

Ivo Krsek

MAULBERTSCHOVO „VYSVOBOZENÍ PANNY“ v Moravské galerii v Brně

(Ke vztahu Maulbertsche k Rubensovi)¹

Otázka tématu této nevelké malby² není dosud definitivně vyjasněna. Označení Vysvobození panny, k němuž se přikláníme, vystihuje povahu scény jen obecně stejně jako jiné názvy, které přinesla dosavadní odborná literatura (Únos, Scéna z legendy). Je nanejvýš pravděpodobné, že obraz líčí konkrétní událost. Pokusem o konkretizaci – ovšem již na první pohled neúspěšným – byl návrh chápat jej jako „Únos Proserpiny“. Blíže pravdě se zdála být domněnka Kláry Garasové, že jde o výjev z legendy o sv. Ladislavovi. Přece však i tu zůstávají vážné pochybnosti^{2a} a je pravděpodobné, že se v budoucnu objeví uspokojivější výklad. Nelze zejména vyloučit, že téma obrazu se skrývá v oblasti pozdně renesanční, popř. barokní heroické poezie, i když se to zatím nepodařilo prokázat.

Od svého objevení budí Vysvobození panny pozornost nevšedními malířskými kvalitami. Je projevem téže rozpoutané fantazie, jak se v monumentálním měřítku projevila ve freskách v Heiligekreuz-Guttenbrunn (1757), v Sümegu (1757—1758), Mikulově a Kroměříži (1759).³ Že obraz pochází ze stejného období jako tyto nástěnné malby, naznačuje i významný detail: v uvedených freskách se objevuje motiv jezdce na bělouši. Zejména setník centrální scény fresky kostela v Heiligekreuz-Guttenbrunn a táž postava ze scény Ukřižování fresky kostela v Sümegu jsou brněnskému obrazu velmi blízké. V obou případech nejen postojem koně se skloněnou šjí, ale i zvláštním zakloněním setníka, v Sümegu nadto ještě zdůrazněním koně, oslnivého bělouše, jenž se stává malířskou pointou obrazu, zatímco jezdec a zejména oba protagonisté, Marie a Ukřižovaný, ustupují do pozadí – obdobné licence se malíř odvážil i ve Vysvobození panny, když z celé skupiny nechal zářit jen část, hlavu a šjí bujného bílého hřebce a dívčí postavu, kdežto jejího rytířského osvoboditele, nesoucího praporec a pozvedávajícího dívku k sobě, ponořil zcela v přitmě.

Neobyčejně zajímavá je slohová struktura obrazu. Její pozornější studium vede nezbytně k závěru, že v tomto komorním díle se prostupuje několik koloristických názorů, v jejichž znamení se odehrála historie evropského malířství předchozích dvou a půl století.

Již základní kontrast teple hnědé šerosvitné sféry a stříbřitě světlých figur je příznačný. Seversky intimní měkce proudící šerosvit oživený tajemnými světly a reflexy, kůň a žena, jež se z něho

¹ O brněnském obraze autor stručně pojednal již ve svých starších maulbertschovských publikacích, zejména v katalogu výstavy Maulbertschova díla (*Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*. Wien-München 1974, str. 91, čís. Katalogi 39, „Entführung“) a v drobné stati *Bemerkungen zum Katalog der Franz Anton Maulbertsch-Ausstellung*. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 1975 až 1976, F 19—20, str. 138.

² Inv. číslo Z 1644, olej na plátně, 73,5×52,4 cm. Obraz byl získán roku 1946.

^{2a} *Dr. Klára Garasová* vyslovila tuto hypotézu na vídeňské Maulbertschově výstavě r. 1974. Odvolávala se na motiv, vyskytující se na středověkých nástěnných malbách v Uhrách a na Slovensku. (V. Lomnica, Kraskovo, Rimavská Baňa aj.) : Sv. Ladislav, rytíř, často s královskou korunou (brněnský jezdec ji postrádá) poráží Kumána a vysvobozuje Ladivu. Jelikož však tento motiv není v pozdější malbě doložen, je vztah brněnského obrazu k svatoladislavské legendě vágní, i když je známo, že Maulbertsch z ní jinak čerpal (Győr, Katedrála 1773; Bratislava, Primaciální palác, 1781; Szombathely, skica, 1791: jde vesměs o scénu „Sv. Ladislav dobývá kopím vodu ze skály“). Proto dr. Garasová posléze od své domněnky upustila. – Srov. V. Dvořáková, J. Krása, K. Stejskal, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha, Bratislava 1978, str. 108, 135, 162.

