měl na starosti výzdobu dekorací formou rostlinných girland a štuků. K nim se vztahuje list z vídeňské Albertini s *Festony květů a ovocných plodů*,<sup>23</sup> vede se však o něm diskuse, zdali je originálem, nebo kopií. Zatímco vídeňští znalci (Konrad Oberhuber a Veronika Birkeová) se přiklánějí k původnosti kresby především podobností v technice s ostatními autografy Giovanniho da Udine, tak Nicole Dacosová ji v novější literatuře označila jako

<sup>21</sup> Giorgio Vasari, *Vita di Giovanni da Udine, pittore*, in: Milanese (pozn. 11), sv. 5, s. 581.

<sup>22</sup> Brněnská kresba byla publikována takto: *Ausstellung Arnold Skutezky* (pozn. 2), kat. č. 15. – *Klasická kresba vrcholné italské renesance* (pozn. 3), kat. č. 47. – *Talianska kresba 15.–18. storočia* (pozn. 3), kat. č. 229. – Kusáková-Knozová (pozn. 3), kat. č. 131. – Nicole Dacos – Caterina Furlan, *Giovanni da Udine, 1487–1561*, Udine 1987, s. 24, bar. obr. s. 25, kat. č. 1, s. 239. – Jiří Kroupa, *Oříšky, Giovanni da Udine a zrod grotesek*, in: idem, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 277–286. – Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Milano 2008, reprodukováno na s. 283, obr. 134.

<sup>23</sup> Achim Gnann, heslo *Festone di fiori e frutta*, in: Oberhuber (pozn. 19), s. 179, kat. č. 115. Zde je citována i předchozí literatura.

kopii podle fresek v lodži (ostatně stejného názoru byl již Franz Wickhoff v roce 1892<sup>24</sup>) a nezařadila ji do monografie našeho umělce. Na rozdíl od brněnských *Oříšků*, které vykazují jistou bezprostřednost projevu, vídeňská kresba svoji pečlivostí připomíná modello, a proto může vzniknout podezření, že je kopií. Jelikož nemáme další komparační materiál, co se kreseb pro festony týče, je velmi obtížné tuto otázku rozhodnout.

Brněnské *Oříšky* jsou studijní kresbou, tedy „non finitem“, a právě tak jako kresba z Vídně s *Festony květů a plodů* si neklade nárok být hotovým uměleckým dílem, ale motivy z ní předpokládají finální provedení, v tomto případě na zdi vatikánských lodží. Několik kreseb ptáků, přestože byly pravděpodobně svázány do jedné knihy, také ještě nejsou konečnými ilustracemi. Rozličné předměty, ať to byly hudební nástroje, nebo živá příroda v podobě živočichů a rostlin, jež Giovanni da Udine maloval, byly zasazovány do velkých figurálních kompozic nebo zdobily prostory na doplňkových prvcích architektury, kde rovněž dominovala figurální malba. Giovanni tedy ještě neprovedl samostatné zátiší, ale jeho tvorba je důležitým článkem ve vývoji směřujícím k tomuto žánru.

Giovanni da Udine, podobně jako Sebastiano del Piombo, přišel ze severu Itálie do Říma, ba dokonce se zkušeností, kterou převzal od inovativních benátských mistrů, zvláště od Giorgiona, a dostal se do blízkosti Raffaelovy. Raffael dovedl využít jeho vyhraněné žánrové orientace a uvedl ho do své dílny. Giovanni se jistě nemohl rovnat Sebastianovi, protože mu scházelo umění vytvářet figury, ani samostatně ani v kompozici, což bylo pro umělce z Itálie podstatné, ale zaměřením na rostliny a ptactvo, v jejichž zpodobování dosáhl jisté dokonalosti, byl nenahraditelný. Oproti napětí a střetům mezi Sebastianem a Raffaelem, jejichž vzájemné umělecké ovlivnění je velmi skryté a delikátní, Giovanni se stal Raffaelovým přítelem a svými pracemi Raffaela doplňoval. Mistr mu nechával volný prostor pro jeho jedinečnou tvorbu. O vzájemném ovlivňování, které by bylo čitelné na jejich dílech, zde asi nelze mluvit.

### **Kresba Sebastiana del Piombo pro kapli Borgherini v San Pietro in Montorio v Římě**

V době, kdy Hans Tietze studoval kresbu Fra Bastiana del Piombo v knihovně kroměřížského zámku, tedy někdy těsně před rokem 1911, byla ještě nalepena na čtvrté straně IV. alba z celkového počtu pěti, v nichž byly v tamní knihovně uchovávány kresby ze sbírky olomouckých biskupů, respektive arcibiskupů (po roce 1777). O těchto pěti albech se soudilo, že byly získány s „Kabinetem“ – rozsáhlým souborem uměleckých děl, které koupil v roce 1673 biskup Karel II. z Liechtensteina-Castelcornia (biskupem v letech 1664–1695) od bratří Imstenreadů, obchodníků s uměním z Kolína nad Rýnem.<sup>25</sup> Sami Imstenreadové, aby podtrhli význam své sbírky, argumentovali tím, že její část získali nákupem z pozůstalosti hraběte Thomase Howarda of Arundel (1585–1646). Kresba Bastiana del Piombo je označena pětihroutou hvězdou, což je sběratelská značka Nicolase Laniera (1558–1666). Přestože o ní nenalezneme jmenovitý záznam ani v seznamech u Arundela, ani u bratří Imstenraedů, lze předpokládat, že se stala součástí sbírky biskupa Karla II. již v roce 1673, kdy byla podepsána

