

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Přemysl Květ

**ZIMA V ŽÁNROVÉ MALBĚ ZAALPSKÝCH MALÍŘŮ
16. A 17. STOLETÍ**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze 25. 4. 2019

Přemysl Květ

.....

Bibliografická citace

Zima v žánrové malbě zaalpských malířů 16. a 17. století: Diplomová práce/ Přemysl Květ; vedoucí práce: PhDr. Mgr. Markéta Jarošová, Ph.D. -- Praha, 2019.

Anotace

Diplomová práce nazvaná „Zima v žánrové malbě zaalpských malířů 16. a 17. století“ pojednává o tématu ročního období Zimy, ztvárněné na dílech vybraných zaalpských umělců. Zabývá se nejen její působivou atmosférou, ale zejména sleduje zvyky a tradice prostých obyvatel vesnic či měst, jež jsou na daných obrazech znázorněny. V pozornosti zájmu jsou jak biblické scény spjaté s Narozením Krista, případně lidové oslavy křesťanských svátků v zimním období. Na vybraných námětech lze dále zkoumat podoby zimních radovánek prostých lidí, případně lovecké hony. Smyslem této práce je snaha reflektovat význam zimní krajiny s odkazem na zobrazení života prostých obyvatel, a to s přihlédnutím k socio-historickému kontextu Nizozemí 16.–17. století.

Klíčová slova: žánrová malba, renesance, baroko, Zaalpi, zima, zvyky, tradice, sešlosti, sport, masopust, oslavy, bruslení, krajina, scenerie, lovení, svátky

Annotation

The master thesis called Winter in genre painting of the Northern European region in the 16th and 17th century focuses with the theme of winter period performed on the works of selected artists from Northern Europe. It deals not only with her impressive atmosphere but mainly observes the habits and traditions of the ordinary inhabitants of the villages or towns what is represented on the pictures. The attention of interest is also biblical scenes connected with the Nativity of Christ or folk celebrations of Christian feats during the winter. On selected themes can further explore the forms of winter pleasures of ordinary people or hunting. The purpose of this work is to reflect the importance of winter landscape with reference to the life of common inhabitants taking into account the socio-historical context of the Netherlands 16th–17th century.

Keywords: genre painting, Renaissance, baroque, Northern Europe, winter, habits, tradition, meeting, sport, carnival, celebrations, ice skating, landscape, hunting, holidays

Počet znaků (včetně mezer): 211 440

Poděkování

Děkuji PhDr. Mgr. Markétě Jarošové, Ph.D. za odborné vedení práce. Především jí konkrétně velmi děkuji za cenné rady, názory, připomínky a trpělivost, kterou se mnou v některých chvílích měla.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Zhodnocení pramenů a literatury	9
3. Zimní krajina v kontextu malířství 14.–15. století	13
3.1. Zobrazování krajiny v historickém kontextu	13
3.2. Iluminované rukopisy – Přebohaté hodiny vévody z Berry od bratrů z Limburka	17
3.3. Koulování v Orlí věži v Trentu od mistra Václava – tématika koulování	21
3.4. Stětí sv. Doroty v Národní galerii v Praze	23
4. Kulturně – historický kontext 16.–17. století v Nizozemí	26
4.1. Politická situace a náboženské nepokoje	26
4.2. Životní poměry	29
4.2.1. Světlé stránky – Rozvoj obchodu a Nizozemí jako koloniální velmoc	29
4.2.2. Stinné stránky – Nemoci a hladomor	32
4.3. Klimatické prostředí	33
5. Medailonky uvedených umělců	37
6. Zimní krajina v žánrové malbě na příkladu vybraných malířských děl zaalpských umělců 16.–17. století	48
6.1. Pieter Bruegel starší – Lovci ve sněhu	48
6.2. Pieter Bruegel – Sčítání lidu v Betlémě	51
6.3. Pieter Bruegel starší – Vraždění nevinů	54
6.4. Pieter Bruegel ml. – Čtyři roční období – Zima	56
6.5. Jan Brughel starší – Zimní krajina s oslavou andělů	60
6.6. Jan Brueghel ml. – Vesničané	63
6.7. Hendrick Avercamp – Zimní krajina s bruslaři	66
6.8. Joos de Momper – Vesnická krajina v zimě	69
6.9. Esaias van de Velde – Bruslaři před městskými hradbami	71
6.10. Aert van der Neer – Zimní krajina s bruslaři	73
7. Zhodnocení sociálního kontextu děl se zimní tematikou a jejich formální kvality	76
8. Závěr	82
Obrazová příloha	84
Seznam obrazové přílohy	104
Seznam literatury	108
Internetové zdroje	110

1. Úvod

Tématika krajinomalby se v 16. a 17. století těšila v zaalpských zemích veliké oblibě. Na rozdíl od italských umělců, kteří své krajinomalby obohacovali o mytologické stafáže, tak holandsí malíři většinou zachovávali v obrazech zcela realistický podtext a důraz kladli zejména na domácí prostou scénérii.

Diplomová práce na téma „Zima v žánrové malbě zaalpských malířů 16. a 17. století“ se zaměřuje na vybraná díla jednotlivých severských umělců, jenž se řadili mezi nejvýznamnější představitele holandských krajinářů oné doby. Práce se zabývá konkrétně tematikou zimy a jejího následného pojetí a propracování ve vybraných malbách.

Struktura práce je vedena tak, že v počáteční kapitole je stručně popsán historický vývoj zobrazování krajin v obraze. Poukázáno bude například na umění starého Říma a Řecka, kde se krajinomalba již těšila značné oblibě. Následné podkapitoly se zaměří na tři díla vzniklá v období 14.–15. století, která měla stěžejní vliv na budoucí krajináře. Podstatné je poukázat na období, v němž díla vznikla. Proto bude v diplomové práci nastíněn kulturně – historický kontext dané doby v Nizozemí, přičemž aspekt se zaměří na politickou situaci a náboženské nepokoje, životní poměry obyvatelstva a klimatické podmínky, tj. jak vypadaly zimy v oné době. Důležitá bude i pasáž věnovaná souhrnnému seznámení s dílčími malíři, jejichž díla se stala předmětem mého zkoumání.

Stěžejní kapitolou bude podrobný a důkladný rozbor zvolených obrazů, kde bude zřetelný důraz kladen na formální analýzu díla zahrnující popis figur, architektury, světelného zdroje, barevné modelace či samotného prostoru. Poté z každého individuálního popisu vznikne pomyslná otázka, jak každý umělec vnímal a především pojal ztvárnění svého díla se zimní krajinou. Pro stav mého bádání jsem zvolil vybrané malíře zabývající se touto tematikou. Zřetel byl kladen na to, aby se svým způsobem pojetí zimní krajiny od sebe, co nejvíce odlišovali. Lze tu tedy spatřit umělce, kteří stejně jako někteří italští mistři vkládali do krajinomaleb mytologická témata, umělce upřednostňujícího typické zaalpské žánrové vyobrazení plné přísloví, pořekadel a pranostik, anebo krajináře, jehož díla jsou téměř vždy zastoupena bohatou architekturou. Pozornost se zaměří obzvláště na díla představující námět

tzv. *ijsvermaak*.¹ Shrnutí těchto poznatků bude vylíčeno v konečném zhodnocení sociálního kontextu děl se zimní tematikou a jejich formálních kvalit.

Znázornění lidské populace hraje ve všech dílech podstatnou roli a má svůj skrytý kontext. Reálné ztvárnění zvyků a tradic s působivou atmosférou zimní scenerie působí na divákovu oko přitažlivým dojmem a nutí ho přemýšlet o bezstarostné a pohádkové idylce, která v prostředí panuje.

Cílem této práce je snaha reflektovat význam zimní krajiny s odkazem na zobrazení života prostých obyvatel, a to s přihlédnutím k socio-historickému kontextu Nizozemí 16.–17. století. Klíčovým poznatkem by mělo být zjištění, jakou činnost vykonával obyčejný venkovský člověk během zimního období. Věnoval se sezónním pracím anebo využíval tuhé a chladné zimy, jež mu přinášely potěšení v podobě aktivit na ledě. Důležité je rovněž poukázat na vlivy a tendence, jimiž autoři maleb svá díla vytvářeli. Především se jedná o koncept zobrazované krajiny. To znamená, zdali malíři nacházeli inspiraci v domácí scénérii či hledali zdroj svých námětů za hranicemi v jiných zemích. V poslední řadě je nutné najít mezi jednotlivými umělci rozdíly, a to ve způsobu zpracování i v samotném pojetí, tj. jak každý z nich vnímal dokonalé ztvárnění zimní krajiny.

¹ Se samotnou zimou je spjat námět tzv. *ijsvermaak*, vzniklý ve druhém desetiletí 17. století. Představoval typickou zimní krajinu se zamrzlými vodními kanály s bruslaři, na nichž se odehrávaly všelijaké radovánky.

2. Zhodnocení pramenů a literatury

Pro rozbor námětu „Zima v žánrové malbě zaalpských umělců 16. a 17. století“ jsem vybral deset obrazů, jež pojí zájem o ztvárnění krajinné scenérie v zimním období. Díla vznikala především od 2. poloviny 16. století do poloviny 17. století a jejich autory jsou přední představitelé holandské krajinomalby této doby. Pro svůj výzkum jsem vybral obrazy od Pietera Bruegela staršího, Pietera Bruegela mladšího, Jana Brueghela staršího, Jana Brueghela mladšího, Joose de Mompera, Hendricka Avercampa, Esaiase van de Veldeho a Aerta van der Neera. Jako zdroj získání informací mi posloužily nejen webové stránky sbírkových institucí, v nichž se jednotlivá díla nacházejí, ale zejména pak odborné publikace a knihy zaměřující se na vývoj krajinomalby v Zaalpi, četné monografie pojednávající o tvorbě daného umělce či katalogy uměleckých sbírek.

V první analytické kapitole zaměřené na zimní krajinomalbu 14.–15. století, která byla následně rozdělena na čtyři podkapitoly, jsem pracoval s různými druhy informačních zdrojů. Zde jsem se zaměřil hlavně na vědecký popis, jenž dává do souvislosti získané informace s vybraným tématem. Na základě explanace jsem se snažil poukázat na historický vývoj krajiny v malířství. V části interpretující krajinomalbu v historickém kontextu jsem využil obecné poznatky od Hany Librové *Láska ke krajině*,² Kennetha Clarka *Landscape into Art*³ a Jaromíra Šípa *Flámské krajinářství 16. a 17. století*.⁴ Bližší představu o vývoji čínské krajinomalby jsem pojal v knize *Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze* od Lubora Hájka.⁵ Potřebné informace jsem se rovněž dozvěděl i v encyklopedické příručce od Lothara Altmanna *Lexikon malířství a grafiky*⁶ a odborném slovníku *The Dictionary of Art* od Jane Turner.⁷ Pro uvedení do historického kontextu a vývoje krajinomalby v Zaalpi jsem pozornost zaměřili na tři díla vzniklá v období 14. a 15. století, ve kterých je uplatněna zimní scenérie. Metodika probíhala opět vědeckým popisem. Podrobná východiska o *Přebohatých hodinkách vévody z Berry* jsem získal od Josefa Krásy a knihy *České iluminované rukopisy 13.–16. století*,⁸ v knize Martina Nejedlého *Fortuny kolo vrtkavé*,⁹ Ernsta Hanse Gombricha v knize *Příběh umění*¹⁰

² LIBROVÁ 1988.

³ CLARK 1966.

⁴ ŠÍP 1967.

⁵ HÁJEK 1990.

⁶ ALTMANN 2006.

⁷ TURNER 1996.

⁸ KRÁSA 1990.

⁹ NEJEDLÝ 2003.

¹⁰ GOMBRICH 1990.

a v neposlední řadě v odborné publikaci zabývající se přímo daným dílem *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry* od Jeana Longona a Raymond Cazellose.¹¹ Cyklus jedenácti fresek v italském Tridentu zachycující kalendářní rok, stejně tak jako autora díla mistra Václava detailně studovala Romana Chalupná. Její diplomová práce na téma *Mistr Václav z Tridentua vliv českého nástěnného malířství v oblasti Trentina kolem roku 1400* mi umožnila pochopit vnímání a tvorbu českého umělce působícího na italském dvoře. Především poté téma koulování, jež se pojí s měsícem leden. Nezbytným pomocníkem se zde pro mě staly i internetové stránky www.academia.edu¹² a www.stavitelekatedral.cz.¹³ Posléze jsem se věnoval obrazu *Stěti sv. Doroty* od Hanse Baldunga, který je uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze, ve Šternberském paláci. Cenné informace jsem získal ve sbírkovém katalogu Národní galerie <http://sbirky.ngprague.cz/>.¹⁴ Jako zdroj informací jsem také využil knihu *Církev vítězná: životy Svätých a Světíc Božích* od Františka Ekerta¹⁵ a *Ikonografie a atributy svätých* od Věry Remešové.¹⁶

Následující kapitola se zaměřila na kulturně–historický kontext 16.–17. století s rozdělením na dílčí podkapitoly. V první řadě jsem vylíčil politickou situaci a s tím i spojené náboženské nepokoje. V tomto případě mi byla velmi nápomocná obsáhlá encyklopedická příručka *Kronika lidstva* od Boda Harenberga,¹⁷ kde jsem získal mnoho historických údajů. Z encyklopedie jsem čerpal hlavně proto, že byla chronologicky uspořádána a seznam jejich použitých literárních zdrojů vykazovaly četné odborné publikace. K pochopení propletených dějinných vazeb poté přispěly i knihy zaměřené na historii Nizozemska. Konkrétně to byly *Dějiny Nizozemska* od Han van der Horsta¹⁸ a *Nizozemsko* od Sylvy Sklenářové.¹⁹ Pasáž zaměřená na životní poměry byla rozčleněna na světlé a stinné stránky. U světlých stránek jsem se snažil poukázat na rozvoj obchodu v kulturních a uměleckých městech a rovněž zobrazit Holandsko jako významnou koloniální říši. Zde jsem čerpal opět z knih od Harenberga, Horsta a Sklenářové. Zbývající informace jsem doplnil z knihy *Evropa v pohybu: evropské*

¹¹ LONGON/ CAZELLES 1969.

¹² www.academia.edu

¹³ www.stavitelekatedral.cz

¹⁴ www.sbirky.ngprague.cz/

¹⁵ EKERT 1892.

¹⁶ REMEŠOVÁ 1990.

¹⁷ HARENBERG 1992.

¹⁸ HORST 2005.

¹⁹ SKLENÁŘOVÁ 2006.

migrace dvou staletí, jejímž autorem je Klaus Bade.²⁰ Problematiku nemocí a hladomoru sužující středověkou společnost popisují díla Normana F. Cantora *Po stopách moru*²¹ a Richarda Gordona *Podivuhodné dějiny lékařství*.²² Thomas Munck v knize *Evropa sedmnáctého století: 1598–1700*²³ líčil nejen historické souvislosti, ale podkryl i temná hlediska spjatá s neúrodou a následným hladomorem. Části zaměřené na kulturně–historický popis byly zcela významné obzvláště proto, aby čtenář pochopil historický kontext dané doby. Tj. aby vnímal, v jaké době vybraní umělci svá díla tvořili. Na produkci obrazů měl vliv beze vší pochybnost i kulturní rozvoj měst. Ku příkladu rozkvět a následný kulturní pád města Antverpy, jenž přiměl řadu umělců město opustit a hledat pole působnosti například v Amsterdamu. Kapitola zaměřenou na počasí, podnebí a klimatické podmínky doby jsem zpracovával z důvodu, aby vyšlo najevo, jak tuhé a chladné zimy panující během tzv. Malé doby ledové ovlivnily tvorbu malířů zabývajících se zimními krajinomalbami. Tím jest myšleno, jestli malíři vkládali do svých námětů pocity smutku a beznaděje, pramenící ze špatného klimatu anebo naopak nevlídné a mrazivé počasí zúročili jako něco kladného a použili jej pro díla s tematikou radostných zážitků na zamrzlých kanálech. Téma bylo podrobně rozvíjeno v knize *Nepokojná léta: historie třicetileté války* od Petera Englunda²⁴ a pak zejména v *Malá doba ledová: jak klima formovalo dějiny v letech 1300–1850* od Briana M. Fagana.²⁵

Poslední kapitola, kde jsem vytěžoval cenné poznatky z odborných knih, se věnovala medailonkům vybraných umělců. Četné monografie mi pomohly zachytit nejen životy umělců, ale i objasnit vývoj jejich tvorby. Nutno připomenout monografie od Karla van Mandera *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders*,²⁶ Christiana Vohringera *Pieter Bruegel*,²⁷ Davida Bianca *Bruegel*,²⁸ Wolfganga Freitag *Art Books: A Basic Bibliography of Monographs on Artists*²⁹ či Jaromíra Neumanna *Pieter Bruegel*.³⁰ Významná zjištění jsem dohledal i v odborných publikacích zabývajících se obecnou nizozemskou krajinomalbou nebo nizozemskou žánrovou

²⁰ BADE 2004.

