

**PAVLA MACHALÍKOVÁ**

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

## **Kultovní obraz v Čechách v první třetině 19. století\***

Roku 1823 namaloval tehdy ve Vídni žijící František Tkadlík (1786–1840) obraz *Madona adorující dítě*. Malba, vzniklá patrně na objednávku severočeských továrníků Scholleho a Runkeho, byla na jaře následujícího roku vystavena na vídeňské akademické výstavě a poté umístěna do kostela sv. Petra a Pavla ve Varnsdorfu v severních Čechách.<sup>1</sup> Na rozměrném obraze je zachycena klečící Panna Marie, oděná do růžového šatu, modrého pláště zeleně podšitého a bílé roušky spadající jí z hlavy na ramena. Vztahuje rozprážené ruce ke svému dítěti ležícímu na bílé podušce před ní. Dítě je nahé, pravou ruku zvedá v matce a levou si pohrává s červeným jablkem utrženým ze stromu i s větvičkou. Na zemi kolem bílé plachetky vyrůstá několik zelených bylin a celá scéna je umístěna do jinak pusté, hornaté krajiny s náznakem skalisek a modrajících se horských hřbetů v dáli. Modré nebe je zpola zahalené bílými mraky, v nichž se odrážejí paprsky slunce. Poeticky laděný obraz patří k nejpozoruhodnějším Tkadlíkovým dílům a český malíř jím vstoupil do dialogu s tehdy moderní evropskou figurální náboženskou malbou reprezentovanou především stoupenci nazarénského hnutí. Jak bylo typické i pro jiné představitele jeho generace, Tkadlík vytvořil dílo se zcela tradiční funkcí (oltářní obraz), které se však prezentovalo nejdříve v kontextu moderního umělectví (veřejná výstava). Jedním z východisek situace, s nímž následující text pracuje, je fakt, že náboženské umění se v této době dostalo na vrchol soudobého uměleckého dění a řada moderních malířských inovací, které ovlivnily následný vývoj, souvisela s formováním náboženského umění a sakrálních obrazů.

Tvorba, teorie a recepce náboženských obrazů v moderním evropském umění po roce 1800 je opakovaně řešenou otázkou nejen v rámci studia vývoje malířství 19. století, ale zejména úvah o náboženském obraze a jeho vztahu k modernímu konceptu umění a k moderním teoriím obrazu. Díky výzkumům Hanse Beltinga a po něm řady dalších badatelů je dnes velmi důkladně zpracovaná teorie recepce středověkých kultovních obrazů a jejich fungování v liturgické i umělecké sféře, a to víceméně až do konce 18. století.<sup>2</sup> Navazující a srovnatelné analýzy nabízejí také práce zabývající se teorií barokního obrazu, zejména odrazem potridentského rozlišování mezi historickými (narativními či didaktickými) a devočními náboženskými obrazy a důsledkem tohoto rozlišení pro obecnou teorii obrazu i uměleckou praxi. Ukazují, že barokní teoretici počítali s možností emotivního působení obrazu na diváka a s uplatněním zázračných prvků v obraze (a v případě náboženských obrazů této možnosti dávali přednost před narativností a věcnou popisností).<sup>3</sup> Otázkou zůstává, nakolik je dopad tradičního uvažování o náboženském obraze sledovatelný v malířství 19. století, a naopak co nového vnesl do těchto úvah rozvoj moderního umění po roce 1800. V poslední době se historici umění zaměřují právě

na dobu kolem přelomu století, kdy způsob nazírání obou tradičních a víceméně jasně odlišovaných kategorií náboženského obrazu (devoční a narativní) ovlivnily nové představy o funkci a podstatě umění.<sup>4</sup> Především v prostředí německého romantismu se náboženskému umění dostalo takové pozornosti a revivalu, že myšlenky o potřebě jeho nového definování dosud bezprecedentním způsobem přesáhly úzké funkční vymezení žánru náboženského obrazu a dotkly se formulování úvah o charakteru umění obecně. Současně historické události konce 18. a raného 19. století – napoleonské války, regulace náboženského života josefínskými dekrety, ale v období katolické restaurace v době po vídeňském kongresu (obojí spojené s potřebou výrazné regulace formy náboženského obrazu projevující se mimo jiné v cenzuře<sup>5</sup>) – vedly ke změnám náboženské praxe a ovlivnily i představy o náboženském umění. Proto i podoby nových náboženských obrazů bylo třeba nově promýšlet, a to právě v souladu s moderními uměleckými koncepty. To byla – zdá se – situace pro náboženské umění poměrně výjimečná: stalo se polem, kde byly formulovány a ověřovány mnohé umělecké formy a postupy. Avšak již o druhé polovině 19. století lze tvrdit, že náboženské umění tuto svoji pozici ztratilo a znovu se v obdobné situaci ocitlo teprve na konci 19. století. Vzhledem k dosavadnímu bádání lze velmi zhruba říci, že počínaje čtyřicátými lety ovládly druhou polovinu 19. století tendence náboženské malby související z pozdním nazarenismem, který se stal určitým oficiálním stylem sakrálního umění až do doby, kdy se na jeho sklonku začaly prosazovat inovace související především s příklonem k symbolistním tendencím fin-de-siècle.<sup>6</sup> Nejlepší příklady tohoto vývoje v Čechách nabízí prozatím jen částečně zdokumentované, avšak velmi rozsáhlé dílo malíře Josefa Vojtěcha Hellicha.<sup>7</sup>

Pro výtvarné umění doby kolem roku 1800 však byla obecná otázka vztahu mezi uměním a náboženstvím jednou ze základních. Hans Belting spojil její podstatu se základním motivem všech sporů o obraz, a to se vždy pociťovaným rozporem mezi zobrazovaným a zobrazením, vycházejícím z polarity pojmů *Präsenz* (skutečné přítomnosti) a *Repräsentation* (reprezentace – zobrazení). Pro umění, vnímané především ve vlivných raně romantických kruzích jako svého druhu náboženství (ilustrovaným mimo jiné vznikem pojmu *Kunstreligion*),<sup>8</sup> to znamenalo především požadavek vyrovnat se s tělesností a s jejím adekvátním vyjádřením (či naopak potlačením a překonáním) v obraze.<sup>9</sup> Tato otázka, související s odvěkými úvahami o spojitosti světa umění se světem skutečným skrze vizuální podobnost, *mimesis*, se připojila k dalším důležitým úvahám vzešlým z umělecké teorie pozdního 18. století i z romantických kruhů. Ty se týkaly hlavně role a individuality umělce, autonomie světa umění i nově formulovaných požadavků *mimesis*: problematika nápodoby a „skutečnosti“ umění nyní vyžadovala od malíře schopnost zvolit umělecké prostředky v souladu se svým médiem – malbou – tak, aby dosáhl přesvědčivosti a uvěřitelnosti – a to bez ohledu na reálný či fiktivní charakter zobrazeného. Tedy nejen v rovině realistického zobrazení skutečnosti, ale také v případě zprostředkování fantazijní představy malíře, do níž v podstatě spadá i zachycení náboženské vize.

V tomto textu se chci zabývat otázkou, do jakého *vizuálního prostředí* zapadá nejen zmíněný Tkadlíkův obraz, ale i další mariánské obrazy raného 19. století v Čechách. Tímto vizuálním prostředím<sup>10</sup> míním nejrůznější obrazové předlohy, které byly v dané době dostupné a frekventované a

kteřé v pŕípadě mariánských obrazů zahrnovaly dvojí tradici. Tou bylo jednak starší i soudobé vysoké umění (barokní mariánské obrazy a mariánské téma u nazarénů), jednak běžně dostupná a frekventovaná populární zobrazení (sochy z lidového prostředí, poutní a devoční obrázky), zprostředkovaně upomínající na původní funkci těchto obrazů: tradičně totiž – stejně jako i jiné typy náboženských obrazů – nebyly uměleckými díly, ale artefakty určenými k osobní nebo skupinové zbožnosti. To, že Tkadlíkův obraz byl určen do kostela, znamenalo, že byl určen k veřejné recepci a očekávala se od něho určitá v podstatě tradiční srozumitelnost.

Na pŕíkladu jednoho tématu a výseku tvorby dvou umělců narozených v Čechách – Františka Tkadlíka a Josefa Führicha – se pokusím ukázat některé problémy, které se dotýkají obnovy (náboženského) umění na počátku 19. století v českých zemích a v tomto prostředí souvisejí kromě obou zmíněných pŕedevším se jménem Josefa Berglera. Františka Horčíčky, Václava Mánesa, Václava Markovského či později Josefa Vojtěcha Hellicha. Domnívám se, že způsob, jímž se Tkadlík a Führich vypořádali se zadáním svých významných liturgických zakázek, zapadá do konceptu vážné pozice náboženského umění v soudobé malbě a zároveň obě zde následně analyzovaná díla poskytují prvotřídní pŕíklad vyřešení formálních otázek spojených se soudobou malbou obecně.