<sup>24</sup> Franz Wickhoff, Die Italienische Zeichnungen der Albertina, II. Theil. Die römische Schule, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XIII, 1892, s. CCX.

<sup>25</sup> Milan Togner, *Kresby starých mistrů ze sbírek arcibiskupství olomouckého*, Olomouc 1996, s. 8–9.

kupní smlouva s Imstenraedy a jejich „Kabinet“ byl složen v Olomouci. O kresbách se totiž ve starých inventářích a soupisových seznamech psalo jen velmi povšechně, aby se zaznamenal především jejich počet a lokace bez odkazu k autorovi i námětu, což dnes ztěžuje práci při hledání jejich provenience.<sup>26</sup> Skutečnost, že jde o kresbu Sebastiana Luciana, později zvaného del Piombo (1485–1547), Hans Tietze neodvodil ze „signature“ vlevo dole „Fra Bastiano del Piombo“, protože ji považoval podle charakteru písma za záznam z první poloviny 17. století.<sup>27</sup> Paul Joannides o století později pak doplnil, že stejný nápis se nachází rovněž na Sebastianově kresbě *Bůh Otec odděluje světlo od tmy* z pařížského Louvru (inv. č. RF 34504), která také pochází ze sbírky Lanierovy, jak dokládá tentokráte osmiboká hvězda jako další sběratelské razítko tohoto významného znalce kreseb. Lanier je pravděpodobně autorem těchto téměř shodných nápisů.<sup>28</sup> V dalším studiu Hans Tietze dokonce naznačil, že kroměřížská kresba by mohla být jen kopií podle *Proroka* na pravé straně nad *Bičováním Krista* v kapli Borgherini v kostele San Pietro in Montorio v Římě. Našel však řadu odchylek mezi kresbou a freskou jak na uspořádání svitku, z něhož prorok čte, tak i na jeho oděvu v různém způsobu zalamování. V porovnání s tehdy dalšími známými kresbami del Piomba, ke kterým již patřila studie/modello *Apoštola Jákoba* pro výjev *Proměnění* v konše stejné kaple z Devonshire Collection v Chatsworth, Derbyshire (inv. č. 39), pak Tietze konstatoval, že kresba z Kroměříže je jistě definitivní návrh Sebastianův, který byl připraven pro bezprostřední provedení fresky.<sup>29</sup>

Tento návrh *Sedícího proroka s andělem* z ruky Sebastiana Lucianiho, uložený ve sbírce olomouckých arcibiskupů,<sup>30</sup> ostatně dosud jediný od tohoto „římského“ mistra v naší republice, byl od počátku nepochybně připsán svému autorovi a není také pochyb o tom, že se vztahuje k jedné figuře ve výzdobě kaple Borgherini v římském kostele San Pietro in Montorio. Přesto kolem něho zůstávají nevyřešené otázky, a to kdo je na něm zobrazen, a pokud je to prorok, který z nich a proč, tedy otázka z okruhu ikonografie výzdoby celé kaple. Druhou důležitou otázkou je datování této kresby.

Okolnosti výzdoby kaple, první zcela vpravo při vstupu do kostela menších bratří na úpatí vrcholku Janikul, zasvěcenému sv. Petrovi, a její průběh jsou dostatečně známy a dokumentovány. Objednal ji Pierfrancesco Borgherini prostřednictvím Michelangela u Sebastiana Lucianiho, který se právě proslavil svou *Pietou* pro kostel sv. Františka ve Viterbu, aby zde provedl *Bičování Krista*, v konše pak *Proměnění Páně*, po stranách dole *Sv. Petra* a *Sv. Františka* a nad konchou ve cviklech *Proroky*. Od počátku se také předpokládala spoluúčast Michelangela jako garanta kvality a asi i jako autora celkové koncepce výtvarného řešení výzdoby celé kaple,<sup>31</sup> který rovněž připravoval dílčí studijní kresby pro tento projekt. Práce byly objednány pravděpodobně ještě v létě roku 1516 (asi v červenci,

<sup>26</sup> Martin Zlatohlávek, K provenienci kreseb ze sbírek arcibiskupství olomouckého v Kroměříži, *Umění* LIV, 2006, s. 271–277, cit. s. 271.

