

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**RÁJ – GRAFICKÝ CYKLUS JOHANNA ELIASE RIDINGERA.
IKONOGRAFIE A KONTEXT.**

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Jan Tuháček

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2021

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Blatné 6. 5. 2021

Jan Tuháček

Poděkování

Mé poděkování patří především vedoucímu bakalářské práce Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D. za odborné vedení, veškeré připomínky a čas, který mi věnoval. Dále děkuji doc. PhDr. Michalu Šroňkovi Csc. za poskytnuté rady ohledně literatury. Nakonec děkuji také rodině a přátelům za trpělivost.

Anotace

Jan Tuháček

Ráj – grafický cyklus Johanna Eliase Ridingera. Ikonografie a kontext.

Augsburský grafik, malíř a nakladatel Johann Elias Ridinger zhotovil během svého života více než 1200 grafických prací. Na konci 40. let 18. století vytvořil dvanáctidílný grafický cyklus *Ráj*, v němž vedle postav Adama a Evy zobrazil desítky různých zvířat. Tato bakalářská práce ve své hlavní části nastiňuje vývoj tohoto tématu v umění a představuje řadu renesančních a barokních děl. Současně s tím rozebírá tradiční zvířecí křesťanskou a moralistickou symboliku, aby poté mohly být tyto získané znalosti uplatněny na samotnou Ridingerovu sérii. Hlavním cílem předkládané práce je seznámit s významy zvířat, zasadit je do kontextu stvoření člověka, jeho prvotního hříchu a vyhnání z Edenské zahrady, a společně s tím je aplikovat na jednotlivé listy cyklu. Dalším úkolem je představit toto dílo z hlediska použité grafické techniky a dochovaných přípravných prací. Poslední kapitola pak dokresluje ponětí do úplnosti tím, že cyklus zasadí do celkové autorovy tvorby, naznačí otázku objednavatelů a stručně pojedná o pokračovateli námětu prvotního hříchu.

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Klíčová slova: Johann Elias Ridinger, Ráj, ikonografie, grafický cyklus, zvířata v umění

Annotation

Jan Tuháček

The Paradise – graphic cycle by Johann Elias Ridinger. Iconography and context.

Johann Elias Ridinger, an Augsburg graphic artist, painter, and publisher, has done more than 1200 graphic artworks during his lifetime. In the late 1740s, he created a twelve-part graphic cycle *The Paradise*, in which he depicted tens of different animals alongside the figures of Adam and Eve. The primary part of this bachelor thesis outlines the development of this theme in art history and presents the number of renaissance and baroque artworks. It also deals with a traditional Christian and moralist symbolism of animals, and then this gained knowledge can be applied to the Ridinger's series. The main goal of this thesis is to present the meanings of animals, to put them in the context of the creation of man, his original sin, and his expulsion from the garden of Eden, and together with it to use these principles on the individual leaves of the cycle. Another task is to introduce this artwork in terms of graphic technology and preserved preparatory works. The task of the last chapter is to complete the idea in its entirety by placing the cycle in the author's overall work, implying the question of the customers, and briefly discussing the successors to the theme of original sin.

Thesis supervisor: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Keywords: Johann Elias Ridinger, The Paradise, iconography, graphic cycle, animals in art

Obsah

1. Úvod.....	1
1.1. Reflexe literatury.....	3
2. Ridingerův cyklus <i>Ráj</i> – technické informace	5
3. Adam, Eva a ráj v umění.....	8
3.1. Německá renesance: tři autoři, tři přístupy	9
3.2. Had pokušitel v italské renesanci	12
3.3. Opice, kočka a koza: vlámský a nizozemský manýrismus	14
3.4. Grafická díla 2. poloviny 16. a 1. poloviny 17. století.....	15
3.5. Jan Brueghel starší a Roelandt Savery	18
3.6. Johann Elias Ridinger	19
3.6.1. Opice, alter-ego umělce	19
3.6.2. Věrní psi a papoušci.....	20
3.6.3. Druhý list: krokodýl a labutě	21
3.6.4. Bažant u Adamových nohou	22
3.6.5. Kůň a velbloud	23
3.6.6. Pštrosi a sloni u stvoření ženy.....	23
3.6.7. Prvotní hřích.....	24
3.6.8. Leopard, lev a orel	25
3.6.9. Vyhnání z ráje	26
4. Ridingerův cyklus <i>Ráj</i> – kontext.....	28
5. Závěr	30
6. Seznam zdrojů.....	31
6.1. Literatura	32
6.2. Internetové zdroje	35
7. Seznam příloh	37
8. Obrazová příloha.....	39

1. Úvod

Tato bakalářská práce se věnuje dvanáctidílnému grafickému cyklu *Ráj (Adam a Eva v ráji, Stvoření a pád člověka)*, na kterém pracoval německý barokní grafik, malíř a nakladatel Johann Elias Ridinger pravděpodobně během 40. let 18. století.¹ Do středu zájmu staví Adama a Evu, jejich chování a kroky od stvoření k událostem vrcholícím vyhnáním z Edenské zahrady. Ačkoli právě první lidé a prvotní hřích jsou tím, co skrze grafické listy vypráví, velkou pozornost, snad srovnatelnou, věnoval i desítkám savců, ptáků a plazů, které dotváří dojem jedinečného a velkolepého stvoření světa. Zvířata jsou díky svým pohledům, pozicím a situacím, v nichž se nachází, s prvními lidmi provázána, a jsou tak nejen součástí prostředí, ale také součástí děje.

Právě zachycení takové spousty zvířat ve mně vyvolalo myšlenky na jejich původ, význam i roli, kterou jim Ridinger samotným zobrazením vložil. Protože během svého života zhotovil stovky detailních zobrazení zvířat, které se svým zpracováním a precizností blíží charakteru vědeckých studií, je v jeho díle patrné napětí mezi onou vědeckostí a klasickou symbolikou podporující silně náboženské téma. V mnohých motivech navázal na díla renesančních a barokních umělců, kteří pomocí zvířat vrhali světlo na lidské povahy i vlastnosti, častokrát však můžeme vidět také inovace, jimiž cyklus nabývá na originalitě.

Jméno Johanna Eliase Ridingera se nejčastěji vyskytuje v textech věnujících se lovu a jeho historickému vývoji, zbráním nebo dějinám jezdeckví, a to i přesto, že pod jeho rukama vzniklo kolem dvanácti set velmi kvalitních mědirytin a leptů, jež ho mohou řadit mezi nej kvalitnější barokní umělce svého oboru.² Ať už se jedná o lovecké a myslivecké motivy, významné soubory koňských plemen, alegorická zpodobení či detailní studie jednotlivých živočichů z různých koutů světa, vždy jsou to obdivuhodné cykly zachycující zvířata plná pohybu, elegance a individuálních charakterů.

Johann Elias Ridinger je známý právě především díky svým sériím s loveckou tematikou, jejichž součástí jsou kromě zobrazení samotných lovců jelenů nebo zajíců také přípravy slavností, například výcvik psů.³ Taková díla včetně dalších námětů, třeba jezdeckých portrétů, portrétů jednotlivých zvířat nebo alegorií, jsou nejčastěji k vidění na chodbách a v sálech šlechtických sídel a zámků. U nás lze na okraj jmenovat Konopiště, Ohradu u Hluboké nad Vltavou

¹ Lars Berg, Johann Elias Ridinger als Zeichner, in *Jahrbuch Der Berliner Museen*, č. 56, Berlin 2014, s. 101.

² Milan Togner, Rytiny J. E. Ridingera v grafické sbírce zámku Hradce, in *Časopis slezského muzea*, série B, XXIV/1975, s. 64.

³ Série *Den Fürsten Jagd-Lust* vydaná poprvé roku 1729, viz Togner (pozn. 2), s. 65.

nebo Orlík.⁴ Zastoupení má také ve sbírkách českých a moravských galerií, například Arcidiecézního muzea Olomouc,⁵ Moravské galerie v Brně⁶ nebo Alšovy jihočeské galerie, která vlastní právě neúplně dochovaný rajský cyklus.

Dílo původem ulmského umělce bylo nejednou součástí výstavního projektu této významné jihočeské instituce. Samotný cyklus *Adam a Eva v Ráji* byl představen jako součást stálé expozice „Mezipřůzkumy / Sbírká AJG 1300–2019“, větší prostor německému umělci galerie věnovala o dvacet let dříve, když v roce 1999 ve Wortnerově domě v Českých Budějovicích probíhal projekt s názvem „Pohledy do sbírek AJG“. Výstava prezentovala vedle různých prací také právě listy *Ráje*.⁷

V roce 2011 byly vystaveny Ridingerovy grafiky na zámku Hradec nad Moravicí, a to v rámci expozice „Lovecké zbraně knížat Lichnovských“.⁸ Své jméno měl také na výstavě Muzea umění Olomouc „Od Tiziana po Warhola“ probíhající na přelomu roků 2012 a 2013, která mimo jiné uvedla několik listů cyklu *Adam a Eva v ráji*.⁹

Německé město Augsburg bylo po většinu života umělcovým domovem, a právě v kabinetu grafiky tamního muzea se nachází část Ridingerovy tvorby včetně přípravných prací. Ty muzeum využilo v roce 2019 pro výstavu „Auf zum Paradies! Johann Elias Ridinger und sein Paradies-Zyklus“, jež návštěvníkům ukázala celý proces vzniku *Ráje* od přípravných kreseb po výsledné práce.¹⁰

Povědomí o Johannu Eliasi Ridingerovi v uměleckohistorickém světě je poněkud střízlivé. Úkolem bakalářské práce je představit jej ne jako umělce, jehož díla mají potenciál být jen obrazovou přílohou pro historicko-vědecké publikace, ale jako vrcholného barokního tvůrce, který svým způsobem pokračuje v řadě, již začal Albrecht Dürer současně s Lucasem Cranachem starším, následováni například Maertenem de Vos, Janem Brueghelem starším nebo

⁴ Jaromír Kovařík, Grafik Ridinger. Mistr barokní lovecké grafiky Johann Elias Ridinger, *Hospitální nadace Františka Antonína hraběte Sporcka v Kuksu*, <http://www.hospitalninadace.cz/j.-e.-ridinger/>, vyhledáno 28. 1. 2021.

⁵ Martina Miláčková, Ridinger, Johann Elias, *Muzeum umění Olomouc*, <https://www.muo.cz/sbirky/grafika--39/johann-elias-ridinger--132/>, vyhledáno 29. 1. 2021.

⁶ *Moravská galerie, sbírky on-line*, <http://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog?author=Ridinger+%28Riedinger%29%2C+Johann+Elias>, vyhledáno 29. 1. 2021.

⁷ Hynek Rulíšek, *Johann Elias Riedinger (1698–1767): pohledy do sbírek Alšovy jihočeské galerie* (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1999.

⁸ Vernisáž dvou stěžejních výstav na zámku Hradec nad Moravicí (tisková zpráva), *Archiv website NPÚ*, <http://npu-cz.temp141.imagic.cz/news/7383-n/>, vyhledáno 29. 1. 2021.

⁹ Výstavu *Od Tiziana po Warhola* doplnily barokní grafiky i fotografie Josefa Sudka, *olomouc.cz*, <https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Vystava-Od-Tiziana-po-Warhola-doplnilo-barokni-grafiky-i-fotografie-Josefa-Sudka-20031>, vyhledáno 9. 2. 2021.

¹⁰ *Auf zum Paradies! Johann Elias Ridinger und sein Paradies-Zyklus*, *Kunstsammlungen & Museen Augsburg*, <https://kunstsammlungen-museen.augsburg.de/auf-zum-paradies-johann-elias-ridinger-und-sein-paradies-zykl>, vyhledáno 29. 1. 2021.

Roelandtem Saverym. Pokouším se tak hlavně ikonografickým a ikonologickým rozborem cyklu *Ráj*. Rád bych přitom poznal významy, které se různým zvířatům v tomto kontextu při-kládají, a lépe tak pochopil důmyslně promyšlený systém, jenž nejen Ridinger při zpracování tohoto tématu využil.

Po stručném přehledu literatury, která byla pro psaní bakalářské práce klíčová, otevírá první kapitolu pasáž o základním seznámení s rajským cyklem. Jedná se hlavně o technické informace, jimiž bych rád nastínil grafickou techniku, dochované kresby či rozměry. Její součástí je shrnutí základních formálních náležitostí stran cyklu a rozvržení obrazu. Poté následuje samostatná kapitola týkající se hlavního tématu, tedy zobrazování rajské zahrady a prvotního hříchu v umění, dále jeho tradiční ikonografie i různých způsobů, kterými se umělci s tímto námětem vypořádávali. Zde bude prostor rovněž pro samotný Ridingerův *Ráj* a jeho možné výklady skrze zpodobení živočichů. V následující kapitole je dokreslen cyklus ve svém kontextu zařazením do celkové autorovy tvorby, dále také vznesu otazník nad možnými objednateli, a pokusím se nalézt následovníky samotného námětu. Závěr shrne získané znalosti a připomene, s čím je potřeba počítat při postupu, jenž byl v této práci uplatněn.

1.1. Reflexe literatury

Hlavním okruhem, který se v této práci vzájemně prolíná s ostatními, je osobnost a dílo Johanna Eliase Ridingera. Druhým je tradice námětu prvního lidského páru v umění, třetím pak zvířecí symbolika ve výtvarné kultuře.

Pohled na Ridingerův život a tvorbu nabízí Georg August Wilhelm Thienemann a jeho kniha *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger* z roku 1856.¹¹ Ridingerovo dílo později znovu přehledně představuje katalog Johanna Augusta Gottloba Weigela z roku 1869.¹² Klíčovým textem ohledně dochovaných přípravných prací nejen k rajskému cyklu je kapitola Larse Berga, jež seznamuje s Johannem Eliase Ridingerem především coby kreslířem.¹³ Jeho život, tvorbu a přínos na pole barokní grafické tvorby pak stručně rekapituluje příspěvek Milana Tognera v *Časopisu Slezského muzea*.¹⁴

¹¹ Georg August Wilhelm Thienemann, *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger, mit dem ausführlichen Verzeichniss seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen grossen Sammlung von Handzeichnungen*, Leipzig 1856.

¹² Theodor Oswald Weigel, *Johann Elias Ridinger's Kunstsachlass in Handzeichnungen*, in *Catalog einer Sammlung von Original-Handzeichnungen der deutschen, holländischen, flandrischen, italienischen, französischen, spanischen und englischen Schule gegründet und hinterlassen von J. A. G. Weigel in Leipzig*, Leipzig 1869, s. 181–231.

¹³ Viz Berg (pozn. 1), s. 91–110.

¹⁴ Viz Togner (pozn. 2), s. 64–68.