Na úvod bude třeba se zmínit o tradici uvažování o náboženských obrazech, která vstup do 19. století bezprostředně ovlivnila.

### **Potridentská barokní úcta k obrazům v umělecké teorii a populární praxe: šíření devoční grafiky**

Za východisko dalšího uvažování o vztahu mezi dvojí povahou náboženského obrazu jako sakrálního artefaktu a jako estetického pŕedmětu v době kolem roku 1800 a poté (a současně o důsledcích, jaké mělo uvědomění si této dvojakosti pro soudobé umění) je možné použít v poslední době opakovaně dokládanou tezi, že rozštěpení celistvého konceptu středověkého obrazu na kultovní objekt (*imago*) a umělecké dílo s vlastními estetickými zákony (*pictura*) probíhalo postupně a završilo se pŕávě koncem 18. století.<sup>11</sup> Náboženské obrazy se pŕávě v té době definitivně staly součástí konceptu umění jakožto volné, individualizované a kriticky hodnocené tvorby. Romantická diskuse o uměleckém díle jako výrazu individuálního umělce nitra a fantazie, regulovaná pŕedstavou zbožného umělce – tvůrce nových (náboženských) obrazů-vizí, znamenala pŕechod od mimetické k expresivní estetice a způsobila, že umělec obdařený fantazií byl v dobovém uvažování postupně povýšen do role nezpochybnitelného tvůrce. Důležitou inspirační roli v těchto kruzích hrály středověké a raně renesanční obrazy (ve smyslu *imago*), které pro romantiky byly důkazy toho, že fantastické a skutečné může být součástí jediného koherentního celku. Josef Führich později napsal o svém prvním setkání s grafikou Albrechta Dürera jako o setkání „s dosud nepoznaným světem ... s dětinskými, nedospělými, bezmocnými, dětsky nevkusnými myšlenkami v hrubé, barbarské podobě výtvarného umění nevzdělaného dávnověku“, které v něm vzbudilo zlost i hluboké pohnutí. Führich však nakonec význam setkání formuloval jednoznačně pozitivními slovy: „Stanula zde forma, vzešlá z hlubokého

porozumění vlastnímu významu, a ta se zjevovala znovu a znovu, opřena o sounáležitost s církví (Kirchlichkeit) jakožto obecné a o sounáležitost s národem (Nationalität) jakožto o zvláštní, což se obojí projevuje v její osobitosti. Proti rozmazané bezcharakternosti obvyklého akademického umění vzešlé z falešného smyslu pro krásno stanula zde přede mnou ostrá, velkolepá charakterističnost, která ovládala všechny postavy ... A tak stanul nade vším vybraným opovrhováním prchavé ubohosti umění vzešlého z doby osvícenství svět plný fantazie a tvůrčí síly."<sup>12</sup> V tomto duchu začalo i úsilí o obnovu sakrálních obrazů, které měly zcela přirozeně propojovat nadpřirozené úkazy se smyslovou skutečností a svým emotivním působením ovlivňovat divákovu mysl a zbožnost. Poměrně málo citovanou ilustraci úvah o náboženském obraze ve druhém desetiletí 19. století nabízí i Arthur Schopenhauer v knize *Svět jako vůle a představa* (1819): v konfrontaci a nazarénským uměním uvažoval o tom, že narativní novozákonní historie se pro náboženský obraz příliš nehodí a za hlavní cíl náboženského malíře označil kontemplativní oltářní obrazy, které nezobrazují žádnou událost, ale svaté nebo Spasitele či jeho matku.<sup>13</sup>

Takový koncept lze z hlediska vývoje potridentského uvažování o obrazech chápat jako v určitém smyslu staronový. Potridentské představy o pojmu obrazu je možné zhruba charakterizovat jako rozlišení mezi sakrálními a profánními obrazy (*imagines sacrae* a *imagines profanae*); prvé jsou pak dále rozdělovány na devoční a dekorativní (všechny ostatní náboženské obrazy, včetně oltářních, jimž není vzdávána zvláštní úcta, a kromě zkrášlení kostela mohou mít didaktickou funkci v prastarém smyslu *scriptura laicorum* neboli vzdělávání laiků). Tyto úvahy o způsobu uctívání obrazů se projevily i v potridentském přemýšlení o možnostech působení obrazu na diváka a ovlivnily v případě devočních obrazů upřednostňování takových témat, v nichž emotivní složka působnosti převažovala nad narativní. Zejména Pavel Suchánek či Štěpán Vácha ve svých posledních pracích doložili řadu aspektů aplikace tridentských dekretů o obrazech pro teorie o jejich vnímání v 17.–18. století.<sup>14</sup> Tyto teorie zohledňovaly koncepty imaginace, tělesnosti a emocionality<sup>15</sup>, které se dotýkaly možnosti specifického čtení barokního náboženského umění a vnímání zobrazení nadpřirozeného, tedy neviditelného. Následná osvícenská kritika barokních obrazů, založená především na Muratoriho spisech, pak mířila proti působení obrazů skrze silné smyslové vjemy na divákovu zbožnost – tedy především proti jejich teatrálnosti (a také proti obdobně „teatrálním“ projevům lidové zbožnosti: proti procesím, poutím či svátkům).

To zároveň ukazuje, že způsob vnímání obrazu prostřednictvím vzbuzovaných emocí, které mají bezprostředně ovlivňovat divákovy city, byl hluboko zažitý, a to také v Čechách. František Beckovský smysl existence obrazů v kostelích zdůvodňoval takto: „Aby v nás křesťanech pobožnost vzbudily, nebo jestli obraz smilný a chlípný k zlé žádostivosti pohybuje, proč by také obraz pobožný pobožně na něj patřící k pobožnosti nevzbuzoval? ... proč by rozumný člověk obrazem pobožným nemohl k pobožnosti vzbuzen býti.“<sup>16</sup> Představa o propojení mezi námětem obrazu a zbožnými city, jaké může vzbudit, či naopak být jejich překážkou, byla běžným klíčem k jeho čtení, jak se to dokládají

i výroky cenzury: časté jsou obdoby výroku, že vyobrazení je „*nepatřičné, takže by nemohlo plnit účely zbožnosti*“.<sup>17</sup>

Studie z dějin protireformačního a barokního umění dále ukazují, že mezi 16.–18. stoletím docházelo k diferenciaci mezi obrazem jako předmětem oficiální kultovní úcty, a oproti tomu předmětem soukromé zbožnosti a postupně i k subtilnímu rozlišování mezi jeho náboženskými funkcemi a uměleckým charakterem.<sup>18</sup> Různorodost takových funkcí náboženského obrazu a možnosti vnímání jeho variant, replik a kopií ukazují také práce vycházející ze zcela opačného konce spektra než z teologicko-teoretického, a to z lidového prostředí. Zde se od baroka až do 19. století šířila víra v moc nejrůznějších typů sakrálních obrazů (milostných, zázračných, poutních) prostřednictvím drobné devoční grafiky.

Víra v zázračnou moc a působení milostných obrazů byla v katolických Čechách velmi silná a posilována byla právě šířením těchto vyobrazení s cílem podporovat katolickou víru a formy zbožnosti. Moderní badatelé, kteří se tímto typem vyobrazení zabývali, shodně s komentáři k barokní estetice náboženských obrazů zdůrazňují citovou složku v užívání těchto drobných obrázků i „zázračné“ komponenty v jejich tematice.<sup>19</sup>

Současná literárněvědná a uměleckohistorická historiografie se v podstatě shodují na tom, že tato emocionální složka souzněla s lidovou zbožností, posilovala katolické rituály a měla silnou propagandistickou funkci. Mimoto tyto obrázky fungovaly po celé 18. století jako ochranné talismany a zázračné amulety a takto nepřestaly být vnímány ani ve století následujícím, přestože jejich masová produkce mnohdy redukovala jakékoli výtvarné hodnoty.<sup>20</sup> Je však představitelné, že právě masovost produkce udržovala v povědomí nejen tradiční typy zázračných obrazů, ale zajišťovala především jejich srozumitelnost. Tím se udržovaly obecně čitelné vzorce, které podněcovaly určité formy zbožnosti<sup>21</sup> a od nichž bylo možné odvíjet i řadu impulsů pro soudobou výtvarnou tvorbu.<sup>22</sup>

### **Konec 18. století, romantika a přenos milostného obrazu do muzea**

Všechny druhy posvátných vyobrazení, k nimž se vztahovala náboženská úcta (veřejná i soukromá), byly poprvé v takto širokém smyslu nazvány *Andachtbilder* (devoční obrazy) Johannem Wolfgangem Goethem. Teprve později se toto označení začalo vztahovat k určitému typu náboženského obrazu tak, jak se používá dodnes. Postupně tento pojem splýval s pojmem milostného obrazu (*Gnadenbild*), který se zmíněnému středověkému typu již původně více blížil tím, že označoval v kostelích veřejně uctívané mariánské obrazy, s nimiž byly spojeny nějaké zázraky – nejčastěji to byly zázračné poutní obrazy.<sup>23</sup> Přestože zde komentovaný rozpor mezi středověkým obrazem jako sakrálním artefaktem a současně dekorativní malbou byl v barokní teorii reflektován, úvahy na toto téma se týkaly primárně soudobého umění, přestože určité povědomí o dobovém přesahu této problematiky existovalo.<sup>24</sup> Estetickou recepci středověkých devočních obrazů je možné pevněji spojovat až s pozdním 18. stoletím a počátkem století následujícího.