<sup>27</sup> Hans Tietze, Eine Zeichnung Sebastiano del Piombos, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. V, Wien 1911, s. 4–8.

<sup>28</sup> P. J. (Paul Joannides), heslo Study for the Prophet in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 72, s. 266.

<sup>29</sup> Tietze (pozn. 27), s. 5.

<sup>30</sup> Kresba olůvkem, černou a bílou křídou, šedomodrý papír 368 x 256 mm, vlevo dole nápis: „Fra Bastiano del Piombo“, Sbírký arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4550. Provenience: N. Lanier (L. 2888).

<sup>31</sup> O tom nás zpravuje již Giorgio Vasari v Životě malíře Sebastiana Veneziana/Vita di Sebastian Viniziano, frate del Piombo e pittore, in: Milanese (pozn. 11), s. 569–570, český překlad Vladislav (pozn. 11), s. 157: „Z toho důvodu mu potom florentský obchodník Pierfrancesco Borgherini zadal na Michelangelovu přimluvu výzdobu kaple, kterou získal v kostele San Pietro in Montorio po pravé ruce od vchodu, protože se domníval, a právem, že rozvrh celého díla provede Michelangelo.“

dříve než Michelangelo odjel z Říma, kam a se nevrátil téměř šestnáct let), kdy vznikly také první skici Michelangelovy (možná celkový koncept formou „primo pensiero“, který dnes neznáme, zachované dílčí studijní skici byly zaslané již z Florencie), možná i Sebastianovy náčrty a kartóny (jak nás informuje korespondence mezi Michelangelem a Leonardem Sellaiem), ale byly hned dalšího roku přerušeny kvůli významné objednávce, kterou Sebastiano získal – namalovat *Vzkříšení Lazara* pro kardinála Giulia de' Medici pro jeho patronátní kostel v Narbonne spolu s Raffaelem, jenž měl provést *Proměnění Páně*. Do kaple Borgherini se Sebastiano vrátil až v květnu 1519 a dokončil ji k březnu 1524, kdy byla otevřena veřejnosti. Dopisy Leonarda Sellaia, Michelangelova římského informátora, který v jeho nepřítomnosti dohlížel na opuštěnou mistrovu římskou dílnu, chronologicky popisují průběh příprav a prací v kapli v době od srpna 1516 do března 1517.<sup>32</sup> Není z nich však zcela zřejmé, kdy vznikly konkrétní skici, modella nebo kartony a kdy Sebastiano začal pracovat na zdech kaple. Proto znalci zabývající se její výzdobou během 20. století až do našich dnů různě datovali zachovalé kresby pro oba *Proroky*, právě tak jejich provedení ve fresce. Tak Luitpold Dusler předpokládal, že v letech 1516–1520 byli již v kapli hotovi *Proroci*, aniž by se přesněji zabýval jednotlivými kroky výzdoby kaple.<sup>33</sup> Michael Hirst, který pečlivě zkoumal všechny dokumenty, navrhnul přijmout tento postup prací: v létě 1516 hned po určení zakázky vznikly první skici z ruky Michelangelovy, v září 1516 Sebastiano pracoval na kartonech pro *Bičování* podle Michelangelových skic, v listopadu 1516 pak vytvořil kartony s *Proroky* bez účasti Michelangela; v zimě 1516/17 se v kapli pro nedostatek světla nepracovalo, Sebastiano se dal do díla až v březnu 1517 a velmi pravděpodobně provedl *Proroky* na boční chrámové stěně ve cviklech nad vlastní kaplí. Hirst si je vědom také jistého problému v tomto sledu událostí. Pozice figury *Proroka* z levé části horních cviklů, jejíž modello je dnes uloženo v National Gallery of Art ve Washingtonu (inv. č. 1985.40.1), je závislá na figuře *Lazara*, kterou Michelangelo v kresbě navrhoval pro Sebastianův obraz *Vzkříšení Lazara* (dvě studie jsou dnes uloženy v Britském museu – inv. č. 1860-7-14-2 a 1860-7-14-1, jedna v Musée Bonnat v Bayonne, inv. č. 682) ovšem nestalo se tak dříve než na konci roku 1516 nebo v lednu 1517. Hirst proto připustil změny, které na již připravených kartonech Sebastiano provedl v zimních měsících, dříve než v březnu začal malovat.<sup>34</sup> Achim Gnann posunul vznik obou dnes známých kreseb pro *Proroky*, tedy naší kroměřížské a její pendant z Washingtonu, až do roku 1519, kdy podle něho Sebastiano teprve dokončil jejich obrazy na zdi, s poukazem na proměněnou formu těl obou starozákonních figur i na jejich způsob provedení, které jsou odlišné od dosavadních umělcových prací, protože se na nich projevila nová zkušenost, získaná při tvorbě *Vzkříšení Lazara*, kdy se Sebastiano inspiroval náčrty protáhlých figur Michelangela a konfrontoval s Raffaelovým *Proměněním Páně*.<sup>35</sup> Paul Joannides věcně konstatoval, že kroměřížská kresba byla připravena krátce před tím, než Sebastiano začal pracovat na kartonech pro *Proroky*, tedy v listopadu 1516. Odlišil od sebe obě známé kresby pro *Proroky*, že netvoří pár, což je evidentní v technice, na našem listu méně propracované, a v absenci čtverečkování, kterým je modello z Washingtonu již vybaveno. Studie z Kroměříže předpokládá ještě další dokončené modello, které je

<sup>32</sup> Giovanni Poggi – Paola Barocchi (edd.), *Il Carteggio di Michelangelo*, Firenze 1965–1983, I, s. 167–172.