²¹ CANTOR 2005.

²² GONDOR 1995.

²³ MUNCK 2002.

²⁴ ENGLUND 2000.

²⁵ FAGAN 2007.

²⁶ MANDER 1764.

²⁷ VOHRINGER 2013.

²⁸ BIANCO 2010.

²⁹ FREITAG 1997.

³⁰ NEUMANN 1965.

malbou 16. a 17. století. Jednalo se obzvláště o knihy od Marie Mžkové *Nizozemská žánrová malba ze šlechtických sbírek*³¹ a *Nizozemská malba*,³² dále pak od Jarmily Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století*,³³ Boudewijna Bakker *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*,³⁴ Stefana Bartilla *Flemish and Dutch Painting from the 16th to the 18th Century*³⁵ a Desmonda Shawe-Taylor *The British Royal Collection: De Bruegel à Rubens*.³⁶ Jako internetové zdroje mi v tomto případě posloužily <https://www.nga.gov/index.html>³⁷ a <https://www.ngprague.cz/>.³⁸

Na závěr bych chtěl shrnout a zhodnotit postup metodiky při psaní této diplomové práce. Ve dvou prvních kapitolách převažoval vědecký popis. Líčil jsem převážně pojmy na základě jejich kvantitativních a kvalitativních charakteristik. Poukázáno bylo na možné vlivy a historická fakta, která bezesporu ovlivnila podobu krajinomalby 16. a 17. století. Klíčová kapitola, jejímž obsahem se stal popis deseti vybraných zimních krajinomaleb, byla vedena následovně. V první řadě došlo k pozorování jednotlivých děl, poté jsem provedl formální analýzu s důrazem na ikonografický rozbor. Ikonografie námětu představovala při popisu vždy významnou roli.³⁹ Představeno zde bylo deset zimních krajinomaleb, ale každá zároveň prezentovala odlišný způsob pojetí. S tím je spojena i metoda komparace neboli porovnávání. Ta se uplatnila zvláště v celkovém zhodnocení sociálního kontextu se zimní tematikou. Na základě komparace jsem mohl srovnávat nejen ikonografii, ale i dílčí faktory v podobě vyobrazeného sněhu, barevné modelace působnosti světla, lineární kompozice aj.

³¹ MŽYKOVÁ 2014.

³² MŽYKOVÁ 2016.

³³ VACKOVÁ 1989.

³⁴ BAKKER 2012.

³⁵ BARTILLA 2009.

³⁶ SHAWE-TAYLOR 2009

³⁷ www.nga.gov/index.html

³⁸ www.ngprague.cz/

³⁹ KOERNER 2016.

3. Zimní krajina v kontextu malířství 14.–15. století

3.1. Zobrazování krajiny v historickém kontextu

Některé zdroje uvádějí, že krajinomalba jako žánr se objevuje již v době helénské, nepředkládá se jí ale takový význam jako o mnoho století později.⁴⁰ V této době se zde vyskytovaly krajiny s pastýřskými tématy. Je však zcela zřejmé, že nákresy a malby krajin se objevovaly o mnoho staletí předtím. Pravděpodobně úplně nejstarší zobrazení krajin je dochováno na sumerských pečetních válečcích a na reliéfech asyrského umění. Nepatrné náznaky krajin se zachovaly také na freskách zdí z dob starověkého Egypta. Egypťské malby zdobily především výjevy na stěnách hrobek faraonů či jiných významných představitelů. Zobrazovány zde byly klasické motivy z každodenního života anebo právě zvířata a příroda. Středem zájmu se stala řeka Nil, osazené stromy v alejích a ptactvo. V chrámech naopak převládalo tradiční vyobrazování božstev, životních etap královských rodin a jejich válečných tažení.

Uplatnění měla krajina i v antickém Řecku a Římě, kde si nechávali bohatí aristokraté vyzdobit stěny svých domů a vil iluzivními okny s průhledy do krajiny. Znázorňovaly se rovněž první lidské postavy s rostlinami a zejména stromy na řeckých keramických vázách. Motivy se nesou v duchu dávné mytologické minulosti. Jsou plné výrazných postav často zasazených do masivních skalnatých útvarů.⁴¹ Antické malířství se obecně soustřeďovalo především na člověka, proto byly ve výtvarném umění znázorňovány hlavně výjevy z každodenní lidské činnosti, včetně bojů a válečných tažení doplněných o přírodní motivy. Patrný rozdíl byl mezi římským a řeckým antickým malířstvím. Řecká krajinomalba viděla svůj ideál v Arkádii. Oblast se nachází uprostřed Peloponéského poloostrova a pro svou hornatou a člověkem nedotčenou krajinu se stala inspiračním prvkem nejen pro řeckou kulturu, ale i pro pozdější umělecké směry jako byly baroko, rokoko či klasicismus. Arkadská scenérie splňovala všechny skryté touhy člověka po dosažení blaha. Nacházela se zde bujná vegetace, mořská voda se slunečním svitem, chlad mohl člověk najít ve stinných horských masivech nebo jeskyních.⁴² Oproti tomu pro římskou krajinomalbu byla charakteristická tzv. kultivovaná krajina. Vliv člověka na tuto „uměle vytvořenou“ krajinu byl zcela zřejmý. Vznikaly tak fresky s náměty znázorňující až nadpozemsky krásné zahrady

⁴⁰ TURNER 1996, 700.

⁴¹ TURNER 1996, 702.

⁴² LIBROVÁ 1988, 30.

s exotickými stromy, keři a květinami.[1] Travnaté plochy byly navíc doplněny i o bazény, fontány i umělé vodopády.⁴³

Za zmínku rovněž stojí čínské umění, které mělo bezpochyby vliv pro téměř celý svět.⁴⁴ Číňané během celé své historie vytvářeli na hedvábných svitcích, kamenorytinách nebo dřevořezbách náměty s vysokými horami a skalami, v jejichž úpatí se často vyskytovaly řeky a jezera. Nedílnou součástí se i zde stala námětem hojná vegetace. Podstatné je poukázat na to, že Číňané neznázorňovali realistické krajiny, nýbrž krajiny idealistické. Nezobrazovali krajinu, tak jak ji skutečně viděli, ale tak, jak by ji chtěli vidět. Ideálem se pro ně stala krajina, v níž by chtěli sami žít a oddávat se harmonii. Zároveň se snažili zachytit její duševní náladu a tu poté přenesli do malby.⁴⁵

Skutečností zůstává, že každá oblast starého světa vnímala krajinu odlišným způsobem. Co je ovšem pojilo dohromady, byl fakt, že se přírodu snažili zachovávat a starat se o ni. Lidé po celém světě již od pradávna věděli, že příroda je jejich součástí a naopak, lidé jsou součástí přírody.

Kolem 1. století n. l. se malby krajin objevují zejména v rámci nástěnného malířství. Tématikou je nově i architektura vsazená do scenérie. Ve 2. století ztrácí reálné zobrazení krajiny význam. Nástup křesťanství znamená to, že se v malířství začíná objevovat krajina ideální znázorňující zachycení biblického Ráje. V byzantské a raně středověké době byla krajina znázorňována jen jednotlivými prvky, jako například skalami či loukami.⁴⁶ V době byzantské sice z uměleckých odvětví vynikalo především malířství, to však mělo svá pevná pravidla, která stanovovala, co přesně se může stát zdobnou složkou ve světských i sakrálních stavbách. Námětem se staly zejména starozákonní příběhy, výjevy ze života svatých a dvanáct hlavních svátků. Ze zastoupených přírodních prvků převládaly květiny, skály, ale hlavně osamoceny strom symbolizující strom poznání, strom života.

Zcela zásadní postavení si krajinomalba vydobyla až v renesanci, kdy se stává autonomním odvětvím, v němž si činí nárok na to být samostatným námětem obrazu.⁴⁷ S vývojem perspektivy souviselo i častější zobrazování scénického prostoru. Zdokonalení přišlo i s kompozičním utvářením předního, středního a zadního plánu

⁴³ Typickým příkladem jsou zejména nástěnné fresky z vily Livie, dnes umístěné v Palazzo Massimo v Římě.

⁴⁴ Japonskou, tibetskou, islámskou, jihoamerickou i evropskou kulturu.

⁴⁵ HÁJEK 1990, 56.

⁴⁶ ALTMANN 2006, 310.

⁴⁷ ALTMANN 2006, 310.

obrazu čili pozadí, které umožnilo kontinuálním, perspektivně dokonalým přechodům mezi bližšími a vzdálenějšími částmi díla.⁴⁸

Realistické pojetí krajiny podle antického vzoru se do malířství navrácí koncem 14. století. V 15. století je v burgundské dvorské kultuře obliba aktualizovaného pohledu na krajinu, zprvu v iluminovaných rukopisech. Nizozemští bratři z Limburka prosluli svým populárním rukopisem bohatě iluminovaných hodin. Rukopis je nejen knihou obsahující modlitby pro každou liturgickou hodinu dne, ale rovněž i kalendářem, který si objednal od bratrů vévoda Jan z Berry kolem roku 1409.⁴⁹

Příroda a krása se stala prvotní tematikou zkoumání v 15. století. Vytrácí se snaha o vytvoření přezdobených dekorativních motivů, oproti tomu převahuje zájem o ztvárnění skutečného prostoru. Jedním ze stěžejních příkladů je i *Gentský oltář*⁵⁰ od bratrů van Eyckových datovaný k roku 1432, kde je ve spodní části oltáře zachycen výjev Klanění Božímu beránku. Scéna se odehrává na rozlehlé louce a v jejím pozadí je možné shlédnout Nový Jeruzalém.[2]K nejstarším topograficky identifikovatelným zimním krajinomalbám se řadí obraz od Konrada Witze – *Zázračný rybolov*⁵¹ z roku 1444. Námět se odehrává na břehu Ženevského jezera a v pozadí se rozprostírají kopcovité svahy s loukami.[3] Někteří umělci si vyhotovovali i přípravné skici a kresby přímo v přírodě. Jedním z takových malířů byl i Leonardo da Vinci, který obdobné skici scenérií sám vytvářel. Podobné črty, především pak barevné akvarely zhotovil zejména mezi léty 1495–1500 i Albrecht Dürer. Ty mu sloužily zvláště jako studijní materiály z jeho cest. V těchto vyobrazeních se začíná projevat silnější zájem o přírodu, které se do té doby nedostalo tolik pozornosti. Zde je chápána jako motiv něčeho imponantního a krásného. Za jednu z nejranějších čistých krajinomaleb je pokládána *Dunajská krajina se zámek Worth u Řezna*⁵² z roku 1525, jež namaloval německý malíř Albrecht Altdorfer.[4] Deskový obraz je malého formátu, přesto scenérie lesního prostranství s pohledem na nedaleký zámek působí kouzelným a malebným dojmem.⁵³

V průběhu 15. století se v Nizozemí vyvinuly další náměty pevně spojené s krajinomalbou, jejichž stabilní upevnění se dočkalo vyvrcholení na přelomu 16. a 17. století. Jako nový motiv začala být zobrazována **zimní krajina**. Pozoruhodným

⁴⁸ Typickým příkladem je zejména zadní strana diptychu vévody z Urbina od Piera della Francesky, datováno rokem 1465.

⁴⁹ CLARK 1966, 27.

⁵⁰ 1430–1432, olej, dřevěný panel, 350 x 461 cm, Katedrála sv. Bavona v Gentu.

⁵¹ 1444, barva, dřevo, 132 x 154 cm, Muzeum umění a historie v Ženevě.

⁵² 1525, barva, dřevo, 30,5 x 22,2 cm, Stará Pinakotéka v Mnichově.

⁵³ ALTMANN 2006, 310.

„předskokanem“ se pro tuto tvorbu stal český rodák, mistr Václav, který je autorem výmalby fresek ve věži zvané Torre Aquila v italském Trentu. Zde je znázorněno jedenáct fresek představujících jednotlivé měsíce v roce, včetně měsíce ledna, kde jsou představeny zimní radovánky dřívější šlechty. Zimní krajina se posléze objevila na počátku 15. století i u bratrů z Limburka v jejich Přebohatých hodinách vévody z Berry. V roce 1516 namaloval obraz *Stětí sv. Doroty*⁵⁴ německý malíř Hans Baldung Grien. Námět obrazu je časově uveden do doby, kdy mučednice skonala, tedy k 6. únoru. Lze tu zřetelně tudíž spatřit náznaky sněhem pokryté krajiny.

Krajinu zobrazoval v témže období rovněž Gerard David poblouzněný hlubokými a hustými lesy a stromovím či Johannes Molanus, jenž byl uchvácen krajinou nizozemského venkova s četnými větrnými mlýny. Jarmila Vacková ve své knize zmiňuje jako podstatné osoby pro vývoj znázorňování krajiny i Geertgena tot Sint Janse a Hieronyma Bosche, kteří nastolili svěží krajinné pohledy, avšak stále bez systematické organizace prostoru, jelikož používání a znalost jednotné lineární perspektivy stále zůstávala výsadou italských umělců.⁵⁵

Obliba krajin se začala uplatňovat nejen v Nizozemí, ale pronikla i do celé Itálie, především do Benátek a Florencie.⁵⁶ Později to potvrdilo i mínění z řad světových mistrů, kteří zaznamenali to, že krajiny Nizozemců se již objevují v dílně každého řemeslníka.⁵⁷ Sám Michelangelo měl na nizozemské krajiny specifický názor. Odsuzoval je ze zásadních důvodů. Připouštěl, že jsou plné líbivosti, poukazoval však na to, že v nich přebývá nedostatek uměleckého ducha. Michelangelo odsuzoval to, že v nizozemském malířství došlo postupem času k razantnímu zmenšení lidského měřítka. On sám byl věhlasný tím, že propagoval ve svých dílech titánské rozměry. Michelangelo měl rovněž zcela zásadní názor, a to ten, že dobré obrazy vznikají pouze v Itálii, nikoli mimo ni. Figurální malba italského malíře pro něho měla větší význam než krajina zaalpského umělce. Vzrůstající obliba krajinomalby a k tomu snaha nizozemských malířů zakomponovat do díla okouzlení blaženosti světa, tak zřejmě způsobovala u Michelangela pocit citelné trhliny, vzhledem k nedávno ustanovených italských zákonech o podobě uměleckého díla.⁵⁸

⁵⁴ Odkaz na informace o díle *Stětí sv. Doroty* bude v samostatné kapitole.

⁵⁵ VACKOVÁ 1989, 144.

⁵⁶ V Benátkách se stal významným malířem krajinomalby Giovanni Bellini, charakteristický zasazením svatých postav do přirozené a barevné krajiny. Typickými příklady jeho děl jsou – Kalvárie (1470), Křest Krista (1502), *Madonna del Prato* (1505).

⁵⁷ ŠÍP 1967, 8.

⁵⁸ ŠÍP 1967, 9.

Počátkem 16. století začali nizozemští malíři zcela uplatňovat zmenšené lidské měřítko a důraz kladli na krajinné pozadí, které výrazně přibývalo. Zorné pole upravili k obrazu tak, aby působilo z větší výšky a dálky. V 16. století se pak krajina stává samostatným žánrem nejen v Nizozemí, ale i v Itálii. Přispěl k tomu i zájem donátorů, více dychtících po dílech tohoto typu.

Joachim Patinir, působící v první čtvrtině 16. století je považován některými historiky umění za zakladatele nizozemského krajinářství. Jako jeden z prvních malířů do svých děl zakomponoval krajiny, kterým předkládal zásadní význam. Jeho scénérie navíc působily mnohem reálnějším a skutečným dojmem než jak tomu bylo doposud. Krajiny zobrazoval z ptačí perspektivy, takže vyvolávaly dojem nekonečného horizontu. Uměleckým centrem se staly Antverpy a díla s tematikou krajiny si objednávala nejen šlechta a donátoři, ale rovněž zámožní patricijové. Ve městě vznikala řada dílen, jejichž krajinářské výtvořy se pro tyto skupiny staly vyhledávaným prodejním zbožím na trhu.⁵⁹

3.2. Iluminované rukopisy – Přebohaté hodiny vévody z Berry od bratrů z Limburka

Iluminované rukopisy se těšily značné oblibě zejména v 15. století, a to zejména ve frankovlámské oblasti. Patřily k nejžádanějším výtvarným dílům své doby. Staly se obecně nedílným společníkem vlastníka nejen při každodenním rozjímáním v klidu domova, ale i na cestách. Autor vyhotovoval modlitební knížky vždy na přání zákazníka, takže se v nich vždy zrcadlil odraz majitele rukopisu. Úvodní pasáže rukopisu zaujímal kalendář, jenž ilustroval jednotlivé měsíce v roce. Dále zde byly uvedeny vlastní hodinky s laickými modlitebními texty, které byly směřovány na konkrétní denní dobu. Nakonec byly uvedeny další modlitby či výňatky z Bible. Vznikaly i hodinky, jejichž součástí byly i odkazy na astrologický obsah. Takovým knihám se především na konci 14. století dopřávalo veliké popularity.⁶⁰ Modlitební knihy se vkládaly do bohatě zdobených a přepychových pouzder. Pouzdra ze dřeva nebo drahých kovů byla poté zdobena polodrahokamy a drahokamy. Majiteli knih hodinek se zprvu stávali pouze nejbohatší příslušníci dvora, posléze si tuto výsadu mohlo dovolit i měšťanstvo.