Paradoxně, osvícenský reformní katolicismus namířený proti vypjaté a na emocích založené barokní úctě k obrazům i proti jejich vnější formě (*Gesamtkunstwerk*) a usilující o zniternění zbožnosti přispěl k oživení úcty k milostným obrazům v původním, meditativním slova smyslu a podstatu této úcty (duchovní spojení s prototypem) přenesl na dobové čtení umění.<sup>25</sup> Svou roli zde sehrál i dobový módní sentimentalismus, zdůrazňující aktivní participaci diváka (či čtenáře) na vnímání díla. Pojmy dobové estetiky se propojily s preferovanými formami náboženského cítění. Winckelmannova estetika, formulovaná na klasických antických zásadách, se dotkla i křesťanské víry a obrazu: roku 1752 byla v drážďanské galerii vystavena *Sixtinská madona* a Winckelmann Raffaelovu velikost dokládá jeho spřízněností s principy antického umění – jednoduchostí a vznešeností. Obdobné pojmy se objevily roku 1786 také v popisu návštěvy čerstvě regotizovaného kostela augustiniánů ve Vídni: „... *v radostném očekávání ... jsme vstoupili dovnitř: jednoduchost se tu spojovala se vznešeností ... duši uvede do toho rozpoložení, v němž jedině člověk může předstoupit před Boha.*“<sup>26</sup>

Vnější podněty k zájmu o estetické kvality tradičního milostného obrazu lze vidět ve dvou zcela různých souvislostech: s válkami a vlnami sekularizací na straně jedné a vzestupem německé romantiky na straně druhé. Evropské hnutí za záchranu starobylých památek souznělo s nově vznikajícími nacionalistickými tendencemi, podporujícími vědomí jejich ohrožení válečnými událostmi a nástupem proticírkevních tendencí. Vlny evropských sekularizací vedly k zavírání či ničení církevních objektů, kde byly tyto uctívané obrazy dosud uchovávané a romantické vědomí toho, že jejich zjevné stáří dokládá současně starobylost domácí kultury, z nich učinilo objekty novodobého historicko-nacionalistického zájmu. Zájem, který se na ně začal nově upírat, překročil jejich liturgicko-magické působení (aniž by ho zcela popřel) a tyto obrazy – přenášené do nově zřizovaných muzeí – se staly předmětem historicko-estetického hodnocení: vedle sporů o jejich pravost a stáří se velmi záhy objevují estetické soudy o jejich kvalitě a působivosti. V neposlední řadě romantické představy o umělectví pracovaly se středověkými legendami o vzniku zázračných obrazů takovým způsobem, který posílil topos o roli umělce jako božského tvůrce: stejně jako středověký umělec vytvořil obraz na základě božského zjevení, tak se i novodobý malíř podvoluje jedinému zákonu, jímž je jeho vnitřní obraz v mysli – umělecká fantazie. Od takto nastíněného obecného kontextu je možné postoupit k charakterizaci situace v Čechách raného 19. století.

### **Náboženské obrazy v Čechách po roce 1800**

Je třeba podotknout, že dosud nemáme dostatečně detailní práci, která by analyzovala a hodnotila situaci náboženského umění v Čechách v raném 19. století, včetně zaznamenání objednávek, preferencí zadavatelů či hodnocení hotových kusů. Vzhledem k roztříštěnosti zdrojů, o něž je možné se opírat, zůstávají pokusy o charakteristiku situace prozatím jen částečné a přibližné.<sup>27</sup> I přes útlum malířských církevních zakázek v posledních desetiletích 18. století a po roce 1800 v Čechách, který je ve srovnání s předchozí dobou zjevný, víme, že v závislosti na individuálních objednatelích určitá kontinuita existovala a že tradičním náboženským zakázkám se mladí malíři věnovali. Jako příklad

může posloužit činnost Antonína Machka pro biskupa Haje ve východních Čechách, činnost otce a syna Führichů v severních Čechách na clam-gallasovském panství nebo posléze jednotlivé objednávky z pražského prostředí.<sup>28</sup>

Sounáležitost regionálních objednávek s řemeslnou kvalitou a s přežívající lidovou „pobaroční“ zbožností je v řadě případů zřejmá. Tyto obrazy, přestože jejich kvalita mohla značně kolísat, však měly pro nastupující 19. století podstatný význam pro předávání témat, formálních postupů i určitého druhu citlivosti. To ukazuje například vazba mezi raně-řemeslnou a budoucí – a velmi uznávanou i oficiálně vnímanou – náboženskou tvorbou Josefa Führicha. Vedle takových vztahů je třeba mít na paměti i rozšířenost a popularitu devoční grafiky, jejíž produkce právě na přelomu v 18. a 19. století v Praze a vůbec v Čechách předstihla ostatní dosavadní centra. Spolu s nejrůznějšími svatými obrázky či sochami znamenala kontinuitu v šíření a uctívání tradičních prototypů a výjevů.<sup>29</sup> S ohledem na restaurační a rekatolizační tendence v době po Vídeňském kongresu je i ve výtvarné sféře představitelné to, co konstatovala řada starších badatelů (především jazykovědců): právě lidové a pololidové prostředí mohlo poskytnout alternativní inspiraci a zdroje pro určité oblasti a témata nové umělecké tvorby.<sup>30</sup>

V oblasti „vysoké“ náboženské malby počátku 19. století se však především projevoval důraz na roli katolické víry pro osobní a mravní rozvoj člověka. V tomto smyslu byla obnova katolicismu důležitým zdrojem témat osvícenského klasicismu, který ovládal pražskou Akademii výtvarných umění v době po jejím založení roku 1800. Důraz na propojení umění, etiky a náboženství byl obecným tématem, jak dokládají i přednášky Bernarda Bolzana, který začal o těchto předmětech přednášet na pražské univerzitě roku 1805 a svými názory významně ovlivnil z nastupující generace umělců především Františka Tkadlíka.<sup>31</sup>

Na pražské Akademii se v průběhu prvních dvou desetiletí 19. století náboženské historie staly nejen tématy akademické výuky, ale současně prostorem pro pokusy o přeformulování barokně-osvícenských témat a formálních postupů. Jisté rozpaky (ne nepodobné baroknímu upřednostňování devočního obrazu před dekorativní historií) však mohly vyvstávat při hodnocení náboženských historií ve funkci oltářních obrazů. Tak vyznívá popis obrazu Antonína Machka s námětem *Rodina páně* namalovaného roku 1801: „... mnoho figur, barvitost živá a dost správná, ale představené scény potřebovaly by komentář, aby jim člověk rozuměti mohl, a charakteristika jest příliš světská.“<sup>32</sup> Alespoň přibližnou představu o kompozici dnes nezvěstného obrazu může poskytnout stejně datovaný mnohofigurální obraz *Sv. Rozálie s patrony a pouťníky* z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. Přestože citovaný popis je o mnoho mladší (z roku 1858), dotýká se právě problému „čitelnosti“ příliš komplikovaných figurálních výjevů, jaké byly v 19. století běžné. O tom, že o jejich čitelnosti a určité věrohodnosti se pečlivě uvažovalo, podávají zprávu opět některé cenzurní protokoly, kdy cenzor zamítl některé výjevy kvůli nepřiměřeným či nesprávným gestům postav.<sup>33</sup>

Příklady z konce 18. a raného 19. století ukazují, že typ figurální kompozice s narativním podtextem byl stále platný dlouho do 19. století. Je zjevné, že o obrodu pobaročních kompozic i

individuální inovace se snažili jak klasicistně uvažující malíři prošlí pražskou Akademií i stojící mimo hlavní proud, tak stoupcem pozdního nazarenismu a rodící se „české školy“. Pojetí těchto obrazů se proměňovalo od typu teatrální kompozice umístěné jakoby na jevišti k rafinované práci s propojením různých sfér (především pozemské a nadpřirozené) ve smyslu osvícenského „okouzlení“ až k zapojení dramatických vizí. Standard však tvořily charakteristické narativní mnohohfigurální kompozice, oproti kterým však právě typ devočního obrazu nabízel možnost vnímání náboženského obrazu ve spojitosti s bezprostředním smyslovým působením námětu, barevnosti i stylu malby.