³ *Klara Garas (Franz Anton Maulbertsch. 1724—1796*. Budapest 1960, str. 51) se brněnským obrazem podrobněji nezabývá. Řadí jej „zu den Werken um und nach Kremsier“. *Peter Canon-Brookes (The Oil Paintings of F. A. Maulbertsch in the light of the 1974 Exhibition*. In: Burlington Magazin 1976, 26), který rovněž věnuje obrazu jen letmou zmínku, jej srovnává se sümegskou freskou („The superb Abduction from ... Brno ... is closely related in spirit and execution to the Sumeg frescoes ...“).

vynořují, jakoby vyzařovaly vlastní světlo – to vše vzbuzuje vzpomínky na Rembrandta. Vedle toho výrazného rembrandtovského motivu nelze přehlédnout, zvláště ve způsobu světelné iluzivní modelace dívčího těla a typu její zvláštní pikantní fyziognomie, vztah k benátskému settecentu.⁴ Slohově charakteristický je i dívčin světlý inkarnát, látkově nikterak jednoznačný, ba naopak: irizací mléčně žlutavých, živě růžových a modravých tónů a bělavých třpytů a jejich štětcovým zpracováním připomínající spíše perleť než pleť. Obdobně zpracovávali lidskou pleť manýristé, libující si v barevné měňavosti a v rafinovaném zacházení s materiální strukturou věcí; povrch lidského těla připodobňovali ušlechtilým kovům, emajlům, perlám apod. Tato velmi nápadná tendence, kterou Maulbertsch mohl poznat a ocenit zejména ve Sprangrových dílech, zrcadlila fascinaci manýristického malířství uměleckým řemeslem, jež se zabývalo zpracováním vzácných materiálů v exkluzivní výtvoře. I kůže koně Maulbertschova brněnského obrazu, teple bílá na hrudi, stříbřitě modravá s bílými lesky na šíji, i zvlněná hřiva, živě vyvolávající představu křišťálově modrého vodopádu, patří konec konců do těchto souvislostí.

Zaujetí smyslovými kvalitami věcí, malířskými výkladem jejich povrchu a látkovosti, upozorňuje však zároveň na další komponentu výtvarné struktury Vysvobození panny. Je to poučení vlámskou malbou 17. století. Ze zážitku Rubense, z jeho uchvácenosti smyslovými kvalitami a kvetoucí tělesností, stejně jako z jeho bytostného sklonu vytvářet slavnostní vizi světa jakoby z vzácné hmoty, lze odvodit nejen dívčin inkarnát i s jeho settecenteskou benátskou intonací a manýristickým koloristickým vyhocením,⁵ ale i malířské pojednání jejího roucha, rytířova lesklého pancíře, běloskvoucího koně a konec konců i šerosvitu v jeho smyslné vláčnosti. Rubens je tedy nejvýznamnějším inspirátorem barevného organismu obrazu: k němu se odvolává celková barevnost, založená na základním akordu teplé hnědě a červeně a škály stříbřitých a modravých tónů-hnědě šerosvitu a terénu, stupňované v planoucí červeň jezdcova pláště, stříbřitých a modravých nuancí v postavách koně a panny. Ozvukem Rubensovy malby je i senzitivní vedení štětce, vytvářející rukopis bohatě a přitažlivě diferencovaný v pastózní a lazurní partie, v souvislé hmotné nátěry a virtuózní skicovitou kresbu, v místa uhnětená z hustého barevného těsta i v detaily jen naznačené průsvitnými nehmotnými nánosy.