Jako základní přehledová literatura v otázce reprezentace tématu prvotního hříchu, obecněji řečeno příběhu prvních lidí, mi posloužila kniha od Josefa Kirchnera *Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst*, představující vývoj námětu od jeho počátků po 19. století na široké škále vybraných děl.¹⁵

Třetím pilířem, na kterém práce stojí, je ikonografie přírodních motivů. Zcela zásadními pro mě byly první čtyři svazky *Lexikon der christlichen Ikonographie* Güntera Bandmanna a Engelberta Kirschbauma z roku 1994, jehož jednotlivá hesla se stávala prvním zdrojem mého pátrání.¹⁶ Nelze opomenout také *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii* od Jana Royta a Hany Šedinové, který přehledně seznamuje s významy především živočichů, rostlin a kamenů.¹⁷ Zmíněn zde musí být také *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, v němž se však James Hall z větší části věnuje východní tradici.¹⁸

Velmi přínosné pro mě v některých pasážích byly dvě práce od autorky Simony Cohen. Jednak publikace *Animals as Disguised Symbol in Renaissance Art* vydaná roku 2008, v níž se na konkrétních příkladech renesančních děl zabývá symbolikou zvířat z hlediska morálních významů a teorie ctností a neřestí,¹⁹ jednak také článek ve vědeckém časopise *Explorations in Renaissance Culture*, který na dvě konkrétní zvířata aplikuje roli prostředníka mezi divákem a obrazem.²⁰

Do seznamu literatury, jež mi pomohla pochopit funkci zvířat v širěji pojatém kontextu, patří kniha Michaela J. Curleyho *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, podávající tradici legend různých zvířat na základě překladu *Fysiologu*.²¹ Pro poznání morálních významů v prostředí renesančních a barokních emblematických zobrazení mi posloužilo mladší vydání ikonografické příručky *Iconologia* z roku 1709, jejímž původním autorem byl v roce 1593 Cesare Ripa.²²

¹⁵ Josef Kirchner, *Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1903.

¹⁶ Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 1–4, Rom 1994.

¹⁷ Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů: kosmos, příroda, a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

¹⁸ James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York 1994.

¹⁹ Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008.

²⁰ Eadem, *Ars simia naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, *Explorations in Renaissance Culture*, 43, č. 2. 2017.

²¹ Michael J. Curley, *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago 2009.

²² Cesare Ripa, *Iconologia: or, Moral Emblems*, London 1709.

2. Ridingerův cyklus *Ráj* – technické informace

Dvanáct listů představujících příběh z 1. až 3. kapitoly první starozákonní knihy *Genesis* je vytvořeno technikou leptu, konkrétně tzv. leptem čárovým, který autor kombinoval s mědirytem.²³

Grafická technika leptání není nejstarším způsobem tisku z hloubky, její kořeny lze nalézt na počátku 16. století právě v Augsburgu u umělce Daniela Hopfera.²⁴ Zprvu byla využívána železná deska, po roce 1520 ji nahradila deska měděná, odolná vůči korozi.²⁵

Základem této techniky je kryt, jímž je deska potažena. Do této vrstvy se vyrývá kresba rycí jehlou, v takových místech pak při kontaktu s leptací látkou, nejčastěji kyselinou dusičnou nebo chloridem železitým, dochází k leptání plotny.²⁶ Intenzita chemické reakce záleží jednak na délce svého trvání, jednak na tloušťce linií. Po dokončení tohoto procesu je na desku nanesena tisková barva tak, aby se dostala do všech prohlubní a záhybů, z hladkých míst je naopak znovu setřena. Vlákňitý a dostatečně navlhčený papír přilne k desce, tlak tiskařského lisu následně vtlačí papír do vyrytých míst, aby barvu „vysál“.²⁷

Na rozdíl od mědirytu, o nějž se zájem postupně ztrácel, lept se těšil značné oblibě mezi umělci nejen 16. století, ale také dál v 17. i 18. století.²⁸ Technikou leptu tvořil v Německu v 16. století Albrecht Altdorfer, několik děl známe také od Albrechta Dürera.²⁹ Mezi italskými umělci najdeme Parmigianina a Federica Barocciho, mezi těmi vlámskými Pietera Brueghela mladšího či Bartholomea Sprangera.³⁰ Kvalitní lepty za sebou v 17. století zanechal holandský malíř a grafik Rembrandt van Rijn, český barokní umělec Václav Hollar³¹ nebo lotrinský umělec Jacques Callot.³²

Původní měděné plotny k rajskému cyklu jsou dnes dochované ve sbírkách muzea v Augsburgu, kam se dostaly ze soukromého vlastnictví.³³ Značná část Ridingerovy práce, snad včetně těchto desek, byla totiž od roku 1830 ve fondu antikváře Johanna Augusta Gottloba Weigela, později jeho syna Rudolpha.³⁴ Každá deska má na šířku přibližně 54 centimetrů,

²³ Helena Zápalková – Zdena Lindovská, *Umění grafiky. Grafické techniky v průběhu šesti století* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2003, s. 60.

²⁴ Rolf Agte et al., *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997, s. 34.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 82.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 68.

²⁹ Aleš Krejča, *Grafika*, Praha, 2010, s. 90.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Viz Agte et al. (pozn. 24), s. 82.

³³ Viz Berg (pozn. 1), s. 100.

³⁴ Viz Thienemann (pozn. 11), s. 273.

na výšku něco málo přes 39 centimetrů,³⁵ díky čemuž se jedná o jedny z největších Ridingerových tisků.³⁶

Katalog sbírky Johanna Augusta Gottloba Weigela z roku 1869 k *Ráji* řadí 37 přípravných kreseb zhotovených většinou černou křídou nebo inkoustem, z nichž nejstarší byla údajně vytvořena již roku 1722, nejmladší o 24 let později, v roce 1746.³⁷ Georg August Wilhelm Thienemann, který se o Ridingerův život i dílo podrobně zajímal, však už v roce 1856 upozornil, že několik kreseb z 20. a 30. let 18. století pochází ve skutečnosti až z let čtyřicátých.³⁸ V augsburském muzeu je dnes uloženo 13 kreseb.³⁹

Z těchto přípravných prací můžeme poměrně spolehlivě poznat, že umělec si při tvorbě série o Adamovi a Evě dával záležet na anatomii prvních lidí. Několikrát měnil jejich pozice tak, aby byly co nejvýmluvnější, zároveň však přirozené a vhodné k dané situaci. Podrobné kresby i stručné náčrty dokládají vývoj podoby listů a ukazují, že i tyto zdánlivě finální návrhy se nakonec od výsledku mnohdy liší. To je také případ kresby ke čtvrtému listu, na němž Adam pojmenovává zvířata. Ridingerovým záměrem nejdříve pravděpodobně bylo prezentovat prvního člověka jako sedícího na skále, jak ukazuje hned několik návrhů.⁴⁰ Později se takové schéma mění, čímž se začíná podobou přibližovat poslední verzi. V té je již Adam opřený o skálu jen dlaní levé ruky a oběma nohama spočívá na pevné zemi, ačkoli většina kreseb počítala s „tanečnějším“, otevřenějším postojem.⁴¹ Opačný proces shledáme při pohledu na nepříliš detailní skicu k prvnímu listu, jež ukazuje Adamovu postavu v poměrně uzavřené pozici se sepjatýma rukama přiloženýma k hrudi a tváří pootočenou směrem k divákovi.⁴² Konečná podoba je naopak velmi odlišná: Adam se k nám otáčí ve spirálovitém pohybu bokem, sepjaté ruce zvedá do úrovně své hlavy, přitom se opírá kolenem o kámen. Je postaven proti silné záři, v jejímž středu si lze představit samotného Hospodina.

Podíváme-li se již na finální dílo jako na celek, nevidíme pouze obraz, nýbrž také text nacházející se v dolní části plochy, pod samotným obrazovým rámcem. Chybí sice nadpis, kterým Ridinger jednotlivé listy často pojmenovával, s patřičnou jistotou jej však nahrazují tři krátké odstavce vztahující se svým obsahem k zobrazené scéně. Jsou rozvrženy pomyslně do dvou

³⁵ Údaje se liší u různých zdrojů a jednotlivých listů o milimetry. Viz např. print, Museum number 1862,0712.378-389, *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-378-389, vyhledáno 2. 2. 2021.

³⁶ Viz Thienemann (pozn. 11), s. 168.

³⁷ Viz Weigel (pozn. 12), s. 227–229.

³⁸ Viz Thienemann (pozn. 11), s. 278.

³⁹ Viz Berg (pozn. 1), s. 100.

⁴⁰ Ibidem, s. 102–103.

⁴¹ Ibidem, s. 104.

⁴² Ibidem, s. 101.

horizontálních polí, přičemž to horní patří úryvkům z *Genesis*, první knihy Starého zákona, provedeným jednak v německém, jednak ve francouzském jazyce. Ridinger jimi dokazuje, že jeho cyklus není jen výtvorem touhy představit se ve světle dokonalého tvůrce kompozic sestavených ze stovek zvířat nebo snahy shrnout své životní znalosti v kresbě přírody, ale že se za ním skrývá především teologické téma zrození a pádu člověka. Inspiraci hledal jak v samotné bibli, tak také v dalších textech, mezi nimiž vede *De Paradiso* od svatého Ambrože. Dále to byl spis *Hexameron* od téhož autora, jmenovaný zde ale musí být také benediktinský teolog Rupert z Deutz, svatý Jan Chrysostomos a svatý Augustin, jejichž slova Ridinger citoval na několika listech. Úryvky z těchto textů jsou psány v latinském jazyce a nachází se až ve spodní části, pod citacemi z *Genesis*.

Právě rozvržením děje do obrazové a textové části se autor odlišuje od mnohých svých předchůdců, i když i ti se rozhodně biblickým textem inspirovali. Citacemi se spravedlivě hlásí ke starozákonnímu příběhu, zároveň nechává velký prostor vlastní imaginaci a představě o tom, jak takový ráj může vypadat. Každý list je svébytnou částí příběhu o stvoření člověka, spáchání hříchu a vyhnání ze zahrady, dohromady pak tvoří jeho ilustrovanou zkrácenou verzi.

Každý z listů je samozřejmě v levé spodní části opatřen autorovým jménem a příslušnými zkratkami, nejčastěji v následujícím znění: „*Joh. El. Ridinger inv. del. fec. et excud. Aug. Vind.*“ Díky takové signatuře můžeme chápat Johanna Eliase Ridingera jako autora konceptu, autora kresby i jako toho, kdo dílo provedl.⁴³ „*Aug. Vind.*“ snad označuje Augusta Vindela, k němuž se pravděpodobně vztahuje latinská zkratka „*et excud*“ znamenající „vydáno tiskem“,⁴⁴ ale také může odkazovat k místu vzniku listu, jímž byl Augsburg (Augusta Vindelico-rum).⁴⁵

Svémi podpisy na každém listu tak Ridinger definitivně stvrdil své místo, které si na konci řady ostatních obrazů s rajskou tematikou vydobyl. To je ale menší předbíhání – následující kapitola představí celou cestu, od samotného počátku *stvoření* námětu.

⁴³ Viz Krejča (pozn. 29), s. 13.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Eva emerges from sleep in Adam's side. Etching by J. E. Ridinger after Himself, c. 1750, About this work, *Welcome Collection*, <https://wellcomecollection.org/works/wxpa3qtk>, vyhledáno 19. 4. 2021.

3. Adam, Eva a ráj v umění

Nahota vždy byla nutnou podmínkou pro reprezentaci událostí, jež se v rajské zahradě odehrály, a ačkoli umělecké klima raného křesťanství aktům nepřálo, postavy Adama a Evy znamenaly výjimku. Je možné říct, že další podmínkou pro obraz prvotního hříchu byl strom poznání a také d'ábel v podobě hada či jakéhosi draka. Nelze ale hovořit o krajíně, lese nebo široce pojaté přírodě. Stěny římských katakomb z 3. století našeho letopočtu ukazují vedle jiných výjevů také právě zostuzená těla provinilých lidí, kteří své přirození zakrývají fíkovými listy, přestože dosud nepozřeli zakázané ovoce.⁴⁶ Skrze tuto bezbrannost a předurčenost ke spáchání hříchu jsou takové obrazy ve své podstatě jen jakýmsi znakem viny a nečistoty, či rovnou odkazem k původu smrti, trestu pro celé lidstvo.⁴⁷ „*Proviněním toho jediného, totiž Adama, mnozí propadli smrti.*“⁴⁸ Po rajské rozkoši ani památky.

Schématické pojetí takových motivů můžeme sledovat také o staletí později na příkladu tzv. *Bernwardových dveří* dómu v Hildesheimu, které nesou témata Starého i Nového zákona. Pole věnovaná prvotnímu hříchu zdůrazňují ženskou sexualitu jako zbraň proti mužské loajalitě tím, že si postava první ženy pokládá jablko před své ňadro, následující scéna potom spojuje ženu s d'áblem pomocí umístění pokušitele mezi Evinýma nohama. Především ženě se přisuzovala role strůjkyne hříchu, pomocí jejího eroticky působícího těla byla vyjadřována povaha prozření i ženská moc.⁴⁹ V podobném kontextu, fungují také scény v románských iluminovaných rukopisech, v nichž jsou postavy pohlavně neutrální do té doby, dokud nedojde k hříchu.⁵⁰ Součástí takových děl jsou stylizované stromy nebo skála.

Gotické umění uplatnilo motivy dvou postav ráje spíše v sochařství, přičemž situace v Zaalpi byla značně odlišná od té přívětivější italské.⁵¹ První vlaštovkou měnící směr tradičního pojetí byl renesanční malíř Masaccio, jehož fresky se v kapli Brancacci v kostele Santa Maria del Carmine ve Florencii postavily tradičnímu způsobu zobrazování tím, že na povrch nechaly vystoupat emoce, drama a nezakryté tělo.⁵² Novou tělesnost a realitu postav představila o několik let později, ve 30. letech 15. století, také severská renesance v čele s Janem van Eyckem a jeho *Gentským oltářem*. Odtud už chyběl jen krůček k přístupu, kterým Albrecht Dürer zavedl novou koncepci zobrazování a vnímání prvního lidského páru.

⁴⁶ Stephen Greenblatt, *The Rise and Fall of Adam and Eve*, New York 2017, s. 140.

⁴⁷ Ibidem, s. 141.

⁴⁸ Řím, 5, 15.

⁴⁹ Melissa Huang, *The Sexualization of Eve and the Fall of Woman*, 2012, <http://www.melissahuang.com/2012/03/09/sexualization-eve/>, vyhledáno 16. 2. 2021.

⁵⁰ Viz Kirchner (pozn. 15), s. 70.

⁵¹ Ibidem, s. 89.

⁵² Ibidem, s. 101–102.

3.1. Německá renesance: tři autoři, tři přístupy

Albrecht Dürer nejen že nastolil nový pohled, ale dosud náboženský hřích pojal jako „prostý“ pád člověka na úroveň zvířete. Hans Baldung Grien si téma vypůjčil pro své zalíbení v erotice, Lucas Cranach starší pak ve své tvorbě využil lidské tělo, které zasadil do středu zvířecí říše v kontextu křesťanské symboliky.

Mědirytina z roku 1504 představuje snahu nalézt ideál lidského těla, jeho původ a krásu [obr. 1]. Dvě postavy stojí po stranách stromu poznání, nesužuje je ale žádný pocit viny či hanby. Albrecht Dürer jako by se tímto dílem postavil proti raně křesťanskému i středověkému způsobu tím, že lidské tělo v plné účtě ke správným proporcím i přirozenému vzhledu zidealizoval, prostředí navíc zbavil nálepky „nezbytné součásti“ a proměnil je v běžný les. Do něho vedle krásných těl lidského druhu umístil nejen lstivého hada, od něhož si žena právě přebírá jablko, ale také dalších sedm zvířat.