Zájem o sakrální středověké artefakty měl samozřejmě původně jiné podněty než úvahy o charakteru nového náboženského umění. Středověké oltářní a milostné obrazy se na konci 18. století v Čechách dostaly do centra pozornosti historiografů, znalců umění i zemských patriotů (vystřídaných později nacionalisticky uvažujícími vlastenci) z jiných důvodů. Ve vzdělaných kruzích byly předměty stylové kritiky a prvních umělecko-historických diskusí<sup>34</sup> doklady starobylého původu domácího umění a v důsledku sekularizace se postupně proměňovaly ve sbírkové předměty – v galerijním prostředí a v romantické literatuře se následně staly předměty estetického zájmu. Na pražské Akademii se od 1. desetiletí 19. století kreslilo podle středověkých artefaktů (jedním z prvních dochovaných dokladů je právě Tkadlíkova kresba podle socha sv. Jiří na Pražském hradě) a v Galerii SVPU byly středověké obrazy vystavovány již v prvních letech její existence.<sup>35</sup> Proměnu vnímavosti ke středověkému umění dokládá i poznámka klasicisty Berglera o obrazech z litoměřické katedrály, připisovaných tehdy Cranachovi a Schöngauerovi, které si přijel prohlédnout (v Tkadlíkově doprovodu) roku 1811 a neváhal je označit za „klenot“ umění, který by potěšil i Raffaela.<sup>36</sup> Vedle toho ale – jak již bylo výše naznačeno a jak dokládají především díla řemeslného a lidového charakteru z konce 18. a raného 19. století – nepřestaly být středověké zázračné obrazy uctívány jako kultovní artefakty. Projdeme-li soupis českých tisků s tematikou zázračných obrazů (a určených zjevně pro nejširší vrstvy čtenářů), sestavený Josefem Jungmannem v *Historii literatury české*, je překvapivé, že za velkým množstvím publikací s touto tematikou vydaných ve třetí čtvrtině 18. století příliš nezaostává ani závěr století.<sup>37</sup>

Diskurs o obrazech a náboženském umění v Čechách na počátku 19. století nenabyl přísně systematické podoby, ale je patrné, že ho zásadním způsobem ovlivňovala romantická představa o propojení mezi středověkým a zbožným uměním/umělcem. V praktické rovině se formální i obsahové stránky náboženských výjevů dotýkaly výroky cenzury. Vedle toho fakt, že náboženské historie byly považovány za nejvyšší akademickou metu, vedl k úzkému propojení úvah o novém výrazu v umění s představami o umění sakrálním a díky předním autorům napojeným na moderní evropské romantické a nazarénské hnutí vedl k inovativnímu přístupu také v této oblasti, která se napevno stala doménou umělectví. Přední malíři byli současně předními autory sakrálních obrazů. Ty nebyly vydělovány jako stranou stojící obor, naopak stály v centru zájmu malířů jako zakázky prestižního významu. Mnohé z nich byly před umístěním v příslušném chrámu vystavovány na uměleckých výstavách v kontextu ostatní dobové tvorby.



## Dvacátá léta 19. století: František Tkadlík a Josef Führich

V tomto kontextu je třeba posuzovat uvedený varnsdorfský oltářní obraz od Františka Tkadlíka, ale i řadu dalších mariánských obrazů od něho i od jeho mladšího kolegy Josefa Führicha. Oba tito umělci pocházeli ze dvou rozdílných a pro české země té doby příznačných prostředí. Tkadlík, narozený v Praze, se pro uměleckou profesi rozhodl z vlastní vůle, prošel klasicistním školením na Akademii a současně získal základní filosofické vzdělání. Oproti tomu Führich pocházející z venkovského prostředí získal základní malířské dovednosti v dílně svého otce a díky zakázkám, na nichž spolu s ním od mládí pracoval, získal vztah k lidovému katolickému prostředí. V tomto filosoficko-osvícenském i lidově-romantickém zaměření lze vidět proudy charakteristické pro formování kulturního prostředí v Čechách raného 19. století. Zajímavé v této souvislosti je, že oba malíři došli k přibližně obdobným výsledkům a ve vzájemném dialogu setrvali po celá dvacátá a třicátá léta 19. století.<sup>38</sup>

Tkadlík se tématu Panny Marie s dítětem věnoval v průběhu dvacátých let opakovaně na několika obrazech určených pro soukromé majitele, ale teprve práce na zakázce pro varnsdorfský kostel ho postavila před úkol vytvořit na tento námět oltářní obraz, tedy dílo určené pro veřejný sakrální prostor. S církevní zakázkou měl Tkadlík, žijící od roku 1817 ve Vídni, již předchozí zkušenost. Pro stejný severočeský kostel bezprostředně před tím namaloval obraz *Sv. Jana Nepomuckého* (1821). Na obraze Madony pracoval od roku 1821 a souběžně s ním roku 1823 dokončoval také obraz *Sv. Josefa s Ježíškem* do nedaleké Krásné Lípy.

Téma Panny Marie s dítětem (popřípadě ještě s Janem Křtitelem) patřilo mezi náboženskými tématy raného 19. století k nejméně frekventovanějším. V nazarénsko-romantických kruzích se jeho obliba zakládala především na raffaelovských a jiných raně renesančních vzorech, z nichž byl přebírán formát kruhového tonda (popřípadě oválu), hravá atmosféra vztahu mezi Ježíškem a Janem Křtitelem i umístění výjevu do krajiny – to byla schémata opakovaná nejen domácími nazarénskými malíři až do třicátých let 19. století.<sup>39</sup> V českém prostředí však byla nepřehlédnutelná také existence domácích středověkých prototypů mariánských obrazů, které byly nejen objekty tradiční zbožnosti, ale v poslední době se na ně upírala i pozornost umělců a nového uměleckého publika. Také v Čechách se totiž podobně jako i jinde v Evropě takové obrazy dostávaly do muzeí a byly hodnoceny pro své specifické výtvarné kvality. Mimo to byly středověké milostné obrazy posuzovány znalci, ať už za účelem jejich datace nebo restaurování, jak to ukazuje i výše citovaná Berglerova zmínka. Fakt, že se nejen milostné mariánské obrazy, ale i sochy stávaly modelem pro mladé výtvarníky, dokládají například skicáře z cest Josefa Führicha z dvacátých let se záznamy jeho cest po Čechách. Za povšimnutí jistě stojí i výše zmíněný fakt, že paralelně se zájmy umělců a uměnímilovných kruhů přetrvávala také lidová popularita milostných obrazů, kterou dokládá šíření drobných devočních tisků – v době katolické restaurace obliba tohoto „zboží“ ještě posílila a především Praha se ve srovnání s tradičními dílnami v okolních zemích stala po roce 1820 centrem masové produkce těchto obrázků.<sup>40</sup> S dobovou uměleckou tvorbou se tato produkce však prakticky neprotínala, výjimkou jsou jednotlivé osobnosti majitelů tiskařských dílen či výtvarníků, kteří k tomuto oboru měli z nějakého důvodu blíže.

Do takového kontextu patří náboženské tisky Antonína Machka<sup>41</sup> a některé dnes většinou nezvěstné práce mladého Josefa Führichta, který svým prvním školením a zkušenostmi čerpanými v dílně svého otce v Chrastavě zůstával hluboce propojený s lidovým prostředím a pro nějž zhotovování poutních obrázků bylo jedním ze způsobů obživy po příchodu do Prahy.<sup>42</sup> Potenciál, který rozpoznali v reprodukovatelnosti, srozumitelnosti a snadném šíření těchto tisků zastánci katolické restaurace, naznačují úvahy německého romantického básníka a spisovatele Clemense Brentana. Brentano roku 1828 navrhol Josephu Görresovi oživit obchod s nimi a o tomto obnoveném duchovním obchodu se znovu zmiňoval v dopise Eduardovi von Steinle 1839: z náboženské grafiky by měl vzejít nový smysl pro umění i nový vkus a rozšířit se až do těch nejubožejších chatrčí.<sup>43</sup> S takto charakterizovanou využitelností devoční grafiky rezonují i údaje z Jungmannova soupisu, dokládající široký zájem o takovou produkci i již konstatovaný zájem pražských cenzorů.

Tkadlíkova varnsdorfská Madona souvisí samozřejmě především s jeho vlastní, nábožensko-filosoficky orientovanou tvorbou, k níž dospěl ve třetím desetiletí 19. století po svém příchodu do Vídně. Malba byla po dokončení nejdříve vystavena na vídeňské akademické výstavě. Ovšem fakt, že byla od počátku určena na oltář venkovského kostela, ji spojuje s prostředím určité vizuální kultury, s níž musela nutně souznít, aby byla přijatelná a srozumitelná pro své publikum.<sup>44</sup> Současně již při zadávání práce měli objednavatelé patrně určitou představu o jeho vzhledu: „*Varnsdorfským Marie u kolébky Ježíška spícího se sic líbí, nezdá se jim ale rovnati slušně k jednoduchému Janu Nepomuckému... Na všechen způsob Marii s dítětem samotným představit smím, jak ale, posaváde nevím, neb nic původního, důtklivého mi napadnout nechce.*“<sup>45</sup> Z toho vyplývá, že i sám malíř výběru námětu přikládal velký význam.