⁵⁹ VACKOVÁ 1989, 145.

⁶⁰ KRÁSA 1990, 180.

Za doby vlády francouzského krále Karla VI. došlo k velkému rozvoji umění. V podobném uměleckém duchu jako on smýšleli i jeho příbuzní, včetně Karlova strýce burgundského vévody Filipa II. Smělého. Ten byl vášnivým sběratelem umění a počátkem 15. století povolal na svůj dvůr bratrské trio iluminátorů. Bratři z Limburka, Herman, Jan a Paul pocházeli z nizozemského města Nijmegen a jsou představeni zejména jako jedni z nejvýznamnějších malířů miniatur evropského malířství 14. a 15. století. Od roku 1400 pracovali pro Filipa II. Smělého na jeho zakázkách. Po brzké smrti burgundského vévody přijali bratři pozvání na dvůr jeho bratra vévody Jana z Berry. Jan z Berry hledal nového iluminátora, který by nahradil zesnulého předchůdce. Nemusel však dlouho pátrat. O nevídaném talentu bratrů z Limburka již dávno slyšel a navíc jejich práci dobře znal. Jakožto významný a horlivý mecenáš a sběratel uměleckých předmětů je přijal do svých služeb. První zadanou prací pro bratrské trio byly *Hodinky vévody z Berry* neboli *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry*. Jejich obsahem je na 172 zcela výjimečných a detailně zlacených iluminací o rozměrech 238 x 170mm.⁶¹ Bratři z Limburka již při tomto vyhotovení prokázali mimořádný talent pramenící použitím stále inovativnějších prvků a námětů.⁶² Navíc se přesně drželi stanovisek a požadavků vévody, co se obsahovosti týká, takže ten byl konečným výsledkem sebevíc nadšen. Své nadání mohli předvést záhy poté, co jim Jan z Berry zadal další zakázku. Tentokrát se jednalo o ony slavné *Přebohaté hodiny vévody z Berry* neboli *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*. Na knize spolupracovali opět všichni tři bratři. Dokončení se však již nedočkali, jelikož všichni včetně vévody z Berry zemřeli za záhadných okolností v roce 1416.⁶³ Stali se s největší pravděpodobností oběťmi morové epidemie. Formátem jsou na rozdíl od prvních hodiněk větší. Obsahují na 206 pergamenových velmi jemných folií a rozměry činí 290 x 210mm. Obě díla vykazují v určitých směrech podobné rysy. Jedná se zejména o stejnou modelaci barev, totožné vyobrazení Kristovy postavy aj. Absolutně odlišné si ale jsou ve výběru témat. Důvodem je pravděpodobně umělecký růst všech bratrů a především pak pobyt Paula v Itálii v letech 1412–1413.⁶⁴ Přebohaté hodinky jsou bohatě iluminovány a představují v podstatě kalendář s úvodními obrazy dvanácti měsíců. Kalendář byl připojený k modlitební knížce a jeho obsahem se staly výjevy

⁶¹ Datum konečného vyhotovení se v tomto případě často liší. Nejčastěji bývá uváděn rok mezi léty 1405–1408, někdy se objevuje i rok 1413. ALTMANN 2006, 343.

⁶² Bratři z Limburka svým nadáním a jemnou prací ovlivnili celé generace staronizozemských mistrů včetně Jana van Eycka.

⁶³ NEJEDLÝ 2003, 80.

⁶⁴ LONGNON/ CAZELLES 1969, 22.

zobrazující proces změny lidského konání během roku. Jednalo se především o znázornění sezónních prací, jako je setí, lovení nebo sklizeň. Realistické pojetí perspektivy zobrazovalo každodenní život nejen šlechty, ale i obyčejného člověka.⁶⁵ V *Přebohatých hodinkách vévody z Berry* se projevuje značný zájem o krajinu. Krajina je prostoupena vzdušnou perspektivou s postupně se měnícími ročními obdobími. Do scénérie je zakomponována též monumentální architektura. Umělci zde také více pracují se světlem a stínem než jak tomu bylo u *Hodinek vévody z Berry*. Barvy rovněž už nedosahují takového jasů a záře. Objevuje se tu vůbec první noční scéna, a to ztvárnění Krista v zahradě Getsemanské. V hodinkách lze spatřit propojení vlámské a italské tradice s francouzským vlivem, což poukazuje na krásný příklad uměleckého skvostu mezinárodní gotiky. Po smrti bratrů z Limburka, dílo dokončil v letech 1485–1489 francouzský iluminátor Jean Colombe.⁶⁶

Velmi známý je měsíc květen, kde umělci ztvárňují každoroční jarní slavnostní hry dvořanů, kteří jsou pestře oděni do dlouhých splývavých šatů. Hlavy mají ověnčeny větvičkami a květinami. Bohaté detailní zpracování pojí jednotlivé prvky dohromady a z nich poté vzniká jeden obraz, jenž se téměř jeví jako scéna ze skutečného života. Realnost krajiny však popírá pozadí miniatury. Námět se odehrává před hustou oponou stromů, v jejímž pozadí se rozprostírají střechy a hradby mohutného hradu, který nepůsobí příliš věrohodným dojmem. Jedná se však o Palais de la Cité v Paříži. Přirozeně se nejeví ani samotné stromy působící spíše snovým vzezřením.[5] Bratři patrně využívali při své práci nových dovedností, mezi které patřily i studie přírody. Používali skicák a na něm vytvářeli nespočet skic rostlin a zvířat.⁶⁷

První měsíc kalendářního roku Přebohatých hodinek vévody z Berry leden zobrazuje bohatě iluminovanou ilustraci, jejímž námětem je hostina spojená s předáváním darů. Objednavatel celého díla vévoda Jan z Berry je zde ztvárněn v pravé části, jak sedí u stolu. Zcela zřetelně ho lze poznat podle modrého šatu. Vévoda hoduje spolu se svými dvořany, kteří mu přišli vzdát hold. Stůl je prostřen bílým ubrusem a na něm se servírují drobní živočichové. Velmi podstatné, avšak nikoliv natolik výrazné jsou postavy dvou mužů v levé části obrazu, jež mají na hlavách šedivé čapky. Mělo by se údajně jednat o samotné dva ze tří autorů knihy čili bratrů z Limburka. Ilustrace zajisté upoutá pohled z hlediska pestré barevné modelace. Autoři při tvoření použili značnou škálu barev.

⁶⁵ GOMBRICH 1990, 176.

⁶⁶ ALTMANN 2006, 343.

⁶⁷ GOMBRICH, 1990 178.

Postupně se zde střídají tóny barev modré, zelené, červené, bílé, šedé, žluté, černé, hnědé aj. Bratři z Limburka barevnou paletou skutečně nešetřili, a to dělá dílo v rámci rozmanitosti výjimečným. Při pohledu na něho působí celá scéna veselým, ale zároveň uklidňujícím dojmem. Pestré a živé barvy navozují radostnou a duševní harmonii. Co se prostoru týká, tak námět je zakomponován do exteriéru, přičemž pozadí znázorňují tapisérie představující iluzivní krajinu. Ta působí na první pohled velmi reálně. O její nereálnosti, ale svědčí nápisy umístěné v horních partiích a rovněž lemování stropu místnosti. Krajina na tapisériích je zachycena pravděpodobně v jarním či letním období. Tráva i stromy se zelenají a obloha je bez jediného mraku. Když se vezme v potaz ještě bujará a radostná nálada, která v místnosti panuje, ve srovnání s následujícím měsícem únorem, dochází k zajímavému kontrastu. Objevují se tu tak četné protipóly jako uzavřený prostor versus otevřená krajina, iluzivní letní krajina versus studená a chladná zima. Poté jsou tu k vidění, ale i kontrasty, které nelze vidět pouhým okem, jako jsou veselí versus každodennost, radostná harmonie versus pocity prázdnoty či chaos versus pořádek.[6]

Významným měsícem kalendářního roku hodinek pro mé bádání představuje únor. Zde byl zvolen zřejmě jako kontrast k předchozímu měsíci lednu, vyobrazující dynamickou scénu hostiny na vévodském dvoře, zimní venkovský námět, z něhož číší utichající klid.[7] V popředí sedí v otevřené kůlně tři postavy. Zajímavé je jejich počínání. Zatímco žena v popředí v modrých šatech s nejistotou pomalu nadzvedává sukni, zbylé dvě postavy, muž a žena sedí již se zcela odhalenými pohlavními ústrojími. K tomuto jednání je přemluvil malý d'ábel z plamenů vyčnívající, jenž ke stejnému postupu vede i třetí osobu, ostýchavou ženu. Vedle kůlny stojí dřevěný přístřešek přeplněný ovce. Před ním zase hejno černých ptáků sezobává rozsypané zrní. Po pravé straně je možné spatřit postavu zahalené ženy, která se viditelně třese zimou. Oděná je do černých bot, růžové suknice a bílého svršku. V horní části se poté nachází postava muže kácejícího nízké stromy, jenž brzy poslouží jako dobré palivo. Nad ním po vyšlapané cestě míří do vesnice muž pohánějící oslíka s nákladem. Celá rozlehlá krajina je pokryta čerstvě napadaným bílým sněhem. Lehké závěje sněhu jsou viditelné i na střeších přístřešku i větvích stromu. Autoři chtěli působností sněhu poukázat na to, že zima tímto měsícem ještě zdaleka nekončí a, že neřekla své poslední slovo. Dokazuje to nejen postava ženy, která se třese zimou, ale i muž připravující dřevo na chladné a mrazivé noci. Jako ve všech zbylých měsících vytvořil autor i zde řadu detailního provedení, čímž dosahuje iluze reality. Malířské provedení všech měsíců se

nese v láskyplné a vynikající formě ve spojení burgundského a italského, zejména pak sienského malířství. Znázornění krajiny je zde blízké skutečnosti, jakožto první svého druhu vůbec v západním malířství.⁶⁸

3.3. Koulování v Orlí věži v Trentu od mistra Václava – tematika Koulování

Osobnost mistra Václava zůstává sice pro českou širší veřejnost neznámou, v Itálii se však tento s největší pravděpodobností český rodák těší většího zájmu. O životě a tvorbě mistra Václava není zpracováno dostatečně informací a ty, jež existují, jsou obehnány mnoha diskuzemi a nevyřešenými odpověďmi. Podrobněji se touto záhadnou postavou a jeho působením v Itálii zabývala v nedávné minulosti Romana Meluzínová, roz. Chalupná, která se snažila rozplést případnou spojitost mistra Václava z Trentu s jiným Václavem, uváděným jako autor výmalby hřbitovní kaple Panny Marie v Rifianu a jiných italských oblastech. Historička umění shledává v obou dílech některé rozdíly a nesrovnalosti, přiklání se však k názoru, že obě zakázky vyhotovil stejný autor. Argumentuje i z mého pohledu zcela logickým vysvětlením, že mezi oběma díly dochází k časovému rozptylu vyhotovení, tudíž autor jednoduše prošel určitým osobním vývojem, a navíc se logicky s ohledem na zájem zisku a zakázek podrobil tehdejšími trendům doby a lokace.⁶⁹ Některé studie rovněž uvádějí domněnky, že mistr Václav byl pravděpodobně „odchován“ a vyškolen v první polovině 80. let 14. století a to v okruhu následovníků mistra Theodorika. K tomu základu poté přidal zkušenosti ze severoitalských malířských škol.⁷⁰

Objednavatelem celé zakázky na výzdobu čtyř stěn v nevelké místnosti Orlí věže byl moravský šlechtic Jiří z Lichtenštejna, jenž v Trentu neboli Tridentu působil jako biskup.⁷¹ Biskup trávil volné chvíle právě za zdmi na hradě Buonconsiglio konkrétně ve věži zvané Torre Aquila a zřejmě pro své potěšení si stěny nechal vymalovat mistrem Václavem. Otázkou může být, proč Jiří z Lichtenštejna práci zadal zrovna Mistru Václavovi. Je uváděno, že biskup byl velkým milovníkem umění a často sehrával roli mecenáše. Přitahovala ho zejména Praha doby Karla IV. a Václava IV.. Z pražských uměleckých dílen pocházel podle německé historičky umění Evelin Wetterové i bohatě vyšívaný biskupský ornát, který si Jiří z Lichtenštejna nechal

⁶⁸ ALTMANN 2006, 343.

⁶⁹ Autorka upozorovala četné shody zejména ve zpracování fyziognomických rysů postav, gest, výrazů ve tvářích, znázornění hornatých terénů a provedení naturalistických detailů.

⁷⁰ http://www.academia.edu/18035979/Mistr_V%C3%A1clav_z_Trentu, vyhledáno 16. 2. 2019

⁷¹ Jeho sláva později gradovala až postem římského kardinála.

vytvořit.⁷² Časté propojení s Prahou mohlo tedy vést k tomu, že se buď mistr Václav s biskupem osobně setkal anebo, že byl na něčí doporučení biskupovi předložen jako vhodný a kvalitní kandidát na zpracování oné zakázky.

Přesná datace není v tomto případě zcela zřejmá. Uvádí se však, že mistr Václav působil na dvoře tridentského biskupa v letech 1393–1407, a právě v tomto období muselo dílo vzniknout. Soubor představuje cyklus dvanácti měsíců a zobrazuje v podstatě reálný obraz tehdejší doby. Malíř zde zcela ponechává stranou náboženskou tematiku a zřetel klade na pravdivé zobrazení skutečnosti. Vyobrazení skutečných scén, jak prostého obyvatelstva, tak měšťanů, především u měsíce leden, pasuje mistra Václava za předchůdce žánrové malby, kterou v podobě zimní tematiky dotáhl do dokonalosti o sto padesát let později vlámský malíř Pieter Bruegel starší. Obecně lze říct, že fresky zachycují jednotlivé měsíce a jejich náměty jsou život a práce řemeslníků na vesnici či volné chvíle bohaté aristokracie. Cyklus lze charakterizovat jako kalendář a nutno podotknout, že ze všech dvanácti měsíců se do současnosti nedochoval pouze březen. Ten byl naprosto zničen při pozdějším zbudování točitého schodiště. Jednotlivé měsíce jsou odděleny torcovanými sloupky a často na sebe navazují nepřerušovaným terénem i architekturou. Výjevy o rozměrech okolo 3 x 3 metry jsou seřazeny ve směru hodinových ručiček.⁷³

Měsíc leden se odehrává v zasněžené zimní krajině a jeho dominantou je v pozadí stojící mohutný hrad s vysokými hradbami. Hrad je obehnán v přední části zdí a na vrcholu postranních věží vlají vlajky s označením rodu Lichtenštejnů. Velmi zajímavá scéna se odehrává v popředí před branou hradu. Je zde ztvárněna šestice mladých lidí z aristokratické společnosti, jak společně tráví volné chvíle v podobě zimních radovánek. Na levé straně jsou zobrazeny dvě ženy s mužem a všichni tři v rukou svírají sněhovou kouli, kterou se v okamžiku chystají hodit na svého „protivníka“. Stejný cíl mají i dva muži a jedna žena na protější straně. Pozoruhodný je detail, kdy žena na pravé straně nestačila uhnout drsnému útoku z druhé strany a schytala sněhovou kouli přímo do obličeje. Na fresce jsou dále pak vyobrazeny ještě tři další postavy, jež se zimních radovánek neúčastní. Jedná se o dva muže, pravděpodobně lovce s dlouhými tyčemi a provázejícími psy. Na hradbách poté stojí žena vzhlížející do neznáma. Celý výjev je opatřen detailním provedením a disponuje

⁷² <http://www.stavitele-katedral.cz/trident-trento-goticky-josef-lada-se-jmenoval-mistr-vaclav-pochazel-z-cech-a-tvoril-kolem-roku-1400-v-severni-italii/>, vyhledáno 16. 2. 2019

⁷³ CHALUPNÁ 2013, 30.

bohatou škálou pestrých barev. Zelená je znázorněna na některých oděvech, ale především na hojně zastoupené zeleni. Červená se opět objevuje na draperii i střeších věží. Temný odstín modré barvy představuje nebeskou oblohu. Nejpodstatnější barvou je zde, ale logicky barva bílá, projevující se hlavně na zasněžené krajině, která pokrývá většinu plochy. Nutno podotknout, že malíř zde dokázal znamenitě znázornit čerstvě napadaný sníh, který přilákal k radovánkám mladé šlechty. Zcela jasné tóny čistě bílé barvy se projevují především na sněhu, na nějž dopadá sluneční svit. Tam, kde naopak sluneční paprsky nedosahují, je sníh ztvárněn jako kombinace barvy bílošedé.[8]

Mistr Václav tu s námětem koulování představuje vůbec první ztvárnění tohoto typu v dějinách umění. Do té doby nebylo zaznamenáno, že by se jiný umělec touto tematikou zabýval. Dalo by se tedy předpokládat, že mistr Václav se tak stal pomyslným zakladatelem již zmíněného výjevu a možná i vzorem pro následující generace umělců zabývajících se zimní žánrovou malbou.