Erwin Panofsky spojil čtyři z těchto živočichů s teorií čtyř temperamentů, vycházel přitom ze středověké scholastické teorie z 12. století.⁵³ Podle ní bylo lidské tělo i duše v rovnováze, člověk nebyl definovatelný ani jednou konkrétní povahou do té doby, dokud nedošlo k porušení zákazu jíst ze stromu poznání dobra a zla.⁵⁴ Rovnováha se ochutnáním jablka zhroutila, tělo začalo být náchylné k nemocem a smrti, duše k neřestem a všem špatným vlastnostem. To neplatilo u zvířat, kterým již od počátku příslušely různé povahy – některá jsou melancholická, cholericá, jiná flegmatická nebo sangvinická.⁵⁵ Dürer svým mědirytem vyjádřil právě takový princip čistoty a neutrality člověka. Králík u Eviných nohou představuje smyslnost sangvinika, kočka nemilosrdnost cholerika, los kráčejíci za stromem poznání zosobňuje melancholii, volovi naopak náleží temperament flegmatika.⁵⁶ Panofsky dále popisuje vztah mezi laskavým papouškem a zlým hadem, s nimiž souvisí strom života a zakázaný strom poznání.⁵⁷ Myš v blízkosti kočky symbolizuje smrt, již také samotná zvířata poznají v okamžiku spáchání hříchu.⁵⁸

Kompozice dvou panelů, které Dürer zhotovil krátce po příjezdu z Itálie v roce 1507,⁵⁹ téměř doslovně přejal jeho žák Hans Baldung Grien [obr. 2]. Od svého učitele převzal lehce působící pózy, bezstarostné výrazy plné mladistvé touhy i zlatavé kudrnaté vlasy třpytící se proti tmavému pozadí. Výrazně se však odlišil přidáním řady motivů v podobě zvířat.

⁵³ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey 1955, s. 85.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Viz Greenblatt (pozn. 46), s. 143.

⁵⁹ Ibidem, s. 119.

Muže spojil s jelenem, k jeho nohám pak postavil bažanta. Na druhém panelu jsou lev a dvojice křepelek či koroptví, za ženským tělem je ještě částečně skrytý papoušek šedý, žako. Není to jediný příklad, kdy se takové zvíře objevuje v Baldungově díle. V *Madoně s papoušky* z 30. let 16. století využil právě dva exotické ptáky – žaka a alexandra malého – k naznačení ženské smyslnosti a erotiky.⁶⁰ Už od starověku se jim přisuzovalo několik významů, v kontextu Baldungova díla ale funguje nejvíce právě jako Evin atribut a negativní symbol sexuality či lstivosti.⁶¹ Červený ocas připomínal penis, chytrost a schopnost napodobovat lidské chování a řeč zase znamenaly podvod.⁶²

Bylo by zvláštní, kdyby si tento německý malíř a grafik neporadil s námětem prvotního hříchu tak trochu „po svém“. Protože je znám skrze dílo inspirující se erotikou a smrtí, také výjevy Adama s Evou jsou v mladších variantách, zcela logicky a s vědomým odkazem ke starším umělcům, zerotizované. Snad nevyhnutelně tak ve 20. letech vznikla olejová malba *Eva, had a smrt*, jejíž kompozice podlého hada a Evina lstivého pohledu k Adamovi prožívajícímu fyzickou i duchovní smrt vytváří neobvyklý a obtížně pochopitelný obraz příčiny i důsledku pádu člověka.⁶³ Pozdější příklady s Adamovou rukou přiloženou na Evině ňadru jsou daleko jasnější.

Lucas Cranach starší může být považován za nejpłodnějšího autora, co se námětů prvotního hříchu týče. Ve více než třech desítkách maleb a grafik lze nalézt různé přístupy, kterými se od svých současníků zásadně nelišil.⁶⁴ Pokud první lidský pár doprovází nějaké zvíře, téměř výhradně je to jelen, jehož protikladem i zde bývá často lev.

Legendy o jelenovi hovoří jako o zabijákovi hadů, který nakonec sám může v důsledku boje zemřít.⁶⁵ Do skrýše v zemi, v níž je had schovaný, jelen napustí pomocí svých úst velké množství vody, tím plaza vyžene ven a zašlápně ho, případně jej utopí ve vlastním žaludku.⁶⁶ Poté ale následuje neutuchající, život ohrožující žízeň, a už starověký spis *Fysiologus*, který pojednává nejen o alegorických či morálních významech zvířat a rostlin, spojoval toto prahnutí po vodě s touhou věřícího po Bohu.⁶⁷ S pokračujícím hledáním možností křesťanské symboliky se jelen stává atributem samotného Ježíše Krista, který taktéž bojoval proti d'ábelskému

⁶⁰ Bonnie J. Noble, The Kind of Virgin That Keeps a Parrot: Identify, Nature, and Myth in a Painting by Hans Baldung Grien, *Journal of Literature and Art Studies*, 4, č. 9, 2014, s. 702.

⁶¹ Ibidem, s. 706.

⁶² Ibidem.

⁶³ A. Kent Hieatt, Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context, *The Art Bulletin*, 65, č. 2, 1983, s. 298.

⁶⁴ Přehled jednotlivých děl s tematikou Adama a Evy dostupný na: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Adam_and_Eve_by_Lucas_Cranach_\(I\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Adam_and_Eve_by_Lucas_Cranach_(I)), vyhledáno 9. 3. 2021.

⁶⁵ Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 2, Rom 1994, sl. 286.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Viz Curley (pozn. 21), s. 58.

stvoření,⁶⁸ v kontextu prvotního hříchu vystupuje ve smyslu Adama jako Ježíšova předobrazu. „*On je protějšek toho, který měl přijít.*“⁶⁹

O něco méně jednoznačná je ikonografie lva. Ten se objevuje jako symbol Krista či Mesiáše, síly a odvahy, ale může zastupovat také antikrista, démona i soudce.⁷⁰ *Fysiologus* jmenuje tři lví přirozené vlastnosti, mezi něž patří (trochu vznešeně řečeno) zametání svých stop vlastním ocasem, a tedy i znemožnění lovců sledovat jej.⁷¹ Takové chování je aluzí na povahu Krista být vtělen do lidské podoby,⁷² stejně tak další dvě „přirozenosti“ mu pomáhají, jako Kristu, překonat zlo a zvítězit nad ním.⁷³

Lucas Cranach starší si byl těchto náboženských výkladů bezpochyby vědom, záměrně ale náměty varioval, a je tak poměrně složité s jistotou určit ikonografické významy živočichů v jeho dílech. Olejomalba z roku 1533 nabízí pohled na lidský pár, za nímž je z Adamovy strany jelen s parohy, za Evou se pak plíží lev [obr. 4]. Právě skrze jeho snahu o tiché našlápnutí pravé přední nohy i soustředěný pohled k Adamovi, respektive k jelenovi, můžeme v takové šelmě shledat lovce, který má spadeno na jelena, a tedy víru v Boha, a jenž svým útokem, stejně jako Eva, ohroží Adamovu lojalitu k Hospodinovi. Možnému ztotožnění lva s Kristem brání právě velké nebezpečí, jemuž je Adam díky šelmě vystaven.

Pokud se důkladně podíváme na olejomalbu z roku 1526, spatříme celou přehlídku nej-různějších zvířat [obr. 3]. V popředí se nachází dva páry jelenů. Mladý samec s teprve malými parůžky se sklání k vodě a pije, v obraze pravděpodobně hraje úlohu bezbranného Krista, jenž se nemůže bránit.⁷⁴ Vyspělý jelen se naopak jeví jako vzkříšený Spasitel.⁷⁵ Budeme-li pokračovat, ovci (beránka) označíme za symbol Ježíše,⁷⁶ podobným náboženským a moralistním pohledem lze nahlížet na čápa.⁷⁷ Také kůň a divoké prase nezůstali bez významů, o nich ale později.

⁶⁸ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 286.

⁶⁹ Řím 5, 14.

⁷⁰ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 112–118.

⁷¹ Viz Curley (pozn. 21), s. 3.

⁷² Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 112.

⁷³ Adam and Eve, Lucas Cranach the Elder, The significance of Cranach's animals, The boar and the lion, *The Courtauld*, <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 5. 3. 2021.

⁷⁴ Adam and Eve, Lucas Cranach the Elder, The significance of Cranach's animals, The roebuck, *The Courtauld*, <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 7. 3. 2021.

⁷⁵ Adam and Eve, Lucas Cranach the Elder, The significance of Cranach's animals, The stag, *The Courtauld*, <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 7. 3. 2021.

⁷⁶ Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 3, Rom 1994, sl. 8.

⁷⁷ Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 4, Rom 1994, sl. 217.

Jako Ridingerův předchůdce se v tuto chvíli jeví nejvíce Lucas Cranach starší. Žádné zvíře v jeho obrazech není umístěno náhodou, jediné tak totiž mohly morální významy fungovat správně. Zvířata nejsou jen v roli symbolů, nýbrž svědků hříchu, na který svou přítomností poukazují.

3.2. Had pokušitel v italské renesanci

Zatímco v Zaalpi se téma prapředků každého člověka rozvíjelo ruku v ruce s hledáním ideálních forem lidského těla a přijímáním italských impulsů, na jihu Evropy se fáze malířství nacházela o krok napřed. Taková situace již dovozovala známým mistrům, jakými byli Michelangelo, Rafael či Tizian, uplatnit své znalosti a téma využít pro zdůraznění nikoli hanby, zrady nebo smrti, nýbrž ženské smyslnosti a síly.

Podobnými slovy lze popsat jedno z nejznámějších vyobrazení Adama a Evy, jež dokončil Michelangelo v roce 1510 na stropě Sixtinské kaple [obr. 5]. Příběhu prvních lidí věnoval několik polí, hřích a vyhnání z ráje však zasadil do jednoho. Na vyobrazení pokušení na první pohled zaujme umělcova odvaha zobrazit téma s bezprostředním a ničím neskrývaným sexuálním podtextem, zároveň však také schopnost vyjádřit propojení spáchání hříchu s jeho důsledkem skrze pomyslnou linku začínající u Evina pohledu a končící opět u něho, avšak na druhé straně u scény vyhnání. Naši pozornost zcela jistě upoutá ženská postava, jejíž spodní část těla se mění na tělo plaza.

Tvora se vzezřením na pomezí člověka a hada znázornil v polovině století také Tizian, za jehož Evou odpočívá liška, symbol lstivého jednání, samotného ďábla⁷⁸ nebo nestřídmosti a obžerství (*gula*) [obr. 6].⁷⁹ Pokušitele s tváří malého dítěte, který ženě podává jablko, označil Josef Kirchner za boha lásky amora a narážku na erotickou podstatu hříchu.⁸⁰

Tradice zobrazování hada s lidskou (většinou ženskou) hlavou, jež začíná s koncem 13. nebo počátkem 14. století, souvisí jednak s dobovými komentáři knihy *Genesis*, jednak se středověkými náboženskými hrami, tzv. miráky.⁸¹ Podoba pokušitele s dívčí tváří znamenala větší šanci k přesvědčení Evy porušit boží přikázání,⁸² mohla ale také vycházet z tvrzení některých autorů spisů, kteří přirovnávali sílu hada ke stvořením s tváří dívky a tělem draka.⁸³ Variant takových zobrazení nacházíme v umění nepřeborné množství, od hada s jednoduše

⁷⁸ Viz Curly (pozn. 21), s. 27.

⁷⁹ Viz Cohen (pozn. 19), s. 22.

⁸⁰ Viz Kirchner (pozn. 15), s. 176.

⁸¹ John K. Bonnell, *The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play*, *American Journal of Archeology*, 21, č. 3, 1917, s. 255.

⁸² *Ibidem*, s. 256.

⁸³ *Ibidem*, s. 258.

nasazenou lidskou hlavou, někdy s lidskými rameny nebo trupem, po stvoření podobající se ještěrce.⁸⁴ Podle jiné teorie je ženský had narážkou na svádění Evy k pohlavnímu poznání, jež se převádí z hada na Evu a z Evy na Adama.⁸⁵

Asi není možné výše zmíněná italská díla vystavit většímu kontrastu než porovnáním s olejomalbou z roku 1570, která zobrazuje okamžik, při němž se Hospodin dozvídá o spáchání hříchu [obr. 7]. Za jejího autora je považován Francesco Bassano, vedle něho se však připisuje také jméno jeho otce Jacopa. Specifická práce s barevností a světlem nám dává možnost setkat se s Adamem mezi desítkami zvířat, hlavně těch domácích. Postava muže částečně zahalená fíkovými listy je téměř po pás potopená ve stádu psů, ovcí a koz, takže působí jako pastýř či vůdce. Eva je naopak odstrčena k levému okraji obrazu, kde jí růžový keř poskytuje skrýš. Had není vidět žádný, naopak ryb v řece nebo ptáků v korunách stromů je požehnaně. Z exotických druhů lze jmenovat opice, velblouda nebo pštrosy.

Blízko mužské postavy spatříme kohouta v přítomnosti několika slepic. Křesťanská ikonografie těchto zvířat nabízí významy, z nichž několik může být použito také v kontextu lidského hříchu. Jakožto ohlašovatel nového dne je kohout označován za bdělého a ostražitého.⁸⁶ Může být symbolem kajícího hříšníka⁸⁷ i kazatele,⁸⁸ ale v renesanční a barokní době nese často odkaz mužské chlípnosti nebo vtělení negativních sil.⁸⁹ Plodnost a bolesti žen, s kohoutem spojované už od starověku,⁹⁰ se mohou vztahovat k porodním bolestem, jimiž Hospodin potrestal všechny ženy za Evin hřích.⁹¹

Jen stěží si lze představit, že by barokní augsburský autor zahodil příležitost zobrazit hada a místo něho ztvárnil Michelangelovu či Tizianovu nestvůru. Bassanův ráj však znamenal o krok blíže k Ridingerově verzi.

⁸⁴ John K. Bonnell rozlišuje dvě základní skupiny podle toho, zda figury pokušitele mají nebo nemají zadní nohy. Uvažuje nad tím, že před spácháním hříchu mohl mít had podobu ještěrky, protože až Hospodinova slova jej uvrhla do situace, v níž se musí plazit po břiše. Viz Bonnell (pozn. 81), s. 279–280.

⁸⁵ Melissa Huang, *The Sexualization of Eve and the Fall of Woman*, 2012, <http://www.melissahuang.com/2012/03/09/sexualization-eve/>, vyhledáno 14. 3. 2021.

⁸⁶ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 208.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, sl. 209.

⁸⁹ Viz Royt – Šedínová (pozn. 17) s. 125.

⁹⁰ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 209.

⁹¹ Gn 3, 16.

3.3. Opice, kočka a koza: vlámský a nizozemský manýrismus

Vlámský malíř Michiel Coxcie zhotovil během 40. či na začátku 50. let 16. století triptych, jehož střední panel je dnes ztracený. Zbývající části jsou dnes v Kunsthistorickém muzeu ve Vídni a ukazují dvě scény ze života Adama a Evy – spáchání hříchu a vyhnání z ráje. Ačkoli se autor inspiroval renesančními mistry Masacciem a Michelanželem a v drobnopisně zpracované přírodě navázal na díla soudobých i minulých nizozemských umělců,⁹² výběrem zvířat, z nichž učinil účastníky rajskeho příběhu, se několikrát odlišil. Na druhém zachovaném panelu triptychu se lidé očima obrací k nebi, cestu k hradbám Edenu jim kromě anděla s ohnivým mečem ztěžuje také několik šelem a kočkodan mona [obr. 8].