Její kompozice vychází z řady variací obrazů Madony s dítětem, které Tkadlík vytvořil ve dvacátých letech 19. století.<sup>46</sup> Hravou a „rodinnou“ atmosféru ostatních obrazů však překonává svým odlišným akcentem. Na tomto obraze matky a osaměle před ní ležícího dítěte je akcentován jiný moment: otázka jejich vztahu, nadčasovost tématu lidského spasení naznačeného „bezčasím“ otevřené, pusté krajiny<sup>47</sup> i křesťanské otázky spásy skrze Krista (dítě drží v ruce jablko, tradiční poukaz na jablko utržené Evou ze stromu poznání). Důraz na postavu malého dítěte-Krista, k němuž se upírá pozornost matky – i diváka obrazu –, jde proti tradičnímu katolickému mariánskému obrazu zdůrazňujícímu aktivní roli Marie ve vykoupení lidstva,<sup>48</sup> aniž ji však popírá. Rozměry Mariiny postavy, zaujímající prakticky celé plátno, z ní rozhodně nečiní vedlejší postavu, a naopak Tkadlíkovo plátno staví polemicky do pokračující řady mariánských obrazů v Čechách tradičně uctívaných.

Jako předobraz pro tento typ Marie sedící na zemi se nabízí typ Panny Marie pokorné – zastoupené v Čechách obrazem Madony Vyšehradské z vyšehradského chrámu sv. Petra a Pavla – zobrazující Marii chovající či kojící své dítě na trávníku mezi vykvétajícími rostlinami.<sup>49</sup> Specifická „krajinná složka“ daného typu obrazu se propojuje i s rolí malované krajiny jako zvláštního tématu nazarenismu. Na první pohled odlišná je však poloha dítěte, na něž upozorňují Mariiny vztažené ruce. Tato konstelace je blízká jiným výjevům, oblíbeným na počátku 19. století v lidovém prostředí, a to

Narození či Klanění, akcentujícím poetický kontext radostné události narození Spasitele, v teologické rovině pak eucharistický námět jeho tělesnosti. Vizuální význam vyobrazení narozeného Ježíška dokládají nejen v severních Čechách a v sousedním Německu populární oltářní obrazy zvané *Frohnleichnamsbilder* s tématem Narození/Klanění,<sup>50</sup> ale i devoční tisky z druhé poloviny 18. a první poloviny 19. století s malým samotným Ježíškem ležícím často na podušce v košíku.<sup>51</sup> Na nich byl opakován motiv prezentace Krista a jeho budoucího poslání – osamostatněním dětské postavy a užitím plátna (odkazu na Kristovo utrpení, tedy na plátno, do něhož bylo jeho tělo zabaleno po sejmutí z kříže) i gesto žehnajícího dítěte, které Tkadlík v kresbě studoval.

Vývojová řada Tkadlíkových Madon, přípravné kresby a srovnání s některými časově předcházejícími pracemi i jeho slovní komentáře o významu obrazu a malby vůbec ukazují, jak byl František Tkadlík schopen zapojit prostředky moderní malby do koncipování náboženského obrazu a jakou důležitost této práci přikládal. Ve varnsdorfském obrazu Panny Marie dosáhl maximálního zjednodušení variované kompozice. Opřel ji o jasnou kresebnou výstavbu a o řeč těla a gest, což se shodovalo s jeho akademickým školením – význam gest a postojů postav byl pro klasicistní teorii podstatnou složkou obrazu. Jejich trvalý význam podtrhovaly i stále aktuální ozvuky diskuse o kategoriích vcítění a teatralnosti v malbě, odpovídající v podstatě i dobovým rozpakům před nevhodnou narativností některých náboženských historií. Analýzy Tkadlíkových obrazů ukazují, že i on s gesty svých postav vědomě a aktivně zacházel.<sup>52</sup> Při práci s barvou se soustředil na jemné ladění lokálních barev, odpovídající nejen soudobým požadavkům romanticko-nazarénského směru, ale i pozdějším představám o poetickém, „českém“ stylu a i Tkadlíkovým vlastním úvahám o vážnosti malby jako druhu (umělecké) činnosti.

Tkadlík na počátku století studoval na pražské filosofické fakultě u Bernarda Bolzana a i jako osobnost měl patrné sklony k vážným, filosoficky laděným tématům. Ve dvacátých letech se seznámil s Františkem Palackým, který v té době pracoval na svých textech věnovaných otázkám umění a estetiky,<sup>53</sup> a oba si spolu vyměnili několik dopisů, z nichž jsou patrné některé styčné body mezi uvažováním obou mužů. Tkadlík Palackému v jednom z dopisů napsal, že si přeje malovat „*v duchu básniřském, vážně a velice*“.<sup>54</sup> Toto vědomé úsilí o vážný přístup k malbě dokresluje i Tkadlíkova „obrana“ proti chvále, již se mu dostávalo: „... *vaše výroky ve věci hodnocení méj maličkosti jsou skutečně přehnané; kdyby mě potkalo to neštěstí, že bych byl slabomyslný, myslel bych si, že jsem snad skutečně už nějakým Raffaelem*“.<sup>55</sup> Nová estetika, kterou představoval Raffael, byla spojena právě s vážností malby, mocí obrazů předávat sdělení způsoben sobě vlastním a v neposlední řadě obnovovat křesťanskou víru a umění – to byly představy z okruhu nazarénů, s jejichž vlivem souvisí i Tkadlíkova tvorba. Právě odkaz na „básniřský“ charakter malby představuje zásadní moment v dobových úvahách o tom, jakým způsobem by se měl malíř vyjadřovat. „*Ochotně, jako kouzelnou mocí vyvábený, staví se umělcově duchu ideál, kdykoli genius jeho volá. Darmo tu hloubati rozumu, darmo sestavovati z různých názorův a z odtažných ponětí obrazy, kteří mohou zajímati jen životní organickou celostí svou. Nýbrž čím více z úmyslu a s úsilím se hledají, tím více potracují rázu*

*ideálnost*," napsal k tomu Palacký v *Krásovědě*.<sup>56</sup> Právě protiklad mezi *ideálem* a *úmyslem* vystihuje další fasetu toho, o čem se také v Praze dvacátých let 19. století začalo diskutovat. Mimo rozlišení mezi smyslovým a rozumovým vnímáním (v případě barokní teorie obrazů představované právě tradičním rozlišováním mezi devočními a narativními obrazy) se do popředí dostala „básnířkost“, tedy fantazie. O ní se začalo mluvit zejména v souvislosti s pražskou uměleckou výstavou roku 1824, kde vystoupili mladí malíři v čele s Josefem Führichem. V Tkadlíkově případě zůstávala jeho představivost v idealisticko-náboženské rovině, v rovině ideálu, avšak v případě Führicha byla mnohdy mnohem méně přijatelná a srozumitelná: propojování skutečného světa s nadpřirozeným a navíc bizarním mnozí kritici odsuzovali. Führichovi obhájci však ze stejného pojmu – fantazie – dokázali vybudovat obranu toho pólu malířské tvorby, který staví na vnitřní představě umělce a pracuje s bezprostřední působností obrazu jako vizuálního artefaktu.<sup>57</sup>

Obdobně emblematický charakter jako Tkadlíkova varnsdorfská *Panna Maria* má také obraz *Panny Marie Immaculaty* od Josefa Führicha, který vznikl stejného roku a byl určený pro kostel v severočeských Mikulášovicích. Objednávku na toto plátno dostal Führich díky svému mecenáši hraběti Clam-Gallasovi.<sup>58</sup>

Východiska pro vznik Führichova obrazu byla obdobná Tkadlíkovým: i on se musel vypořádat s přesným zadáním, co se funkce malby jako oltářního obrazu týkalo. Na rozdíl od Tkadlíka však měl s malbou oltářních obrazů díky svému otci bohaté zkušenosti a byl niterně obeznámen s prostředím, do něhož byl obraz určen – sám totiž ze severních Čech pocházel a jeho později publikované deníky (i dochovaná nejranější práce) dokazují, že místní kraj, lidové prostředí a zvyky i určité předobrazy mu byly velmi blízké. Ve srovnání s výhradně klasicisticky školeným Tkadlíkem měl za sebou i cestu do jednoho z center romantického Německa – Drážďan – a byl velkým obdivovatelem staré německé grafiky, především Dürera.