Tato rubensovská interpretace bytí je zjemnělou a zjitřenou senzibilitou středoevropského malíře pokročilého 18. století proměněna v malířskou férii plnou magické poezie a přeludné krásy. Jde o brilantní lyrickou transpozici rubensovského kolorismu, podmaňující svým slohovým synkretismem, stejně jako nevídanou smyslovou intenzitou, s níž je prezentována látkovost věcí, sugestivně zpřítomněná a současně dráždivě mnohoznačná – když lidská pleť je zároveň perleť, kůže koně hedvábím, hřiva vodním proudem. Mnohoznačnost slohová se prolíná a spájí s mnohoznačností významovou v jediný celek.

Dodejme ještě, že z Rubensova díla jsou čerpány i hlavní figurální motivy obrazu. Skvoucí kůň má nepochybně svůj základní vzor v bělouši scény Cesta královny do Pont-de-Cé Rubensovy Historie Marie Medicejské (Louvre), figura panny je inspirována velmi pravděpodobně ženským aktem z Triumfu pravdy téhož proslulého cyklu, popřípadě postavou Oreithye Rubensova obrazu Boreas unáší

⁴ Rysy dívčiny tváře by bylo možno považovat za jakýsi ozvuk tváří dívek, resp. mladých lidí v pracích G. B. Pittoniho (srov. např. Pittoniho obrazy Bakcha a Ariadny a Oběti Polyxeny z počátku třicátých let v Národní galerii v Praze, reprodukován v katalogu *E. A. Šafaříka Benátské malířství 18. století*, Praha 1964, obr. 28, 29) nebo v dílech Pittoniho středoevropského žáka Anrtona Kerna (např. Modlíci se P. Marie v Národní galerii v Praze nebo Sv. Rodina téže sbírky, reprodukován ve výše citovaném katalogu, obr. 16, 17).

⁵ Pleť zbarvená růžově a žlutavě s bílými lesky a modravými reflexy je rubensovského původu. Srov. tradovaný Rubensův výrok o metodě malířského provedení inkarnátu, citovaný u *Maxe Doernera, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Neu, herausgegeben von *Toni Roth und Richard Jacobi*, 11. verbesserte Auflage, Stuttgart 1960, str. 321 ad. Manýristicky výrazové zhodnocení tohoto rubensovského koloristického prvku v Maulbertschově obraze spočívá hlavně ve zdůraznění barevné vibrace a měňavosti (zesílením barevných kontrastů, jmenovitě intenzity modrého tónu) a v nápadné látkové mnohozačnosti, jak jsme se o ní již v textu zmínili.

Oreithyu (Vídeň, Akademie). Medicejský cyklus, zdobivší od počátku 19. století lucemburský palác v Paříži, znal Maulbertsch z grafických reprodukcí, jež se zachovaly v jeho pozůstalosti.⁶ Obraz Borease a Oreithye mu mohl být dostupný i v originále. Do roku 1779 byl součástí bohaté kounicovské zámecké obrazárny ve Slavkově, kam mohl Maulbertsch zavítat za svých cest na Moravu v padesátých letech. O jeho stycích s Kounicí by nasvědčovala i ta skutečnost, že v kounicovském fondu slavkovského zámku se zachovala dodnes Maulbertschova skica k přemyslovské scéně fresky lenního sálu v Koměříži (1759).⁷

Ukázali jsme, že Vysvobození panny je složitý výtvarným organismem. Malíř tu předvádí jakousi retrospektivu velké tradice. Čerpá takřka ze všech hlavních komponent evropského malířství 16.–18. století s výjimkou francouzské: z manýristické, z benátské, z holandské (rembrandtovské) a zejména z komponenty vlámské, jak ji předurčil Rubens.