Chápání primátů, především pak lidoopů, se od středověku měnilo v čase, moralistická vysvětlení takových stvoření ale téměř vždy souvisela s jejich fyziologií a chováním. Podoba s lidmi vstoupila do výkladů v negativním smyslu, na místě bylo především spojování zvířete s ďáblem, ať už v kontextu vlastního vtělení či výtvaru pocházejícího z jeho „dílny“ jako finální produkt snahy vyrovnat se Bohu a stvořit člověka.⁹³ Legendy hovořily o matce se dvěma mláďaty, z nichž jedno v lásce tiskla na svou hrud', a druhé, nenáviděné, nechávala pouze na zádech.⁹⁴ Během pronásledování lovcem se ale matka tak unavila, že už nemohla milované mláďě déle udržet, upustila ho, načež zemřelo.⁹⁵ Příběh o nebezpečí přehnané mateřské lásky se brzy proměnil v morální poučku o hříšníkovi, jenž k sobě tiskne potěšení a bohatství, a na jehož zádech se drží nesmazatelné hříchy.⁹⁶ Středověké i renesanční opice označovaly podvodníka či pokrytce,⁹⁷ byly součástí personifikací některých neřestí, především chamtivosti, závisti (*invidia*)⁹⁸ či smilstva (*luxuria*).⁹⁹

Kočkodan Michiela Coxcie odráží obraz hříšníka, jak upozorňuje jablko v drobné dlani primáta. Autor se tímto námětem vrací například k Janu Gossaertovi a jeho verzi prvotního hříchu z druhé poloviny 20. let 16. století, zároveň zde rezonuje často opakovaná schopnost „opičit se“, jež sloužila jako obhajoba obvinění opice za ďáblovu stvoření. V rajskeém cyklu má však Ridingerova opice naprosto odlišnou roli.

⁹² Koenraad Jonckheere, Michiel Coxcie and the reception of classical antiquity in the low countries, in Koenraad Jonckheere (ed), *Michiel Coxcie (1499–1592) and the giants of his age*, London/Turnhout 2013, s. 83–84.

⁹³ Arthur B. Brenner, The Ape: Simia qua Similis, *American Imago*, 11, č. 3, 1954, s. 317.

⁹⁴ Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 1, Rom 1994, sl. 76.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Viz Brenner (pozn. 93), s. 320.

⁹⁷ Ibidem, s. 319.

⁹⁸ Viz Cohen (pozn. 19), s. 22.

⁹⁹ Ibidem, s. 219.

Cornelis Corneliszoon van Haarlem v roce 1592 namaloval Adama a Evu v kompozici složené z tlumených tónů, v níž se i jablko, které obvykle září sytější červenou barvou zdůrazňující lidskou touhu, téměř ztrácí v mužské dlani mezi odstíny béžových a hnědých barev [obr. 9]. Před kmenem stromu poznání shledáváme opici objímající kočku, pravděpodobně obraz Adama a Evy předznamenávající degradaci povahy člověka z úrovně dokonalého stvoření do kategorie nedokonalých zvířat zasažených nemocemi i smrtí.¹⁰⁰ Kočka navíc zřejmě zastupuje povahu cholera, opice naopak sangvinika, čímž se zde odráží Evina krutost a Adamova vstřícnost a zranitelnost.¹⁰¹ Nejen před tím, ale také před celým nebezpečím zrady a následků svedení, varují upřímné a posmutnělé pohledy mnoha zvířat namířené přímo k divákovi.

Kočka Hendricka Goltzia na obraze Adama a Evy z roku 1616 pravděpodobně symbolizuje nespravedlivého soudce,¹⁰² stejně tak ale může být připomenutím pokušení a touhy [obr. 10].¹⁰³ Zobrazením kozy a kozla umělec vyjádřil chlípné a nemravné chování.¹⁰⁴ Reprezentaci takových zvířat musíme ve velké většině případů chápat jako portrét hříšníků.¹⁰⁵ „*Až přijde Syn člověka ve své slávě a všichni andělé s ním, posadí se na trůnu své slávy; a budou před něho shromážděny všechny národy. I oddělí jedny od druhých, jako pastýř odděluje ovce od kozlů, ovce postaví po pravici a kozly po levici.*“¹⁰⁶

3.4. Grafická díla 2. poloviny 16. a 1. poloviny 17. století

Vlastnosti grafických prací vítaly téma Adama a Evy s otevřenou náručí. Soukromé užívání takových děl a jejich rychlé šíření zapříčinilo rozmach tématu lidského hříchu, zájem o taková díla ještě podporovalo zalíbení v erotických námětech.¹⁰⁷

První jméno, které se v této kapitole i mezi Ridingerovými předchůdci sluší zmínit, patří antverpskému rytci Janu Sadelerovi. Ten zhotovil v druhé polovině 16. století sérii několika rytin podle návrhu vlámského umělce Crispina van den Broecka, které doplnil citacemi z knihy *Genesis* umístěnými ve spodní části každého listu [obr. 11]. Scéna stvoření Evy obsahuje vedle jiných zvířat také krocana, který byl v době vzniku grafického díla pravděpodobně stále považován za exotického – do Evropy se dostal právě během 16. století.¹⁰⁸ Pozornost poutal

¹⁰⁰ Taylor Fisk Henning, *Didactic Meanings in Cornelis van Haarlem's The Fall of Man (1592)*, 2016, s. 6.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁰² Arthur K. Wheelock Jr., *Hendrick Goltzius/The Fall of Man/1616, Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/95659>, vyhledáno 23. 3. 2021.

¹⁰³ Viz Royt – Šedinová (pozn. 17), s. 143.

¹⁰⁴ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 94), sl. 315.

¹⁰⁵ *Ibidem*, sl. 314.

¹⁰⁶ Mt 25, 31–33.

¹⁰⁷ Viz Agte et al. (pozn. 24), s. 39.

¹⁰⁸ Karen Davis, *More Than a Meal: The Turkey in History, Myth, Ritual, and Reality*, New York 2001, s. 19.

především lalok volně visící kůže na krku a zobáku, který evokoval myšlenky na špinavé hleny u nosu.¹⁰⁹ Celé vzezření mohlo být, především díky rudé holé kůži, jež se v případě vyrušení krocana zduří, symbolem chlíplosti a nečistoty, nebo být narážkou na stav fyzického vzrušení.

Rozmanitost živočišné říše a harmonie soužití člověka s divokými zvířaty – to jsou klíčová slova pro představení nejen *Ráje* od Johanna Eliase Ridingera, ale také díla od Maertena de Vos z konce 16. století, které využil Jan Sadeler pro zhotovení rytiny [obr. 12]. Autor zde dokládá značný posun ve vývoji zobrazování tématu prvních lidí, přičemž zdůraznil především rozmanitost veškeré přírody na úkor moralistického naléhání a varování před svody zlého světa, které odsunul do druhé linie. Škála zvířecích druhů se rozpíná, takže zatímco seznam obyvatel rajské zahrady již delší dobu obsahuje lvy, lišky nebo kozy, až nyní je doplňují sloni, nosorožci nebo pštrosi.

Slon byl součástí krajiny za Goltziovým prvním párem z roku 1616, Maerten de Vos jej však umístil za postavu Hospodina pomáhajícího Adamovi na nohy. Ve starší literatuře je označován za „nejsilnější zvíře“,¹¹⁰ ve výtvarné kultuře od 16. století vyjadřoval především kladné vlastnosti a ctnosti správného křesťana: byl atributem čistoty duše (*castitas*), mírnosti (*temperantia*) i štědrosti (*caritas*), ale také samotné zbožnosti (*pietas*).¹¹¹ Ačkoli se zde kvůli poměrně zlověstnému výrazu jeví spíše negativně, jeho pozice za Bohem může upozornit na jednu z uvedených vlastností. Nebylo by pravdivé tvrdit, že ikonografie slona je tak jednoznačná, jak se může zdát. Již výklad lva či kohouta prokázal, že přírodní významy v uměleckých dílech mají mnohdy různorodé roviny významů, které si často protirečí. V případě slona to potvrdí až dílo Johanna Eliase Ridingera.

Nám již známého krocana a kočku přidal Evě k nohám na počátku 17. století Jan Pieterszoon Saenredam, respektive autor předlohy Abraham Bloemart. V jiné rytině od stejného autora a z téhož roku je u paty stromu orel, často identifikovaný s božskou mocí [obr. 13].¹¹² Příležitost zasadit jej do souvislosti s ďáblem, jak se dělo především v pochopení dravce jako únosce duší,¹¹³ zde dává absenci jakéhokoli hadího či dračího pokušitele. Orel, symbol naděje na vzkříšení¹¹⁴ a také Kristova zmrtvýchvstání,¹¹⁵ snad značí předzvěst Ježíše coby „druhého člověka“¹¹⁶

¹⁰⁹ Ibidem, s. 22.

¹¹⁰ Alena Hadravová, *Knihy dvacatera umění mistra Pavla Židka, část přírodovědná*, Praha 2008, s. 293.

¹¹¹ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 94), sl. 600.

¹¹² Ibidem, sl. 70.

¹¹³ Ibidem, sl. 74.

¹¹⁴ Ibidem, sl. 73.

¹¹⁵ Ibidem, sl. 70.

¹¹⁶ 1Kor 15, 47.

a Vykupitele, který svou mučednickou smrtí a vzkříšením zbaví správného křesťana každého hříchu – tedy i toho dědičného. „...*byl vydán pro naše přestoupení a vzkříšen pro naše ospravedlnění.*“¹¹⁷

Grafický list ze začátku 30. let 17. století vznikl spíše pod záminkou stvořit zvířecí zahradu, nikoli ve snaze zachytit moment zhroucení Adamovy poslušnosti [obr. 14]. Nicolaes de Bruyn odsunul první lidi před stromem poznání dobra a zla do středního plánu, proto divákův pohled spočine nejprve na psech a vodních ptácích v přední části výjevu. Krajina je posetá také množstvím dalších savců, jejichž významy byly zmíněné v předchozích kapitolách. Autor zde nevyhnutelně navazuje na přístup, který přinesli a rozvinuli autoři, jimž se věnuje následující kapitola.

Velblouda lze chápat jako symbol poslušnosti,¹¹⁸ dá se tak naivně spojit s Adamovou osobností. Od něho jej dělí statný a reprezentativní kůň, znak pýchy (*superbia*) či smilstva.¹¹⁹ Velbloud (Adam) podřízený Hospodinovi tedy čelí koni, hříšnému a chlípnému stvoření, jemuž je připisována také bezmezná touha,¹²⁰ kterou dobře zná Eva. Prozkoumáme-li pohlaví zvířat, taková verze výkladu se ihned rozpadne. Kůň by mohl ztvárňovat upřímnou a zušlechťující duši,¹²¹ velbloud naopak smilnost¹²² či aroganci.¹²³ S větší jistotou označíme páva stojícího ve výšce Adamovy hrudi za atribut pýchy a ješitnosti,¹²⁴ s čímž by zastupoval především Evu, nebo jako opatrnost¹²⁵ naléhající na Adama – anebo na diváka.

Možnost setkat se s čápem se poprvé naskytla s Cranachovým dílem. Coby zdatný lovec hadů vyjadřoval často správného věřícího, který se brání pokušení ďábla.¹²⁶ Zde má sice v zobáku žábu, tu lze ale považovat právě za odkaz k satanovi.¹²⁷

Psi, kteří vrhají pohledy k nám, zde zřejmě fungují jako zprostředkovatelé mezi svou a divákovou realitou, zároveň z nás činí účastníky děje a také dědice činu odehrávajícího se v pozadí. Pes sloužící k navázání kontaktu mezi divákem a obrazem se objevoval od konce 15. století.¹²⁸ Ridinger se však později držel tradičního pojetí psa jako věrného a inteligentního tvora, který byl ztotožňován se správným křesťanem.¹²⁹

¹¹⁷ Řím 4, 25.

¹¹⁸ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 492.

¹¹⁹ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 76), sl. 412.

¹²⁰ Viz Cohen (pozn. 19), s. 81.

¹²¹ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 76), sl. 412.

¹²² Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 492.

¹²³ Hope B. Werness, *The Continuum Encyclopedia of Animals Symbolism in Art*, New York 2003, s. 69.

¹²⁴ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 76), sl. 411.

¹²⁵ Viz Cohen (pozn. 19), s. 99–100.

¹²⁶ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 77), sl. 217.

¹²⁷ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 65), sl. 676.

¹²⁸ Viz Cohen (pozn. 20), s. 203.

¹²⁹ Ibidem, s. 207.

3.5. Jan Brueghel starší a Roelandt Savery

Krajinný ráj přeplněný zvířenou, jehož obrysy byly nastíněny v předchozí části, našel své uplatnění nejdříve snad v malířství, které bylo o to více značně ovlivněno krajinomalbou kvetoucí na počátku 17. století jako samostatný žánr.¹³⁰ Za rozvojem takových témat stojí v čele Pieter Brueghel starší, jehož syn Jan Brueghel starší v roce 1612 vytvořil obdivuhodný obraz ráje. Adam s Evou jsou jen figurální stafáží v krajině plné zvířat a stromů, mezi nimiž se do dálky line řeka [obr. 15].

Jako by se zde pomalu uzavírala linie, již jsme sledovali nikoli od Albrechta Dürera, ale od anonymních autorů maleb v římských katakombách. Zdá se, že už nelze téma posunout dál. Eva si od hada přebírá plod ze zakázaného stromu po způsobu středověkých variant, přičemž jsou ale odsunuti tak do pozadí, že hřích se svými dalekosáhlými následky již nehraje žádnou roli. Místo toho vidíme Cranachovy lvy, jeleny a volavky, Bassanova osla, kohouta a koně nebo Tizianovy lišky. Baldungův žako doslova září v temné koruně stromu života, jenž se dle knihy *Genesis* nachází uprostřed zahrady.¹³¹ Pro ovoce a zároveň pro květy růžového keře se natahuje Goltziův hříšný kozel, spolu s papouškem tak tvoří zkažený obraz života poskvrněného vinou. Opice podobná té od Michiela Coxcie šplhá po suché větvi v popředí k pávovi, jako by spolu symbolizovali pád lidí, který je pro jejich pýchu nevyhnutelný. „*Pýcha předchází pád, domýšlivost klopýtnutí.*“¹³²

Zálibu v zobrazování velkých skupin zvířat projevil nesčetněkrát také vlámský umělec Roelandt Savery, jenž část svého života strávil jako malíř a grafik na dvoře císaře a krále Rudolfa II. v Praze. Olejomalby z roku 1618 a 1626 již nejsou jen rájem, ale také zpodobením zvířecí říše, kterou Bůh stvořil, aby ukázal své schopnosti a rozmanitost života. Je podstatné zmínit, že s podobnými úmysly také samotní umělci zhotovovali taková díla, přičemž nezáleželo na tom, zda se jedná o scénu z rajské zahrady či jde o jiné biblické a alegorické motivy. Téma prvních lidí se stalo jen záminkou, detailní pozorování zvířat podmínkou.

Ráj v pražské Národní galerii, jehož součástí je postava Adama udělujícího jména zvířatům, je nejstarším Saveryho obrazem s rajským námětem [obr. 16].¹³³ Pár pelikánů kadeřavých v popředí poutá divákovu pozornost svou mohutností, skoro až majestátností.