Právě v Drážďanech, kde počátkem dvacátých let pobýval, mohl Führich uvidět dva dobově proslavené předobrazy typu stojící Madony. Od roku 1753 byl v drážďanské galerii vystaven hojně diskutovaný a v grafice často reprodukován i parafrázovaný Raffaelův obraz *Sixtinské madony*. Jeho první interpretace z pera klasicisty Johanna Joachima Winckelmanna otevřela téma propojení antického (pohanského) kánonu krásy s křesťanskou zbožností v obraze. Otázka křesťanské víry se dostala do popředí v interpretaci romantiků, kteří vznik obrazu v toposu umělcova snu přímo spojili s Raffaelovým viděním a s křesťanskou zbožností. Způsob, jak jakoukoli vizi – náboženskou, malířskou – zachytit, představoval pro moderní malbu počátku 19. století velkou výzvu. Obrazy Madony v podstatě nabízely příležitost, jak se vypořádat s úkolem vyobrazit to, co je viditelné jenom v duchu. Jako charakteristická formulace tématu vidění a malby se samozřejmě nabízelo tradiční téma Sv. Lukáše malujícího Madonu. Pro nazarény to bylo oblíbené téma a současně velká výzva. Malbu s tímto námětem vytvořil později také František Tkadlík během svého pobytu v Římě. Dnes neznámý obraz byl inspirovaný opět slavným vzorem – Raffaelem. V galerii římské Akademie sv. Lukáše byl k vidění Raffaelův obraz s tímto námětem, a přestože Tkadlík ani jiní němečtí nazaréni kromě Overbecka ke

svatolukášské akademii patrně neměli žádný bližší vztah, dílo bylo veřejně k vidění v galerii. Další Raffaelovy malby, včetně tématu zjevení Madony (*Madona di Foligno*), byly po roce 1820 zpřístupněny v papežské sbírce ve vatikánských muzeích. Také jiné příklady z české malby raného 19. století ukazují, že zobrazení vize bylo důležité téma obnovené náboženské malby na pražské akademii a dotýkalo se i moderní malby obecně.<sup>59</sup>

Prostředí nové německé malby a raného nazarenismu bylo tím, o co se Führich v Drážďanech zajímal především. Avšak druhou slavnou Madonou byl obraz s odlišnými kořeny: Immaculata, kterou na severní boční oltář drážďanského dvorního kostela dodal v sedmdesátých letech 18. století slavný rodák z Čech Anton Raffael Mengs. Tento obraz kladl důraz na formální jednoduchost, ale zároveň světelně barevnou působivost kompozičního řešení v duchu osvícenské estetiky pozdního 18. století.<sup>60</sup> Barokní téma Immaculaty v tomto obraze spojila Steffie Roettgenová (s odkazem na Émila Mâlea) se zvláštním typem tohoto vyobrazení s protireformačním ostnem. Panna Marie šlape po hlavě hada, představujícího nejen satana, ale také protestantskou herezi, spočívající ve sporu o aktivní roli Krista či Panny Marie v lidském spasení a o otázku, kdo přemohl hada-d'ábla.

Hledáme-li pak další předobrazy stojící Panny Marie, k nimž se Führichův obraz může vztahovat, pak to jsou znovu tradiční kultovní mariánské obrazy, jejichž prototypy byly mimo jiné šířeny i německou středověkou grafikou. Typ stojící Panny Marie s dítětem, obklopené září a stojící na půlměsíci, byl od středověku variován typem „Přemožitelky hříchu“ (stojící na hlavě hada), jednak Assumpty, spojované s apokalyptickou ženou sluncem oděnou nebo s nevěstou v zahradě z Písně písní. V potridentském období se tento typ vyvinul do Panny Marie Neposkvrněného početí, tzv. Immaculaty, a používal se v různých variantách (s dítětem či bez něho) v protireformačním kontextu, jak již bylo zmíněno.<sup>61</sup> Milostné obrazy typu stojící Madony (prolínajícího se často s obrazy Maria Gravidy) byly uctívány na řadě míst a reprodukovány v devoční grafice od 18. po 19. století. Popularitu obrazu Immaculaty v barokních Čechách dokládají především sochařské práce určené pro veřejná prostranství (z nichž jedna stojí přímo před mikulášovickým kostelem). Všeobecnou oblibu a význam tématu v baroku i v 19. století nakonec stvrdilo formulování dogmatu o neposkvrněném početí Panny Marie papežskou bulou z roku 1854, která prastarý kult Neposkvrněného početí (slavený do té doby lokálně a či v prostředí určitých řádů) učinila oficiálním.<sup>62</sup>

Působivost a novost Führichova řešení obrazu Immaculaty je založena na rafinované vizuální hře, opřené o konfrontaci zjeveného a skutečného. Vidění Madony je zasazené do realisticky působícího krajinného a světelného rámce. Marie je zde v souladu s tradičními významy příslušného typu obrazu charakterizována různými atributy: „přemožitelka hada/Satana“ ve smyslu hříchu i hereze (had, jemuž šlape po hlavě), apokalyptická žena sluncem oděná (záře v pozadí a dítě v náručí), nevěsta v zahradě z Písně písní (květiny kolem Mariiných nohou), čistá panna (bílá lilie). Prozatím bez přesnější analogie a interpretace je poukaz ke kajícnici Máří Magdaleně (podle pásky kolem Mariina výstřihu). Postava je obklopena září, která však má namísto stylizované mandorly či aureoly podobu reálného světla: slunečních červánků, dokreslujících barvitě a realisticky podanou kopcovitou krajinu

v pozadí. Poetika výjevu zachycujícího náboženské zjevení v krajině se ve stylizované rovině blíží vzpomínce, jakou si Führich uchoval na krajinu svého mládí a která pro něj zůstávala zahalená pohádkovou tajemností (spojovanou s dobou počátků křesťanství) i kouzlem lidové zbožnosti. „*Avšak duch, kterým sotva postřehnutelně dýchají všechny kraje, kde vládne církev, posvěcuje také přírodu. Díky kaplím, křížům či prostým obrazům [byl poutník] upomínán na svou vyšší vlast a na tajemství naší spásy. Jakkoli jsou tyto památníky zbožnosti neumělé a chudobné, přesto promlouvají hluboce se vrývající řečí. To jsem pochopil velmi záhy a ještě nyní si živě vzpomínám, jakým dojmem na mě působilo, když jsem se se svým otcem procházel za svěžích, krásných rán krajinou.*“<sup>63</sup> V celkovém ladění obrazu se mu podařilo dosáhnout působení ne zcela cizího rané německé romantice, pracující se světelnou inscenací krajiny a s její symbolickou akcentací. Toto propojení figurální a krajinné složky obrazu bylo charakterizováno jako jeden z typických rysů českého nazarenismu: pracujícího s katolickou i protestantskou tradicí náboženského obrazu.<sup>64</sup> Führich ve své mikulášovické Madoně podal obraz náboženského zjevení-vize, jaký nemá v českém umění první poloviny 19. století obdoby, přestože to bylo ve své době výsostné malířské téma.

Odsouzení potridentské obliby sakrálních (kultovních) obrazů, založených na emotivním působení na divákovy city (a využívajících při tom právě zobrazení vize či extáze) ze strany osvícenských reformátorů a teoretiků (Muratori), vedlo posléze i k odsouzení výtvarných forem, které atakovaly divákovo vnímání a podle kritiků tak rušily jeho zbožné rozjímání.<sup>65</sup> Pro nastupující generaci se však zobrazení vize stalo opět výzvou, již bylo nutné řešit za pomoci proměněných výtvarných prostředků a s ohledem na odlišný umělecký kontext. Navíc byl tento úkol tematizován německým romantismem do toposu o umělcově snu a o významu *vnitřního obrazu*, tedy umělecké fantazie. Proměna estetiky směrem k zájmu o umělecký výraz a o srozumitelnost jeho podání právě prostřednictvím přesvědčivosti umělecké vize, kterou s sebou moderní doba přinesla, se dotkla i náboženského obrazu. Tradiční kategorie jejich rozlišování na devoční a narativní tu sehrály svou roli a zároveň díky novým umělecko-estetickým kategoriím dostaly nový obsah.

Zdá se, že příklad náboženské malby raného 19. století ukazuje na propojení kritérií vztahujících se k hodnocení obrazu z hlediska jeho liturgické funkce a působnosti na straně jedné a uměleckých a estetických kvalit na straně druhé. Obě tato hlediska recepce náboženského obrazu se v dané době vzájemně doplňovala a posilovala, protože na určitou dobu zmizel rozpor mezi liturgickou funkcí obrazu a uměleckými ambicemi jeho tvůrce. Devoční obraz, který byl tradičně liturgickým, ne uměleckým artefaktem, se v té době, kdy doznávaly tradiční kategorie dělení umění a formovaly se nové představy o uměleckých žánrech, institucích i o tvůrcích, dostal do centra pozornosti některých teoretiků a umělců jako ideální příklad obrazu, vytvořeného na základě inspirované vize, nikoli podle důmyslné literární předlohy nebo na základě vysokého uměleckého školení. Tato schopnost vnitřní vize na straně jedné a jejího bezprostředního přetlumočení jednoznačně výtvarnými prostředky na straně druhé, se stala jednou z vysoko hodnocených kvalit moderního umělectví. Příklad obrazů Františka Tkadlíka a Josefa Führicha ukazuje, jak bylo možné zapojit prostředky moderního umění do koncepce

tradičního sakrálního obrazu, a naopak využít prostoru náboženské malby ke stanovení cílů moderní malby spojených zejména s novou představou o přesvědčivosti a smyslové působivosti obrazu.

