

12. Oříšky, Giovanni da Udine a zrod grotesek

V pracích mnoha historiků umění se někdy setkáváme s pozoruhodným vyhlášením. Když mají říci, které umělecké dílo považují za nejvýznamnější, vzpomínají na drobná umělecká díla, díla ukrytá v lokálních muzeích, díla, která jsou zastíněna skutečně známými, populárními a drahocennými uměleckými klenoty. Vzpomeňme jen na Julia von Schlossera, André Malrauxe, Herberta Reada, Ernsta H. Gombricha a řadu dalších ... Někdo by však mohl možná namítnout, že je v tom kus odborného snobismu. Historik umění tím snad chce naznačit, že není jako dav návštěvníků, který se hrne ve velkých muzeích ke známým a mnohokrát fotografovaným dílům. Naopak poněkud tajuplně říká, že pouze on sám „ví“ o nejkrásnějším a největším uměleckém díle, které je obyčejným smrtelníkům nedostupné.

Myslím si ale, že tomu tak přece jen není. Velmi hezký příklad popisuje na jednom místě Ernst H. Gombrich, když vzpomíná na svého zemřelého přítele, znalce moderního umění Herberta Reada. Ten byl v předvečer druhé světové války ve Florencii a nechtělo se mu zrovna jít si prohlížet velká a známá renesanční plátna. Šel proto do archeologického muzea a zde byl okouzlen drobnou helénistickou soškou, umístěnou mezi jinými drobnými exponáty. Bylo to zjevně v době, kdy byl sám unaven přemírou teatrality, vznešenosti a ostentativní výlučnosti ve „velkém“ klasickém umění, ale na druhé straně jeho nadšení patřilo přece jen sošce, která byla předmětem zájmu renesančních sběratelů a umělců. Mnohem později si na jeho zážitek vzpomněl právě Ernst H. Gombrich. Uvědomoval si, že na ono umělecké dílo se můžeme dívat různým metodickým způsobem, ale Herbert Read, „aniž by si to uvědomoval, si objekty prohlížel podle určitých

kritérií a klasifikoval je podle své tehdejší hierarchie hodnot“. On, znalec moderního umění, na oné sošce podvědomě oceňoval principy, za jejichž uznání „bojoval“ při zprostředkování moderních umělců na veřejnosti.

Nejen Read, ale každý z oněch historiků umění dobře věděl, jak významná a velká jsou umělecká díla, jež se stala součástí světového kulturního dědictví. Tato díla byla postupně znovu a znovu reprodukována a stala se na veřejnosti značně populární. Uvedení historikové umění si však stejně tak dobře uvědomovali, že „velikost“ a „význam“ uměleckého díla nespočívá v jeho popularitě, známosti a bombastické reklamě. To, čeho si všímáme na skutečně „velkých“ uměleckých dílech, totiž velmi často uvidíme již na dílech méně známých, či snad méně atraktivních.

I.

Pro mne je takovou zdánlivě méně zajímavou prací jedna z italských kreseb ze sbírky Moravské galerie v Brně. Je to kresba, která – jak doufám – na vás také zapůsobí jednoduchostí, prostotou a snad i svou malou výrazností či ikonografickou tematikou. Jsou na ní nakresleny takřka realisticky a prostě pouze jen lískové oříšky, seřazené v řadách nad sebou a opakující se v jemných variacích. Jsou záznamem modelů či návrhovou skicou, podle níž měly být malovány oříšky v dekoracích, jak je známe z řady zdobených interiérů první poloviny 16. století v Římě, kupříkladu z malovaných vatikánských lodžii, z dekorativních rámců a girland ve Ville Farnesině u nábřeží řeky Tibery a na dalších místech. Přestože je tématem této kresby jen prostý motiv, můžeme se zamyslet nad jeho významem pro uvedenou dobu a nad okolnostmi, „z nichž a za nichž vznikla“. Jeden ze zakladatelů dějin umění, který tato slova vyřkl, věděl, že každé umělecké dílo dokáže člověku, který se jej dovede tázat, povědět něco více než to, co na první pohled jen vidíme. Pokusme se tedy také my společně o určitý dialog s tímto obrázkem. Nejprve dojdeme k předběžnému závěru, sdílenému s těmi, kteří přistupují k uměleckým dílům se znaleckou erudicí, že taková kresba moh-

la vzniknout v
teriérové dekor
kresbu prohléd
a nakonec se p
kami, které bý

Kresba oříšk
Arnolda Skute
lova okruhu, je
se opakovalo i
ce zařazena m
z nichž byl ses
ze letným srov
umělce z Raffa
kresba z Mora

archie hodnot".
ědomě oceňoval
dkování moder-

ení dobře věděl,
se stala součás-
postupně znovu
načně populární.
bře uvědomova-
espočívá v jeho
čeho si všímá-
otíž velmi často
ně atraktivních.