3.4. Stětí sv. Doroty v Národní galerii v Praze

Typický příklad obrazu, kde je naznačen projev krajinomalby odehrávající se v zimním období, představuje také dílo Stětí svaté Doroty, které je součástí sbírek starého umění, prezentované ve Šternberském paláci Národní galerie v Praze.[9] Vytvořil jej německý malíř Hans Baldung, též zvaný Grien a svou datací rokem 1516 lze toto dílo považovat za jedno z předchůdců severské zimní krajinomalby.⁷⁴

Hans Baldung se narodil kolem roku 1485 ve Švábském Gmundu a počáteční malířské vyučení mu bylo poskytnuto ve Štrasburku kolem roku 1500. Později se stal žákem, ale především i blízkým přítelem Albrechta Dürera. Je zaznamenáno, že Baldung byl jedním z jeho nejtalentovanějších žáků a dokonce Dürera zastupoval, co by vedoucí dílny při jeho druhé cestě do Benátek.⁷⁵ Působil zejména ve Štrasburku, kde se oženil a založil také vlastní dílnu. Obecně lze o jeho tvorbě říci, že působí na tu dobu velmi výstředním dojmem. Byl fascinován mystickými a esoterickými náměty. Jednalo se hlavně o kult čarodějnictví a magie, erotické motivy a nadpřirozené jevy.⁷⁶

Když se pak zájem upře na postavu svaté Doroty, snadno ji lze charakterizovat jako pannu a mučednici, věrně oddanou Ježíši Kristu, za což posléze zaplatila životem. Povel k věznění, mučení a následné popravě sv. Doroty podal císařský náměstek Sappiricius.

⁷⁴ 1516, tempera, dřevo, 78 x 61 cm, NG, Šternberský palác v Praze

⁷⁵ Jeho raná tvorba byla ovlivněna nejen postavou Albrechta Dürera, ale rovněž hornorýnskou tradicí.

⁷⁶ ALTAMANN 2006, 43.

Ten se stejně jako celé pronásledování křesťanů dožadoval toho, aby se mučednice zřekla své víry.⁷⁷ Dorota však odmítala, ba dokonce zpět k víře přivedla dvě sestry Kallistu a Christu a zarputilého pohana Theofila.⁷⁸ Panna byla natahována na skřipci, pálena pochodněmi, bičována, přesto svou víru nezdala. Proto byla nakonec sřata mečem. Sv. Dorota bývá často znázorňována se sv. Barborou, sv. Kateřinou a sv. Markétou, jelikož jsou všechny považovány jako čtyři hlavní panny. Je často zobrazována s košíkem ovoce, což poukazuje na její patronát. Bývá označována jako ochránitelka zahradníků, květinářů, ale i nevěst a novomanželů.⁷⁹

Jak již bylo v úvodu řečeno, obraz Stětí sv. Doroty je v současné době umístěn ve sbírkách pražské Národní galerii. Jako datace je uveden rok 1516, což zřetelně potvrzuje i detail s letopočtem na dolní partii postranního levého sloupu městské architektonické stavby. Mimo jiné je zde uveden i monogram s iniciály HGB, jenž byl právě Baldungovým podpisem. Ústřední téma „Stětí sv. Doroty“ je umístěno do popředí. Mučednice klečí na kolenou a modlí se, přičemž naproti k ní přichází poloobnažené dítě nesoucí košík ovoce.⁸⁰ Za jejími zády stojí kat, jenž rozsudek brzy vykoná. Levou ruku jí klade na rameno a v pravé pevně svírá meč. Dorotinu trýzeň sledují ať z těsné blízkosti či z povzdáli řada lidí. Pozoruhodné jsou zde dvě identické postavy mužů, z nichž jeden je ztvárněn mezi architektonickými sloupy ve středním plánu a druhý v blízkosti mučednice, v čele skupiny žoldněřů. V obou případech se jedná o onoho pohana Teofila, kterého na křesťanskou víru přivedla sv. Dorota. V první scéně je vyobrazen v momentě, kdy k jeho nohám míří pacholátko s košíkem ovoce. V druhé scéně, kdy přihlíží osudu panny a je už věrným přívržencem křesťanství.⁸¹ Zajímavé jsou v tomto případě gestikulace obou postav. V první scéně je vidět lhostejná, zaujatá tvář pohana. Ve druhé už lze vidět zasmušilý výraz v obličejí i pokleslou gestikulaci v rukou. Záhadou zůstává, kde se zde nachází císařský náměstek Sapricius. O jeho existenci ve scéně totiž nejsou žádné informace. Mohl by být možná

⁷⁷ EKERT 1892, 220.

⁷⁸ Všichni nakonec zemřeli mučivou smrtí.

⁷⁹ REMEŠOVÁ 1990, 20.

⁸⁰ Zde je zachycen typický atribut sv. Doroty a to košík s ovocem, který poukazuje na blaho a dokonalost ráje, do něhož brzy vstoupí.

⁸¹ Sv. Dorota přivedla pohana Teofila ke křesťanství skrze přání, které bylo z jeho úst vyřčeno. Před její popravou s výsměškem po panně požadoval, aby mu z onoho ráje poslala kytici vonných růží a ovoce. Brzy poté k Dorotě přistoupilo malé pachole přinášející košík ovoce od jejího nebeského ženicha. Dorota dítě poslala k Teofilovi se vzkazem, že se jedná o dar ze zahrady ráje. Poté Teofil uvěřil v Krista a v Boží víru.

i znázorněn jako jezdec ve stříbrném brnění na koni. Zbylým postavám již pak není přiřkládán takový význam.

Barevná modelace obrazu je velice bohatá. Zastoupeny jsou zde pestré odstíny základních barev. Ty se projevují zejména na draperii. K vidění tu jsou odstíny červené, zelené, modré, žluté, hnědé černé. Bílá charakterizuje nejen zasněženou zimní krajinu, ale i nápadně vybledlou tvář sv. Doroty a figury dvou malých dětí nesoucí košíky s plody. Hans Baldung dokonalým způsobem začlenil dílo do doby, kdy byla skutečně světice popravena, tedy dnem 6. února. Je tu znázorněn pomalu tající sníh doprovázený jemnými slunečními paprsky předznamenávající brzký příchod jara.

Námět se odehrává v otevřené scénérii. Po stranách je letmým náznakem ztvárněna městská architektura, v povzdálí kamenný hrad a ten je poté oddělen od masivních sněhem pokrytých hor lesnatým úpatím.

4. Kulturně – historický kontext 16.–17. století v Nizozemí

4.1. Politická situace a náboženské nepokoje

Zcela zásadním mezníkem pro následný historický vývoj politické situace v Nizozemí znamenal rok 1477, kdy v bitvě u Nancy zahynul burgundský vévoda Karel Smělý. Jako dědička celého burgundského vévodství byla ustanovena jeho dcera Marie Burgundská, která v témže roce pojala za chotě rakouského arcivévodu Maxmiliána, syna římského císaře Fridricha III.. Tímto sňatkem se rod Habsburků dostal k obrovské moci, ujal se burgundského dědictví a ovládl nejbohatší evropské země. Zároveň však začal staletý spor Habsburků s Francií, jenž započal právě kvůli právu na dědictví po zemřelém posledním burgundském vévodovi Karlu Smělém.⁸² Tato pře o burgundské dědictví byla nakonec ukončena 23. května 1493 smlouvou v Senlis, kde veškeré dědičné právo získávají Habsburkové.

Významnou personu na počátku 16. století představoval španělský král a římský císař Karel V., který se stal dědicem burgundského vévodství po předčasné smrti svého otce Filipa Sličného v roce 1506. Jeho vliv na úspěšný rozvoj měst se projevoval i tím, že ovládal téměř polovinu tehdejší Evropy. Jeho zásluhou bylo Nizozemí jednou z nejrozvinutějších zemí Evropy a města jako např. Antverpy či Rotterdam dosáhla takového rozkvětu, že se stala doslova centry světového obchodu.

Již počátkem dvacátých let 16. století se v Nizozemí začaly propukat náboženské nepokoje. Konkrétně 1. července roku 1523 došlo v Bruselu k popravě dvou protestantů, přívrženců Martina Luthera. Jistý Johann Esch a Heinrich Voes tam byli upálení jako kacíři a stali se tak prvními upálenými odpůrci křesťanské víry během reformace.⁸³ V Nizozemí se postupně začalo rozšiřovat protestanské náboženství, kde významnou roli hrálo zejména luteránství a kalvinismus u bohatých obchodníků a kupců. Ti se záhy stali trnem v oku přísně dohlížející katolické církve, která neakceptovala jejich náhlou nezávislost a vysoký kapitál. Celá situace vygradovala, když v roce 1555 usedl na španělský trůn syn Karla V., Filip II.. Ten Nizozemí řídil ze Španělska a guvernérkou byla ustanovena Filipova nevlastní sestra Markéta Parmská.⁸⁴ Filip II. byl vyznáním zarputilý katolík a jako stoupenec inkvizice požadoval v zemi nastolení jednotného náboženství. Nevraživost vůči protestanskému náboženství projevoval i v omezování obchodní činnosti a nastolení vysokých daní, přičemž zisky

⁸² Francouzský král Ludvík XI. trval na svých nárocích na Burgundsko jako lenní pán vévodů burgundských. Oproti tomu Habsburkové vznesli nároky právem dědičným.

⁸³ HARENBERG 1992, 404.

⁸⁴ Ta zemi řídila v letech 1559–1567.

putovaly do Španělska a vynášely mu mnohem větší obnosy než například zámořské kolonie.

Všechny tyto příčiny nakonec vyústily v to, že došlo v roce 1566 k četným povstáním nizozemských protestantů proti španělské nadvládě, která poté o dva roky později vyvrcholila k začátku tzv. 80. leté války za nezávislost. Opozici tvořili nejen protestanti, ale i šlechtici.⁸⁵ Veškeré snahy protestantů o to, aby byla zrušena španělská inkvizice nakonec vedla k tomu, že se proti Filipu II. a jeho absolutistickému způsobu vlády vzbouřila i nizozemská šlechta. V srpnu roku 1566 začalo obyvatelstvo pustošit katolické kostely a zcela likvidovat obrazy s náboženskou tematikou.⁸⁶

Stěžejní osobností nizozemského odboje proti španělské nadvládě se stal Vilém I. Oranžský, jenž byl zastáncem naprosté svobody a tolerance náboženského vyznání. Spolu se svými stoupenci tzv. gézi⁸⁷ bojoval proti bezpráví, páchaném na nizozemském lidu a proti svobodě náboženského vyznání. Gézům se dařily především útoky směřované z moře nežli z pevniny. Když Filip II. spatřil neutuchající odhodlanost Nizozemců, odvolal z pozice guvernérky Nizozemí svou nevlastní sestru Markétu Parmskou, jež považoval za příliš slabou a do funkce nového nizozemského místodržitele dosadil vévodu z Alby.⁸⁸ Ten proslul svou mimořádnou krutostí a v boji proti nizozemským povstalcům se dopustil takového teroru, že tím dosáhl opačného efektu. Zlo spáchané na opozici vyústilo v sjednocení Nizozemců ze severu a z jihu. Vévoda byl poté králem odvolán a Španělé hledali východisko, jak nenadálou situaci vyřešit.

V této době se začaly projevovat četné rozdíly mezi severem a jihem Nizozemí. Zatímco sever obývali Vlámové a vyznáním byli především protestanti, tak na jihu převažovalo obyvatelstvo románského původu čili Valoni, mluvili francouzsky a hlásili se zejména ke katolicismu. I přesto, že jižní část nesouhlasila a byla odpůrcem španělské krutovlády, nepříliš věřila ambicím Viléma Oranžského a byla schopna se se Španěly dohodnout a najít společné východisko. Proto se některé jižní provincie Nizozemí rozhodly dne 6. ledna 1579 spojit do tzv. arraské unie a následně se vrátit pod španělskou nadvládu. Oproti tomu severní provincie Nizozemí v témže roce

⁸⁵ Obě tyto skupiny spojovaly především politické a náboženské zájmy.

⁸⁶ HARENBERG 1992, 434.

⁸⁷ Gézové čili doslovně žebráci, byli opozicí proti španělské nadvládě a utlačování během revoluce. Tvořili jej většinou šlechtici bojující za práva svobodného vyznání víry.

⁸⁸ Vévoda z Alby čili celým jménem Fernando Álvarez de Toledo.

23. ledna založily utrechtskou unii a pokračovaly v bojích za nezávislost.⁸⁹ Dne 26. června 1581 se od Španělska odtrhlo sedm provincií utrechtské unie a formálně vyhlásilo Filipa II. za krále sesazeného vůlí svého lidu. Tento rok se stává významným mezníkem, jelikož je v tu dobu položen základ vzniku nezávislého státu, Spojených provincií nizozemských. Boje mezi Španěly a Holanďany však i nadále pokračovaly. V roce 1584 byl jistým katolíkem v Delftu zastřelen vůdce nizozemského povstání, princ Vilém Oranžský. O rok později dobyl nový místodržitel Nizozemska Alessandro Farnese Antverpy. Navrácením celého jižního Nizozemí pod španělskou nadvládu, četnými výboji a zprostředkovatelskými misemi mezi Španělskem a jižním Nizozemím se zároveň zapříčinil o položení základního kamene pro vznik pozdějšího samostatného státu Belgie.

V roce 1598 umírá v klášterní rezidenci El Escorial Filip II., kterému se vehementně podařilo udržet španělskou nadvládu v jižním Nizozemí, usilujícím o samostatnost. V roce 1609 bylo mezi Španělskem a Spojenými provinciemi nizozemskými uzavřeno příměří na dvanáct let. Tento pakt ustanovený v Antverpách však spory zcela nevyřešil, jelikož Španělsko i nadále odmítalo uznat severní část Nizozemí jako samostatnou jednotku. Boje stále trvaly. Nizozemci časem získali i několik zámořských kolonií.⁹⁰ Rok 1648 konečně znamenal pro celou Evropu konec třicetileté války. Vítězství dosáhly i Spojené provincie nizozemské, které byly podepsáním Vestfálského míru Španělskem definitivně uznány jako nezávislé.

Od poloviny 17. století proběhla řada válek mezi Nizozemím a Anglií, jež se považovala za jedinou námořní mocnost. Příčinou mnohých bitev byly právě spory o kolonie.⁹¹ V květnu roku 1667 zahájil Ludvík XIV., francouzský král tzv. devoluční válku. Jeho snahou bylo podmanit si Španělské Nizozemí, tedy oblast deseti jižních provincií dřívějšího Nizozemí. Své nároky chtěl uplatnit na základě devolučního práva, jehož znění striktně ustanovovalo jako dědice potomky narozené z prvního manželství, i když se jednalo o dcery. Jelikož tato práva platila ve Vlámsku a Brabantsku a Ludvík XI. pojal za choť Marii Terezií Habsburskou, dceru z prvního manželství španělského zesnulého krále Filipa IV. a Izabely Bourbonkové, začal si vytvářet nároky na tato území. Napětí mezi Nizozemím a Francií rostlo, a tak byl do funkce vrchního velitele

⁸⁹ SKLENÁŘOVÁ 2006, 70.

⁹⁰ Po smrti Viléma I. Oranžského pokračoval v témže duchu i jeho syn Mořic, pod jehož vedením se Nizozemcům zdařilo několik útoků a znovudobytí svých území. Rovněž za jeho působnosti dosáhli i velmi významného hospodářského rozmachu.