---

\* Tato studie vznikla v rámci výzkumného projektu *František Tkadlík (1786–1840)* podpořeného Grantovou agenturou České republiky (GAČR, reg. č. 13–17156S).

<sup>1</sup> Základní literaturu k obrazu (datovanému v lemu pláště Madony „*Kadlík pinx. 1823*“) uvádí Eva Petrová, *František Tkadlík*, Praha 1960, kat. č. 96. – Obraz objevil po první souborné výstavě Tkadlíkova díla konané roku 1933 její autor Vincenc Kramář a identifikaci jeho objednavatelů se zabýval na počátku roku 1934; viz ANG, AA 2012. – O obraze naposledy psal Roman Prahel, *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, s. 344–345.

<sup>2</sup> Jako průkopnická práce je v této souvislosti stále citovaná kniha Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. Její záběr však víceméně končí kolem roku 1800. Toto období, jeho význam a důsledky Belting podrobněji rozvedl v knize *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

<sup>3</sup> Pro české prostředí poskytuje detailní přehled situace Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999 (a druhé vydání 2011), avšak vzhledem k průkopnickému rázu práce a množství shromážděného materiálu bez dostatečných analýz.

Důsledky potridentského rozdělení ve vnímání kultovního a narativního obrazu se v současnosti zabývá Štěpán Vácha, který ve svých pracích uvádí i odkazy k další literatuře. Naposledy viz Štěpán Vácha, *Tváří v tvář publiku: Škrétovy historiae sacrae pohledem soudobé umělecké teorie a malířské praxe*, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta 1610–1674: Studie a dokumenty*, Praha 2011, s. 101–127. – Idem, *Imaginum elegantia*. K estetické působivosti náboženského obrazu v českých zemích v 17. a 18. století, *Umění* LXII, 2014, s. 251–275. – Teoretickým problémům obrazu se věnuje také Pavel Suchánek, viz naposledy *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013.

<sup>4</sup> K proměnám (náboženského) umění a obrazu v Čechách v době kolem roku 1800 viz Prahel (pozn. 1), s. 327–356; také Pavla Machalíková – Petr Tomášek, *Josef Führich (1800–1876). Z Chrastavy do Vídně/ Joseph Führich (1800–1876). Von Kratzau nach Wien, Praha/Prag 2014*, zvl. s. 127–153.

<sup>5</sup> K pramennému materiálu, který představují pro danou dobu cenzurní protokoly, viz Hedvika Kuchařová – Radim Vondráček, *Cenzura náboženských obrazových materiálů ve dvacátých a třicátých letech 19. století*, *Umění* LXI, 2013, s. 325–340.

<sup>6</sup> Například Roman Musil a Aleš Filip k této poloze náboženského umění podotýkají, že tu existoval úzký vztah „mezi uměleckou inovací a sakrální dimenzí umění“, viz Roman Musil – Aleš Filip, *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, s. 89.

<sup>7</sup> K Hellichovu dílu viz například Pavel Šopák, Josef Vojtěch Hellich a náboženská malba. Poznámky k tématu, *Umění* LXIV, 1996, s. 540–548; nezpracovaná pozůstalost s dokumenty týkajícími se objednávek na jeho obrazy je ve fondu Památníku národního písemnictví.

<sup>8</sup> Významu pojmu z různých hledisek zkoumá sborník Ernst Müller (ed.), *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.

<sup>9</sup> Belting, *Das echte Bild* (pozn. 2), úvod a s. 87–91.

<sup>10</sup> Srov. s pojmem „horizont očekávání“ Pamelý Jonesové. Viz Pamela M. Jones, *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot 2008, cit. také Vácha, *Imaginum elegantia* (pozn. 3), s. 252.

<sup>11</sup> Viz Vácha, *Imaginum elegantia* (pozn. 3), s. 267. S odkazem na Jones (pozn. 10). – Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002.

<sup>12</sup> Joseph Ritter von Führich, *Lebensskizze. Zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs „Libussa“ erschienener Selbstbiographie und den wichtigen von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten*, Wien – Pest 1875, s. 15–17.

<sup>13</sup> Bernhard Maaz, *Raffaels Sixtinische Madonna zwischen Religion und Realität. Auf- und Abwertungen von Goethe bis Nietzsche*, in: Andreas Hennig, *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, München – London – New York 2012, s. 92–98.

<sup>14</sup> Detailní studii o otázkách potridentské teorie obrazu je Christian Hecht, *Katolische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studie zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabrielle Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012. – K analýze této situace v českých zemích (resp. na Moravě) viz podrobně Vácha, *Imaginum elegantia* (pozn. 3) a Suchánek (pozn. 3).

<sup>15</sup> Suchánek (pozn. 3), s. 244.

<sup>16</sup> Komentář a citát Petra Nevimová, *Barokní kostel – chrám Boží, nebo sbírka uměleckých předmětů?*, *Souvislosti* I, 2001 (*Architektura v prostoru a čase*), s. 6–15.

<sup>17</sup> Kuchařová – Vondráček (pozn. 5), s. 333.

<sup>18</sup> Wimböck (pozn. 11), s. 275.

<sup>19</sup> Základní literatura k devočním obrazům (*Andachtsbilder*) a jejich šíření v lidovém prostředí devočními tisky: Adolf Spammer, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930. – Gustav Gugitz, *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten. In Darstellung, Verbreitung und Brauchtum nebst einer Ikonographie*, Wien 1950. – Hans Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien 1956. – Z novějších prací věnovaných teorii obrazu Christian Hecht (pozn. 14, s. 250–251) konstatoval, že i recepce devočních tisků spočívala v podstatě na tradičních teologických zásadách užívání obrazů (odvíjených z učení Tomáše Akvinského o trojím důvodu existence obrazů – poučení nevzdělaných, připomínka tajemství Kristova vtělení a podpora sklonu ke zbožnosti).

<sup>20</sup> Gugitz (pozn. 19), zvl. s. 52–53, 75 a 82–83.

<sup>21</sup> K diferenciaci forem zbožnosti viz Wimböck (pozn. 11), s. 275.

<sup>22</sup> Určitou stereotypnost vyobrazení a jejich výrazové rejstříku je možné přirovnat k zásobárnám standardních gest, jakou pro výtvarníky představovala například oblíbená Ripova *Iconologie*, novověká kodifikace rejstříku gest vycházející již z antických vzorů nebo klasicistní teorie gest kodifikující jejich „čitelnost“.

<sup>23</sup> Goethův pojem *Andachtsbild* se vyskytuje poprvé v knize *Kunst und Altertum am Rhein und Main*, WA I, Bd. 34/1, s. 163, cit. podle Hecht (pozn. 14), s. 110. – Srov. Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996, s. 21–33. – Termín *Gnadenbild* je uveden v popisu mariánského obrazu *Beschreibung der Gnadenreichen Bildnus Mariae*, Freiburg/Br. 1726, s. 6, cit. podle Hecht (pozn. 14), s. 111.

<sup>24</sup> Faktem, že i v barokním umění se vyskytovaly citace umění minulých epoch, i důvody této recepce se zabýval Hecht (pozn. 14).

<sup>25</sup> Aurenhammer (pozn. 19), s. 72.

<sup>26</sup> Citát ibidem, s. 80–81. – O propojování kategorií užívaných k hodnocení antického umění a křesťanského obrazu psal Hans Belting, *Die Madona der Deutschen*, in: idem, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.

<sup>27</sup> Souhrnná práce existuje teprve pro druhou polovinu století, viz Musil – Filip (pozn. 6).

<sup>28</sup> K Machkovi viz Luděk Novák, *Antonín Machek*, Praha 1962; o Führichových viz Machalíková – Tomášek (pozn. 4); k pražským zakázkám viz Prah (pozn. 1), zvl. s. 330–356.

<sup>29</sup> Výjimečně silnou produkci devoční grafiky v Čechách konstatují Royt (pozn. 3) i Spammer a Gugitz (pozn. 19). Také analýza cenzurních protokolů spojených s pražskou grafickou produkcí ukazuje, že většinu těchto vyobrazení tvořila pololidová tvorba (devoční rytiny a vyobrazení svatých). Viz Kuchařová – Vondráček (pozn. 5).

<sup>30</sup> Pronikání dobového zájmu o anonymní lidovou tvorbu do vzdělaného prostředí v Praze začalo kolem roku 1800; v prostředí pražské univerzity byl jedním z prvních, kdo se začali vážně zabývat folklórem, Josef Meinert (viz Petrová /pozn. 1/, s. 7.)

<sup>31</sup> Na význam Bolzana pro novou pražskou malbu upozornila již Petrová, ibidem. Viz také Helena Lorenzová, *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860*, Praha 2005.

