

Krsek, Ivo

Jaromír Šíp: Freska Jana Lukáše Krackera v lodi kostela sv. Mikuláše v Praze 3

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1960, vol. 9, iss. F4, pp. 122-124

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111028>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Pokud jde o stylistickou stránku studie, dovede autor na jedné straně velmi zhuštěným výrazem postihnout podstatu věci, na druhé straně však táž snaha o úsporné vyjádření ho vede k zbytečně komplikovaným nebo nejasným a nejednou i násilným formulacím (např.: bledá expresionabilita; vyhloubil dynamiku prostoru; tangenta prostorového propadliště; barva lahodně zvonivá i chvějivě doznávající; nadskutečná libozvučnost aj.). Vycházíme-li z předpokladu, že téma práce ovlivní nejen metodický, ale i formální přístup autora k látce, bylo by jistě také na místě spíše střízlivější, méně nadnesené vyjadřování a nahrazení esejistických výrazů uměleckohistorickými termíny.

Zdeněk Kudělka

Jaromír Š í p: Freska Jana Lukáše Krackera v lodi kostela sv. Mikuláše v Praze 3.

Jan Lukáš Kracker — Svatý Mikuláš, Praha, Edice Poklady Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Týž: Společenská funkce Maulbertschovy fresky v Lenním sále kroměřížského zámku. Umění a svět II—III, Gottwaldov, Krajské nakladatelství, 1959.

Znalci staršího umění si byli již dávno vědomi, že hlavním činitelem v barokní fresce je obsah a že studujeme-li v první řadě nebo dokonce výhradně formu freskových maleb, jak to převážně činí odborná literatura, posuzujeme je očima dnešního člověka, který již ztratil porozumění pro alegorickou a symbolickou řeč, jež byla ještě v 18. století srozumitelná poměrně širokým vrstvám konzumentů uměleckých děl. Teprve osvícenství odmítlo komplikovaný a přebujelý svět barokních alegorií, allegaci a allusí zároveň s Lessingovou kritikou staré antické myšlenky básnickosti výtvarného umění (humanisty obnovené horákovské teze „ut pictura poesis — ut poesis pictura“). Bylo důsledkem tohoto odmítavého postoje osvícenských racionalistů a zejména ovšem také dalšího vývoje umění 19. století, že byly zasunuty prameny porozumění pro alegorické umění. Přispěly k tomu jmenovitě ony pozdější směry malířství a sochařství, které vystupovaly proti „literárnosti“ výtvarného díla a upjaly se jednostranně k formě. Je však povinností uměleckohistorického bádání, jak to připomínal již ve třicátých letech našeho století E. Panofsky, aby se dopracovalo nového porozumění. Zodpovědné vědecké úsilí nemá totiž právo považovat některé představy za umělecky hodnotné (třeba obsahy bible), jiné odsunovat stranou jako „spletité alegorie“ a „nejasnou symboliku“. V takovém rozlišování se až příliš zřetelně projevují úzká měřítka doby, již jsou jedny obsahy ještě poměrně blízké, jiné však již vzdálené až k nesrozumitelnosti. Výrazem nového úsilí o postizení zapomenutého smyslu barokních alegorií jsou po starší studii H. Tietzeho zejména práce L. Schwarze, H. Tintelnota a W. Mrazka (*H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXX, 1911; L. Schwarz, Zum ästhetischen Problem des „Programmes“ und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 12, 1937; H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951; W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953*). Zásluhou těchto badatelů dnes víme, že námět fresky byl ještě před uzavřením smlouvy s malířem vyjádřen v jakémsi libretu (podle dobové terminologie „konceptu“ nebo „programu“). Libreto, které vypracoval obyčejně vzdělaný literát z blízkého okolí objednavatele, obsahovalo závazné směrnice ideové obsahového rázu, neboť úkolem fresky bylo především formou co nejsuggestivněji hlásat myšlenky barokní ideologie, hájit její zájmy, ať už na poli světském, nebo zejména na poli církevním. Barokní freska a barokní „propaganda fidei“ spolu souvisely co nejtěsněji.

„Programů“ barokních fresek je ovšem zachováno jen velmi málo. Také program proslulé malířské výzdoby lodi malostranského kostela sv. Mikuláše se zatím nenašel, a snad i proto se dosavadní literatura při popisu fresek spokojila jen kusým konstatováním, že jde o známornění okolí města Myry s romantickými ruinami (*O. J. Blažiček*) nebo o líčení přístavu,