¹³⁰ Horst Woldemar Janson, Penelope J. E. Davies et al., *Janson's History of Art: The Western Tradition*, 8. edice, Upper Saddle River 2011, s. 725.

¹³¹ Gn 2, 9.

¹³² Př 16, 18.

¹³³ Olga Kotková (ed.), *Roelandt Savery: malíř ve službách císaře Rudolfa II. = a painter in the services of emperor Rudolf II* [Praha, Národní galerie v Praze – Sbirka starého umění, Schwarzenberský palác, 8. 12. 2010–20. 3. 2011, Katrijk, Broelmuseum, 21. 4. 2011–11. 9. 2011]. Praha 2010, s. 213.

Už *Fysiologus* vyprávěl legendu o pelikánech, kteří zabijí svá mláďata v hnízdě, tři dny však nad mrtvými potomky pláčou, dokud si matka záměrně nezpůsobí ránu. Z té vyteče krev, která mláďata probudí k životu.¹³⁴ Příběh spojuje ptáka s Ježíšovou smrtí a vzkříšením,¹³⁵ ve scénách ráje jej pak můžeme považovat za předběžný odkaz ke Kristovi, skrze jehož vykupitelskou smrt dojde každý křesťan spasení: „*A jako vešla do světa smrt skrze člověka, tak i zmrtvýchvstání: jako v Adamovi všichni umírají, tak v Kristu všichni dojdou života.*“¹³⁶

3.6. Johann Elias Ridinger

V předchozích kapitolách jsme viděli fresky, olejomalby i rytiny autorů pocházejících ze severozápadní, střední a jižní Evropy, a zatímco jedna skupina umělců se soustředila na moment lidského jednání – selhání, druzí svůj zájem vrhli na podobu prostředí. Takto zjednodušeně mohou být rozlišeny přístupy k jednomu starozákonnímu příběhu, a stejně stručně lze uvést cyklus německého barokního tvůrce. Zdá se, že Johann Elias Ridinger tato dvě pojetí sloučil, aby síly mezi lidskou a zvířecí stránkou vyrovnal. Jeho předchůdci mu připravili úrodnou půdu, na níž mohl své dílo vystavět. „*Stavebním materiálem*“ mu byly vlastní znalosti a možnosti zvířata pozorovat, stejně jako novější inspirační zdroje, z nichž mohl čerpat.

Kapitola je členěna na jednotlivé krátké části, které mají za úkol seznámit v mnoha případech s vybranými zvířaty, jindy se podkapitoly věnují konkrétním listům, aby v širším pohledu nastínily Ridingerův záměr. Velká škála zvířat se svými symbolickými významy byla představena v předchozích odstavcích, následující řádky tedy potvrdí předešlé znalosti či na zvířata v grafickém cyklu nasměrují nové světlo.

3.6.1. Opice, alter-ego umělce

Stvořením člověka cyklus začíná, autor nás zde ihned vtahuje do dějiště počátku lidské zkázy pomocí pohledů několika zvířat [obr. 17]. Většina reaguje na muže, který se objevuje proti záři božské moci, již v modlitbě děkuje, dvojice primátů napravo ale sleduje diváka, potomka prvního člověka.

Opice jako nápodoba hříšníka, tvora svedeného ďábelskými slovy, se objevila kromě obrazů dříve zmíněných autorů také za Adamovými zády v díle, na kterém spolupracoval Peter Paul Rubens s Janem Brueghelem starším. Je to však jen jedna z rolí, již opice v umění hrály. Často umělci zobrazením těchto zvířat umísťovali do obrazu své alter-ego jakožto vypravěče

¹³⁴ Viz Curley (pozn. 21), s. 9–10.

¹³⁵ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 76), sl. 390–391.

¹³⁶ 1Kor 15, 21–22.

nebo imitátora,¹³⁷ v 17. století se pak objevuje postoj přijímající opici coby symbol úspěšného napodobitele a vzdělaného univerzitního učence schopného studia přírody.¹³⁸

Ridinger z obrazů opic zřejmě učinil právě inteligentní pozorovatele, či do nich protiskl sobě vlastní znalosti a schopnosti napodobovat přírodu. V *Ráji* představují most mezi událostmi, kterých se účastní, a divákem a jeho zkušenostmi. To dokládají nejen v prvním listu svými znepokojujícími výrazy, ale také na čtvrtém listu [obr. 20]. Zatímco je Adam zcela zaprázdňen přidělováním jmen jednotlivým druhům živočichů, dva primáti sedí mimo dění, jako by se jich Adamova moc netýkala. Stávají se zde jen jakýmsi pozorovateli, kteří se zrovna otočili k divákovi. Mírně se usmívají, ale může to být úšklebek prozrazující opovržení lidským počínáním.

Také na dalších listech jsou našimi kontakty a zprostředkovateli. Na ženu právě stvořenou už míří ukazováček primáta [obr. 21], v následující scéně jsou pak opice doslova fascinované její krásou [obr. 22]. Tento údiv nám jedna z nich dává zřetelně najevo, zatímco ta druhá je natolik zaujatá, že se přidává k zástupu savců a ptáků obdivujících ženu člověka. Jinde nás varuje před její troufalostí thát zakázané ovoce tím, že sedí před stromem poznání s pohledem k nám [obr. 23]. Možná varuje, možná nás však identifikuje jako dědice činu. „*Skrze jednoho člověka totiž vešel do světa hřích a skrze hřích smrt; a tak smrt zasáhla všechny, protože všichni zhřešili.*“¹³⁹ V osmé části opice čelí drzému papouškovi, takže nyní ji můžeme vnímat jako Adama, na něhož doráží Eva [obr. 24]. S primáty litujícími hříchu se setkáme v devátém listu, kde zatímco jeden z nich leží při zemi s pohledem opět mírně vylekaným, druhý je k nám otočený v profilu a oči upírá k zemi, kam směřuje také ukazováček [obr. 25]. Napodobení Adamova gesta lze považovat za vskutku úspěšné.

3.6.2. Věrní psi a papoušci

Muže dále Ridinger spojuje se psy. U nohou člověka se poprvé objevují při pojmenovávání zvířat, jako by vyjadřovali důvěru, kterou v Adamovi, jenž jim přiřadil jméno a získal nad nimi moc, spatřují. Provází jej příběhem dál, dokud se lidé nepřiznají k porušení zákazu.

Autor cyklu jim vtiskl kladné vlastnosti, jimiž následuje tradici zobrazování psa jako symbolu věrnosti.¹⁴⁰ Se stvořením Evy na pátém listu je v psově výrazu patrná nejistota pramenící z rozpoznání Evy coby původkyně zrazení důvěry člověka k Bohu. Následující scéna

¹³⁷ Viz Cohen (pozn. 20), s. 219.

¹³⁸ Ibidem, s. 224.

¹³⁹ Řím 5, 12.

¹⁴⁰ Viz Bandmann, Kirschbaum et al., (pozn. 65), sl. 334.

ukazuje psa, který rozhodně není šťastný z Adamovy manželky, za mužem však stojí také během toho, co společně nacházejí Evu s rukama zabořenýma ve větvích stromu poznání. Pes přihlížející prvotnímu hříchu upřeně hledí na muže a doufá, že pro jablko sahá jen proto, aby ho zahodil. V blízkosti lidí se vyskytuje také na devátém listu, na tom následujícím už je však v přítomnosti silného lva a orla a tlamu otevírá k vyťí [obr. 26]. Je to snad ten samý pes, od něhož zní při vyhoštění ze zahrady štěkot označující viníky [obr. 28]. Nelítostně se staví proti nim a přidává se k těm, kteří je chtějí vyhnat.

V úvahu přichází též negativní významy, především odkaz k sexuálním hříchům a chlípčnosti.¹⁴¹ Z neřestí mu náleží hněv (*ira*), závist (*invidia*), lakomství (*avaritia*) a smilstvo,¹⁴² lovecký pes pronásledující zajíce pak sloužil k metafoře sexuálního pronásledování.¹⁴³ Jako by se tato konotace promítala i do Ridingerova *Ráje* – to, co je zde interpretováno ve smyslu důvěry, může být v opačném případě právě pronásledování muže ženou, které skončí až tehdy, kdy se Evě podaří přesvědčit Adama k ochutnání zakázaného ovoce. Nečistého a chlípného psa lze nakonec spatřit na šestém listu, nikoli však za mužem, nýbrž ve společnosti pávů a čejek chocholatých.

Není náhodou, že pes v roli zprostředkovatele, jak byl představený dříve, se krčí ve stínu hrozivého hrocha na jedenáctém listu, na němž člověk přijímá Hospodinův trest [obr. 27].

Při identifikaci zvířat s prvními lidmi je nutné se vrátit také k papouškům. Všimněme si exotického ptáka u Evy od počátku jejího života po přiznání k hříchu. Stejně jako Adamův pes, i papoušek se během Hospodinova hněvu stáhne do blízkosti lva a orla.

Takový pták bývá atributem Panny Marie jako nové Evy, což je odvozeno od jeho slova *kairé*, latinsky přeloženo jako *ave* (pozpátku Eva).¹⁴⁴ Duchovní ctnost a čistotu¹⁴⁵ vyjadřuje pták na třetím listu, kde se vyskytuje symbolicky v paprsku světla směřujícího z nebe na Adama v modlitbě [obr. 19]. Jeho úkolem ale může být předznamenat Evu, Adamovu budoucí manželku.

3.6.3. Druhý list: krokodýl a labuť

„A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil.“¹⁴⁶ Druhý list zobrazuje Adama hledícího na panorama ráje s vycházejícím sluncem [obr. 18]. Ridinger se v krajinné kompozici mohl inspirovat Janem Brueghelem starším či Izaakem van Oostenem, kteří taktéž využili dva výhledy oddělené od sebe uprostřed výjevu stromy a houštím.

¹⁴¹ Viz Cohen (pozn. 19), s. 136–137.

¹⁴² Ibidem, s. 212.

¹⁴³ Ibidem, s. 137.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 112.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 50.

¹⁴⁶ Gn 2, 8.

Krokodýl, který se objevuje pouze v této scéně, nejčastěji tvořil asociace s drakem či s rajským hadím pokušitelem, a to především díky svému ocasu a technice pohybu.¹⁴⁷ Zpřítomňoval nebezpečí, lstivost a zákeřnost,¹⁴⁸ s níž také vylézá z rákosu a rozevívá své čelisti. V ohrožení jsou labutě, tvorové čistí a trpěliví, kteří často náleží k atributům Panny Marie.¹⁴⁹

Ridingerovým úmyslem snad bylo vyjádřit jejich ohroženost a zranitelnost, a je příznačné, že tak učinil právě krokodýlem předznamenávajícím lstivého hada. Číhá na labutě, aby čistotu člověka pošpinil a způsobil jeho smrtelnost.

3.6.4. Bažant u Adamových nohou

Čtvrtý list ukazuje přibližně uprostřed kompozice Adama, kolem něhož se vyskytují zástupci fauny, vždy v páru. Stejně jako Hans Baldung Grien také Johann Elias Ridinger umístil k Adamovým nohám bažanta, jenž podobně jako páv připomíná vzkříšení, vykoupení a věčný život¹⁵⁰ „posledního Adama“: „*Jak je psáno: ‚První člověk Adam se stal duší živou‘ – poslední Adam je však Duchem oživujícím.*“¹⁵¹

Skrze jeho honosný vzhled a okázalé kohoutí námluvy podobným těm pavím zastupoval mnohdy právě páva a odkazy k věrné lásce,¹⁵² pyšnému charakteru¹⁵³ a chlípnosti.¹⁵⁴ Již od 2. poloviny 15. století se vyskytoval ikonografický typ letícího ptáka (bažanta, koroptve, kachny nebo volavky) loveného dravcem, jenž v obraze vyjadřoval správného křesťana či Krista pronásledovaného ďáblem.¹⁵⁵

Bažant se u nohou prvního člověka vyskytl jako předobraz svedení satanem či ohrožení pokušením. Koneckonců, nad dvojicí bažantů sedí dravý pták, k němuž se jeden z polních ptáků obrací, i když druhý natahuje krk k Adamovi. Jenže zatímco bažant se k dravci otáčí, podle pohledu ptáka sedícího na kamenném bloku se dá usoudit, že kořistí bude divák.

Kromě toho stojí za povšimnutí také již známí jeleni, lvi, kohouti, pávi či kozy a ovce.

¹⁴⁷ Robert Bauernfeind, *Stilisierte Krokodile, Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde*, in Günter Butzer – Hubert Zapf, *Theorien der Literatur*, svazek VII, *Literatur und die anderen Künste*, Augsburg 2018, s. 16.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴⁹ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 77), sl. 133.

¹⁵⁰ Lothar Dittrich – Sigrig Dittrich, *Der Fasan Zoologische Identität und Ikonographie*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, s. 103.

¹⁵¹ 1Kor 15, 45.

¹⁵² Viz Dittrich – Dittrich (pozn. 150), s. 110.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 115.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 112.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 108.

3.6.5. Kůň a velbloud

U rytiny Nicolaese de Bruyn jsem se pokusil přiřadit koně k osobě Evy, v Ridingerově případě se o to pokusím ještě jednou. Kniha *Genesis* píše, že Adam rozdal jména všem živočichům, pro samotného člověka se však nenašel rovnocenný tvor, díky kterému by již nemusel být sám.¹⁵⁶ Scéna čtvrtého listu naznačuje, že Adam sobě rovnou oporu mít bude, po jeho pravici se totiž nachází pár poměrně svůdně působících koní. Ten, ke kterému míří natažený ukazováček člověka, má hřívu podobnou zvlněným vlasům první ženy na následujících listech. Označit zvíře za klisnu však bezpečně nelze.

Velbloud se v *Ráji* vyskytuje třikrát – poprvé při pojmenování zvířat, podruhé za Evou trhající jablko, potřetí se stává svědkem přiznání člověka. Ve všech třech případech více či méně udržuje kontakt s divákem, takže skrze symboliku pokory (*humilitas*)¹⁵⁷ lze spatřit jeho snahu o nabádání k ctnostnému jednání. Mladší vydání Ripovy ikonografické příručky *Iconologia* velblouda zobrazuje s personifikací Rozvážnosti či Zdrženlivosti, a označuje jej právě za obezřetnost či dokonce prozíravost.¹⁵⁸

3.6.6. Pštrosi a sloni u stvoření ženy

Důmyslně je vystavěn pátý list, který ukazuje zrození ženy. Ta stojí nad spícím Adamem tak, aby naznačila vlastní původ z jeho žebra,¹⁵⁹ a v záři slunečního paprsku se opírá o kus skály. Pár jelenů vyhlížejících zpoza keřů dopředu naznačuje ohroženou víru v Boha, k ženě se pak vztahují pohledy nejen papoušků, ale také elegantních jeřábů panenských nebo svérázných pštrosů dvourstých. Toho ve své rytině na konci 16. století prezentoval třeba Gillis Mostaert, ale také zmínění Maerten de Vos, Nicolaes de Bruyn či malíři 17. století.