<sup>32</sup> *Památky archeologické* III, 1858, s. 170, cit. podle Novák (pozn. 28), kat. č. 26, s. 170.

<sup>33</sup> O hodnocení gest v náboženských vyobrazeních viz Kuchařová – Vondráček (pozn. 5), s. 332.

<sup>34</sup> Za první uměleckohistorický spor označil nedávno diskusi o ledvinkovském obrazu (1791) Vácha, *Imaginum elegantia* (pozn. 3); diskuse o stáří a umělecké kvalitě obrazů však probíhaly v Čechách již od osmdesátých let 19. století v souvislosti s výzkumy na Karlštejně a s vybavováním vídeňské císařské obrazárny. – Srov. Roman Prah, *K počátkům a předpokladům dějin umění* (František Lothar Ehemant), *Umění* LII, 2004, s. 3–10 (6–7).

<sup>35</sup> Mimo zájem, který budily Theodorikovy obrazy na Karlštejně již od osmdesátých let 19. století, se díla označovaná nejčastěji za „staroněmeckou školu“ ocitla v Galerii SVPU již v rámci prvních zápůjček, od dvacátých let 19. století pak zde byly vystaveny i obrazy a oltáře svenzené ze sakrálních objektů v Čechách. Detailněji a s uvedením zdrojů a literatury viz Pavla Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, s. 111–115.

<sup>36</sup> Text publikovaný Otakarem Votočkem, viz Machalíková (pozn. 35), s. 117.

<sup>37</sup> Srov. Josef Jungmann, *Historie literatury české aneb soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvěcení a jazyka*, Praha 1849 (2. vydání), odd. V a VI, kapitola Svaté obrazy, ostatky a zázraky. – Tuto situaci, kdy zázračná víra v magické obrazy přetrvávala, konstatuje i současné bádání o barokním obraze, například Štěpán Vácha došel k závěru, že „představy o kultovním charakteru náboženského obrazu, zejména u venkovského obyvatelstva setrvaly hluboko zakořeněné i v 19. století“. (Vácha, *Imaginum elegantia* /pozn. 3/, s. 269)

<sup>38</sup> Poprvé se setkali patrně ve Vídni, kde Tkadlík v letech 1817–1824 působil jako inspektor černínské obrazárny a kam Führich na jaře roku 1822 nebo 1823 přijel na jednu ze svých prvních cest do ciziny. – Monografie obou umělců viz Petrová (pozn. 1) a Machalíková – Tomášek (pozn. 4).

<sup>39</sup> Tyto variace se opíraly v užším slova smyslu o zvláštní italský renesanční typ obrazu identifikovaný později jako obraz určený k domácí zbožnosti a se zdůrazněnou meditativní funkcí. Viz Ronald Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild in Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1988. – Miklós Boskovits, *Imagini a meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*, Milano 1994.

<sup>40</sup> Gugitz (pozn. 19), s. 56 a 67–68, upozorňuje na zobecnění názvu „*böhmische Bilder*“, kterým byly označovány obrázky z produkce nejneproduktivnější dílny pražského nakladatele Pachmayera a který v sobě skrýval poukaz na jejich pokleslou estetickou kvalitu. – Srov. také Spammer (pozn. 19), s. 237.

<sup>41</sup> Například grafika *Sv. Anna*, 1822, viz Novák (pozn. 32), č. k. 102, obr. 248.

<sup>42</sup> Později Führich ve svém životopise zmiňuje, že poutní obrázky byly jedním z jeho zdrojů peněz po příchodu do Prahy.

<sup>43</sup> Spammer (pozn. 19), s. 264.

<sup>44</sup> Místo určení zde zdůrazňuji v souladu s interpretací chrámu jako typu „*sociálně vymezené enklávy s vlastními specifickými pravidly, jejichž přijetí zajišťovalo obrazům jejich srozumitelnost, účinnost a moc*“. Viz Suchánek (pozn. 3), s. 222.

<sup>45</sup> František Tkadlík v dopise Františku Palackému, 15. srpna 1821, přetištěno: *Františka Palackého korespondence a zápisky II*, Korespondence z let 1812–1826, ed. V. J. Nováček, Praha 1902, s. 81.

<sup>46</sup> Viz soupis Tkadlíkova díla: Petrová (pozn. 1).

<sup>47</sup> K interpretaci „*nadčasové*“ krajiny u nazarénů v tomto smyslu viz Michael Thimann, *Blick in das gelobte Land. Zur Transzendierung der Naturform in der Landschaftsmalerei der Nazarener*, in: Markus Bertsch – Reinhard Wegner (edd.), *Landschaft am „Scheidepunkt“*. *Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Litteratur um 1800*, Göttingen 2010, s. 355–378.

<sup>48</sup> Émile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932.

<sup>49</sup> K typu obrazu a jeho šíření ve středověku viz Beth Williamson, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340–1400*, Woodbridge 2009.

<sup>50</sup> O tzv. *Frohnlechnamsbilder* viz Machalíková – Tomášek (pozn. 4), s. 141 a vyobrazení dalších příkladů.

<sup>51</sup> Příklady vyobrazení samotného dítěte reprodukuje například Spammer (pozn. 19), obr. CLXXXVIII, augsburgské novoroční přání kolem roku 1760, dítě ležící v košíčku, mezi růží a lilii (text: dítě přeje štěstí, ale také říká, že neví, co je pro člověka ukryto v košíčku a co si ve jménu božím zaslouží), nebo ibidem, obr. CCXII, Praha, dítě v košíčku, ručně kolorovaný oceloryt, z nakladatelsví Wenzel Morak.

<sup>52</sup> K rejstříku gest a jejich užívání v české figurální malbě první třetiny 19. století viz například Roman Prah, *Adorace obrazů a obrazy adorace*, in: Marta Ottlová – Milan Pospíšil (edd.), *Sacrum et profanum*, Praha 1998, s. 173–191. – Pavla Machalíková, *Bratrovražda jako téma v raném 19. století*. K obrazu *Abelovy smrti* od Františka Tkadlíka, in: Lucie Peisertová (ed.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století*, Praha 2011, s. 308–320.



---

<sup>53</sup> František Palacký, Přehled dějin krásovědy a její literatury (psáno 1819–1821), *Krok* I, 1823. – Idem, Krásověda, čili o kráse a umění knihy patery (psáno 1820 – 1823), *Časopis společnosti vlastenského Museum* I a III, 1827 a 1829. Edice: Jaroslav Charvát (ed.), *Dílo Františka Palackého* IV (Stati literárněhistorické, jazykovědné a estetické), Praha 1941, s. 91–126 a 127–196.

<sup>54</sup> Z dopisu Tkadlíka Palackému, 15. 10. 1821, in: Nováček (pozn. 45), s. 81.

<sup>55</sup> Z dopisu Tkadlíka Palackému, 22. 10. 1823, ibidem, s. 155.

<sup>56</sup> František Palacký, Krásověda – edice (pozn. 53), s. 176–177.

<sup>57</sup> K diskusi o roli malířské fantazie a o jejím místě v tvorbě Josefa Führicha viz Pavla Machalíková, in: Machalíková – Tomášek (pozn. 4), s. 95–122, 160–166.

<sup>58</sup> To, že byl obraz původně objednan jako oltářní (spolu se čtyřmi dalšími) a že tato objednávka na oltáře pro kostely v severních Čechách byla patrně součástí plánu na finanční zajištění mladého malíře na studiích v Praze, zmiňuje R–g [Johann Ritter von Rittersberg], *Kunst. Wanderung durch die Ateliers unserer Künstler* (Joseph Führich), *Archiv für Geschichte, Statistik, Litteratur und Kunst* 1825, s. 23–24 a 44.

<sup>59</sup> Kontext dobové náboženské malby a její priority analyzuje Prah (pozn. 1), s. 327–333.

<sup>60</sup> Důležitý spis Ludovica Muratoriho, základního autora rakouské reformních osvěcenských úvah týkajících se vztahu náboženství, citů, obrazů a estetiky vyšel na konci 18. století také v české reedici (*O pravé křesťanské pobožnosti*, 1778, viz Jungmann /pozn. 37/, č. 2201 soupisu).

<sup>61</sup> Viz Steffie Roettgen, *Anton Raphael Mengs I: Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999, s. 25. – Mâle (pozn. 49), zvl. s. 19–48.

<sup>62</sup> Mirella Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, [New York] 1957, s. 11.

<sup>63</sup> Z Führichova vlastního životopisu, viz Führich (pozn. 12), s. 4.

<sup>64</sup> Viz Prah (pozn. 1), s. 328. – Führichovo napojení na vizualitu německé romantické krajinomalby i znalost díla jejích protagonistů dokládá bezprostředně například jeho raná kvaš *Kříž v horách* (reprodukováno v Machalíková – Tomášek /pozn. 4/, obr. 14).

<sup>65</sup> Aurenhammer (pozn. 19), zvl. s. 18–27 a 72.