kde námořníci, jejichž patronem byl sv. Mikuláš, skládají zboží (*F. Eckert*), nebo prostě o apoteózu sv. Mikuláše. Autor poslední studie o svatomikulášské fresce *Jaromír Šíp* se však pokusil o zevrubnější a hlubší interpretaci, neboť oprávněně soudil, že není pravděpodobné, že objednavatelé — malostraní jezuité by se byli v kritické době třetí čtvrtiny 18. století a k tomu v tak monumentálním malířském díle vzdali možnosti ovlivnit věřící a spokojili se s tak prostým námětem. Prostudoval obsáhlou legendární literaturu obírající se sv. Mikulášem a dospěl k tomuto výsledku: námět fresky má zcela nepochybně vztah ke sv. Mikuláši, jednomu z nejpobulárnějších světců východního i západního křesťanského světa. Světově oslavě je věnováno především jakési finale fresky: jeho postavu najdeme na velikém vířivém mraku, který jakoby vylétal vzhůru z portikové architektury nad triumfálním obloukem, v níž je světcův náhrobek. Před náhrobkem je namalován kněz rozdávající lahvičky s lékem, neboť podle pověsti tryskal z kostí sv. Mikuláše olej, který měl zázračnou léčivou moc. Přicházejí sem nemocní, ale také ženy s děčky. Sv. Mikuláš totiž nejen léčil nemocné, ale pomáhal i vdovám, takže se stal patronem mnoha institucí charitativního rázu. Postranní pásy s romantickou přímořskou krajinou jsou oživeny četnými figurami a skupinami figur. Vpravo je znázorněna hlavně ona legendární událost, kdy sv. Mikuláš pomohl svou intervencí u vladaře na svobodu nevinně vězněným setníkům. Jde-li tam tedy podle Šípa po stránce ideové (tj. v přeneseném, translativním smyslu, máme-li užít terminologie užívané kdysi v alegorickém umění) především o spravedlnost, vládu, veřejnou správu a armádu, je protější strana s přístavními dělníky, s vesničany lopotíci se pod tíhou nákladu, s balíky, sudy, bednami a loďmi zřejmě věnována obchodu. Shrnuje výsledky svého rozboru, vyslovil Šíp jistě zcela oprávněně názor, že obsah fresky je mnohem bohatší, než soudila dosavadní literatura. „Přestože by se mohlo zdát, že je pouze všeobecné katolicky charitativní, že vše je zde vyladěno do jakési smířlivé, řeklí bychom rokokové polohy, je obsah přece jenom vysoce politický a pro dobu vzniku fresky velmi aktuální. Vždyť patronát nad existujícím a na nových principech založeným obchodem, ... péče o nemocné, soudce uznávající svou ukvapenost, toť pouze heslovité náznaky situace, která se vytvářela s nebývalou rychlostí — počínaje již událostmi od nastoupení Marie Terezie — a kterou měli jezuité zvládnout. Byla zde sílicí vrstva lidí, kteří byli vyneseni na povrch konjunkturou, dostávali zodpovědnější společenské postavení a podle politického odhadu jezuitů se stávali významným činitelem do budoucna. Bylo třeba neztratit s nimi úzký styk, bylo třeba na ně působit v tom smyslu, aby se snažili denním životem přiblížit ideálu sv. Mikuláše, jehož dobré vlastnosti je měly inspirovat.“ Měli být vedeni k laskavosti, štedrnosti a hlavně smířlivosti. Dodejme ještě, že tento Šípův výklad získá nepochybně ještě na věrojatnosti, uvážíme-li, že freska nebyla izolovanou, v sebe uzavřenou dekorací, nýbrž tvořila dynamickou jednotu nejen s architekturou a ostatní malířskou a sochařskou výzdobou kostela, ale také s jeho sakrální funkcí, takže při bohoslužbách, kázáních a slavnostech, rozvinutých s veškerou barokní divadelní okázalostí, bylo se scénami oživujícími klenbů zcela nepochybně počítáno.

Čtenář cítí, že uvedená interpretace není ještě ve všech detailech zcela přesvědčivá. Bude možná značně poopravena, najde-li se někdy „program“ Krackerovy fresky nebo objeví-li literární historie nějaké dosud neznámé církevní drama (Šíp totiž předpokládá, že základní myšlenka pro námět fresky mohla být snad převzata z jezuitského dramatu). To však nic nemění na skutečnosti, že celkový směr Šípo va výkladu je správný. Zcela jistě se tu pro porozumění této proslulé malbě udělalo podstatně víc, než když se její námět naznačoval kusou etiketou „krajina u města Myry s romantickými ruinami“. Nadto je Šípův rozbor nesen sympatickou snahou o obsahovou interpretaci uměleckého díla, a to na základě historickém se zřetelem na společenskou podmíněnost umělecké tvorby.

A není to jediný autorův pokus toho druhu. V nedávno vyšlém gottwaldovském sborníku *Umění a svět II—III* uveřejnil Šíp studii o Maulbertschově fresce z roku 1759 v kroměřížské

barokní rezidenci olomouckých biskupů. Již název studie „Společenská funkce Maulbertschovy fresky v Lenním sále kroměřížského zámku“ dává tušit, že tu sledoval vcelku obdobné cíle jako při interpretaci svatomikulášské fresky.