<sup>33</sup> Luitpold Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, s. 44–48, 168, kat. č. 154.

<sup>34</sup> Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, s. 49–65.

<sup>35</sup> Achim Gnann heslo Studio di un profeta in: Oberhuber (pozn. 19), s. 249, kat. č. 175.



dnes ztraceno. Podle britského znalce Sebastiano od počátku nechtěl oba proroky provést po formální stránce shodně, protože zvažoval rozdílné působení světla na pravou figuru blíže k jeho zdroji – oknu nad vchodem do kostela, která proto musí být provedena ve vyšším reliéfu, zatímco figura na levé straně musí být díky omezenému světlu více malířská.<sup>36</sup>

Kroměřížská kresba jistě není modelem, podle něhož by se již mohly přesně provést práce na omítce. Vykazuje částečné rozdíly vůči definitivní podobě, tedy malíř se jí „doslova“ nedržel ani z toho důvodu, že figuru na ní navrženou nemohl bezpečně přenášet na zed', protože si nevytvořil čtverečkovou mřížku, jak tak učinil na modelu pro *Proroka* z druhé strany. Nevíme, zda existoval první spontánní náčrt pozice této figury, jak je tomu v případě figury z druhé strany, kterou si Sebastiano naskicoval na našem listu z Kroměříže ve volném prostoru půloblouku vlevo dole, kde je formou „primo pensiero“ naznačena nahá mužská figura v pozici proroka z levé strany. Nevíme ani, jestli Sebastiano rozpracoval Michelangelovu předlohu, jak tomu bylo u figur z *Bičování Krista* na hlavní stěně kaple, přestože to v tomto případě dobře informovaný Vasari předpokládal, když uvedl, že Michelangelo navrhl „tutta l'opera“.<sup>37</sup> Ale žádný takový list nebyl dosud nalezen a publikován.<sup>38</sup> Kroměřížská kresba vykazuje v některých částech prvky nehotovosti, zvláště na hlavě proroka, ale někde, jako na horní polovině andělova těla, byl Sebastiano při práci s černým uhlím již velmi přesný a detailní. Ostatně na prorokově levé noze, zvláště na odhaleném chodidle, ale i na plášti, který ji překrývá, začal figuru dokončovat pomocí běloby, která má kresbě v detailním rozpracování po celé ploše listu papíru dát charakter malířského díla a stát se tak modelem pro finální malbu na zdi, jako je to v případě kresby *Proroka* z levé strany, uložené ve Washingtonu, nebo *Sv. Jakuba* z výjevu *Proměnění* v konše kaple, uložené v Chatsworth. Proč ji však Sebastiano nedokončil a neudělal z ní modello, vzhledem k rozdílu oproti finální podobě *Proroka* ve fresce nejsou zásadní, je těžko určitelné. Zdá se, že ji chtěl v detailech pozměnit a zvláště přepracovat ženský obličej do mužské vousaté podoby, čímž by Sibylu změnil v Proroka, a tak zasáhl také do ikonografického programu. Jestliže její provedení předchází modelům a hlavně kartonům, tak její datování můžeme zasadit velmi pravděpodobně do podzimních měsíců roku 1516.

Když v listopadu roku 1516 (8. a 22. listopadu) Leonardo Sealliaio dvakrát psal Michelangelovi z Říma do Florencie o průběhu prací v kapli, uváděl, že Bastiano provedl „dva proroky“.<sup>39</sup> Toto je první poměrně časný záznam o tom, kdo jsou ty dvě figury nahoře. Chybí nám totiž ikonografický program celé kaple, pokud byl v rámci sjednání zakázky připraven, nevíme také přesně, kdo byl jeho autorem. Nezachovala se ani návrhová kresba od Michelangela celého prostoru kaple, v níž by mohly být nápisy ozřejmující jednotlivé výjevy i jednotlivé postavy, když jeho, jak již víme, Vasari považoval za autora veškerého konceptu. Vasari ostatně rovněž napsal, že Sebastianovým „*dílem jsou také dva proroci, jež provedl freskou nad zmíněným výjevem (Bičování), a Proměnění, které namaloval na klenbě; nadmíru*

<sup>36</sup> P. J. (Paul Joannides, heslo Study for the Prophet in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 72, s. 266.

<sup>37</sup> Srov. pozn. 31.