⁹¹ Při těchto bitvách přišli Nizozemci nenávratně o kolonie v Severní Americe, jako byly např. Jižní Karolina či Nové Nizozemí.

nizozemských vojsk jmenován Vilém III. Oranžský. Na stranu Nizozemí se postavil římskoněmecký císař Leopold I., Braniborsko, Španělsko a Dánsko opozici tvořila Francie se spojenci Anglie, Bavorska, kolínského arcibiskupství a münsterského biskupství. V roce 1674 se Vilému III. Oranžskému podařilo, uzavřít mírovou dohodu s Angličany o ukončení dlouho trvající námořní války. Ta byla završena sňatkem Viléma III. s Marií II. Stuartovnou, neteří anglického krále Karla II. a zároveň dědičkou anglického trůnu. Záhy poté se začaly projevovat podobné myšlenky obou zemí. Do budoucna se z nich staly spojenci a svou politikou směřovaly proti nenasytosti Ludvíka IV. Konec holandské války nastal 11. srpna 1678 mírovou smlouvou v Nijmegenu, která ukončila válečný konflikt mezi Nizozemím a Francií.⁹²

4.2. Životní poměry

4.2.1. Světlé stránky–Rozvoj obchodu a Nizozemí jako koloniální velmoc

Města jako Gent a Bruggy na konci 15. století pomalu upadají, co by významná centra obchodu a na výsluní se začínají dostávat Antverpy, kde se obchodníci z ciziny zaslouhují o import a export zboží. Značný vliv na rozkvět města měla i skutečnost, že se zde usadili angličtí obchodníci, prodávající zejména plátno. Antverpy se rozrůstaly o více honosnějších domů a staly se zároveň vývozním přístavem pro průmyslově vyráběné produkty z Flander. Již v roce 1450 zde byla zřízena první burza obchodu v Evropě, jež se později stala vzorem pro mnohé další, jako například londýnskou burzu. Podstatnou roli hrál rovněž textilní průmysl, kde došlo k velkým změnám. Byla zcela potlačena výroba luxusních vlněných pláten z velkých měst, kterou naopak nahradila produkce jednodušších a lacinějších vyhotovených na venkově.⁹³

Antverpy během svého zlatého věku nejvíce prosperovaly v obchodu hned s několika zdroji. V první řadě to bylo cukrovarnictví ze španělských a portugalských plantáží, obchod s pepřem, textilní průmysl a nakonec obchod se stříbrem dováženým ze Sevilly. Město bylo významné rovněž po umělecké stránce. V roce 1510 tu byla založena Akademie výtvarných umění. Město proslulo rovněž jako rodiště či působiště mnoha slavných malířů, jako byli Jacob Jordaens či Peter Paul Rubens. Úpadek města přišel v roce 1568, kdy vypukla Osmdesátiletá válka mezi Nizozemím a Španělskem. Obchod mezi Antverpami a Bilbaem ve Španělsku se pozastavil a krátce na to španělští vojáci město zničili do devastujících následků. Město, které bylo naprosto nábožensky

⁹²HORST 2005, 219.

⁹³SKLENÁŘOVÁ 2006, 63.

a politicky tolerantní ke svým obyvatelům a navíc i velmi kosmopolitní⁹⁴ se záhy začalo potýkat s nejasnou budoucností. V roce 1579 se sice Antverpy přičlenily k utrechtské unii a staly se hlavním centrem nizozemské revoluce. Evropským střediskem obchodu se však i tak stal Amsterdam představující křižovatku obchodních cest, táhnoucí se od Středozevního moře k Baltskému zálivu a od Atlantského oceánu až po Indický.⁹⁵

Skutečný rozmach dosáhl Amsterdam v první polovině 17. století, kdy celá Nizozemská republika ovládla světový trh a stala se přední obchodní mocností. Do Amsterdamu, jakožto hlavního města pak začaly proudit nejen davy kupců z ciziny, ale rovněž i řada židovských obchodníků a bankéřů. Tím získalo Nizozemí statut jednoho z nejvýznamnějších obchodních a bankovních center světa. Přínosem se pro Amsterdam stal i rozsáhlý přístav ve městě na řece Ijssel. Svou rozlohou dokázal zajistit bezpečné kotviště až stovkám lodí plující do Evropy. S rozvojem obchodu byl pevně spjat i stavební vývoj města. Došlo k vybudování tří koncentricky upravených kanálů na řece Ijssel, které se lemovaly kolem centra města. Byly určeny převážně k nejrychlejší a nejsnadnější přepravě zboží. Po jejich březích se stavěly okázalé kupecké domy, v nichž se často i uskladňovalo zboží. V roce 1609 byla v Amsterdamu založena veřejná banka, kde byly obchodníkům poskytovány úvěry, vedeny účty, přebírány směnky. V centru města tak prakticky nemohl působit žádný obchodník, jenž by neměl otevřený účet ve Wisselbance.⁹⁶

Počáteční myšlenky o tom, že by holanďtí obchodníci podnikali samotné zámořské výpravy do ciziny, přišly ve chvíli, kdy po vyplenění Antverp převzali obchod s kořením od Portugalců. V ten moment se totiž setkali s odporem Filipa II., jenž se mezitím stal i králem Portugalska. Cílovou zemí se měla stát Indie, do níž už s jistotou znali cestu právě Portugalci, a to díky Vascu da Gama, jenž do ní poprvé doplul v roce 1498. Ti se, ale trasu své cesty do Indie snažili udržet, v co největší tajnosti. První námořní flotilu vedl Cornelis de Houtman a po dlouhé a vyčerpávající cestě se nakonec s lodí dostal k indickému souostroví, dnešní Indonésii.⁹⁷ Další výpravu vedl Joris van Spilbergen, jenž doplul do oblasti Cejlonu, dnešní Srí Lanky. Těmito významnými expedicemi došlo k základu pro vybudování obchodu Nizozemí se státy východní Asie.

⁹⁴ Působila zde řada kupců z Portugalska, Španělska, Anglie, či Benátek. Kromě toho tu působila rozsáhlá židovská komunita.

⁹⁵ BADE 2004, 27.

⁹⁶ HARENBERG 1992, 462.

⁹⁷ HORST 2005, 160.

Zlom nastal v roce 1602, kdy sdružením několika obchodních společností v Nizozemí vznikla Východoindická společnost obchodující s východní Asií, a to na trhu s asijskými výrobky, jako byly – porcelán, koření, čaj a bavlněná látka.⁹⁸ Stala se první organizací, jež byla řízena jako akciová společnost. Měla hned několik operujících obchodních komor od Amsterdamu až po Rotterdam. I, když byla Východoindická společnost v obchodování velmi aktivní, přesto se i nadále musela potýkat s konkurencí. Jednalo se o Portugalce a Angličany, kteří si zde obchodní spojence našli již před Nizozemci. Vlastnili sice rozsahem menší a finančně skromnější korporace, i tak ale pokračovali v uzavírání smluv. Nizozemci získali město Batávie, dřívější Bantam a z něho vytvořili významné místo obchodování v Asii.⁹⁹ Působnost rozšířili dále i na ostrov Jáva a Cejlon. Tato místa byla strategicky velmi dobře umístěna. Z Jávy směřovaly trasy do Číny a Japonska, z Cejlonu poté do Indie. Postupem let Nizozemci začali objevovat Austrálii a její okolí a jako jediná neasijská kultura obchodovali s Japonci.

V roce 1621 byla po vzoru Východoindické společnosti založená Západoindická společnost Generálními stavy Nizozemí. Stejně jako její předchůdkyně, tak i ona se skládala z několika komor. Její hlavní náplní se, ale stala problematika pirátství vůči Španělsku, vedením válek a snahou o dobytí, co největšího množství území v Severní a Jižní Americe za účelem založení kolonií. Ctižádostivému Nizozemí tak nebránilo nic, aby v následujících letech získalo všemožnými cestami různé Karibské ostrovy. V roce 1625 koupil Willem Verhulst od Indiánů ostrov Manhattan, na němž o rok později vznikla osada New Amsterdam, pozdější New York. O kolonii však přišli již v roce 1667, když v důsledku druhé anglo–nizozemské války prohráli, území získali Angličané a Nizozemci dostali výměnou Guyanu, dnešní Surinam nacházející se v Jižní Americe.¹⁰⁰ Jak již bylo řečeno, tak Západoindická společnost si podmanila několik karibských ostrovů, jako například Arubu nebo Curaçao a právě zde se rozvinula plantážnická ekonomika, která profitovala na dovozu otroků ze západní Afriky. Na druhý pokus se Nizozemcům také povedlo dobýt kolonie Portugalců v Brazílii a ovládnout téměř celou zemi. Po dobu 25 let tu společně v celku harmonickém vztahu žili portugalští katolíci a holandská protestanti. I přes značný kulturní a vědecký rozmach,

⁹⁸ O založení Východoindické společnosti se zasloužil nizozemský státník Jan van Oldenbarnevelt, který využil myšlenku staré společnosti navrhuje žádost o obchodování s Indií. Proto přiměl všechny obchodující společnosti v Nizozemí k sjednocené organizaci a spolupráci. Aliance nesla i řadu výhod. Mohla uzavírat smlouvy, verbovat vojáky či i vést války.

⁹⁹ HORST 2005, 163.

¹⁰⁰ SKLENÁŘOVÁ 2006, 79.

jež sem Holanďané přivedli, byli nakonec v roce 1654 vyhnáni. V jižní Africe byla první nizozemská kolonie založena v roce 1652. Oblast dnešního Kapského města měla námořním posádkám poskytnout zásoby čerstvého jídla a pití nebo provést opravu lodí. Území nejprve obývali zejména sedláci pocházející ze Zélandu, ke konci 17. století se sem přijížděli usadit vyhnaní hugenoti z Francie.¹⁰¹

4.2.2. Stinné stránky–Nemoci a hladomor

Vývoj umění je paradoxně spjat i s lidskou pohromou. V dobách, kdy v Evropě řádil prudkým tempem mor neboli černá smrt, přišli středověcí lékaři s myšlenkou, že se nemoc šíří vzduchem a jako potlačení hrozby nákazy doporučovali nevětrat obytné prostory a co nejvíce je zabarikádovat těžkými závěsy. Epidemie moru, tak přinesla značné zisky výrobcům nástěnných koberců a výrobcům čalounění nejen ve Francii, ale i v Belgii. Tkalcovské cechy v severní Francii a Belgii vyhotovovaly nespočet tapiserií a goblénů s oblíbenými rytířskými a milostnými motivy. Dalším rizikem bylo příliš časté koupání a mytí. Tehdejší doktoři a léčitelé se domnívali, že častým koupáním se otevírají póry na lidské pokožce a jsou tudíž více náchylné k propuknutí vzdušné nákaze do těla. Koncem 14. století tak na téměř 400 let nastala páchnoucí éra, kdy lidé místo čisté vody používali k hygieně kolínskou vodu. Některé domněnky lékařů také vypovídaly o tom, že důvodem epidemie je trest seslaný na lidstvo samotným Bohem za hříchy nebo dokonce škodlivá konstelace planet.¹⁰² Obecně byla k epidemiím náchylnější města nežli venkov. Důvodem byla především zanedbatelná hygiena a nedostatek čisté vody.

Nutné je ovšem podotknout, kdy poprvé a odkud se vůbec ona černá smrt vzala. Richard Gordon ve své knize *Podivuhodné dějiny lékařství* uvádí, že morová epidemie zasáhla Evropu poprvé v roce 1348. Ponejprve se objevila v roce 1346 v oblasti Issyk Kul, poblíž Taškentu. Téhož roku zabíjel mor Armény, Indy i Tatary. Evropané nekladli nemoci žádnou hrozbu, neboť celá nákaza se odehrávala daleko od nich. To ještě ale netušili, že přenašeči moru jsou krysy, které se brzy dostaly na palubách lodí až do Itálie, odkud se její postup rozšířil až na sever do Anglie. V Evropě tehdy na následky moru zemřelo dvacet pět miliónů lidí, což čítalo jednu čtvrtinu celé tehdejší populace.¹⁰³

¹⁰¹ Hugenoti čili označení pro francouzské protestanty působící převážně v 16. a 17. století.

¹⁰² CANTOR 2005, 25.

¹⁰³ GORDON 1995, 46.

Skutečnou zkázu následkem propuknutí moru zažilo Nizozemí v 60. letech 17. století. V roce 1664 udeřila černá smrt v Amsterdamu a zahubila až pětinu obyvatel. Není přesně známo, z jaké oblasti se sem nemoc dostala, jisté ale je, že záhy propukla do Flander. O rok později postihla i města Groningen a Emden. Z Amsterdamu, pravděpodobně skrze obchodní holandskou loď, jež převážela bavlnu, se nákaza dostala do Anglie, kde v Londýně způsobila jednu z největších morových epidemií, která si vyžádala čtvrtinu obyvatel celého Londýna.¹⁰⁴

Hladomor nejen v Evropě, ale i v Nizozemí byl ovlivněn řadou negativních faktorů působících na společnost i samotnou přírodu. Nedostatek potravy byl zapříčiněn jednak důsledkem válečných nepokojů, jako byla zejména 30. letá válka, ale též klimatickými podmínkami, které v té době ještě nemohl nikdo dopředu předpovídat. Nedá se říci, že Nizozemí by během 16. a 17. století utrpělo na rozdíl od jiných zemí nějaké fatální škody a dosáhlo razantního úpadku měst a vesnic. Ba naopak v oněch krutých časech, kdy v Evropě doznívaly ohlasy 30. leté války a mnohé země trpěly hladomorem, nizozemská města jako je třeba Amsterdam vzkvétaly blahem a jejich rozkvět se těšil značné oblibě. Je zcela logické, že se nedá srovnávat situace ve velkoměstech a na vesnicích, proto je nutné brát tyto poznatky s jistým nadhledem. Nizozemci již byli natolik vzdělaní, že dokázali zkvalitnit obdělávání půdy novými technikami odvodňování anebo, že rozvinuli více propracované metody na obměnu plodin, než se využívala ve většině Evropy.¹⁰⁵ Zatímco země střední a jižní Evropy strádaly, Nizozemí zažívalo od konce 16. do poloviny 17. století skutečný zemědělský a obchodní rozmach. Je tedy na pováženou, zdali tato pozitivní stránka historické výjimečnosti země spadá mezi stinné stránky. Zcela zřejmé je, že země profitovala hlavně z rybolovu, chovu dobytka, velkovýrobou mléka na export, pěstováním kořenové zeleniny, luštěnin a četných zemědělských plodin. Využitím odpadů a městských fekálií dokázali zrychlit obnovování chovů a zajistit intenzivnější hnojení.

4.3. Klimatické prostředí

Vývoj klimatu byl v období 16. a 17. století velmi pozoruhodný. V oněch časech totiž zeměkouli postihla tzv. malá doba ledová, což byl termín označující období, kdy došlo k největšímu ochlazení za posledních 2000 let. Malá doba ledová započala přibližně na počátku 14. století a trvala až do poloviny 19. století. Nejvýraznější teplotní

¹⁰⁴ Cca 70000–100000 lidí.

¹⁰⁵ MUNCK 2002, 114.

změny nastaly právě v 17. století. V těchto časech byla léta o poznání deštivější a chladnější než nyní, a to vedlo následně k neúrodám po celé Evropě.¹⁰⁶ Ani dodnes se nepodařilo přesně časově vymezit, kdy malá doba ledové začala a kdy skončila. Dle mnohých odborníků nastala v roce 1300. Potvrzuje to i prvně zachycený postup ledovců z Grónska z počátku 13. století. Země v jižních částech si ještě stále užívaly teplých let, zatímco na severu již panovalo chladné počasí, způsobující velký hladomor v letech 1315–1316. Jiní vědci uvádějí, že skutečná malá doba ledová trvala až od konce 17. století shodně do poloviny 19. století. Nesporné je, že vliv na postupné ochlazování měl *nekonečný sled krátkodobých klimatických změn, způsobených dosud málo pochopeným vzájemným působením atmosféry a oceánů*.¹⁰⁷ Je samozřejmé, že klimatické změny se projevovaly různě z roku na rok, ale i z místa na místo. Není tak tedy zvláštností, že zatímco například v severní Evropě panovala nejstudenější éra, klima ve střední Evropě bylo o poznání teplejší a naopak.