Rubens byl pro 18. století neméně podnětný než pro svou dobu. Po diskusích v pařížské Akademii, z nichž vyšli vítězně modernisté stranící barvě, se stal Rubens po předchozí nadvládě Raffaella a Pousina přitažlivým pro velkou část evropské malby 18. století. Byl aktuální i v oblasti pro rakouské malířství tak významné, jako byly Benátky G. B. Tiepola. Rubenismus znamenal vymanění z tlaku dogmatických teorií, rozvoj kolorismu a uvolnění prostoru pro malířský temperament. Rubensovské ladění Maulbertschova Vysvobození panny tedy nijak nepřekvapí. Ostatní slohové elementy obrazu, jež dodávají rubensovské složce silného výrazového umocnění, byly v průběhu 18. století rovněž živé. Jistá filiace s manýrismem je typická pro veškerou rokokovou malbu pokročilejšího 18. století, charakteristickým znakem specifického rakouského expresivního rokoka se stala zásluhou učitele Maulbertschovy generace Paula Trogera, takže právem je možno uvažovat o jakémisi neomanýrismu rakouské malby druhé a třetí čtvrtiny 18. století.⁸ A stejně tak se v německém a rakouském, ale i v italském malířství 18. století projevovaly sympatie k luministickým a výrazovým hodnotám Rembrandtovy tvorby, ať již v přímém kontaktu s jeho dílem, nebo v návaznosti na práce jeho následovníka L. Bramera. Šlo-li u „neomanýrismu“ a „rembrandtismu“ o reminiscence, znamená pak poslední, settecenteskí komponenta Vysvobození panny ohlas soudobých výbojů benátské malby, bez jejíhož stimulujícího iluzionismu si nelze umění Trogrových žáků představit.

Jednotlivé složky Maulbertschovy retrospektivy jsou tedy dobově podmíněné. Jejich prezentace je však originálním činem génia, jenž tu vytvořil neopakovatelný malířský kosmos, překypující tvůrčím napětím a slohovou autentičností přítomné dějinné chvíle. Zejména spojení rembrandtovských prvků s rubensovskou komponentou je ve své jedinečné samozřejmosti a ústrojnosti nesmírně působivé. Máme před sebou jedno z vrcholných děl vídeňské malby Trogrovy školy, sugestivní kompozici, již nechybějí groteskní rysy v typech postav i v celkové obrysové rozeklanosti, hýřivě barevnou, jiskrnou, ve světelné i barevné skladbě nápadně kontrastní a až marnotratně vyšperkovanou neklidnými skvrnami a nervní štětcovou kresbou. Velký střeoevropský freskař tu suverénně těžší z techniky olejomalby, jejíž možnosti dovede rozehrát do nejširších výrazových rejstříků.

Náhlé přízračné vynoření koně a dívky, jež je výslednicí této svrchovaně autentické představivosti, je zároveň – pozorujeme-li Vysvobození panny z většího historického nadhledu – vyústěním oné větve barokní malby, radikálního baroka, jíž dodal jeden ze základních impulsů

⁶ Srov. Klara Garas, l. c., str. 284, Dokument CLXVI: 2. August 1797: Licit. Maulbertschische Verlassenschaftseffekten: „... Die ganze Luxemburggalerie ...“

⁷ Do literatury ji uvedl roku 1961 Miloš Stehlík (*K restauraci díla F. A. Maulbertsche*. In: Umění IX, 1961, str. 408). Byla však již známa F. M. Haberditzlovi († 1944), jak svědčí nedávno posmrtně vydaný rukopis jeho monografie o F. A. Maulbertschovi (*Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch*. Wien 1977, str. 196).

⁸ Srov. Pavel Preiss, *Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: Actes du XXII^e Congres International d'Historie de l'Art. Budapest 1972, str. 595 ad.

Caravaggio svým novátorským zpřítomněním zobrazeného, jež jakoby se odehrávalo s mocnou smyslovou naléhavostí v nejtěsnější blízkosti diváka vtaženého do děje, „zde a teď“. Byl to vyhrocený názor, vycházející z bezprostředního zážitku, distancující se od jakékoliv teorie a odlišující se zřetelně od druhé větve barokní malby, klasicizujícího baroka boloňských mistrů, dovršeného klasicismem N. Poussina. Velký francouzský malíř podřizoval svou bohatou senzibilitu bedlivé kontrole intelektu, imaginaci zkázňoval řeholí řádu. Výsledkem byla malířská meditace, jež nepodléhala diktátu daného okamžiku a místa a otvírala se do říše všelidských představ a snů, osvobozené od diabolismu přítomnosti.