vou práci jedna
Brně. Je to kres-
jednoduchostí,
onografickou te-
y a prostě pou-
bou a opakující
či návrhovou
dekoracích, jak
oviny 16. století
lodžii, z dekora-
řeží řeky Tiberu
resby jen prostý
m pro uvedenou
nikla". Jeden ze
věděl, že každé
de tázat, povědět
Pokusme se tedy
em. Nejprve do-
kteří přistupují
ová kresba moh-



71 Giovanni da Udine,
Ořšky, Moravská galerie
v Brně, foto: Irena
Armutidisová.

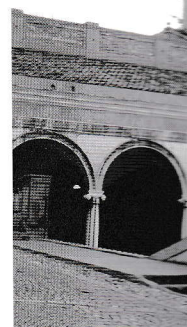
la vzniknout v okruhu umělců, kteří malovali ony již zmíněné interiérové dekorace, tj. v okruhu Raffaelově. Ve druhém kroku si kresbu prohlédneme z hlediska jejího možného autora a funkce a nakonec se pokusíme najít její určité spojení s kresbami a štukami, které bývají označovány termínem „grotesky“.

Kresba oříšků je od dob svého vlastníka, brněnského sběratele Arnolda Skutezkého, spojována s malířem a štukatérem Raffaelova okruhu, jenž se jmenoval Giovanni da Udine. Toto připsání se opakovalo i v pozdější literatuře, a naše kresba byla dokonce zařazena mezi jiné práce z blízkého okruhu malíře Raffaela, z nichž byl sestaven umělecký kalendář. Není divu, vždyť pouze letným srovnáním s kresbami Giovanniho da Udine a jiného umělce z Raffaelova okruhu, Baldassara Peruzziho, zjistíme, že kresba z Moravské galerie patří mezi větší skupinu podobných

záznamů drobných skutečností ze světa přírodnin, které se objevují v dekorativních pracích Raffaelovy tvůrčí dílny.

Giovanni da Udine (1487–1564) nepatří v příručkách dějin umění právě mezi nejznámější postavy. A přesto byl jistě pozoruhodnou osobností, která zapůsobila nejen na rozvoj malířské a štukatérské techniky v 16. století, ale rovněž na vznik zvláštního druhu malby – „grotesky“. Vždy když se něco chceme dozvědět o starých italských umělcích, se nejprve vyplatí nahlédnout do standardního díla malíře 16. století Giorgia Vasariho a začít se sbíráním informací zde. Giorgio Vasari ovšem tomuto umělci věnuje poměrně malý prostor, nicméně na druhé straně podává několik důležitých informací. Giovanni pocházel z Udine, z rodiny dei Nanni (posléze též nazývané Ricamatori). Giorgio Vasari popisuje, jak od mládí nadšeně kreslil – zejména nejružnější zvířata, která viděl v lesích a na polích při lovu. Toto vyprávění jistě patří mezi jiné Vasariho legendy o malířích, ale zachycuje reálný stav – pozdější Giovanniho zájem o kresbu přírodnin. Když prý jeho otec viděl, jak Giovanni rád a trpělivě kreslí, vyslal jej do Benátek k proslulému malíři Giorgionovi (1510–1511). Tato zpráva je jistě pozoruhodná, neboť sice víme o Giorgionových spolupracovnících, ale většinou není znám nějaký přímý Giorgionův kontakt s mladšími žáky. Nicméně po brzké mistrově smrti se Giovanni da Udine na základě přímlovky humanisty Baldassara Castigliona odebral dále do papežského Říma, k malíři Raffaelovi.

Jedna z nejhezčích Vasariho pasáží je ta, v níž tento učený malíř a spisovatel popisuje, jak chodil Giovanni da Udine s Raffaelem v okolí kostela San Pietro in Vincoli do podzemí pod údajným Titovým palácem (přesněji snad Titovými lázněmi) a zde zkoumali a kreslili pozoruhodné starověké malby a štuky sestavené z úponů rostlin, plodů a figur. Od roku 1516 již Giovanni maloval spolu s Raffaelem a dalšími spolupracovníky v podobném dekorativním stylu lodžie ve Vatikánu, posléze interiéry Villy Farnesina pro Agostina Chigiho a interiéry Andělského hradu pro papeže Lva X. Po Raffaelově smrti pracoval zprvu pro kardinála Giulia de Medici ve Ville Madama, ale po neshodě s dalšími Raffaelovými žáky o dokončování tohoto díla odešel z Říma zpět do rodného města.