Skutečný strach z postupujícího ledu zažívali zejména obyvatelé alpských měst a vesnic. Alpské ledovce se daly do pohybu již v letech 1546–1590 a následně v letech 1600–1616. Tam, kde dříve panoval blahobyt, tak nyní hrozilo nebezpečí anebo samotná zkáza. Ledovce se postupem let zprudka vysunovaly vpřed a vytvářela se z nich rozlehlá jezera. Docházelo ke skalním řícím, záplavám, zatopením zemědělských usedlostí a polí, strháváním mostů. Ledovce pustošily alpské oblasti po téměř celé 17. století. Velmi těžce byla zasažena oblast Chamonixu, kde již lidé pevně věřili, že jsou trestáni Bohem za své hříchy.¹⁰⁸

Jedna z prvních zachycených krutých zim nastala v roce 1565. Tehdy teploty padaly vysoko pod bod mrazu a sněh pokrýl, co se dalo. Další výrazné zimy se dostavily mezi léty 1586–1595, kdy rtuť teploměrů mohla průměrně spadnout až o dva stupně méně než, jak tomu bylo na počátku 20. století. Nutné je podotknout, že každá zima v období malé doby ledové nedosahovala až natolik nelítostných strmě padajících teplot pod nulu, ale fakt je, že zdoluhavé mrazivé teploty, které často trvaly až do pozdních jarních dnů, ztrpčovaly život nejednomu zemědělci či námořníkovi. S nevlídnými klimatickými podmínkami souvisel zcela logicky i například rybolov. Ten zejména v mimořádně studeném 17. století utrpěl razantní šok. Teploty vod severských moří klesly hluboko ke 2 °C a lov tresek byl často s nulovým výtěžkem. Mezi léty 1560–1600 po celé

¹⁰⁶ ENGLUND 2000, 503.

¹⁰⁷ FAGAN 2007, 77.

¹⁰⁸ FAGAN 2007, 167.

Evropě panovaly bouřlivější a studenější teploty, které ovlivnily i růst cen potravin. Týkalo se to nejen obilovin, ale i vína, jež zažilo v těchto letech skutečný pokles v produkci. Neúroda, hynutí dobytka a četné choroby vyvolané klimatickými změnami si hledaly svého viníka, a tak se rozmohl po Evropě hon na čarodějnice, jimž se důsledky bídy dávaly často za vinu.

Od druhé poloviny 16. století v Evropě výrazně přibylo bouřkové činnosti během studených zim. 21. listopadu roku 1570 protrhly obrovské vlny hráze na ostrově Walcheren¹⁰⁹ a mořská voda o půlnoci zaplavila značnou část Rotterdamu, Dordrechtu a Amsterdamu. Výsledek byl nejméně sto tisíc obětí.¹¹⁰ Celá osmdesátá léta 16. století jsou obestřena silnými bouřkami doprovázenými krupobitím, mlhou a deštěm. Tyto přírodní nepokoje velmi ovlivnily hlavně námořní dopravu a s tím spojený i export a import zboží. Fatální dopad na zemědělství měla ovšem až devadesátá léta 16. století. Západní Evropa se v letech 1591–1597 potýkala s drastickou neúrodou, kdy zaznamenat teplý a suchý den v jarním období bylo takřka nemožné. Nepřízeň dopadla především na města. Obilí bylo nedostatek a do měst na trhy se přiváželo minimální množství. To, co přišlo k prodeji, bylo však natolik drahé, že si jej nemohl téměř nikdo dovolit. Devadesátá léta 16. století předznamenala opravdový vrchol malé doby ledové, kdy docházelo ke klimatickým extrémům, jež následně trvala více než dvě staletí. Střídala se období rekordních zim s abnormálními vedry. Došlo i ke změnám atmosférických poměrů. *„Jak se rozšiřovala polární ledová čepička, anticyklony setrvaly na severu a dráha tlakových níží s mírnými západními větry se přesunula jižněji. Tyto anticyklony přinášely četné týdny severovýchodních větrů v protikladu k převažujícím jihozápadním větrům, na něž byly zvyklé předchozí generace.*¹¹¹

17. století nezačalo pro Jižní Ameriku, ale posléze i celou severní polokouli zvláště přivětivě. V průběhu února a března roku 1600 otřáslo sopkou Huanyaputina v jižním Peru několika erupcemi, které měly za následek chrlení sopečného popela do oblastí 300 000m². Přírodní katastrofa velmi ovlivnila globální klima. Na celé severní polokouli bylo následujícího roku nejstudenější léto za posledních 200 let. V 17. století byly zaznamenány celkově čtyři výrazné studené úseky. Došlo k nim mezi léty 1641–1643, 1666–1669, 1675 a 1698–1699. Tato údobí zaznamenala neobyčejně chladná maxima související s vulkanickou činností. V návaznosti na časté krátkodobé

¹⁰⁹ Dnes jižní Nizozemsko.

¹¹⁰ FAGAN 2007, 127.

¹¹¹ FAGAN 2007, 140.

klimatické změny začali Nizozemci s odvodňováním půdy, což vedlo nejen k přeměně celé zemi, ale i k výraznému vzrůstu zemědělské plochy v Nizozemí. Využitím veškeré moderní technologie a společenská organizace napomohla Nizozemcům ke skutečnému rozkvětu. Malá doba ledová tak byla pro Nizozemce spíše přínosem než strastiplným nepřítelem.

Nejstudnější etapa malé doby ledové nastala po celé Evropě mezi roky 1680–1730. Teploty se prudce snižovaly a dnů během každé zimy v Nizozemí, kdy na zemském povrchu ustával studený a štiplavý sníh, přibylo až o dvacet více než jak tomu bylo po většinu 20. století. Mimořádně krutá byla zima v letech 1683–1684, kdy se na nizozemských pobřežích objevily až čtyřicetikilometrové pásy mořského ledu. Došlo tak ke stagnaci námořní dopravy, která byla omezena expanzivním ledem.¹¹²

¹¹² FAGAN 2007, 153.

5. Medailonky uvedených umělců

Zakladatel jedné z nejvýraznějších vlámských rodin, u kterých se malířské nadání dědilo po generace, se sice nedožil vysokého věku, přesto po sobě zanechal mimořádnou sbírku čítající kolem 45 děl. Pieter Brueghel starší se narodil mezi léty 1525–1530 ve městě Breda.¹¹³ V roce 1545 nastoupil do dílny architekta, malíře a sochaře Pietra Coecka van Aelsta v Antverpách. V Antverpách zůstává až do roku 1550 a zároveň si zde buduje svou úspěšnou kariéru. Jeho obliba rostla především u bohatého měšťanstva, jež si u něho objednávalo malby za účelem, co nejvíce vyzdobit své přepychové příbytky. Díla vznikala na zakázku nejen bohaté aristokracie, ale i mecenášů a pomalu se odprošťovala od náboženského vlivu a klientely z vrstev duchovenstva. S Pietrem Bruegelm¹¹⁴ je spjat vznik a následné rozšíření žánrové malby, která nachází oblibu nejen ve Flandrech, ale i po celé Evropě.¹¹⁵ Přínosem se pro Bruegelovu tvorbu stala studijní cesta po Itálii podniknutá mezi léty 1551–1552. Měl možnost poznat taková města, jako jsou Řím, Neapol či Palermo. Co však zcela poznamenalo mladého malíře, byly poznatky a dojmy z Alp.¹¹⁶ Tam se naučil vnímat a pohlcovat krajinný prostor, jenž posléze aplikoval do svých malířských děl. Zprvu je nutné poukázat na Brueglovo ovlivnění jiným významným nizozemským mistrem, a to Hieronymusem Boschem. Nadpozemské a fantastické složky působící na lidský život se již tehdy staly předlohou pro dílo Bosche. Víra lidí v nadpřirozeno, démony, čarodějnice, napětí a obava z lidské zkázy a bolesti, to vše se stalo inspiračním vodítkem pro oba umělce. Tvorba jak Bosche, tak Bruegela v sobě nesla podobné prvky apelující na vyjádření strachu pramenícího buď z tehdejší politicko-náboženské situace, nebo z báchorek a pověr. Bruegelovými náměty se v počáteční tvorbě stávaly rovněž četná nizozemská přísloví a pranostiky. V nich se malíř snažil poukázat mimo jiné i na lidskou hloupost, úpadek společnosti či na svět „převrácený vzhůru nohama“. Tato témata zobrazoval vždy nejen s nadsázkou, ale i se skrytou kritikou a výsměchem k danému motivu. Příznačným se pro něho stalo vyobrazování člověka a jeho světa prostřednictvím prvků, jako byly smysl pro parodii a kousavá ironie.¹¹⁷ Diference mezi umělci byla v otázce, kdo se stal objednavatelem zakázky. Zatímco u Bosche převažovala klientela církevní, Bruegel našel iniciativu v nově vytvořené humanistické

¹¹³ VOHRINGER 2013, 6.

¹¹⁴ Pieter Brueghel se později začal podepisovat Bruegel. Chtěl tak zamezit tomu, aby nedocházelo k zaměňování jeho osoby s jeho syny–Pieterem mladším a Janem.

¹¹⁵ BIANCO 2010, 37.

¹¹⁶ VOHRINGER 2013, 15.

¹¹⁷ BIANCO 2010, 46.

společnosti a díla dodával výlučně světským objednavatelům. Začaly tak vznikat náměty výrazně spjaté s lidovou kulturou. S tím je spojeno Bruegelovo ideové pojetí se snahou vniknout skrze humanismus do tajemství lidského bytí. Bruegelova obraznost vykazuje více pestrých a sytých tónů, které mají ve finále významově širší škálu. Nesou v sobě také symbolický význam, ale především konstruktivně rytmují dílo a poukazují na jeho hlavní články.¹¹⁸ Nedílnou položkou tvořící součást Bruegelova díla byla krajina. Zprvu ji ve svých malbách zobrazoval v jarních a letních měsících, zhruba od poloviny 60. let 16. století však začal používat i tematiku zasněžené zimní krajiny. Bruegelovou snahou bylo poukázat na to, že člověk je od pradávna součástí přírody. I když jsou zde zachycena témata biblická nebo světská, důraz klade hlavně na to, aby jej vyjádřil bez idealizace a patosu. Jeho úsilí se zaměřilo i na jedinečné zachycení atmosféry přírody. Ta byla také velmi často doplněna o biblické náměty. Typické příklady představují obrazy – *Klanění Tří králů* (1564)[10],¹¹⁹ *Sčítání lidu v Betlémě* (1566)¹²⁰ a *Vraždění neviňátek* (1565–1567).¹²¹ Nutno podotknout, že i když jsou v těchto případech ztvárněna biblická témata, přesto se nestavějí do popředí a tvoří spíše okrajovou část děje. Jejich umístění není situováno do centra obrazu, ale většinou do levé krajní části. Zřetel je i zde bezprostředně zaměřen na krajinu a její procítěné vyjádření na základě poznatků a dojmů z ledu a sněhem pokrytých Alp. Zimní scénérii zasněžené vesnice Bruegel použil i v obrazech *Lovci ve sněhu* (1565)¹²² a *Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky* (1565)[11].¹²³ Hlavními náměty se tu stala sociální tematika spojená s každodenností a rutinou obyčejného člověka na vesnici. Bruegel čerpal inspirace sledováním selských zvyků naživo. Jako bystrý pozorovatel navštěvoval venkovské svatby, slavnosti, hostiny, ale i lidi při odpočinku a práci. Pastorálními motivy plných mravů venkovského života poukázal na vzájemné souznění s pocity a názory prostých lidí, jež pravděpodobně pramenily z jeho prostého původu. Scény doplněné o zimní radovánky v podobě bruslení na ledě či hraní hry curling jsou navíc obohaceny podmanivou atmosférou pochmurnosti a chladu. U obrazu *Lovci ve sněhu* lze v pozadí spatřit do dáli mizící špičaté vrcholky hor, jejichž nezdolatelné sněhem zasypané svahy našly inspiraci rovněž v zážitcích z mrazivých Alp.

¹¹⁸ NEUMANN 1965, 35.

¹¹⁹ 1567, olej, plátno, 35 x 55 cm, Am Romerholz Villa ve Winterthur.

¹²⁰ Odkaz na informace o díle *Sčítání lidu v Betlémě* a *Vraždění neviňátek* v následující samostatné kapitole.

¹²¹ SHAWE-TAYLOR 2008, 92.

¹²² Odkaz na informace o díle *Lovci ve sněhu* v následující samostatné kapitole.

¹²³ 1565, olej, dřevo, 39 x 57 cm, Uměleckohistorické muzeum ve Vídni.

Pieter Bruegel starší zemřel v roce 1569 a v té době bylo jeho synům Pieterovi II. a Janu I. pouhých 5 let a 1 rok. Nemohli se tak těšit otcově přízni a poté už vůbec ne jeho učení.¹²⁴ Přesto starší z bratrů na otcovu tvorbu velmi navázal. Pieter II. neboli mladší se učil u Gillise III. van Coninxloov v Antverpách. Už jeho počáteční práce se vykazovaly jasným ovlivněním otce Pietra I. Není zcela zřejmé, odkud znal nebo respektive, jak se Pieter II. k otcovým dílům dostal. Většina jeho děl totiž skončila v soukromých sbírkách bohatých objednavatelů a nikdo jiný k nim tedy neměl přístup. Logické vysvětlení napovídá, že Pieter II. v rámci dědictví po otci čerpal z dochovaných náčrtů, kreseb, skic, kreslených návrhů, a dokonce i nedodělaných maleb.¹²⁵ Ve svém ateliéru díky produkci maleb pro místní i zahraniční trh pozdvihl jméno a dílo Pietra I. na mezinárodní úroveň. Syn otcova díla kopíroval technikou zvanou „pouncing“ sloužící k dokonalému vytvoření kopie předešlého díla. Té se dosáhlo položením pauzovacího papíru na originální dílo a poté se sledovaly a zaznamenávaly jednotné linie na původním obrazu. Zájem Pietra II. mladšího o zobrazování krajiny je zcela nepopíratelný. I on se ujal témat přísloví a pranostik a ty poté zasadil do rozlehlé scenérie. Jeden z nejčastějších obrazů, který Pieter mladší od otce kopíroval, byla *Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky*.¹²⁶ Mladý umělec společně se svou dílnou téma reprodukoval téměř stokrát. Reprodukce z roku 1626 nese takřka identické rysy. Avšak přesto se tu objevují nepatrné rozdíly především v kompozičním uspořádání a v práci se světlem. Dislokace postav v prvním plánu a ve středu zamrzlého vodního toku je u obou umělců totožná. Mizivá diferencovanost se objevuje pouze v některých gestikulacích a pohybech. I téma past na ptáky vykazuje identické prvky, stejně jako četné detaily v podobě poletujících ptáků či zamrzlé loďky. Rozdílnost v uskupení postav se zde vyskytuje ve ztvárnění Pietra II., který ve své verzi námět obohatil o zahalenou postavu ženy jedoucí na koni na levém říčním břehu. Ta je navíc doprovázena mužem, jenž patrně koně vede za uzdu. Další doplněnou osobou je figura muže přecházejícího společně s oslíkem dřevěný můstek spojující oba břehy toku. Nejednotnost se projevuje i na bezlistých stromech a keřích při březích řeky. Zatímco u Pietra II. působí i napříč chladnému zimnímu počasí radostně a živě, u Pietra I. se naopak stromová jeví až strašidelným dojmem. To celé navíc podtrhují tóny tmavých barev, z nichž číší ponurost a chlad procítěné zimy. Pieter II. uplatnil spíše světlé barvy a aplikoval

¹²⁴ Chlapce vychovávala a k malířskému vzdělání vedla jejich babička Marie Bessemers.

¹²⁵ VACKOVÁ 1989, 236.

¹²⁶ 1620, olej, dřevo, 38 x 58 cm, Státní muzeum výtvarných umění Alexandra Sergejeviče Puškina v Moskvě.

do obrazu více světelného zdroje. Mezi další obrazy otce, které se dočkaly reprodukce od jeho syna, byly *Kázání sv. Jana Křtitele* (1566),¹²⁷ *Sčítání lidu v Betlémě* (1566) či *Vraždění neviňátek* (1565–1567). Předlohou pro *Čtyři roční období* Pietra II. se pravděpodobně stal cyklu *Měsíců* od jeho otce, kde jsou mimo jiné zastoupena díla jako například *Senoseč* (1565)[12]¹²⁸ či *Lovci ve sněhu*. V námětu zimy Pieter mladší bravurním způsobem znázornil sociální tematiku spojenou s volnočasovou aktivitou prostého lidu a bohatého měšťanstva. Dílo je velmi detailně propracováno a zachycuje všemožnou lidskou aktivitu, jež se odehrává na zamrzlé vodní ploše řeky. Na závěr nutno poukázat i na originální tvorbu Pietera II. mladšího. Tu představuje zejména obraz *Vesnický advokát* (1615),¹²⁹ kde se umělec zabývá motivem právníka sedícího za pultem dřevěného domku. Ten přijímá dary od rolníků v podobě kuřat a vajec. I zde je patrný zájem Pietra II. o vesnický život, stejně jako tomu bylo u jeho otce.