Maulbertschův rozpoutaný senzualismus, jenž ke caravaggiovskému zpřítomňujícímu a dramatickému „zde a teď“ připojil ještě „já“, byl odpovědí subjektivismu ničím nespoutané umělecké fantazie.⁹ Toto gesto, pozdní projev barokního radikalismu, bylo plně v souladu s aktuálními intencemi expresivního trogrovského rokoka, uvolňujícího individuum z vazeb jakékoliv ortodoxie. Není vyloučeno, že Maulbertschova extrémní formulace nepostrádala nadto i polemické ostří. Vysvobození panny vzniklo v době, kdy se již formovala v prostředí osvícenské intelektuální vrstvy teorie neoklasicismu, jemuž Maulbertsch později ostatně také podlehl. Roku 1755 vydal Winckelmann svůj vlivný protibarokně orientovaný spis „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Tereziánská Vídeň se novým ideám nikterak neuzavírala.

Další poznatky o Maulbertschově Vysvobození panny lze vytěžit z rozboru jeho ikonografického tématu. Ať bude ikonografie obrazu v budoucnu jakkoliv konkretizována, je v hlavních obrysech srozumitelná. Jde o příběh osvobození bezbranné bytosti vydané všanc násilí: Křehká žena a kůň, nesoucí vítězného osvoboditele, se vynořují z temnoty, v níž zůstalo obrovité ležící tělo přemoženého uchvatitele. V zrcadle smyslově duchovního dualismu barokního umění, jež fyzický děj považovalo za podobenství vyšší duchovní skutečnosti, lze symbolický smysl tohoto příběhu vyložit jako vítězství, resp. triumf dobra nad zlem. Odvážíme-li se ještě dále a přijmeme-li měřítko čistě náboženského výkladu („interpretatio christiana“), jeví se nám fabule obrazu jako podobenství o osvobození lidské duše z moci ďábla: Vlající červený plášť a modrá šerpa jezdce na zářivě bílém koni, jakémsi mýtickém oři, jsou heraldickými barvami náboženského majestátu, příslušejícímu Kristu a P. Marii; jezdcův zlatistý praporec by bylo možno chápat jako připomínku praporce, který třímal zmrtvýchvstalý Kristus jako vítězný Spasitel lidstva.

Od tradice triumfujících jezdců, jak ji kodifikoval ze starších, zejména veronesovských předpokladů Rubens a jak ji v 18. století ztělesnil např. Tiepolo ve významném obraze Sv. Jakuba z Compostely na bílém oři před pokořeným saracénským velmožem (Budapešť) nebo Maulbertsch sám ve známé bitevní scéně s týměž světce ve fresce ve Schwechatu,¹⁰ se však Vysvobození panny liší v jednom detailu klíčového významu: vítězný jezdec s praporcem není zalit světlem – a světlo patří přímo podstatně k ideji triumfu. To nepochybně potvrzuje jednu z našich výchozích poznámek, že pohroužení jezdce do stínu je malířskou licencí. Tento bravurní nápad, motivovaný čistě umělecky, narušuje citelně tradiční symbolický kontext příběhu a svědčí o nápadné převaze artistních zřetelů, o rostoucí lhostejnosti k tématu. Destrukční cíl sleduje patrně i groteskní utváření jezdcovy fyziognomie, inspirované nepochybně severským manýrismem.

⁹ Jde tu vlastně o zásadní změnu ve struktuře barokního subjektivismu, o přechod od plurálního subjektu „my“, charakteristického pro časnější fáze baroka, k individuálnímu subjektu „já“, Této otázky se autor dotkl již ve starších maublertschovských statích, zejména ve studii *Zur Interpretation der Kunst zwischen zwei Epochen. Skizze einer Monographie über F. A. Maulbertsch, 1724–1796*, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 1973, F 17, str. 102, 103, pozn. 8, 8a.

¹⁰ Ke skice k nezachované fresce ve Schwechatu srov. *Hans Aurenhammer*, in: *Die goldene Palette*. Stuttgart, Hamburg 1968, str. 278; *Ivo Krsek, Franz Anton Maulbertsch, Ausstellung*, I. c., str. 95, čís. katalogu 57.