<sup>38</sup> Hirst (pozn. 34), (s. 58, pozn. 44) připustil, že Michelangelův autograf, kresba perem, ze sbírky v Casa Buonarroti ve Florencii, inv. č. 21f, reprodukováný in: Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze 1962, ii, Pl. CLXXXVIII, by mohl být rychlým náčrtem pro figuru pravého proroka. Dosud jsem však neměl možnost tuto kresbu studovat, abych učinil hodnověrný závěr.

<sup>39</sup> Srov. pozn. 31.

*živé a bezprostřední jsou i postavy dvou světců, Petra a Františka, po stranách dolního výjevu*“.<sup>40</sup> Tato stará tradice označení dvou proroků beze jména se udržela až do poloviny 20. století, odkdy bylo sepsáno několik významných prací o ikonografickém programu celé kaple. Zaměříme-li se na jednotlivé výjevy v tomto prostoru, jsou jednoznačné a nemáme problémy s jejich interpretací. Na výjevu *Bičování* je samotný Kristus obklopen čtyřmi katany, *Proměnění Páně* se odehrává na hoře za účasti tří učedníků, Petra, Jakuba a Jana, kdy se jim zjevili okolo Krista Mojžíš a Eliáš. Také dvě velké figury dole po stranách mají evidentní atributy – *sv. Petr* klíče a *sv. František* stigmata na ruce. Jenom dvě sedící postavy nahoře ve cviklech, možná *Proroci*, nemají jména. K interpretaci vyzývala také otázka, proč všechny tyto náměty byly použity ve své době společně a jaká myšlenka je spojuje, tedy ikonografický koncept celé kaple, a zdali právě z něho nelze určit jména figur nahoře.

Takovou diskusi zahájil Ivan Kokot v roce 1954,<sup>41</sup> když navrhl, že figura nalevo je *Evangelista Matouš* a proti němu *Prorok Izaiáš*, protože oba, inspirováni božskou myšlenkou, vyložili jediný a pravdivý význam „Bičování – Proměnění“. Prorok Izaiáš ve svém textu o Služebníku Hospodinově (kap. 49-55) podtrhuje jeho utrpení („*Nastavuji záda těm, kteří mne bijí ...*“ Iz 50,6) a pohrdání jinými (Iz 53, 2-10: „*Muž plný bolesti, ... byl proklán, ... byl trápen a pokořil se, ...*“). Služebník Hospodinův pak je i v tomto utrpení předobrazem trpícího – bičovaného Krista. Utrpení Kristovo předpovídají i evangelisté, jak uvádí Ivan Kokot, a to sám Matouš (Mt 17,22), ale i Marek (Mk 10,32-34). Utrpení Páně předchází jeho oslavení, zde formou Proměnění, během něhož bylo ozřejmeno, že Ježíš je Syn Boží a spolu s proroky Mojžíšem a Eliášem bude přebývat ve věčnosti. Tento výklad figur svrchu kaple podrželi i Carlo Volpe a Mauro Lucco,<sup>42</sup> recentně pak i Tullia Carratu.<sup>43</sup> Michael Hirst<sup>44</sup> a Achim Gnann<sup>45</sup> je označují jenom jako *Proroky*, protože dle jejich názoru určit identitu každého z nich není jisté. Nakonec Josephine Jungicová,<sup>46</sup> která přinesla nový a přesvědčující pohled na význam obrazů v celé kapli, jména proroků nahoře navrhla takto: nalevo je *Prorok Izaiáš*, protože předpověděl Kristovo utrpení. Badatelka zde argumentuje stejnými texty z jeho *Proroctví* jako Ivan Kokot a přidává poněkud nepřesvědčivě ještě verš z kapitoly desáté téhož proroka (Iz 10,26). Druhým je *Prorok Ezechiel*, který předpověděl jednoho Pastýře pro stádo ovcí (Ez 34,23), tedy Krista pro jeho církev, zde však interpretováno jako „náměstka Kristova“, tedy nového papeže, který sjednotí rozpolcenou a trpící Církev. Tím jsou vyjádřena přání reformních františkánů obnovit bloudící Církev, jejichž domovem byl také římský kostel San Pietro in Montorio. Po formální stránce tuto teorii Jungicová ještě opřela o typy proroků, které vytvořil Michelangelo na stropě Sixtinské kaple a Sebastiano jejich základní fysiognomii a gesta použil v kapli Borgherini. Přestože Michael Hirst poukázal na určitou formální souvislost Michelangelova *Proroka Joele* se Sebastianovým prorokem z pravé strany,<sup>47</sup> Jungicová argumentuje

<sup>40</sup> Vasari in: Milanesi (pozn. 11), sv. 5, s. 570, český překlad Vladislav (pozn. 11) s. 157.