Je známo, že větší malířské nadání bylo naděleno do vínku mladšímu synovi po Janu Bruegelovi starším, Janovi I. či jinak zvaným starší. Jeho spektrum tvorby se totiž nezaměřovalo pouze na kopie a parafráze otcových děl, ale naopak zaobíralo širokou vrstvu tvořivosti. Janovy počátky byly vedeny ve stejném duchu jako u jeho bratra Pietera II. Kolem roku 1589 podniká studijní cestu po Itálii. Ještě předtím, ale stihl navštívit Kolín nad Rýnem a Frankenthal, což patřilo mezi významná města kultury, kam proudila řada nizozemských krajinářů. V Itálii cestuje do Neapole, Benátek a Říma, a právě zde se začíná projevovat jeho první zájem o krajinu. Setkává se tu totiž s bratry Paulem a Mathijsem Brilovými z Antverp a německým malířem Hansem Rottenhammerem, kterými byl značně ovlivněn a s nimiž zároveň i spolupracoval. V této době vznikají převážně akvarely zaměřené na historické objekty Říma. V Římě se rovněž střetává s kardinálem Federicem Borromeem, z čehož následně vznikne celoživotní přátelství a úloha Federica jako Janova patrona. Od roku 1596 s krátkými přerušeními natrvalo až do své smrti zůstává v Antverpách. V Antverpách se v roce 1601 stává členem Cechu svatého Lukáše a posléze jeho děkanem. Rokem 1604 je doložen Janův pobyt v Praze, kde se seznamuje s rudolfinským uměním. Manýristická tvorba Sprangera či Aachena zanechala v mladém umělci zajisté hlubokou stopu. Obliba mytologie a alegorie je u Jana Brueghela I. v některých dílech zcela zřejmá.¹³⁰ Po návratu z Prahy dostává v Nizozemsku v roce 1606 zakázky od arcivévodky

¹²⁷ 1566, olej, plátno, 95 x 160 cm, Muzeum krásných umění v Budapešti.

¹²⁸ 1565, olej, plátno, 117 x 161 cm, Lobkovický palác v Praze.

¹²⁹ 1615, olej, panel, 74 x 106 cm, Galerie umění jižní Austrálie v Adelaide.

¹³⁰ MŽYKOVÁ 2016, 105.

Albrechta a jeho chotě Isabelly. Následně je stanoven jejich dvorním malířem spolu s Peterem Paulem Rubensem. S Rubensem ho pojila nejen častá spolupráce, ale i nerozlučné přátelství, což dosvědčuje i fakt, že se Rubens stal po Janově smrti vykonavatelem poslední vůle a opatrovatelem všech Janových dětí. Janův široký rozptyl zálibnosti v malířství započal zřejmě fascinací a variantami na otcova díla. Mezi počáteční výtvořky, jež jsou bezesporu ovlivněny prací Pietera staršího, patří třeba obraz *Svatební hostina*¹³¹ datovaná 80. léty 16. století. Zachycená sociální tematika spojená s vesnickou veselkou poukazuje na umělcův zájem o mravy a zvyky obyčejného obyvatele. Na otcův odkaz poukázal i v díle *Shromáždění cikánů v lese*[13]¹³² datovaném rovněž 80. léty 16. století. Scéně odpočívající skupince cikánů na lesní mýtině dominuje světlem prostoupené panorama, v jehož dáli se rozprostírají hory a kamenný hrad. Inspirací se zde pro Jana mohly stát zážitky a dojmy z Itálie, přímo spjaté s alpskou krajinou. Pro Jana Brueghela staršího byly charakteristické zejména malby s lesními krajinami a vesnickými cestami. Po nich putovaly malé skupinky lidí, které byly zobrazovány v menším měřítku pro dosažení a zdůraznění perspektivy. Dochovaných obrazů se zimní tematikou není mnoho. Ty existující jsou většinou namalované ve spolupráci Jana s jiným umělcem, jako to je například u díla *Zimní krajina s oslavou andělů* (1605),¹³³ který vytvořil spolu s Hansem Rottenhammerem. Jak již bylo řečeno, tak s alegorickou a mytologickou tematikou se blíže seznámil asi při pobytu v Praze. Tato díla vznikala často rovněž ve spolupráci Jana s jinými malíři, jako byli již zmiňovaní Rottenhammer či Rubens. Ti se zaměřovali hlavně na mytologické ztvárnění, Jan poté zpracovával krajinné zobrazení. Z takových spoluprací vznikla například díla – *Odpočinek na útěku do Egypta* (1595),¹³⁴ *Kristus v předpekli* (1597)¹³⁵ či *Návrat z války: Mars odzbrojen Venuší* (1610).¹³⁶ Nutno ovšem poukázat i na významnou spolupráci s malíři jako byli Paul Vredeman de Vries, Frans Francken mladší, Hendrick van Balen starší, a především pak Joose de Moomper. Brueghel společně s Rubensem jakožto dvorní malíři arcivévody se snažili vytvářet kreativním způsobem nová témata související s tehdejší náboženským podtextem.¹³⁷ Snahou poukázat na panovnickou zbožnost vytvořili nové žánry a ikonografie, jimiž

¹³¹ Nedohledáno.

¹³² 80. léta 16. století, olej, dřevo, 35 x 43 cm, Museo del Prado v Madridu.

¹³³ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s oslavou andělů* v následující samostatné kapitole.

¹³⁴ 1595, barva, dřevo, 28 x 23 cm, Uměleckohistorické muzeum ve Vídni.

¹³⁵ 1597, olej, dřevo, 26,5 x 35,5 cm, Mořicův dům v Haagu.

¹³⁶ 1610, olej, panel, 50 x 64 cm, Muzeum J. Paula Gettyho v Los Angeles.

¹³⁷ BAKKER 2012, 200.

byly třeba girlandové obrazy. Žánr inspirovaný oddaností a kultem úcty k Panně Marii byl tvořen květinovým věncem a v něm umístěným portrétem nebo devocionálií. Jan proslul také pro svou píli ohledně studia přírody. Důsledné zkoumání krajiny a živočichů dovršila i návštěva Prahy, kde měl pravděpodobně možnost nahlédnout do rozsáhlé sbírky Rudolfa II., čítající nespočet přírodních, vědeckých a uměle vytvořených objektů.¹³⁸ V Praze také spatřil znázornění zvířat od Albrechta Dürera, jehož interpretace zvířat byla považována za nejčistší a nejlépe zpracovanou malířskou formou pro studium přírody. Brueghel v tomto žánru zobrazoval svěží rajské krajiny doplněné o evropská i exotická zvířata. Vzájemná koordinace světa přírody a živočichů byla inspirována jednotlivými epizodami z knihy Genesis. Tuto tvorbu reprezentují dílo *Rajská zahrada s pádem člověka* (1612)[14].¹³⁹ Přezdívku „Květinový“ Brueghel si umělec vydobyl pro své zaměření na květinová zátiší. Charakteristické jsou pro něho ohromné pugéty květin uspořádané v keramických vázách či jiných nádobách. Jan tak jako jeden z prvních malířů své doby poukázal na nový žánr, v němž květiny dosahují řádných privilegií jako hlavní téma obrazu.¹⁴⁰ Na závěr chci ještě poukázat na dva malířské žánry, jimž se Jan za svého života věnoval. Jednak to byla kabinetní malba spojená s obrazy vykreslujícími obrazové galerie. V tomto případě byl Jan Brueghel starší jeden z prvních umělců zabývajících se touto tematikou. Na plátnech byla většinou ztvárněna prostorná místnost obklopená uměleckými díly, v podobě obrazů, soch a cenných předmětů. Obrazy odrážely zájem o kultivovanost a intelekt. Druhým zaměřením bylo vyobrazování scén pekla a démonů, na jejichž základech vznikla i přezdívka „Pekelný“ Brueghel. Odkaz na Hieronimuse Bosche je zřetelně znát v díle *Pokoušení sv. Antonína* (1599)¹⁴¹ odehrávaném v pekelných prostorech, kde je poustevník obestoupen zástupy démonických přízraků.

Stejně tak jako v předchozí generaci, kdy na dílo Pietera I. navázal syn Pieter II., tak i v případě Jana I. tomu bylo obdobně. Po vzoru otce pokračoval v smýšlení i Janův syn Jan II. řečený mladší. U otce se učil malovat a jeho styl převzal natolik, že ovlivnil celou Janovu tvorbu. I Jan mladší podnikl studijní cestu po Itálii, aby se tu vzdělával a poznával nové ideje, myšlenky a směry. Tu náhle přerušila otcova smrt způsobená cholerou. Jan II. se v roce 1625 vrátil do Antverp a začal zde produkovat díla ve stylu svého otce. Následně byl přijat do malířského cechu sv. Lukáše, kde v letech

¹³⁸ MANDER 1764, 143.

¹³⁹ 1615, olej, panel, 74 x 115 cm, Mořicův dům v Haagu.

¹⁴⁰ BIANCO 2010, 89.

¹⁴¹ 1599, barva, dřevo, 20,8 x 29 cm, Umělecko-historické muzeum ve Vídni.

1630 a 1631 působí jako děkan. Po otcově smrti začal stejně jako on spolupracovat s významnými umělci Peterem Paulem Rubensem, Hendrickem van Balenem nebo Lucasem van Udedem. Jan II. měl oblibu v kopírování květinových zátiší, které lze vidět u Jana staršího. Jelikož obrazy tohoto druhu někdy prodával pod jménem svého otce, bývá někdy obtížné určit přesné autorství.¹⁴² Obecně je možno charakterizovat tvorbu Jana II. staršího jako propracovanou z hlediska krajinného ztvárnění. Scénérie je velmi často doplněna o biblické, mytologické a alegorické náměty. Zejména koncem 20. let 17. století byly scénám dodány nezbytné dekorace v podobě květin s ovocem a zvířectva. Tato díla zastupuje třeba Janův velmi oblíbený a často zobrazovaný námět *Noli me tangere* (1630)[15],¹⁴³ který byl vyhotoven hned v několika jeho verzích. Ani u Jana II. nebyla zimní krajina doménou, co se žánrové tematika týká. Z jeho autorství je známo jen několik málo děl se zimní krajinomalbou. Obraz *Vesničané* (1620)¹⁴⁴ byl dřív označován jako dílo Jana I. Brueghela nebo Hendricka Avercampa, posléze autorství na základě nových poznatků připadlo právě Janu II. mladšímu. Umělec centrum dění přesunul na zamrzlou vodní plochu jezera, kde lidé všech společenských vrstev tráví volné chvíle spojené se zimními radovánkami.

V podobném duchu jako Pieter Bruegel starší uvažoval i malíř Hendrick Avercamp. Tento rodák z Amsterdamu byl od narození hluchoněmý, což pro něho bylo paradoxně i značným přínosem.¹⁴⁵ Dokázal lépe nasávat ruch a neutuchající energii kolem sebe, které posléze aplikoval do svých děl. Avercampovo vzdělání proběhlo v dílně dánského malíře portrétu Pietera Isaackse v Amsterdamu. Zde se setkal s dalšími vlámskými malíři, jež přesunuli své působiště do města především kvůli náboženským důvodům. Pobyt tady byl pro mladého malíře velmi přínosným, neboť se tu seznámil s vlámskými manýristickými krajináři, jimiž byli Gillis van Coninxloo III. a David Vinckboons. Ti měli na začínající tvorbu Avercampa podstatný vliv. Avercamp působil v Amsterdamu pouze do roku 1614, následně se totiž vrátil do Kampenu, kam se jeho rodina přestěhovala, když mu byl necelý rok a kde působil až do své smrti v roce 1634.¹⁴⁶ Redukce vlivu moci církve spojená s náboženským nepokojem v Holandsku přiměly Avercampa k nové specializaci, kterou byla plátna o menších rozměrech. Jejich majiteli se stali hlavně bohatí mecenáši a sběratelé. Tvorba Hendricka Avercampa je

¹⁴² MŽYKOVÁ 2016, 128.

¹⁴³ 1630, olej, plátno, 157,5 x 213 cm, Muzeum výtvarných umění v Nancy.

¹⁴⁴ Odkaz na informace o díle *Vesničané* v následující samostatné kapitole.

¹⁴⁵ FREITAG 1997, 15.

¹⁴⁶ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.129.html>

bezesporu nejvíce příznačná zimní krajinou posetou drobnými postavami lidí. V jeho produkci děl velmi těžko dohledat obraz s jinou tematikou než zimní. Jedna výjimka však stojí za zmínění. Obraz *Rybáři za měsíčního svitu* (1620)[16]¹⁴⁷ zobrazuje idylickou večerní scénu zasazenou do teplého měsíce. Noční svit dopadá na vodní hladinu, kde skupinka rybářů vytahuje sítě s rybami. Celé dění sleduje dvojice rybářů na břehu jezera. Obrazu dominuje modrá barva znázorňující až romanticky působící nebesa. Je zcela zřejmé, že obrazy zimních scénérií vznikaly již za jeho pobytu v Amsterdamu, kdy vytvořil na příklad v roce 1608 obraz *Zimní krajina s bruslaři*,¹⁴⁸ jenž se stal jedním z předmětů mého bádání. Avercamp kladl značný důraz na detaily, jimiž jeho krajiny dosahovaly pocitů radosti a vřelosti. Detailní provedení zároveň vytvářelo efekt reálné scény, v kterou divák malby skutečně věří a jež společně s malířem i prožívá. Zamrzlé vodní toky spojené se sociálním podtextem jsou skutečně typickým znakem pro jeho tvorbu. Avercampovy scény se nejčastěji odehrávají právě na zledovatělých hrázích, řekách, rybnících a tůních. Ty jsou poté ohraničeny břehy, na nichž stojí vesnická či městská architektura nebo alespoň osamocené mlýn či tvrz. Pro Avercampa je příznačné množství postav vyskytujících se na plátně. Světlem zalité scény jsou vždy doplněny o davy lidí, kteří společně využívají tuhých a chladných zim pro pobavení. Volnočasová aktiva bohaté aristokracie a chudého obyvatelstva vesnic a měst se často odehrává na jednom dějišti. Vzniká tak zajímavý kontrast dvou různých společenských skupin tvořící na jednom plátně jednotný celek. Typickými příklady jsou díla *Na ledě* (1610) nebo *Zimní výjev v Yselmuidenu* (1613).¹⁴⁹

Pro rodáka z Antverp Joose de Mompera se opravdovým vzorem pro jeho počáteční díla stala tvorba Pietera Bruegela staršího.¹⁵⁰ Ta se inspirovala zvláště při ztvárnění krajin se strmými skalnatými srázy a vysokými skalními masivy. Ovlivnění postavou Bruegela staršího se projevilo i v tematice související s ročními obdobími. Zachycená jsou plátna znázorňující nejen zimní krajiny podobného vzezření, ale i obrazy jejichž námětem byla lidská činnost při sezonních pracích, jako je například sklizeň. Momper často spolupracoval s jinými malíři, jako byli Jan Bruegel starší i mladší, Franc Francken II. či Peter Snayers. Zatímco Momper vytvářel krajinná panoramata, již zmiňovaní malíři se zaměřili na figurální motivy. Obrazy Mompera jsou představeny ve všech ročních obdobích včetně zimního. Letní krajinomalbu zobrazují zvláště

¹⁴⁷ Po r. 1620, barva, plátno, 14,4 x 19,5 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.

¹⁴⁸ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s bruslaři* v následující samostatné kapitole.

¹⁴⁹ 1613, olej, dřevo, 47 x 73 cm, Muzeum umění a historie v Ženevě.