Malíř si tu zřejmě pohrává s tradičním obsahem stejně jako podrobuje artistní hře celou výtvarnou strukturu obrazu, malířskou interpretaci kvalit materiálu, světlo, kolorit, malířskou fakturu. Staromistrovská nádhermilovnost a rukopisná kaligrafie, typicky stromistrovsky ušlechtilé zpracování malířské hmoty, tvoří sice fundus instructus Maulbertschova obrazu; zdá se však, že šperkovitě krásná malba nechce již být jakousi fólií, již prosvítá slavnostní, posvátná, všemu lidskému a uměleckému nadřazená stránka světa, jako tomu bylo nepochybně ještě u Rubense.¹¹ Malířská krása Maulbertschova obrazu má již jiný smysl. Postrádá Rubensovu citovou vřelost a smyslovou účast, jeho filozofii životního kladu opřenou o rozsáhlé humanistické vzdělání, o myšlenkový a výtvarný odkaz antiky a klasické renesance, o ideální představu heroického lidského pokolení; je silně promíšena bizarií neomanýristického typu; má v sobě cosi vysloveně osobního, ba vyzývavého. Spíše než by se odkazovala na vyšší realitu, staví na odív sebe samu, jako výtvar soběstačné umělecké fantazie. Toto převažování čistě malířských a osobních zřetelů,¹² jež ovšem není v oblasti pozdně barokní malby bez obdoby a bez předků, je obsaženo, jak se domníváme, i v soudobých obrazech Maulbertschových, jejichž tematika je vysloveně sakrální. To však nemusí – připomeňme – ještě znamenat, že jejich autor již opustil půdu tradiční barokní religiozity. Tvůrčí čin podléhá dialektice zamyšleného a bezděčného, je podroben riziku nechtěných a předem netušených výsledků, což platí jistě dvojnásob pro přelomová období na rozhraní společenských epoch. Máme dostatek náznaků i důkazů, že Maulbertsch jako člověk byl zbožný;¹³ Maulbertsch tvůrce se však již dotýkal pomezí nových horizontů.

V závěru se ještě vraťme k jedné z hlavních tezí našeho pojednání, k rubenismu jako významnému inspirujícímu činiteli Maulbertschova obrazu. Uvedli jsme již, že rubensovský kult znamenal pro 18. století vymanění z hranic závazných estetických teorií a potvrzení tendencí k osobněji a svébytněji laděnému malířskému projevu. Pro rubensovský patos a pompu bylo sice již méně porozumění, improvizující fantazie a smyslovost velkého vlámského mistra však vzbuzovaly obdiv a zájem. Zvláště pozdní obrazy a skvělé skici poskytovaly přemíru podnětů. Rubensův dynamický přednes, v němž stopy štětce obrážely bezprostředně spontánní pohyb a živoucí rytmus malířovy imaginace, byl nepochybně jedním ze závažných činitelů v procesu uvolňování malířské faktury a na cestě k osamostatnění malířské fantazie a malířského lyrismu. V obraze Vysvobození panny hrál Rubens – přes veškerou originalitu této vynikající malby – tuto úlohu zcela nesporně.

Uvolňování štětcového přednesu patří k podstatným momentům novodobých dějin umění. Po předešle v benátské malbě 16. století, u pozdního Tiziana a u Tintoretta, byl skicovitý způsob malby, „pittura di tocchi e di macchia“, legitimován u řady Italů následujícího věku počínaje mistry tzv. novobenátské školy Lissem, Fettiem a Strozim, ze Španělů jmenovitě u Velázqueze, z Nizozemců u

¹¹ Připomeňme, že např. Rubensův zářivě světlý perleťový kolorit lidské pleti byl interpretován jako „die farbige Verherrlichung des menschlichen Leibes als lumen naturale und irdischer Spiegel des Himmels“ (*Hans Sedlmayer, Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens*. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 1964, Heft 9–10, str. 54).