<sup>41</sup> Ivan Kokot, *La fonte ispiratrice nei capolavori delle aquile (II): La cappella Borgherini a S. Pietro in Montorio – La „Resurrezione di Lazzaro“ di Sebastiano del Piombo, Fede e Arte*, a. II, aprile 1954, fasc. IV, s. 100–101.

<sup>42</sup> Carlo Volpe – Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, s. 108–109.

<sup>43</sup> T. C. (Tullia Carratu), heslo *The Borgherini Chapel* in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 33, s. 172–176.

<sup>44</sup> Hirst (pozn. 34), s. 57.

<sup>45</sup> Gnann (pozn. 19), s. 249, kat. č. 175.

<sup>46</sup> Josephine Jungić, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LI, 1988, s. 66–83, o prorocích zvláště s. 77.

<sup>47</sup> Hirst (pozn. 34), s. 57.

tím, že Michelangelův *Ezechiel* má na hlavě turban stejně jako Sebastianův prorok z pravé strany, a tak to nemůže být Joel. Shodu v poloze hlavy, natočení trupu i rozložení rukou pak našla u Michelangelova *Izaiáše* a Sebastianova proroka z levé strany.

Dobové souvislosti pro volbu dvou hlavních témat v kapli, tedy *Bičování* a *Proměnění Páně*, byly hledány v napjatých událostech střetů křesťanského světa s tureckou invazí. Svátek Proměnění Páně byl v západním křesťanství zaveden až v 15. století, konkrétně 6. srpna 1457 rok poté, kdy byl křesťany poražen Mohamet II. Na počátku 16. století opět vzrostlo turecké nebezpečí a bylo připravováno křížové tažení proti nim. Jeho organizací byl pověřen kardinál Giulio de'Medici (1478–1534), který roku 1516 objednal u Raffaela *Proměnění Páně*, jež nechal krátce roku 1523 umístit na hlavní oltář kostela San Pietro in Montorio, kde v boční kapli Sebastiano právě dokončil své *Proměnění* společně s *Bičováním*. Někteří členové řádu františkánů, který také sídlil při tomto kostele, misionářili mezi Turky na Balkáně a v Itálii připravovali protitureckou mobilizaci. Ztělesněním těchto snah byl Bernardino Carvajal (1456–1523), španělský kardinál působící ve zdejších klášteřích. Šlo o to bránit církev, která byla postižena tureckými ranami, „per flagellum Turcarum“, jak zaznělo v dobové propagandě.<sup>48</sup>

Josephině Jungicové se podařilo rozluštit dosud opomíjený prvek ve výzdobě kaple – knihu se záložkou, na níž je nápis „APERIATUR/IN/TEMPORE“, namalovanou pod zkratkou IHS v prostoru dole pod oltářní menzou, a tím najít zdroje pro zcela novou ikonografickou interpretaci. Tou knihou je *Apocalypsis Nova* z pera španělského minoritského reformátora Amedea Menez da Silva (zemřel 1482). Ten měl snahu obnovit narušenou církev, raněnou a bičovanou hříchy, a to volbou nového papeže, který by byl dobrým pastýřem rozptýleného stáda. Menezova vidění navazují na prorocké texty Joachima da Fiore, které byly v různých obměnách stále živé zvláště ve františkánském prostředí. Od něj Amedeo převzal rozdělení dějin na perikopy symbolizované božskými osobami Trojice a očekával další bezprostřední příchod Kristův, který připodobnil k Proměnění Páně. Tedy IHS – *Jesus, Hominum Salvator* se časem zjeví – *aperiatur in tempore*. Amedeo Menez byl pozván do Říma františkánským papežem Sixtem IV., jehož se stal zpovědníkem. Ten ho pověřil obnovou kostela San Pietro in Montorio. Kniha *Apocalypsis Nova* byla v tomto kostele uložena, ale zapomenuta. Roku 1502 se jí podařilo za dramatických okolností nalézt, totiž kdo se k ní přiblížil, krátce nato zemřel. Až kardinál Bernardino Carvajal dal podnět k tomu, aby byla položena na hlavní oltář, otevřena a začalo se z ní číst, aniž čtenář podlehl kletbě. Carvajal je, podle Jungicové, pravděpodobně autorem ikonografického programu kaple Borgherini,<sup>49</sup> který odečetl z Amedeovy knihy: jeho základní osou je Kristus, a to nejprve trpící, jež nese rány za hříchy lidstva (*Bičování*), a potom znova přicházející, aby spolu s Mojžíšem a Eliášem otevřeli novou a lepší periodu dějin světa (*Proměnění*). Z té knihy čtou i sv. Petr a sv. František, jejichž přítomnost ve výzdobě kaple má vícevrstevný význam: kostel řádu menších bratří, kteří se odvolávají na sv. Františka, je zasvěcen sv. Petrovi. Ten byl prvním papežem a bude jistě i vzorem pro nového papeže, skrze kterého se má církev obnovit. Takovou obnovu v novodobých dějinách započal i sv. František. A důležitá je i skutečnost, že objednavatel

<sup>48</sup> Volpe – Lucco (pozn. 42), s. 109. – Hirst (pozn. 34), s. 54–57.