Tento pták byl řadu století vnímán, díky své velikosti a neschopnosti létat, jako tvor na pomezí živočicha a nestvůry.¹⁶⁰ Právě tyto zjevné vlastnosti vedly k tomu, že bylo zvíře považováno za hloupé a nedbalé,¹⁶¹ k čemuž ještě přispívala legenda o vejcích, které pštros zahrabe do písku a dále se o ně nestará.¹⁶² Samotnému kladení ale předcházela pohled k noční obloze a čekání na konkrétní hvězdu, jež je pro pštrosy znamením.¹⁶³ Vidět byl v legendě obraz ctnostného odvrácení se od pozemských věcí a směřování pohledu k Bohu.¹⁶⁴

¹⁵⁶ Gn 2, 18–20.

¹⁵⁷ Viz Hall (pozn. 18), s. 14.

¹⁵⁸ Viz Ripa (pozn. 22), s. 47. Dostupné na: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/94/mode/2up>, vyhledáno 7. 4. 2021.

¹⁵⁹ Gn 2, 22.

¹⁶⁰ Una Roman D'Elia, *Raphael's Ostrich*, Pennsylvania, 2015, s. 9.

¹⁶¹ Ibidem, s. 10.

¹⁶² Viz Curly (pozn. 21), s. 55–56.

¹⁶³ Ibidem, s. 55.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 56.

S pštrosím coby atributem spravedlnosti je možné se setkat poprvé v kultuře starověkého Egypta,¹⁶⁵ podruhé v italském renesančním malířství.¹⁶⁶ Londýnské vydání Ripovy knihy *Iconologia* řadí pštrosa k personifikaci Spravedlnosti.¹⁶⁷ Údajná schopnost trávit železo označovala zvíře za žravé a chamtivé.¹⁶⁸

Johann Elias Ridinger jej v grafickém cyklu bajek s názvem *Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Thiere zur Verbesserung der Sitten und zumal dem Unterrichte der Jugend neu entworfen* z roku 1744 spojuje s hloupostí, kterou připomíná s postrádáním schopnosti létat.¹⁶⁹ Pátý list jeho *Ráje* ukazuje pštrosa s načepýřeným peřím na křídlech, jako by se snažil před přítomnými parádit a prezentovat sebe v lepším světle, než doopravdy je – křídla má, létat ale neumí. Je to tedy pták s nečistou duší, který útočně syčí na „vyfintěnější“ Evu, již může považovat za svou konkurentku.

Rozrušené emoce projevuje také slon. Představený byl kladnými slovy označujícími ctnostného křesťana, legendární vyprávění z *Fysiologu* však pojí život slona s příběhem prvního páru lidí.¹⁷⁰ Pokud se slon chce pářit, vydá se na východ, kde nedaleko ráje roste strom jménem mandragora.¹⁷¹ Z něho samice kousek vezme a přemlouvá samce, aby část rostliny snědl, teprve poté dojde k početí a počátku březosti.¹⁷² Konotace Ridingerových slonů mají zřejmě původ v této legendě, v níž jsou zvířata ctnostná do té doby, dokud nesní kus mandragory a nenabydou znalosti o svém těle a páření.

3.6.7. Prvotní hřích

Prvotní hřích, nejčastěji zobrazovaný okamžik ze života rajského páru, je předmětem osmého listu. Eva drží jablko v levé dlani a nabízí jej Adamovi, který po něm zrovna sáhl a větvičku mezi dva prsty uchopil. Žena pravděpodobně pokračuje v přemlouvání muže, pravou rukou totiž výrazně gestikuluje a zvedá ji nad hlavu, čímž jako by kopírovala pozici hadího těla. Autor cyklu vzal v úvahu moc ženské smyslnosti, kterou už středověcí umělci vyjadřovali především akty. Poprvé zde Ridinger zobrazil ničím nezakryté ženské ňadro, jehož tvar ještě zvýraznil, aby jej připodobnil k jablku.

¹⁶⁵ Viz D'Elia (pozn. 160), s. 13.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 10.

¹⁶⁷ Viz Ripa (pozn. 22), s. 24.

¹⁶⁸ Viz D'Elia (pozn. 160), s. 199.

¹⁶⁹ Reprodukce bajky X. dostupná na adrese: <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00051>, vyhledáno 7. 4. 2021.

¹⁷⁰ Viz Curly (pozn. 21), s. 31.

¹⁷¹ Ibidem, s. 29.

¹⁷² Ibidem.

Zmínka byla o papouškovi otevírajícím zobák na opici, která si lehá na záda, a také o věrném psovi. Za Adamem se nachází pár jelenů, za Evou pár pávů. Toho Johann Elias Ridinger využil ve svých moralistických bajkách k zobrazení pýchy,¹⁷³ zde s největší pravděpodobností zastává stejnou roli. Vodní plochu v pozadí obývají dva pelikáni, popředí naopak patří pásovcům, jimž se díky životu v norách přikládalo spojení s posmrtným životem v podzemí a také se zemědělstvím.¹⁷⁴ Drobná nápověda k dalšímu z Hospodinových trestů.¹⁷⁵

Dominantním zvířetem je nosorožec, v Evropě po staletí poměrně vzácné zvíře. V roce 1741 přicestovala do Holandska samice nosorožce indického, která se stala pátým živým exemplářem viděným v Evropě.¹⁷⁶ Následující roky procestovala značnou část kontinentu a stala se obdivovanou a mnohokrát portrétovanou. Johann Elias Ridinger zhotovil během pobytu zvířete v Augsburgu několik kreseb,¹⁷⁷ a je pravděpodobné, že se samicí Clarou mohou souviset také dva nosorožci ve scéně lidského hříchu v rajském cyklu. Protože v Augsburgu zvíře pobývalo po dobu přibližně jednoho měsíce v roce 1748,¹⁷⁸ je možné dokončení cyklu zasadit na samotný konec 40. let 18. století.

3.6.8. Leopard, lev a orel

Na devátém listu se noří z temných mraků Hospodinova hněvu vedle velblouda dva leopardi, z nichž jeden cení zuby k Adamovi a Evě a také zástupu dalších, zejména rohatých, smilných a hříšných zvířat. Leopard často připomínal neřesti, z nichž lze jmenovat marnost¹⁷⁹ nebo smilstvo,¹⁸⁰ či samotného ďábla.¹⁸¹ Ridinger jej mohl zobrazit jen ve smyslu predátora, který naznačuje smrt, důsledek právě prozrazeného činu. „*Prach jsi a v prach se navrátíš.*“¹⁸²

Jako krvežíznivého tvora s krutou touhou zabít vykresluje leoparda také báseň u jednoho z listů série *Betrachtung der wilden Thiere* z roku 1736, v níž Ridingerovy tisky doplnil o poezii Berthold Heinrich Brockes.¹⁸³

¹⁷³ Reprodukce bajky VIII. dostupná na adrese: <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00047>, vyhledáno 8. 4. 2021.

¹⁷⁴ Viz Werness (pozn. 123), s. 19.

¹⁷⁵ Gn 3, 23.

¹⁷⁶ T. H. Clarke, Two Rhinoceros Drawings Re-Attributed, *The Burlington Magazine*, 126, č. 979, 1984, s. 626.

¹⁷⁷ Viz např. The Rhinoceros „Mis Clara“, 1748, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139132.html> nebo Nashorn Rhinoceros, 1748, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.150687.html>, vyhledáno 8. 4. 2021.

¹⁷⁸ Viz Clarke (pozn. 176), s. 626.

¹⁷⁹ Viz Cohen (pozn. 19), s. 144.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 177.

¹⁸¹ Viz Werness (pozn. 123), s. 254.

¹⁸² Gn 3, 19.

¹⁸³ Viz print, Museum number 1865.0520.317, *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0520-317, vyhledáno 11. 4. 2021.

Další šelmu – lva – lze vidět na desátém listu. Párkrát o něm již byla zmínka, a to v souvislosti s papouškem a psem. Celá skupinka v pravé části výjevu evokuje hněv na lidi nacházející se nalevo. Zvířata dosud žila v těsné blízkosti s člověkem, zde se však naskytá pohled na odvrácení se od lidského tvora. Savci vyjí a řvou, ptáci hlasitě křičí.

Není to podlý lev Lucase Cranacha staršího, ten Ridingerův je důstojný a spravedlivý, tak jako v druhé bajce ze série z roku 1744, v níž je králem zvířat, a další šelmy kolem něho jsou v roli soudců či jiných vysoce postavených úředníků.¹⁸⁴ Papoušek, jenž byl důvěrný Evě, a pes, který se držel v patách Adamovi, se stáhli do bezpečí svých nadřízených, nejmocnějších – právě tak lze interpretovat lva a orla na desátém listu. Lev se koneckonců vyskytuje také v personifikaci Síly spravedlnosti v pozdějším Ripově vydání *Iconologie*.¹⁸⁵ Orel je už v přírodovědném encyklopedickém spise Pavla Žídka z 15. století popsán jako „král všech ptáků“.¹⁸⁶

Jednu kočkovitou šelmu v pozici předcházející útoku umístil Ridinger do blízkosti prvňích lidí a zákeřného hada. I zde, podobně jako ve zmíněné bajce, může hrát roli soudce nebo vražedné bestie.

3.6.9. Vyhnání z ráje

Příběh uzavírá dvanáctý list. Lidé se již nachází mimo Edenskou zahradu, stojí na okraji lesa, před sebou mají cestu do údolí. Kromě cheruba, jenž je vyhání, je doprovází také řvoucí lev, stejně tak se k nim otáčí leopard. Za nimi se plíží psovité šelma, následuje je los a přimorožec jihoafrický.

Štěkot psů, dusot kopyt a třepot křídel oznamují vyhoštění provinilých lidí z ráje. Na cestě se již nachází různá zvířata včetně africké antilopy bongo. S člověkem z lesa odchází hloupost v podobě osla¹⁸⁷ či pýcha, kterou znázorňuje páv.¹⁸⁸ Blízko vzteklých psů se pohybuje medvěd označující božský hněv.¹⁸⁹

Konečně je čas představit také divoké prase přítomné už v Cranachově díle, v němž mu mohla být přiřazena spravedlnost nebo odvaha,¹⁹⁰ častěji ale bylo považováno za špinavé,

¹⁸⁴ Reprodukce bajky II. dostupná na adrese: <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00035>, vyhledáno 9. 4. 2021.

¹⁸⁵ Viz Ripa (pozn. 22), s. 32.

¹⁸⁶ Viz Hadravová (pozn. 110), s. 202.

¹⁸⁷ Viz Cohen (pozn. 19), s. 220.

¹⁸⁸ Viz Bandmann, Kirschbaum et al. (pozn. 76), sl. 411.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Adam and Eve, Lucas Cranach the Elder, The significance of Cranach's animals, The boar and the lion, *The Courtauld*, <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 11. 4. 2021.

chlípné a žravé.¹⁹¹ Nejen v Ridingerově *Ráji* může divočák zastupovat rovnou samotný hřích.¹⁹² Příhodně vybíhá ze stínu keřů, aby naposledy připomněl příčinu dramatického vyhnání, zároveň se nenápadně zjevuje mezi ostatními zvířaty, jež ztvárňují vlastnosti, které Adama a Evu dohnaly k bráně zahrady ráje.

Ačkoli je hlavním příběhem život prvního člověka od jeho stvoření po vyhoštění ze zahrady Edenu, lze předpokládat, že Ridinger do svého cyklu vložil příběhů daleko víc. Se zvířaty nepracoval jako s pouhými symboly, ale jako svědky událostí je zapojil do děje, vtiskl jim charaktery a reálné vlastnosti. Navázal na mnoho dřívějších verzí, vedle smilných kozlů, pyšných pávů a ohrožených jelenů však předvedl v nové roli slony, pštrosy či lvy.

Skvěle znal lesní zvěř, kterou viděl umírat v zubech psů. V menażériích měl možnost setkat se s exotickými ptáky, drobnými savci i šelmami. Znal jejich chování, anatomii a péči o ně, přesto se nebránil renesanční teorii o lidských vlastnostech obsažených ve zvířatech.¹⁹³ O tom však není jen cyklus *Ráj*, ale značná část jeho celoživotní tvorby.

¹⁹¹ Viz Cohen (pozn. 19), s. 220–221.

¹⁹² Ibidem, s. 221.

¹⁹³ Peter Harrison, The Virtues of Animals in Seventeenth-century Thought, *Journal of the History of Ideas*, 59, č. 3., 1998, s. 466.

4. Ridingerův cyklus *Ráj* – kontext

Něco z Ridingerovy produkce již bylo naznačeno, už z toho je více než zřejmé, že biblické téma není ve fondu jeho prací běžné. Oproti ostatním oblastem umělcova zájmu je počet takových děl střídavý. Tímto směrem orientovaná část tvorby obsahuje portréty svatých (např. sv. Františka z Assisi, sv. Jeronýma či sv. Máří Magdalény), christologické scény (Kristus na kříži) či alegorické kompozice, mezi nimiž vyniká třeba motiv tzv. tance smrti. Ústřední pole takového listu obsahuje čtyři rohové výjevy: kromě pohledu do pekla a do nebe také ukřižování Krista a prvotní hřích v podobě známého schématu s hadem obtočeným kolem kmene stromu, po jehož levé straně stojí Adam, po pravé Eva.

Jedině témata náboženství a smrti (kromě tance je to také triumf smrti nebo alegorické memento mori) Ridingerovi dovolovala oprostít se od závislosti na zobrazování přírody a zvířat a dokázat, že stejně dobře zvládá také architekturu či dekorativně zdobená rámování. Barokní živost, jíž jsou těla zvířat a krajinné scenérie plné, pak střídají zanícené pohledy, ostré přechody drapérie a detailně zobrazená zátiší. Další tvorba je naopak na přírodních motivech založená.

Během svého života se účastnil mnoha slavností v podobě štvanic a parforsních lovů, což dokládají četné série zobrazující hony, odchyty zvěře a také samotné přípravy akcí. Druhou velkou kapitolou v Ridingerově tvorbě jsou koně, které nejen zobrazoval, ale v rámci grafických souborů také klasifikoval a popisoval drezurní cviky a trénink jezdecké školy, jako je tomu v sérii *Neue Reitkunst* z roku 1722.¹⁹⁴

Moralistické náměty jsou patrné z připomínek listů s výjevy divokých zvířat, které o poezii doplnil Berthold Heinrich Brockes, a také v bajkách, v nichž Ridinger spojil svůj důkladný realismus s leckde hravou formou, skrze níž varuje před špatnými vlastnostmi.

Jiné série kladou důraz na přesnost anatomie, s níž se autor snažil vyobrazit také zvířecí stopy doplněné o popisky. Podobný historicko-vědecký přesah má i soubor *Pferdekuren*, který se věnuje veterinární péči o koně.

Ráj má v celkovém díle Johanna Eliase Ridingera mimořádné postavení. Vzhledem k jeho zálibě v zobrazení zvířat a bohaté tradici tohoto námětu není však překvapením, že takové dílo pod jeho rukama vzniklo.

Ridinger zřejmě neměl nouzi o odbyt svých tisků, lze ale předpokládat, že s *Rájem* se okruh objednavatelů o něco rozšířil. Již kolem poloviny 20. let 18. století založil vlastní tiskárnu, v níž probíhalo rozmnožování rytin, a to i po jeho smrti.¹⁹⁵ V úvodu bylo naznačeno, že

¹⁹⁴ Viz Berg (pozn. 1), s. 104.