¹² Posun hodnot, jak jsme je právě nastínili, lze dokumentovat i srovnáním Maulbertschova obrazu s Rubensovým Únosem dcer Leukippových (Mnichov). Toto slavné Rubensovo dílo, které Maulbertsch znal z grafických reprodukcí (jak je možno soudit mj. z jistého významného detailu kroměřížské fresky) je nepochybně jakýmsi prototypem Maulbertschovy brněnské kompozice (za upozornění na tuto skutečnost děkuji *dr. J. Šípovi*). Proti Rubensově italianizující konstruktivnosti a voluminóznosti je Maulbertschova scéna (zbavená prostorově rozvinutého jeviště a ztápějící se v neurčitém temnu) spíše plošná, jako by byla rozestřena v jediném plánu tvořícím mimořádně malebný a co do prostorových vazeb velmi volně, ba svévolně utvářený reliéf. Skladba dívčího těla, postrádajícího partie hýždí, nedbá konstruktivní logiky a kontinuity a její vztah ke koni a jezdcí je diktován především rytmem barevných a světelných hmot. K zdůraznění malířsky plošných hodnot slouží i rozvrh zvukných barev: zatímco červeň, vystupující jak známo vždy do popředí, je soustředěna ve hmotě vlajícího pláště v hloubce scény, objevuje se chladná ustupující modř spíše v popředí, na šerpě na hrudi jezdce a zvláště pak v detailech dívčího roucha.

¹³ *Klara Garas*, l. c., str. 164.

Halse, Rembrandta a u nejvlivnějšího z nich, Rubense. Byl to výraz úsilí zrodivšího se v pozdně renesanční Itálii jako součást širšího hnutí za lidskou emancipaci, za vyšší místo výtvarných umělců, především malířů, ve stavovské a sociální hierarchii. Lodovico Dolce v Dialogu o malířství (1577) nabádal malíře – opíraje se o nový model vzdělance a člověka velkého světa, jak jej vytvořil vlivný tvůrce veřejného mínění B. Castiglione ve svém „Dvořanu“ (1572) – aby se vyhýbali přílišné pečlivosti provedení.¹⁴ Hlas Dolceho nebyl zdaleka ojedinělý. Oduševnělá snadnost malířského díla měla zastřít tíži a rmut řemesla a stát se výrazem ingenia a talentu nezávislé osobnosti a pozvednout tak malířství z pout cechovního řemesla mezi „artes liberales“. Osmnácté století se pak stalo vlastním polem této ryzí malířskosti, jmenovitě v oblasti obrazů středního a drobného formátu, obracejících se k privátním citům a náladám, určených pro vybrané publikum, schopné ocenit originalitu i kouzlo invence a přednesu. Maulbertschovo Vysvobození panny, jedna z nejlepších komorních prací evropské malby 2. poloviny 18. století, splňovalo tyto nároky přímo znamenitě.

Zdá se, jakoby v malířském maximalismu Maulbertschova obrazu ožíval a kulminoval dávný sklon výtvarné kultury podunajské oblasti, jehož tradice sahá až do pozdního středověku. Ve Vysvobození panny máme co činit – jak jsme již naznačili – s odpovědí na složitou situaci konce slohu a epochy. Kolorit tohoto vynikajícího díla svědčí o očarování vnímaného dědice nepřeborným bohatstvím velké minulosti. Nejde však jen o využití a vyčerpání možností dozívajícího slohu. V rozhodném subjektivismu Maulbertschovy smělé romantické historizující synkrese lze již tušit předzvěst budoucnosti, kdy se výtvarné umění stane svébytným univerzem, jež si své úkoly klade samo.¹⁵ Totéž předjímání budoucnosti je obsaženo i ve velkých obrazech a freskách Maulbertschova období zralosti druhé poloviny padesátých a první poloviny let šedesátých – přesto, že jejich autor je dosud integrovaným členem společnosti, že ideové i ekonomické vazby a jistoty „starého řádu“ ještě trvají, ačkoliv osvícenská kritika baroka se již formuje. Všechna tato díla spolu s Vysvobozením panny signalizují nepochybně určitou mezní situaci, i když jsou dosud plodem epochy, v níž se umění podílelo podstatně na vytváření závazných lidských představ o světě a kdy ještě čerpalo z podmanivé fabulační fantazie, napájené z živých nevysychajících zdrojů antického a křesťanského mýtu, jež potom zanikly v autonomní umělecké reflexi 19. století.

¹⁴ Rudolf Wittkower, *Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*. New York 1967, str. XVII.

¹⁵ Vyhroceně artistní orientace Vysvobození panny má v sobě již cosi ze stanoviska „mimo dobro a zlo“, charakteristického pro jistou část umění následující epochy. I to naznačuje, jak pronikavě pozdně barokní malíř přetvořil svou výchozí rubensovskou inspiraci.