Maulbertschova kroměřížská malířská výzdoba znázorňuje, jak známo, historické okamžiky biskupství, resp. jeho lenního zřízení (biskup Bruno ze Schaumburku před králem Přemyslem Otakarem II., císař Rudolf II. potvrzuje biskupu Stanislavu Pavlovskému výsady na manský soud, uvěznění olomouckých kanovníků protestantskými moravskými stavy, potření odboje moravských stavů Ferdinandem II.). Uprostřed klenby pod alegorickou postavou Boží Prozřetelnosti je pak oslava objednavatele fresky biskupa Leop. Egkha. Všechny scény jsou podány se sugestivní životností. Freska, která patří k vrcholným projevům pozdně barokního zaalpského senzualismu, podobá se barevnému ohňostroji. A právě zde navazuje Šípova interpretace: každý, kdo přišel do sálu (např. před manský soud), měl být přímo stržen barevnou fanfárou fresky a „rázem přesvědčen o tom, že stojí před ctihodnou institucí, která přetrvala celá staletí a která v čas potřeby dovedla rozdrtit každého, kdo by se pokusil zlehčit její vážnost. Byla vlastně vykonavatelem nátlaku, neboť biskupovi mani seděli v soudní síni tak, že právě nad nimi se vzpínal divoký bílý kůň a surový výraz jezdce ochotného odstranit každého dalšího protivníka dovedl patrně nahánět patřičnou bázeň před starobylým soudem.“ Psychologický účinek takto aranžovaného soudního prostředí nelze skutečně, jak dovozuje Šíp, nijak podceňovat. Důvod tohoto pozoruhodného vyhocení vidí v politické náplni doby, za níž Maulbertschova freska vznikla. Doba vlády Marie Terezie, situovaná na sklonku feudálně barokní éry, byla obdobím omezování starobylé moci feudálních soudů. „Za této situace se biskup Egkh snažil zvýšit prestiž kroměřížských manských soudů a hlukem obratné propagandy zamaskovat faktický stav věcí.“ V Šíповě pojetí není tedy freska Lenního sálu pouze subjektivistickým výlevem výbušného temperamentu malířova — jak byla dosavadní literaturou výlučně interpretována — nýbrž prostředkem politického nátlaku. Biskup Egkh, výborný znalec soudobého umění, dovedl si mezi celou plejádou rakouských a moravských malířů vybrat nejvhodnějšího uskutečňovatele svého záměru.

Práci o Maulbertschově a zejména o Krackerově fresce se J. Šíp připojuje k autorům, o nichž jsem se zmínil již na počátku svého referátu (*H. Tietze, L. Schwarz, H. Tintelnot, E. Panofsky, W. Mrazek*) a obnovuje s nimi takřka již zapomenutou disciplínu: ikonologický rozbor. Ikonologie (řeč obrazů, obrazosloví) proslula kdysi hlavně slavnou *Iconologií* Caes. Ripy (1. vyd. z r. 1593) a ještě v 18. století byla považována za samostatný obor („science iconologique“). Plodnost této interpretační disciplíny je jistě dostatečně prokázána výsledky, jichž se Šíp dopracoval, i když o rozborů barokních maleb nemůžeme očekávat ony znamenné zisky, jichž je možno dosáhnout v oblasti alegorie renesanční. Miním tím nedávnou (Chadrabovu interpretaci Dürerovy Apokalypsy (*srov. můj referát ve Sborníku prací filosofické fakulty brněnské university, F 2, 1958 o Chadrabově Ikonologii Dürerovy Apokalypsy. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, 1957; další Chadrabovy práce k tomuto tématu: K problému alegorie ve výtvarném umění. Umění a svět II—III, Gottwaldov, 1959; K metodě ikonologie. Acta universitatis Palackianae olomucensis, Historica I, 1960*), v níž Chadraba upozornil, že celá řada figur Dürerova cyklu má vedle doslovného náboženského významu ještě jeden, ba někdy i více významů přenesených. Z nich nejdůležitější je význam historicky konkrétní, bezprostředně aktuální pro Dürerovy současníky. Dürerovy ilustrace k Apokalypse se pak (Chadrabovi jeví) jako složitý kritický odraz vzrušené doby přelomu 15. a 16. století. Barokní alegorie postrádají ovšem tohoto významu, významu politického pamfletu namířeného proti panujícímu řádu. Jejich úkolem bylo naopak hájit vládnoucí feudálně barokní ideologii. Přesto je třeba snahu o jejich výklad bezvýhradně uvítat, neboť plně odpovídá duchu současného vědeckého úsilí o postžení společenského smyslu uměleckých děl.