Giovanni da Udine, byl vzdělán v umění v svém rodišti. Jeho dílo je na ústředním místě v dějinách renesance. O jeho prvním období se zjevně nedochovalo mnoho. Giovanni vrátil do Říma, kde se stal znám. Prý se Giovanni seznámil s Raffaelem, nicméně Giovanniho uměleckou práci v Římu nebyly dávány, a byly v dekorativní vlně. Giovanni da Udine zemřel v roce 1564. Spolupracovníci

Tak popisují zkratkovitost jeho díla. Divoval. Pokud Giovanni sám byl pi

in, které se obje-
lily.

příručkách dějin
o byl jistě pozoro-
rozvoj malířské
a vznik zvláštní-
o chceme dozvě-
platí nahlédnout
asariho a začít se
muto umělci vě-
traně podává ně-
Udine, z rodiny
Giorgio Vasari
něna nejrozličnější
Toto vyprávění
ch, ale zachycu-
kresbu přírodnin.
livě kreslí, vyslal
(1510–1511). Tato

o Giorgionových
ký přímý Giorgi-
é mistrově smrti
nisty Baldassara
alí Raffaelovi.
tento učený ma-
a Udine s Raffae-
zemí pod údaj-
i lázněmi) a zde
y a štuky sesta-
16 již Giovanni
ovníky v podob-
že interiéry Vil-
ndělského hradu
zprvu pro kardi-
neshodě s další-
a odešel z Říma



72 Udine, hodinová věž
(dle návrhu Giovanniho
da Udine), foto: Irena
Armutidisová.

Giovanni da Udine pocházel z poměrně významné rodiny, byl vzdělaný, a byl dokonce údajně zvolen členem rady ve svém rodišti. Jemu je též připisována pozoruhodná hodinová věž na ústředním náměstí města Udine jako součást arkádové lodžie. O jeho projekční činnosti však Vasari nemá zprávy, neboť se zjevně nedostal k záznamům v Udine. Teprve roku 1550 se Giovanni vrátil do Říma a sám Vasari tvrdí, že jej dokonce poznal. Prý se Giovanni vydal do Říma mezi poutníky incognito, nicméně Giorgio Vasari jej potkal a zprostředkoval mu další uměleckou práci. Giovanniho kresby a štuky byly v Římě vyhledávány, a byly dokonce označovány za dokonalejší než antické dekorativní vlysy a další podobné práce. Když posléze Giovanni da Udine zemřel, přál si být pohřben v blízkosti svého staršího spolupracovníka Raffaella v římském Pantheonu ...

Tak popisuje Giorgio Vasari Giovanniho život. Přes jistou zkratkovitost jeho záznamu si uvědomíme, že jej přece jen obdivoval. Pokud totiž hovoří o jeho významu, nesnižuje jej (ačkoli sám byl představitelem historické a reprezentativní freskové

malby, kterou považoval za důležitější), ale upozorňuje na jeho proslulost malíře dekorativních grotesek.

II.

Groteska se stala významným uměleckým výkonem několikrát v průběhu dějin umění. Nejprve v 16. století, později v období neoklasicismu na sklonku 18. století a nakonec ještě jednou na sklonku 19. století v době pozdního historismu (tak ji najdeme na jedné ze staveb Masarykovy univerzity – na dnešní budově Fakulty sociálních studií od architekta Ferdinanda Hrachy). Zájem o groteskové malířství však byl ještě starší. Již koncem 15. století nalézali náhodní archeologové a hledači pokladů v podzemních prostorách starověkého Říma místnosti se zvláštní výzdobou. Manýristický sochař a zlatník Benvenuto Cellini později ve svém vlastním životopise vzpomíná na onu dobu takto: „*V Itálii máme mnoho druhů listových ornamentů ... Toskánci a Římané zvolili lepší druh a stylizují list akantový a splétají jej do rozličných ornamentů. Do tohoto listoví lze výborně přikreslit ptáčky nebo drobná zvířátka. Jiní umělci obkreslují jiné plané rostliny, anebo si je sami vymýšlejí. Těm se říká grotesky. Tohoto jména se jim dostalo od současníků, protože je antikváři nalézají často v podzemních sklepeních v římském obvodu, kde bývaly ve starých dobách jizby, koupelny, pracovny, síně a jiné místnosti. A protože je tito učenci nacházeli v podzemí, jakoby v jeskyních (grottách), ujalo se pro ně jméno groteska.*“ Cellini výstižně popisuje, co si máme pod původním názvem groteska představit: invenčně navrhovanou dekorativní strukturu ze štíhlých sloupků, úponů, lodyh a do ní vkládaných motivů antikizující dekorace, ale též rostlin, zvířat či bizarních lidských postaviček.