<sup>49</sup> Tak i Hirst (pozn. 34), s. 56.

Pierfrancesco Borgherini měl oba světce za své patrony.<sup>50</sup> Co však proroci zcela nahoře? Zdá se, že Jungicová v Amedeově knize o nich nic konkrétního nenalezla, a proto je pojmenovala na základě vlastní úvahy.<sup>51</sup>

Proroci v celkovém konceptu výzdoby kaple odkazují ke starozákonním textům, v nichž je vyjádřena předpověď nebo zaslíbení událostí znázorněných v centru. Apokalyptický výklad Bičování a Proměnění Páně v jejich vzájemné návaznosti je dílem minority Amedea Menez da Silva z druhé poloviny 15. století, který své myšlenky čerpal z Joachima da Fiore a ne ze starozákonních proroků. Tato novodobá teologická interpretace shrnující dvě novozákonní scény do jednoho významu nemá odkaz k jednomu místu v Písmech svatých, které by mohlo být vykládáno jako jeho předpověď. Tradici reformního hnutí, jehož stoupencem byl i Amedeo, v kapli zastupuje sv. František. A tak dvě figury nahoře mohou být ti, z nichž jeden předpověděl Bičování Krista, druhý jeho Proměnění, jak bylo dosud činěno, a tak dostaly jména Izaiáš, Ezechiel nebo evangelista Matouš. Nejméně pravděpodobné je označení Matouše. O Proměnění Páně vypráví nejen Matouš, ale všichni tři synoptičtí evangelisté (Matouš 17, 1–9; Marek 9, 2–13; Lukáš 9, 28–36) a připomíná je i apoštol Petr ve svém Druhém listě (2 Pt 1, 16). (Téma je rozvedeno rovněž v apokryfní literatuře.) O Bičování Krista v rámci pašijí čteme u Matouše (27,26), Marka (15,15) a Jana (Jn 19,1). Zpravidla tři předpovědi utrpení Páně mají opět všichni synoptici. U evangelisty Matouše tak nenajdeme jednoznačný text, kterým by se odlišoval od ostatních a v němž by byl položen důraz na takové myšlenky, které vyjadřuje Amedeova *Apocalypsis nova* a měly být ztvárněny v kapli. Prorok Ezechiel také není sám, který v rámci Starého zákona odkazuje k Dobrému Pastýři. Pastýřské texty se vztahují rovněž k Mojžíšovi, Davidovi nebo Jonášovi. Výrazný je žalm 23, začínající „*Hospodin je můj Pastýř*“. Část proroctví Izaiášova o utrpení Služebníka Hospodinova byla asi nejnámější pasáží předpovídající Kristovy pašije. Ani on nebyl jediný, jehož texty by jednoznačně odkazovali k Bičování Krista.

Obě figury nahoře jsou ozřejměny knihou nebo svitkem, v nichž by měl být napsán právě ten text, který předpovídá scénu dole. Protože text chybí, byl asi ve své době všeobecně znám, anebo od počátku projektu výzdoby kaple nebylo rozhodnuto o konkrétním označení těchto figur. Scéna *Proměnění* v konše kaple má sama v sobě svoji starozákonní dimenzi – po boku Krista, jenž je již viděn v eschatonu, se zjevují dva proroci Mojžíš a Eliáš, kteří podle tradice překročili dějinné čekání na další příchod Kristův a již teď se s ním účastní bytí ve věčnosti.<sup>52</sup> Dvě figury nahoře by tedy svým textem měly odkazovat pouze na *Bičování Krista – Flagellatio*. Výskyt tohoto pojmu v tehdy běžně rozšířené latinské Vulgátě v souvislosti s utrpením spravedlivého není příliš časté. V Izaiášově proroctví, konkrétně v oddíle o Hospodinově služebníkovi (kap. 49–54), jež je oním trpícím spravedlivým, se tento pojem nevyskytuje ani jednou. Vícekrát ho čteme v žalmech, a to jednak jako

<sup>50</sup> Jungic (pozn. 46), s. 66–83.

<sup>51</sup> Amedeův text „*Apocalypsis nova*“ nebyl tištěn, je zachován v několika rukopisech. Srov. Anna Morisi, „*Apocalypsis nova*“: *Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Rome 1970. V příloze na s. 95 je seznam knihoven, kde jsou uloženy opisy tohoto textu.