¹⁹⁵ Viz Tognier (pozn. 2), s. 65.

listy nejen s loveckou tematikou, ale kupříkladu také jezdecké portréty plnily prostory šlechtických sídel a archivy sběratelů, a podobný osud zřejmě potkal také jednotlivá vydání rajskeho cyklu. Jak bylo zmíněno v první části této práce a jak píše také Lars Berg, desky a kresby k rajskeému příběhu byly kolem poloviny 19. století v majetku antikváře Weigela v Lipsku.¹⁹⁶ Jakkoli Ridinger znal přitažlivost námětu a dokázal odhadnout zájem kupců, byla to v první řadě snad vlastní záliba a touha, co ho donutilo takovou sérii zhotovit – Thienemann uvádí, že některé listy sám umělec opatřil rámem a vložil za sklo, aby si jimi vyzdobil obývací pokoj.¹⁹⁷

Tradice rajske zahrady ve výtvarné kultuře přirozeně pokračovala, z dalších děl je však patrné, že významný krok, který na cestě uměleckého vývoje tématu načal Jan Brueghel starší a dokončil Johann Elias Ridinger, byl krokem posledním. Dobově shodná je rytina Johna Hintona s pěti scénami ze života Adama a Evy, ta už však snad může jen potvrdit Ridingerovu kvalitu. Hlavním předmětem nových zpracování znovu začaly být postavy Adama a Evy, často v souvislosti s bolestí, kterou prožívaly při vyhnání z ráje nebo jako rodiče se smrtí vlastního syna Ábela.

Za přímého následovníka autorů zobrazujících ráj jako divokou a rozmanitou přírodu, kde spolu zvířata žijí bok po boku, lze označit Jana Václava Petera, česko-rakouského malíře a rytce žijícího v druhé polovině 18. a první čtvrtině 19. století. Jeho olejomalba *Adam a Eva v zahradě Edenu* je zřejmě jednou z posledních ozvěn slavné éry obrazů rajske divočiny. Mezi ty, kteří se nepostavili starým koncepcím úplně zády, se řadí také Ferdinand Fellner, Hans Thoma či Julius Schnorr von Carolsfeld, který vytvořil 240 dřevořezových ilustrací bible, a to pod vlivem dávných mistrů malby a grafiky.¹⁹⁸

Gustave Dore a jeho ilustrace Miltonova *Ztraceného Ráje* už naznačuje rozcestí, na němž se vazby ke staršímu umění přetrhnou. William Blake, Ephraim Moses Lilian nebo Franz Stuck to jen potvrzují.

¹⁹⁶ Viz Berg (pozn. 1), s. 100.

¹⁹⁷ Viz Thienemann (pozn. 11), s. 168.

¹⁹⁸ Viz Kirchner (pozn. 15), s. 251–252.

5. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo představit grafický cyklus *Ráj* od Johanna Eliase Ridingera, velkou část jsem však v tomto kontextu věnoval samotnému tématu biblického ráje a prvních lidí ve vývoji evropského umění. Stručně jsem nastínil jeho počátky a následně prezentoval díla různých autorů. Protože výklad Ridingerova *Ráje* se měl soustředit na symboliku zvířat v něm obsažených, už s jeho předchůdci jsem odhaloval morální a křesťanské významy živočichů, abych tyto získané znalosti aplikoval v kontextu prvotního hříchu a v závěru kapitoly zúročil. Zároveň jsem je doplnil o nové informace, ať už na základě jiných literárních zdrojů, nebo v kontextu vlastní Ridingerovy tvorby.

Tato nejrozsáhlejší kapitola jako by byla z obou stran „zarámovaná“ dalšími dvěma kratšími částmi dokreslujícími cyklus *Ráj*, pokaždé však z jiného pohledu. Nejdříve po technické stránce, později také srovnáním s další umělcovou tvorbou a následovníků námětu.

Mou snahou bylo skloubit několik motivů, které tématem prvního lidského páru a biblického ráje od počátku novověku do poloviny 18. století prostupují. Citacemi pasáží z *Písma* jsem naznačoval, že ať byl umělcův přístup jakýkoli, vždy v něm žil důležitý náboženský podtext. Další linií, jež se protíná s ostatními, je symbolika zvířat v umění a kultuře, posledním okruhem je tendence zobrazit rozmanitost fauny s anatomickou přesností.

Jak z textu této práce vyplývá, příběh počátku života prvních lidí si udržel své místo ve vývoji evropského umění po staletí. Jako jeden z nejoblíbenějších námětů v církevní i světské kultuře¹⁹⁹ se novým obdobím přizpůsoboval, a právě s jednotlivými epochami a jejich podmínkami je spojen dříve naznačený dvojitý přístup: jedna skupina umělců se soustředila na pokušení, druhá na podobu rajske zahrady. Je zřejmé, že zde prezentovaná díla tvoří jen stručný výsek, jenž nemůže ilustrovat vývoj tématu v takové šíři, abychom jej mohli považovat za definitivní důkaz tradice tohoto námětu v umění.

Jsem si také vědom toho, že jsem nevzal dostatečně na zřetel další okolnosti, ať už konkrétních děl, nebo doby. Je důležité zmínit, že téma, které zde bylo probíráno, není a nikdy nebylo uzavřenou „bublinou“, ale rozvíjelo se současně s dalšími motivy, v nichž se zvířata vyskytovala v roli reálných živých tvorů, a v kterých se příroda stávala prostředím obklopujícím svět. Řeč je například o alegoriích přírodních živlů, typických pro tvorbu Brueghelovu či Saveryho. Bylo by tedy odvážné počítat s tím, že každé zvíře je neodmyslitelně spjato s vlastním významem. Pokud se však se symbolikou zvířat pracuje, napříč textem této bakalářské

¹⁹⁹ Viz Kirchner (pozn. 15), s. 283.

práce bylo patrné, že nikdy nelze přístup zobecnit a že vždy záleží také na dalších okolnostech. Stejně tak zjištěné skutečnosti o tom, že významy jednoho motivu mohou být protikladné, by nám stále měly připomínat, že musíme zvažovat všechny možnosti.

Viděli jsme zvířata jako křesťanské a morální symboly či jako pouhé narážky na charaktery. Byli jsme svědky rozštěpených snah, kdy docházelo k proměně jednoho ze zvířat ve fantaskní bytost s podobou na rozhraní člověka a hada, současně s tím ale byli umělci poháněni touhou vyobrazit s precizností zvířata všeho druhu. Právě to bylo Ridingerovou vášní.

Augsburský umělec spoustu tendencí propojil, svým originálním dílem se plynule zasadil mezi jiné umělce, do jejichž řady jsem ho se svým cyklem úmyslně zapojil. Pokračoval v jejich stopách, avšak s tím rozdílem, že do příběhu zapojil rovnou na 250 živočichů, a je tak daleko těžší tvrdit, s jakou vizí každého z nich zobrazil.

Od mládí se pohyboval mezi zvířaty, účastnil se lovů a navštěvoval menažerie, takže můžeme jen hádat, nakolik se otevřel přírodním výkladům, a naopak jak moc byl ovlivněn svými zkušenostmi. Tolikrát zpodobil zvířata umírající, lovící i lovená, domácí, krotká i divoká, ale také v kompozicích alegorických a poučně moralistických. Z přírody nikdy nedělal nic jiného než prostředí, ve kterém se žije, bojuje a umírá. Dokumentoval ji, vědecky zaznamenával, zároveň častokrát připodobnil ke světu lidí. Nakonec tyto dva světy dohromady propojil a sledoval až k jejich počátku, aby vytvořil cyklus *Ráj*.

6. Seznam zdrojů

6.1. Literatura

Agte Rolf et al., *Slovník světové kresby a grafiky*, Praha 1997.

Bandmann Günter, Kirschbaum Engelbert et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 1, Rom 1994. Online zde: <https://archive.org/details/lexikon-der-christlichen-ikonographie-3/Lexikon%20der%20christlichen%20Ikonographie%201>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Bandmann Günter, Kirschbaum Engelbert et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 2, Rom 1994. Online zde: <https://archive.org/details/lexikon-der-christlichen-ikonographie-3/Lexikon%20der%20christlichen%20Ikonographie%202/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Bandmann Günter, Kirschbaum Engelbert et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 3, Rom 1994. Online zde: <https://archive.org/details/lexikon-der-christlichen-ikonographie-3/Lexikon%20der%20christlichen%20Ikonographie%203/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Bandmann Günter, Kirschbaum Engelbert et al., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, svazek 4, Rom 1994. Online zde: <https://archive.org/details/lexikon-der-christlichen-ikonographie-3/Lexikon%20der%20christlichen%20Ikonographie%204/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Bauernfeind Robert, Stilisierte Krokodile, Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde, in Butzer Günter – Zapf Hubert, *Theorien der Literatur*, svazek VII, Literatur und die anderen Künste, Augsburg 2018, s. 9–34.

Berg Lars, Johann Elias Ridinger als Zeichner, in *Jahrbuch Der Berliner Museen*, č. 56, Berlin 2014, s. 91–110.

Bible. Český ekumenický překlad. Online zde: <http://biblenet.cz/>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Bonnell John K., The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play, *American Journal of Archeology*, 21, č. 3, 1917, s. 255–291. Online zde: <https://www.jstor.org/stable/497250>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Brenner Arthur B., The Ape: Simia qua Similis, *American Imago*, 11, č. 3, 1954, s. 317–327. Online zde: <https://www.jstor.org/stable/26301526>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Clarke T. H., Two Rhinoceros Drawings Re-Attributed, *The Burlington Magazine*, 126, č. 979, 1984, s. 623–626, 629. Online zde: <https://www.jstor.org/stable/881840>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Cohen Simona, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008.

Cohen Simona, *Ars simia naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, *Explorations in Renaissance Culture*, 43, č. 2. 2017, s. 202–231. Online zde: https://www.researchgate.net/publication/322151132_Ars_simia_naturae_The_Animal_as_Mediator_and_Alter_Ego_of_the_Artist_in_the_Renaissance, vyhledáno 19. 4. 2021.

Curley Michael J., *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago 2009.

D'Elia Una Roman, *Raphael's Ostrich*, Pennsylvania 2015.

Davis Karen, *More Than a Meal: The Turkey in History, Myth, Ritual, and Reality*, New York 2001. Online omezeně zde: https://books.google.cz/books?id=NxHN2RkmI3gC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 19. 4. 2021.

Dittrich Lothar – Dittrich Sigrid, *Der Fasan Zoologische Identität und Ikonographie*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, s. 101–131. Online zde: <http://www.jstor.org/stable/24661628>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Greenblatt Stephen, *The Rise and Fall of Adam and Eve*, New York 2017.

Hadravová Alena, *Kniha dvacatera umění mistra Pavla Židka, část přírodovědná*, Praha 2008.

Hall James, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York 1994.

Harrison Peter, *The Virtues of Animals in Seventeenth-century Thought*, *Journal of the History of Ideas*, 59, č. 3., 1998, s. 463–484. Online zde: <https://www.jstor.org/stable/3653897>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Henning Taylor Fisk, *Didactic Meanings in Cornelis van Haarlem's The Fall of Man (1592)*, 2016. Online zde: https://www.academia.edu/24407703/Didactic_Meanings_in_Cornelis_van_Haarlem's_The_Fall_of_Man_1592, vyhledáno 19. 4. 2021.

Hieatt A. Kent, *Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context*, *The Art Bulletin*, 65, č. 2, 1983, s. 290–304. Online zde: <https://www.jstor.org/stable/3050323>, vyhledáno 19. 4. 2021.

Janson Horst Woldemar, Davies Penelope J. E. et al., *Janson's History of Art: The Western Tradition*, 8. edice, Upper Saddle River 2011.

Jonckheere Koenraad, *Michiel Coxcie and the reception of classical antiquity in the low countries*, in Jonckheere Koenraad (ed), *Michiel Coxcie (1499–1592) and the giants of his age*,

London/Turnhout 2013, s. 64–97. Online zde: https://www.academia.edu/12896271/Michel_Coxcie_and_the_Giants_of_his_Age_Selection, vyhledáno 19. 4. 2021.

Kirchner Josef, *Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1903. Online zde: <https://archive.org/details/diedarstellungde00kirc/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Kotková Olga (ed.), *Roelandt Savery: malíř ve službách císaře Rudolfa II. = a painter in the services of emperor Rudolf II* [Praha, Národní galerie v Praze – Sběrka starého umění, Schwarzenberský palác, 8. 12. 2010–20. 3. 2011, Kotrijk, Broelmuseum, 21. 4. 2011–11. 9. 2011]. Praha 2010.

Krejča Aleš, *Grafika*, Praha, 2010.

Noble Bonnie J., The Kind of Virgin That Keeps a Parrot: Identify, Nature, and Myth in a Painting by Hans Baldung Grien, *Journal of Literature and Art Studies*, 4, č. 9, 2014, s. 702–721. Online zde: https://www.academia.edu/11069629/Journal_of_Literature_and_Art_Studies_Issue_9_Vol_4_2014, vyhledáno 19. 4. 2021.

Panofsky Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey 1955.

Ripa Cesare, *Iconologia: or, Moral Emblems*, London 1709. Online zde: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/n5/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Royt Jan – Šedinová Hana, *Slovník symbolů: kosmos, příroda, a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

Rulišek Hynek, *Johann Elias Riedinger (1698–1767): pohledy do sbírek Alšovy jihočeské galerie* (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1999.

Thienemann Georg August Wilhelm, *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger, mit dem ausführlichen Verzeichniss seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen grossen Sammlung von Handzeichnungen*, Leipzig, 1856. Online zde: https://books.google.cz/books?id=OkVQAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 17. 4. 2021.

Togner Milan, Rytiny J. E. Ridingera v grafické sbírce zámku Hradce, *Časopis slezského muzea*, série B, XXIV/1975, s. 64–68.

Weigel Theodor Oswald, Johann Elias Ridinger's Kunstsammlung in Handzeichnungen, in *Catalog einer Sammlung von Original-Handzeichnungen der deutschen, holländischen, flandrischen, italienischen, französischen, spanischen und englischen Schule gegründet und hinterlassen von J. A. G. Weigel in Leipzig*, Leipzig 1869, s. 181–231. Online zde: <https://archive.org/details/catalogeinersamm00weig/page/180/mode/2up>, vyhledáno 17. 4. 2021.

Werness Hope B., *The Continuum Encyclopedia of Animals Symbolism in Art*, New York 2003. Online omezeně zde: https://books.google.cz/books?id=iBSDddO-9PoC&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 17. 4. 2021.

Zápalková Helena – Lindovská Zdena, *Umění grafiky. Grafické techniky v průběhu šesti století* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2003.

6.2. Internetové zdroje

Vernisáž dvou stěžejních výstav na zámku Hradec nad Moravicí (tisková zpráva), *Archiv website NPÚ*, <http://npu-cz.temp141.imagic.cz/news/7383-n/>, vyhledáno 29. 1. 2021.

Print, Museum number 1862,0712.378-389, *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-0712-378-389, vyhledáno 2. 2. 2021.

Print, Museum number 1865,0520.317, *The British Museum*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0520-317, vyhledáno 11. 4. 2021.

Adam and Eve, Lucas Cranach the Elder, *The Courtauld*, <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 5. 3. 2021.

Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Thiere zur Verbesserung der Sitten und zumal dem Unterrichte der Jugend neu entworfen, ... Versuch / Ridinger, Johann Elias. - Electronic ed.. - Augspurg, 1744, Fabul X., WDB, *Herzog August Bibliothek*, <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00051>, vyhledáno 7. 4. 2021.

Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Thiere zur Verbesserung der Sitten und zumal dem Unterrichte der Jugend neu entworfen, ... Versuch / Ridinger, Johann Elias. - Electronic ed.. - Augspurg, 1744, Fabul VIII., WDB, *Herzog August Bibliothek*, <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00047>, vyhledáno 8. 4. 2021.

Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Thiere zur Verbesserung der Sitten und zumal dem Unterrichte der Jugend neu entworfen, ... Versuch / Ridinger, Johann Elias. - Electronic ed.. -

Augsburg, 1744, Fabul II., WDB, *Herzog August Bibliothek*, <http://diglib.hab.de/drucke/uh-2f-7/start.htm?image=00035>, vyhledáno 9. 4. 2021.

Kovařík Jaromír, Grafík Ridinger. Mistr barokní lovecké grafiky Johann Elias Ridinger, *Hospitální nadace Františka Antonína hraběte Sporcka v Kuksu*, <http://www.hospitalnina-dace.cz/j.-e.-ridinger/>, vyhledáno 28. 1. 2021.

Auf zum Paradies! Johann Elias Ridinger und sein Paradies-Zyklus, *Kunstsammlungen & Museen Augsburg*, <https://kunstsammlungen-museen.augsburg.de/auf-zum-paradies-johann-elias-ridinger-und-sein-paradies-zykl>, vyhledáno 29. 1. 2021.

Moravská galerie, sbírky on-line, <http://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog?author=Ridinger+%28Riedinger%29%2C+Johann+Elias>, vyhledáno 29. 1. 2021.

Miláčková Martina, Ridinger, Johann Elias, *Muzeum umění Olomouc*, <https://www.muo.cz/sbirky/grafika--39/johann-elias-ridinger--132/>, vyhledáno 29. 1. 2021.

The Rhinoceros „Mis Clara“, 1748, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139132.html>, vyhledáno 8. 4. 2021.

Nashorn Rhinoceros, 1748, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.150687.html>, vyhledáno 8. 4. 2021.

Wheelock Arthur K. Jr., Hendrick Goltzius/The Fall of Man/1616, *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/95659>, vyhledáno 23. 3. 2021.

Výstavu Od Tiziana po Warhola doplnily barokní grafiky i fotografie Josefa Sudka, *olomouc.cz*, <https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Vystavu-Od-Tiziana-po-Warhola-doplnily-barokni-grafiky-i-fotografie-Josefa-Sudka-20031>, vyhledáno 9. 2. 2021.

Huang Melissa, *The Sexualization of Eve and the Fall of Woman*, 2012, <http://www.melissahuang.com/2012/03/09/sexualization-eve/>, vyhledáno 16. 2. 2021.

Category: Paintings of Adam and Eve by Lucas Cranach (I), *Wikimedia Commons*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Adam_and_Eve_by_Lucas_Cranach_\(I\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Adam_and_Eve_by_Lucas_Cranach_(I)), vyhledáno 9. 3. 2021.

7. Seznam příloh

1. Albrecht Dürer, *Adam a Eva*, mědirytina, 1504 [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222>, vyhledáno 19. 4. 2021]
2. Hans Baldung Grien, *Adam a Eva*, 1507, olej na dřevě [<https://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 19. 4. 2021]
3. Lucas Cranach starší, *Adam a Eva*, olej na dřevě, 1526 [<https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/renaissance/lucas-cranach-the-elder-adam-and-eve>, vyhledáno 19. 4. 2021]
4. Lucas Cranach starší, *Adam a Eva v Ráji (Pád člověka)*, olej na dřevě, 1533 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Lucas_Cranach_the_Elder_-_Adam_und_Eva_im_Paradies_%28S%C3%BCndenfall%29_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 19. 4. 2021]
5. Michelangelo, *Pád a vyhnání ze zahrady Edenu*, freska, 1509–1510 [https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/3sistina/1genesis/4sin/04_3ce4.html, vyhledáno 19. 4. 2021]
6. Tizian, *Adam a Eva*, olej na plátně, 1550 [<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/adam-and-eve/e0ca4331-fb89-47a7-9ba0-be0ece23426b>, vyhledáno 19. 4. 2021]
7. Jacopo Bassano, Francesco Bassano, *Bůh napomíná Adama*, olej na plátně, 1570 [<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/god-reprimanding-adam/c723c47e-e193-42be-8e0b-4c7882c89a24?searchid=7620121a-90a2-e6f9-2c36-995d4c19ea54>, vyhledáno 19. 4. 2021]
8. Michiel Coxcie, *Vyhnání z ráje*, olej na dřevě, 1570 [<https://www.art-bible.info/art/large/919.html>, vyhledáno 19. 4. 2021]
9. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *Adam a Eva*, olej na plátně, 1592 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_van_Haarlem_-_De_zondeval.jpg, vyhledáno 19. 4. 2021]
10. Hendrick Goltzius, *Pád člověka*, olej na plátně, 1616 [<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.95659.html>, vyhledáno 19. 4. 2021]
11. Jan Sadeler, autor předlohy Crispin van den Broeck, *Stvoření Evy*, rytina, pozdní 16. století [<https://www.dia.org/art/collection/object/creation-eve-60144?page=1>, vyhledáno 19. 4. 2021]
12. Jan Sadeler, autor předlohy Maerten de Vos, *Šestý den: Stvoření zvířat, Adama a Evy ze Stvoření světa*, rytina, pozdní 16. století [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/423741>, vyhledáno 19. 4. 2021]

13. Jan Pieterszoon Saenredam, autor předlohy Abraham Bloemart, *Adam a Eva před stromem poznání*, rytina, 1604 [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam and Eve Before the Tree of Knowledge LACMA M.88.91.269.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam_and_Eve_Before_the_Tree_of_Knowledge_LACMA_M.88.91.269.jpg), vyhledáno 19. 4. 2021]
14. Nicolaes de Bruyn, *Adam a Eva v ráji*, rytina, 1631 [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/385428>, vyhledáno 19. 4. 2021]
15. Jan Brueghel starší, *Zahrada Eden s pádem člověka*, olej na mědi, 1612 [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan Brueghel I - The Garden of Eden with the Fall of Man.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_I_-_The_Garden_of_Eden_with_the_Fall_of_Man.jpg), vyhledáno 19. 4. 2021]
16. Roelandt Savery, *Ráj*, olej na dřevě [https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.DO_4245, vyhledáno 19. 4. 2021]
17. Johann Elias Ridinger, *1. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/xqgr6v2a>, vyhledáno 19. 4. 2021]
18. Johann Elias Ridinger, *2. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/dbavhswm>, vyhledáno 19. 4. 2021]
19. Johann Elias Ridinger, *3. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/auankyha>, vyhledáno 19. 4. 2021]
20. Johann Elias Ridinger, *4. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/fsrbbpvb>, vyhledáno 19. 4. 2021]
21. Johann Elias Ridinger, *5. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/wxpa3qtk>, vyhledáno 19. 4. 2021]
22. Johann Elias Ridinger, *6. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/ubwx6aw9>, vyhledáno 19. 4. 2021]
23. Johann Elias Ridinger, *7. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/c8wyx5qm>, vyhledáno 19. 4. 2021]
24. Johann Elias Ridinger, *8. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/frmyggh>, vyhledáno 19. 4. 2021]
25. Johann Elias Ridinger, *9. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/tv35ebu2>, vyhledáno 19. 4. 2021]
26. Johann Elias Ridinger, *10. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/busv87ys>, vyhledáno 19. 4. 2021]
27. Johann Elias Ridinger, *11. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/pawj9cvj>, vyhledáno 19. 4. 2021]
28. Johann Elias Ridinger, *12. list cyklu Ráj*, lept a mědirytina, 2. polovina 40. let 18. století [<https://wellcomecollection.org/works/phzdgjcg>, vyhledáno 19. 4. 2021]

8. Obrazová příloha



1 | Albrecht Dürer
Adam a Eva, mědirytina, 1504



2 | Hans Baldung Grien
Adam a Eva, olej na dřevě, 1507



3 | Lucas Cranach starší
Adam a Eva, olej na dřevě, 1526



4 | Lucas Cranach starší
Adam a Eva v ráji (Pád člověka), olej na dřevě, 1533



5 | Michelangelo
Pád a vyhnání ze zahrady Edenu, freska, 1509–1510



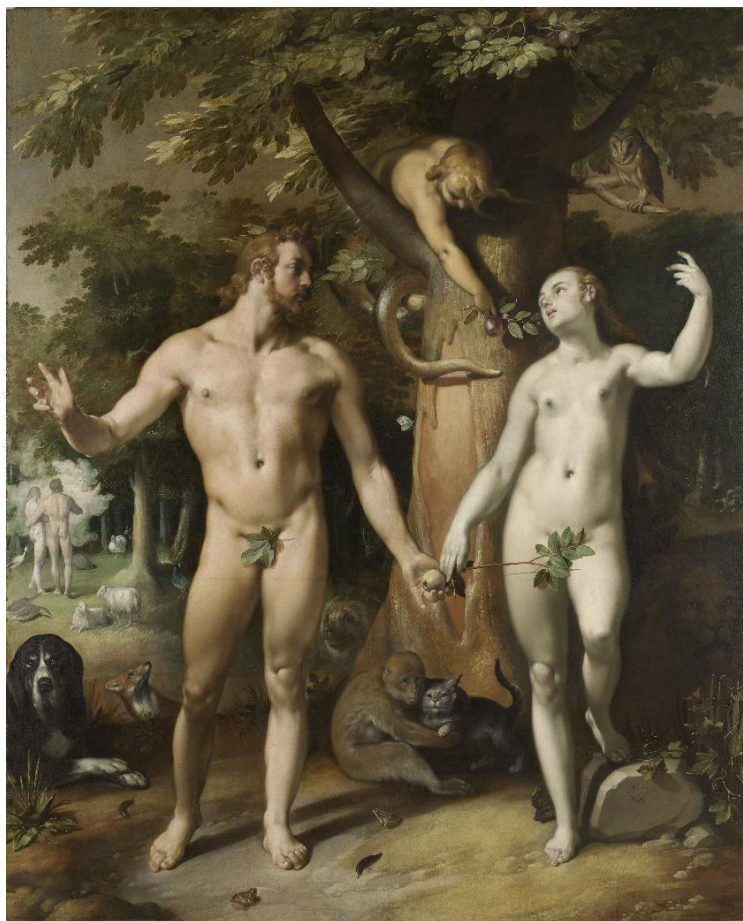
6 | Tizian
Adam a Eva, olej na plátně, 1550



7 | Jacopo Bassano, Francesco Bassano
Bůh napomíná Adama, olej na plátně, 1570



8 | Michiel Coxcie
Vyhánání z ráje, olej na dřevě, 1570



9 | Cornelis Cornelisz. van Haarlem
Pád člověka, olej na plátně, 1592



10 | Hendrick Goltzius
Pád člověka, olej na plátně,
1616



11 | Jan Sadeler, autor předlohy Crispin van den Broeck
 Stvoření Evy, rytina, pozdní 16. století



12 | Jan Sadeler, autor předlohy Maerten de Vos
 Šestý den: Stvoření zvířat, Adama a Evy ze Stvoření světa, rytina, pozdní 16. století



13 | Jan Pieterszoon Saenredam, autor předlohy
 Abraham Bloemart
Adam a Eva před stromem poznání, rytina,
 1604



14 | Nicolaes de Bruyn
Adam a Eva v ráji, rytina, 1631



15 | Jan Brueghel starší
Zahrada Eden s pádem člověka, olej na mědi, 1612



16 | Roelandt Savery
Ráj, olej na dřevě, 1618



17 | Johann Elias Ridinger
 1. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



18 | Johann Elias Ridinger
 2. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



21 | Johann Elias Ridinger
5. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



22 | Johann Elias Ridinger
6. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



Der Herr sprach: Ich will die Tiere gesellen um dich, Adam, damit du sie gibst, da hast du mich, Adam. Gen. 2. 19.

Dieu dit: n'a tu pas mangé de l'arbre, dit-il je t'avais défendu de manger. Gen. 3. 11.

Deus omnium videt cordes, et omnium delicia cognoscit, super omnium animam, super omnium oculos, oculos habet. S. Ambrosius de paradyso c. 10.

Tab. 25. Ridinger von der. et sculp. Aug. 1740.

25 | Johann Elias Ridinger

9. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



Adam sprach: Ich höre die Stimme des Herrn, und fürchte mich, denn ich bin nackt. Darum verflocht ich mich. Gen. 3. 10.

Adam dit: j'ai ouï la voix au jardin, et j'ai craint, parce que j'étais nu, et je me suis caché. Gen. 3. 10.

Ubi spiritus absconditur se, ut contraherentur miseria erroribus relicto lumine veritatis, quod ipse non erant. S. Augustinus in Gen. 1. 22. c. 16.

Tab. 26. Ridinger von der. et sculp. Aug. 1740.

26 | Johann Elias Ridinger

10. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



Die Macht des Himmels ist nicht zu unterschätzen, mit Reiter sollt ihr euch nicht verlassen der Schöpfung. Denn sind Affen soll er die tragen und sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ein Schwein ohne Kopf sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ist die die wieder die Erde verschluckt, dann die genommen bist. Denn du bist Erde, und sollt dir Erde werden. Gen. 3. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

La terre fut donnée à l'occupation de son. tu mangeras d'herbe en travail, sans le pain de la vie, si elle le produira l'herbe des champs. En la sueur de ton visage tu mangeras le pain, jusqu'à ce que tu retournes en terre: car tu es de la terre, parce que tu es poussé en terre, retournes tu en poussière. Gen. 3. 17. 18. 19.

Cum illam perofficio mero armis. "Quidam homines suspensissimi sunt, clamant, et respondet in hunc modum, quandoque hinc habebat." August. Tab. in Genes. 3. 17.

27 | Johann Elias Ridinger
 11. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století



Die Macht des Himmels ist nicht zu unterschätzen, mit Reiter sollt ihr euch nicht verlassen der Schöpfung. Denn sind Affen soll er die tragen und sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ein Schwein ohne Kopf sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ist die die wieder die Erde verschluckt, dann die genommen bist. Denn du bist Erde, und sollt dir Erde werden. Gen. 3. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Die Macht des Himmels ist nicht zu unterschätzen, mit Reiter sollt ihr euch nicht verlassen der Schöpfung. Denn sind Affen soll er die tragen und sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ein Schwein ohne Kopf sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ist die die wieder die Erde verschluckt, dann die genommen bist. Denn du bist Erde, und sollt dir Erde werden. Gen. 3. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Die Macht des Himmels ist nicht zu unterschätzen, mit Reiter sollt ihr euch nicht verlassen der Schöpfung. Denn sind Affen soll er die tragen und sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ein Schwein ohne Kopf sollt ihr die Arbeit mit dem Esel. Ist die die wieder die Erde verschluckt, dann die genommen bist. Denn du bist Erde, und sollt dir Erde werden. Gen. 3. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

28 | Johann Elias Ridinger
 12. list cyklu Ráj, lept kombinovaný s mědirytem, 2. polovina 40. let 18. století