Časově starší vrstva renesančních umělců, jako byli např. Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli či Pinturicchio, používala groteskového způsobu výzdoby zejména pro kreslení výplní malovaných pilířů a pilastrů, pro zdobení vlysů a dalších architektonických prvků, se kterými byl spojován klasicizující „stile al'antica“. O něco mladší skupina kolem malíře Raffaella však začala

starověké
svých zna
si volně n
detailů. N
nejrozličn
se jim zač
kopci Opp

Zde stá
jako souč
svém nás
palác na
mi mimo
transitoria
vaných re
vypukl v
volně pos
plexu, ny
svého tvů
ván jako

Nové a
ly, že v j
republiká
sahoval n
quilinem
k římský
kovskou
portiky, v
ní plocha
ky apod.
prostředn
onou vo
dodnes.
částečně
své velk
patro na
konce 13
do Cellin

starověké grotesky zkoumat mnohem systematictěji a na základě svých znalostí začala vytvářet nové dekorační varianty – jakési volné rekonstrukce s využitím mnoha nových a neantických detailů. Nejdůležitější doklady starověkých grotesek a množství nejrozličnějších modelů přitom tito umělci zvidavci (později se jim začne říkat „curieux“) nacházeli v blízkosti Kolosea, na kopci Oppio.

Zde stával v době římského císařství krátkou dobu pavilon jako součást proslulého Zlatého domu císaře Nerona. Brzy po svém nástupu na císařský trůn začal Nero představovat císařský palác na Palatinu a propojil jej kryptoportiky s dalšími stavbami mimo Palatin. Starověcí autoři nazývali tento palác „Domus transitoria“ a my jej známe z některých menších, dodnes zachovaných relikvií architektonické a dekorativní výzdoby. Roku 64 vypukl v Římě ničivý požár a Nero tento původní (zřejmě jen volně pospojovaný) soubor budov přestavěl do obrovského komplexu, nyní nazývaného „Domus Aurea“. Tento palác sice vládu svého tvůrce dlouho nepřezil, nicméně od dob antiky byl obdivován jako jeden z divů starověkého světa.

Nové archeologické a uměleckohistorické výzkumy prokázaly, že v jeho výstavbě se architektonicky projevil model pozdně republikánské vily, tzv. *villa suburbana*. Neronův „dům“ tak obsahoval rozsáhlou plochu mezi římskými kopci Palatinem, Esquilinem a Caeliem a pokračoval ve volné zahradní vegetaci až k římským hradbám. Byl napůl městským domem a napůl venkovskou vilou ve volné přírodě. Součástí tohoto komplexu byly portiky, villy, nymphaeum, ale též krajina s údolím s velkou vodní plochou (na jejím místě dnes stojí Koloseum), terasy, vyhlídky apod. Dnes si všechny tyto stavby můžeme představit pouze prostřednictvím jediného pavilonu, původně postaveného nad onou vodní plochou. Právě tento pavilon zůstal zčásti dochován dodnes. Bylo to způsobeno tím, že ačkoli na počátku 2. století částečně vyhořel, císař Trajánus jej využil jako substrukci pro své velké lázně. Horní patro pavilonu bylo odstraněno, a spodní patro naopak vyztuženo a zasypano. V tomto stavu zůstalo až do konce 15. století, kdy začaly být známé vchody do jeho podzemí, do Cellinim zmiňovaných grott.

73 Ferdinand Hrach,
grotesky na fasádě budovy
bývalé Německé vysoké
školy technické,
1906–1910
(dnes FSS MU),
foto: Jiří Kroupa.