<sup>52</sup> Již podle tradice, zachované církevními otci, výjev Proměnění symbolizuje jednotu obou Zákonů, Starého i Nového. V osobě Ježíšově, vedle kterého se zjevili Mojžíš a Eliáš, byl do Nového zákona absorbován ten Starý. Tak se čte u sv. Jeronýma ve výkladu evangelia Markova: *In Marc.* in: Germain Morin, *Anecdota maredsolana*, III, Maredsous, 1893–1903. Srov. Henri de Lubac, *Exégese médiévale. Les quatres sens de L'Écriture*, I, Aubier 1979, s. 343.

výraz pro potrestání hříšníka, ale také jako utrpení spravedlivého. Výraznou formulací je čtrnáctý verš ze žalmu sedmdesátého druhého: „*et fui flagellatus tota die et castigatio mea in matutino*“.<sup>53</sup> Skutečnost, že byl tento text používán ve vztahu k Bičování Krista, dokládá freska stejného námětu, ba stejné kompozice Federica Zuccariho v římském Oratoriu del Gonfalone z roku 1573.<sup>54</sup> Scénu *Bičování* Federico převzal téměř „doslova“ od Sebastiana del Piombo. Nad touto scénou sedí *Prorok a Sibyla*, mezi nimiž anděl drží desky s nápisem textu ze žalmu 72.<sup>55</sup> Některé žalmy byly připisovány Davidovi, který je započten mezi proroky. Sedmdesátý druhý žalm má nadpis *Asafův / Psalmus Asaph*. Přestože se o tomto muži ve Starém zákoně dočteme (1 Pa 16,5nn), že byl Levitou za časů Davidových a patřil k jedněm z představených jeruzalémského chrámu a k jeho zpěvákům (jsou mu připsány žalmy 49 a 72–82, podle znění Vulgáty), v 16. století tato osobnost nebyla jmenována ani počítána mezi proroky. Je tedy tím bezejmenným prorokem/žalmistou, který předpověděl Bičování Krista.

Podobně jako v Oratoři del Gonfalone i v kapli Borgherini se pravděpodobně na počátku počítalo se *Sibylou* vedle *Proroka*. Tomu by mohla nasvědčovat právě kresba z Kroměříže, na níž má figura bezvousou tvář, jemnějšího výrazu než na fresce, naznačenou roušku přes hlavu a žensky protáhlé, napůl sedící a napůl ležící tělo. Jistě jí chybí dívčí půvab, ale Sibylly malované poté, co některé z nich Michelangelo předvedl na stropě Sixtinské kaple jako „mužatky“, získávaly hrubší podobu.<sup>56</sup> Paul Joannides předpokládá, že se Sebastiano i v tomto případě ohlížel po vzoru svého velkého rivala Raffaela, totiž po jeho *Sibylle* sedící vlevo nad kaplí Agostina Chigiho v římském kostele Santa Maria della Pace, a proto „*Sebastiano's Kromeritz Prophet is elegant enough to pass for a Sibyl*“.<sup>57</sup> Proč byla Sibyla změněna na proroka, dnes zatím nevíme. Je však věrohodné označit obě figury jen jako *Proroky* bez konkrétních jmen, jak činili ti, kteří o nich psali na počátku, a skromně konstatovat, že předpovídají jenom Bičování Krista, centrální výjev v kapli.

## Závěr

Tři vybrané římské kresby z našich sbírek, časově zařazené do druhého desetiletí cinquecenta, dokládají zvláštní vztahy umělců, tvořících v napětí mezi dvěma velikány té doby – Raffaelem a Michelangelem. Obrazová díla, která tehdy v Římě vznikala v rychlém sledu, byla vždy překvapivě nová, a proto inspirující. Nešlo jenom o mechanické přejímání forem jednotlivých figur, aby byly zasazeny do nových kompozic, ale o tvůrčí rozpracování navržené myšlenky při sebevědomí umělce, že vytvoří konkurující dílo, které bude opět zcela nové. Takový tvůrčí potenciál měli umělci v Itálii po celé 16. století.

<sup>53</sup> Tak se čte in: Psalmi iuxta LXX, 72,14 in: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart 1983, s. 858. V novém ekumenickém překladu *Bible. Písmo svaté*, Praha 1979, je tento žalm označen číslem 73 a zní: „*Každý den se na mne sypou rány, každé ráno bývám trestán.*“

<sup>54</sup> Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del cinquecento*, Milano 1999, II, s. 50–53, obr. 25.

<sup>55</sup> Daniel Estivill, *Profeti e Sibille nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, *Arte Cristiana* LXXXI, 1993, č. 758, s. 357–366. Dalším dokladem je spis Diega de Baezy, *Commentaria alegorica et moralia de Christo figurato in Veteri Testamento*, tomus VII. *Ieremiae gesta, seu Iesum flagellatum et incarceratum*, Lugundi 1644, který je jakýmsi souhrnem dosavadních interpretací Kristova utrpení na základě Starého zákona, kde pro Bičování je uváděn právě text žalmu 72,14 z Vulgáty.

<sup>56</sup> Martin Zlatohlávek, heslo *Sedící prorok (?) s andělem* in: idem (ed.), *Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika*, Praha 1996, kat. č. VII, s. 75–77.

<sup>57</sup> P. J. (Paul Joannides), heslo *Study for the Prophet* in: Scandiani (pozn. 14), kat. č. 72, s. 266.