Je třeba říci, že na přelomu 15. a 16. století se měnil vztah architektů k reliktním staré římské architektury. Nejprve bylo stavitelství římského starověku poměrně málo známé, a většina tvůrců se proto nechávala inspirovat literárními zmínkami o známých stavbách. Když psal Leon Battista Alberti o Neronově paláci, vycházel právě z takových starověkých zmínek: „*Nero prý používal neobyčejných stavitelů, kterým nepřicházelo na mysl nic, než co by mohli lidé sotva provést. Takové nijak nechválím. Chtěl bych, aby stavitelé uznávali za správné dávat první místo účel-*

nosti a úspo-
dekoraci, př-
popírat, že

Naopak
nový způsob
účely vysoc
ti a dekorat
mecenáše d
v rozmanit
jích svobod
vě tyto mot
zemí. Deko
reprezentat
v papežský
vitelů tehde
získaly term
nevalovou k
ale též v p
nejpodstatn
ho oříšky s
Stejně oříšk
s Amorem a
i ve štukách
tentýž umě
Možná si ta
je pouze „n
této zdánliv
pól – k ost
tokratické m

nosti a úspornosti. Ba i když bude všechno děláno se zřetelem na dekoraci, přece musí stavitel provést stavbu tak, aby se nemohlo popírat, že ji provedl zejména s ohledem na užitkovost.“

Naopak Raffael a jeho družina si povšimli možností, které nový způsob dekorativní výzdoby nabízel pro reprezentativní účely vysoce postaveného objednavatele. Neronovi architekti a dekoratéri při přestavbě paláce po požáru stylizovali svého mecenáše do slunce, zdůrazňovali kontrasty zlata a bílé barvy, v rozmanitých scénkách zpodobovali různorodost přírody a jejích svobodně utvářených a volně rostlých částí. Lze říci, že právě tyto motivy Raffael a Giovanni da Udine „objevili“ v podzemí. Dekorativní grotesky byly užívány pro výzdobu vysoce reprezentativních interiérů; neudiví nás, že je zpočátku objevíme v papežských komnatách a v místnostech významných představitelů tehdejšího světa 16. století. Teprve v pozdějších dobách získaly termíny „groteska“, „groteskní“ spíše smíchovou a karnevalovou konotaci, či dokonce pejorativní nádech. V 16. století, ale též v pozdějších variantách „al'antica“ motivů je však tím nejpodstatnějším okázalá reprezentace. A proto se s Giovanniho oříšky setkáme především na pilastrech vatikánských Stanzí. Stejně oříšky jsou zakomponovány do girland věncících obrazy s Amorem a Psyché ve Farnesině, a nalezneme je dokonce ukryté i ve štukách Willy Madama. Na všech těchto místech je vytvářel tentýž umělec, který je autorem naší kresby – Giovanni da Udine. Možná si tak nakonec uvědomíme, že kresba v Moravské galerii je pouze „na první pohled“ prostá, jednoduchá a nenápadná. Od této zdánlivě prosté kresby se totiž dostáváme takřka na opačný pól – k ostentativnímu zdůraznění pohádkového bohatství, aristokratické moci a síly umělecké tvorby.

mění vztah ar-
ve bylo stavi-
většina tvůrců
mi o známých
ronově paláci.
„Nero prý po-
lo na mysl nic,
chválím. Chťel
mí místo účel-

Bibliografická poznámka:

Tato úvaha byla původně přednesena v předvánočním čase pro starší dětské posluchače. Měla tedy prostřednictvím obrazové prezentace spíše pobavit. Proto uvádím jen nejběžnější literaturu:

Ernst H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*. Stuttgart 1983, s. 302–303.

Giorgio Vasari, *Le Vite dei piu celebri pittori, scultori e architetti*. Firenze 1925, s. 884–889.

André Chastel, *La Grottesque*. Paris 1988.

M. N. Pinor de Villechenon, *Domus Aurea: la decoratione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle „Terme di Tito“ conservato al Louvre*. Milano 1998.

Elisabetta Segala, Ida Sciortino, *Domus Aurea*. Milano 1999.

13. Kresba v Mo

S kresbami 18. století se n to případy, kd u nichž známe Moravské gale bývalého Umě 3721). Jsou sig Josefem Rotte

Kresba byla středí často org la jednotlivé fä delletto, skica, zachována, dá V Rotterově p ravské galerii ceněn právě p sklonku 18. st covával“ a že mnohé jiné př

Opavský ro Brna podle Sc ký malíř. Jeho vější pramenn brněnské začá v úzkém kont na. Dietrichst ským komořín od něj malířs

Jiří Kroupa

Umělci, objednavatelé a styl

Studie z dějin umění

Barrister & Principal

*Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity
– Seminář dějin umění*

Brno 2006