¹⁵⁰ MANDER 1764, 348.

otevřené hornaté scenérie, jejichž panorama pokračuje a mizí do nekonečné dáli. Skalnaté převisy, otevřené jeskyně, lesnaté porosty, řeky a říčky – tyto všechny prvky se objevují v jeho tvorbě. Barevné přechody hnědé prostupující barvy zobrazující skály se postupně vytrácejí a začínají se měnit v tóny barvy zelené uplatněné na travnatém povrchu či stromoví.¹⁵¹ Takovou tvorbu reprezentují díla jako *Rozsáhlá horská krajina s cestovateli* (1620)¹⁵² či *Horská krajina* (1625–1630).¹⁵³ Zásadní vliv měl pro Joose de Mompera studijní pobyt v Itálii, kde se patrně seznámil s malířem Lodevijkem Toeputem. U něho se naučil vnímat a pocítovat prostor obohacený o přilehlé stavby. V Itálii rovněž poznal benátskou barevnost pozdní Tintorettovy tvorby. Pro vyjádření skalnatých masivů se mu předlohou staly dojmy z Alp. Četné skici a kresby posloužily k tomu, aby do svých obrazů včlenil fantastické kopcovité krajiny, kde kladl důraz nejen na kontrast světla a stínu, ale i na zdůraznění vzdušné atmosféry. Momperovy zimní krajiny často vyobrazují prostý život obyvatelstva na vesnicích. Více než na volnočasovou aktivitu malíř klade důraz na vyjádření běžné činnosti člověka na venkově. Hlavní tematikou se tak stává sběr dřeva, výlov ryb ze zamrzlého rybníka nebo návrat kupců a prodejců z měst.¹⁵⁴ Sněhem pokryté vesnice jsou lemovány vyšlapanými cestami a pěšinami, po kterých proudí nepočtené zástupy lidí.¹⁵⁵

O životě amsterdamského rodáka Esaiase van de Veldeho není mnoho dochovaných informací. Jisté je, že se vyučil u svého otce a později i u již zmiňovaného Gillise van Coninxloo. V letech 1610–1618 je doloženo jeho působení v Haarlemu, kde tvoří spolu s holandským krajinářem Herculem Segerssem. V roce 1612 se stává členem slavného malířského cechu Bratrstva svatého Lukáše. Zde se setkává s ostatními členy, kteří mu pomáhají do tvorby vtěsnat realističnost. Krajinomalby van de Veldeho tak začínají působit pravdivým a skutečným dojmem. Bližšího zájmu o přírodu dosáhl díky Adamu Elsheimerovi, německému malíři působícím hlavně v Itálii. Studium a analýza flory přispěly k tomu, že začal okolní svět vnímat realističtěji a své dojmy pak aplikoval do malby. K většímu efektu začal ještě používat trojúhelníkovou kompozici s podstatně nižším horizontem. Zájem o přírodu projevil třeba v netradičním pojetí mořské scenérie, kde na březích leží vyvržená velryba a kolem ní se shromažďují davy lidí. Obraz nese

¹⁵¹ BARTILLA 2009, 40.

¹⁵² 1620, olej, plátno, 115 x 204 cm, umístění nedohledáno.

¹⁵³ 1625–1630, olej, plátno, 55 x 64 cm, umístění nedohledáno.

¹⁵⁴ Lze zmínit třeba díla *Zima* z cyklu *Čtyř ročník období* (1612–1615) nebo *Zimní krajina* (1625–1630).

¹⁵⁵ VACKOVÁ 1989, 306.

název *Velryba na břehu mezi Scheveningen a Katwijk* (1617)¹⁵⁶ a není zcela jasné, jestli počínání lidí je vedeno záměrem velrybu zachránit anebo naopak. Při svém pobytu v Haagu Esaias podléhal náročnějším objednavatelům. Inspirací se pro něho stala tradice předchozích krajinářů, jež spojoval s inovativními italskými motivy. Určitou podobnost s Joosem de Momperem lze spatřit v díle *Krajina s antickým chrámem* (1624)[17]¹⁵⁷, jenž je uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze. Paralela se objevuje především v nápadně propracovaných skalních masívech, z nichž protéká vodopád. Nad svahem se tyčí antický chrám evokující svatyni bohyně Vesty umístěné v italském Tivoli. Celá scéna je navíc doplněna o postavy poutníků a jezdců.¹⁵⁸ Zimní tematika zaobírá většinou vesnické scény nebo výjevy ze samot a usedlostí. Vždy je spojena s lidskou činností, ať už se jedná o volnočasovou aktivitu, zachycují lidi při bruslení nebo jen stroze postávající a procházející se postavy v družných rozhovorech. Některé zimní krajinomalby postrádají hlavní zdroj zimy, a to sněh. Absence sněhu buď může poukazovat na to, že díla se odehrávají v pozdních zimních měsících anebo, že se zde projevuje to, že umělec na rozdíl od svých předchůdců a vrstevníků osobně nepoznal alpskou krajinu, která ve své době lákala k poznání nejen holandské krajináře. Esaias tak patrně zobrazoval ty krajiny, jež znal. Realistické krajiny z okolí Amsterdamu, Haarlemu či Haagu.¹⁵⁹

Jaké byly první krůčky a čemu se v dospívání věnoval holandský malíř Aert van der Neer, není zcela zřejmé. Popud začít s malířskou dráhou přišel pravděpodobně ze strany jeho švagrů, malířů Rafaela a Jochema Govertsze Camphuysenovými. Do té doby patrně působil jako správce pánů z Arkelu v Gorinchemu. V roce 1632 se spolu s manželkou navrácí do Amsterdamu, kde začíná vytvářet krajinomalby z počátku po vzoru jeho švagrů. Mezi umělcova nejstarší dochovaná díla se řadí dvě zimní krajinomalby, které ještě však nevykazují známky vysoké kvality. Zdařilejší je obraz *Vesnice v zimě se zamrzlou řekou* (1645–1650),¹⁶⁰ kde malíř zobrazuje dva rozlehlé břehy oddělené zamrzlým kanálem táhnoucím se do dáli. Z této tematiky jsou rovněž působivá díla *Zimní krajina s bruslaři* (1655 – 1660)¹⁶¹ či *Hry na zamrzlé řece* (1660)[18].¹⁶² I zde se nachází tradiční znázornění bruslařů, hráčů kolfu, sánkařů

¹⁵⁶ 1617, olej, plátno, rozměry a umístění nedohledáno.

¹⁵⁷ 1624, olej, dřevo, 37 x 60 cm, NG, Šternberský palác v Praze.

¹⁵⁸ http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1481, vyhledáno dne 24. 3. 2019

¹⁵⁹ Typickými příklady jsou *Zimní krajina* (1614) a *Zimní krajina* (1623).

¹⁶⁰ 1645–1650, olej, panel, 36 x 62 cm, Galerie Ermitáž v Petrohradu.

¹⁶¹ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s bruslaři* v následující samostatné kapitole.

¹⁶² 1660, olej, dřevo, 23 x 35 cm, Metropolitní muzeum v New Yorku.

a rybářů. Aert van der Neer byl ovlivněn také krajinou jiných holandských měst kromě Amsterdamu, a to Leidenem, Haarlemem nebo Dordtrechem. Svědčí o tom některé dochované obrazy, na nichž jsou ztvárněny lesy a kanály v okolí těchto měst, včetně řek Mázy a Rýnu. Podstatnou se pro Aerta stala i spolupráce s malířem Aelbertem Cuypem, jenž často do Aertových krajin dosazoval figurální stafáž. Oblíbeným námětem van der Neera byly i dramatické noční scény zachycující požáry budov. Mnohdy se jednalo o hořící hrady, tvrze a radnice. Zcela charakteristické se pro něho však stala povodí řek a říčních scenérií vždy doplněná o alespoň nepatrný náznak architektonického celku. Témata zobrazoval při západu slunce nebo v noční tmě, kdy měsíc pluje po obloze. Právě ztvárnění oblohy je pro van der Neera natolik typické. Výjimečným způsobem dokázal vyobrazit krajinu v čase, kdy podstatnou roli hraje měsíc nebo slunce prostupující skrze mraky a nebesa. Vzdálené světlo a paprsky pronikající přes závěje mračen pak pozvolna dopadají na vodní hladinu a jemným tónem žluté barvy ji prosvěcují. Aert v tomto duchu využíval velmi teplé barvy hnědé a ocelově šedé.¹⁶³ Rozjasněná obloha dodávala i obrazům se zimní tematikou hřejivý pocit tepla. Aertova díla mají na člověka vyjma tematiky hořících budov uklidňující efekt. Jsou plné romantičnosti, harmonie a klidu. I obrazy nesoucí náměty chladné sužující zimy malíř vytvořil tak, aby budily dojem naprosté idylické spokojenosti.

¹⁶³ BARTILLA 2009, 114.

6. Zimní krajina v žánrové malbě na příkladu vybraných malířských děl zaalpských umělců 16.–17. století

6.1. Pieter Bruegel starší – Lovci ve sněhu

1565

Olej, dřevo, 118 x 161 cm

Uměleckohistorické muzeum, Vídeň

Zcela výjimečné dílo s rozmanitou zimní krajinou. Tak by se dal charakterizovat obraz nizozemského malíře Pietera Bruegela staršího. Na plátně se odehrává několik dějových scén a spolu se zasněženou otevřenou scénérií to dodává obrazu harmonický a pohádkový charakter. V první řadě je třeba si uvědomit, s jakou precizností Bruegel vytvářel sebemenší detaily.

Ústřední motiv „Lovci ve sněhu“^[19] je účelově zasazen do první dějové linie. Účastní se ho tři lovci a smečka čtrnácti psů. Lovci směřují svou poměrně klidnou chůzí z pravděpodobně ne příliš podařeného honu do menšího městečka. Jsou opatřeni botami s vysokými podkolenkami, kabátky a různými brašnami či vaky. Podstatnou součástí jsou zejména lovecké oštěpy na divokou zvěř. Jeden z mužů má na jeho konci přivázaný úlovek v podobě mrtvé lišky. Již zde je zajímavé k povšimnutí detailní ztvárnění stop v bělavém sněhu na cestě, kterou právě lovci se svými psy vyšlapali. Samotná smečka psů tvoří velmi pozoruhodný celek. Nacházejí se zde psi různé rasy, velikosti, hmotnosti či barvy. V popředí přímo za lovci jsou zobrazeni psi aktivně následující své pány, oproti tomu psi v pozadí se jejich činnosti příliš neúčastní. Jeden pes tzv. očuchává terén, druhý se patrně jako jediná živá bytost na obraze dívá směrem na diváka a třetí jen stojí a zimou se hrbí. U většiny psů je vidět, že mají kolem krku kožený obojek.^[20]

Nalevo od hlavního námětu je zobrazena scéna skupinky pěti lidí u ohně. Tvoří ji čtyři dospělé osoby a jedno dítě. Jeden z mužů postupně přikládá do ohně otepi sena, druhý se poté snaží pomocí vlastních sil přesunout zřejmě dál od ohně dřevěný kulatý stůl. Jedna žena dlouhou tyčí usměrňuje oheň a druhá z pootevřených dveří přináší další svazky sena. Celý tento proces sleduje u hořících plamenů malá zahalená postava dívky, která se u ohně ohřívá. Význačným detailem je zde zakřivení žhnoucích plamenů na levou stranu poukazující na vliv silného zimního větru. Plameny směřující na stěnu

kamenného domu se pomalu ve vzduchu rozplývají v jemný kouř. Nade dveřmi na dřevěném kůlu je zavěšena cedule s nápisem. Při prvotním pohledu se cedule jeví jako řemeslnický znak rodiny. Bližší prozkoumání, ale zobrazuje postavu světce sklánějícího či modlícího se k lani. Může se tedy jednat o úctu k patronovi lovců Sv. Eustacha nebo sv. Jiljí patrona myslivců a lesů.¹⁶⁴

Další výrazné scény se nacházejí v pozadí a jsou na nich ztvárněni lidé, jejichž činnost se odehrává zejména na vodě, respektive na zamrzlé vodní ploše dvou rybníků. Větší rybník je zhruba v polovině oddělen kamenným mostem a přilehlými staveními, z nichž v jednom případě lze hovořit o mlýně. Přes kamenný most kráčí z mlýna do druhého stavení žena, která nad hlavou nese snop proutí. Pod můstkem poté směrem k druhé části vodní nádrže míří dvojice žen. Druhá žena sedí na dřevěných saních a první ji skrze provaz táhne. Výjev ještě doplňuje postava muže, jenž se ze všech sil snaží vylézt po zasněženém a kluzkém kopci, a který zřejmě netrpělivě očekává, co jeho přátelé ulovili. Druhá strana rybníka představuje pro mnohé překvapující námět, a to drobné postavičky hrající v dnešní době dvě velmi známé olympijské hry – hokej a curling. Podle mnohých informací je curling jedním z nejstarších týmových sportů na světě. Vznikl na začátku 16. století ve Skotsku během zimy, kdy lidé hledali zábavu na zamrzlých rybnících a jezerech. Není tedy nakonec k údivu, že je tento sport na obraze Pietera Bruegela ztvárněn. Naopak samotný lední hokej vznikl až koncem 19. století v Kanadě. Jak je tedy možné, že při bližším prozkoumání jsou v rukách některých postaviček zřetelně vidět zahnuté tyče až příliš podobné dnešním hokejkám? Patrně již tehdy v 16. století hledali prostí lidé zábavu ve studených a dlouhých zimách. Pomocí dlouhé, dřevěné a zaoblené tyče a možná kousku kamene, tak pravděpodobně předčili dobu nejméně o tři staletí.[21]

Druhý rybník čítá nespočet drobných postav užívající si radovánky volného dne. Opět jsou zde vidět muži držící dlouhé tyče v podobě hokejek. Podstatnou část však tvoří děti i dospělí, jenž zkrátka bruslí, zkoušejí různé otočky na bruslích či se pronásledují. V pravém dolním rohu vodní plochy jsou znovu zobrazeny sáně, na nichž sedí dívka a muž skrze provaz ji táhne do středu dění.

Podél nádrže vede cesta, kterou právě využívá povoz s dvěma koňmi zcela naplněný dřevem. Vůz směřuje po cestě směrem k dalším domům a dále ven z města.

¹⁶⁴ <http://www.abcsvatych.com/rozdeleni/pomocnici.htm#jilji> , vyhledáno dne 17. 1. 2019

Za městečkem, v němž se hlavní námět odehrává, se rozprostírá malebná rozsáhlá krajina. Po pravé straně je možné vidět mohutná zasněžená skaliska hor. Pod nimi poté stojí středověký kamenný hrad. Dlouhé pahorkovité pohoří pokračuje do dále, kde se pozvolna ztrácí.[22] Před jeho poslední vyvýšeninou lze možno spatřit pravděpodobně přímořské město. Na účast moře poukazuje nejen žlutavá barva, ale rovněž četné lodě, mola či kotviště.

Nutno podotknout, že celou tuto kouzelnou zimní scenerii obohacuje i znázornění četných stromů a to nejen v popředí hlavního námětu, ale i v zasněžených pahorcích skalisek, cest kolem rybníků a řeky nebo na vysokém kopci za městečkem. Patrné je i zastoupení ptactva na obraze pravděpodobně černých vran či havranů. Zejména pak poletujícího jedince nad zamrzlou vodní plochou.

Co se technických stránek tohoto obrazu týká, tak zde dílo odpovídá jedné dějové linii s dalším vrstvením. Následující náměty se odehrávají ve městě, na zamrzlých plochách, podél cest, u domů či stavení.

Lineární kompozice je různorodá. U některých postav převládají postoje klidné, jiné zase disponují aktivními či prudkými pohyby.

Co se modelace barev týká, tak jednoznačně převládá barva bílá. Ta je zobrazena na zasněžené zemi, kopcích, pahorkách střechách domů a stavení, ba i na větvičkách stromů. Bílá barva je tedy i vzhledem k ztvárnění zimního období zcela nutná. Kombinace barev šedé a modré poté vytváří dojem zamrzlého ledu na všech vodních plochách na obraze. Černá, hnědá nebo oranžovohnědá pak znázorňuje mnohé křoviny, stromy, zvířata, drobné figurky lidí, domy a chalupy.

Vzhledem k otevřené a rozsáhlé krajině je ústřední námět, ale i všechny ostatní velmi dobře osvětlen. I když se daná scéna kvůli dlouhému pohoří a vzdálenému moři patrně nachází v údolí, světlo sem dopadá velmi jasně. Je zřetelné, že motiv je zasazen do zimního období, ale dle působení tak jasného světla lze předpokládat, že se jedná o dobu dopolední či dobu brzkého odpoledne.

Na samotný závěr bych chtěl poukázat na obraz z hlediska pozorovatele. Ústřední motiv díla je velmi zajímavě umístěn do popředí obrazu, přičemž hlavní postavy stojí čelem zády a směřují dál do rozsáhlé krajiny. Právě toto ztvárnění tak dodává divákovi pocit, jako kdyby se sám účastnil této scény. Jako kdyby stál kousek opodál za lovci, čekal na jejich budoucí počínání a rovněž se sám rozhlížel na tak okouzující panorama.

6.2. Pieter Bruegel – Sčítání lidu v Betlémě

1565

Olej, plátno, 115, 5 x 163, 5 cm

Královské muzeum výtvarných umění, Brusel

Podle evangelia sv. Matouše podal římský císař Augustus nařízení ve snaze zaznamenat všechnen lid na světě. Proto se museli všichni lidé odebrat do míst, kde trvale bydleli a tam se podrobit sčítání. To se týkalo i Josefa a Marie, která byla v té době v pozeňnaném stavu. Následovala je tak cesta z Nazaretu do Betléma, kde se jim později narodil syn Ježíš.[23]

Ústřední scéna sčítání lidu se odehrává v levém dolním rohu obrazu před velkým kamenným domem. Součástí tohoto uskupení je nespočet postav. Před otevřenými okny stavení stojí stůl oddělující výběřčí daní a obyvatele města. Na stole jsou podrobně znázorněny nádobky na inkoust. Detailně je zachycen i moment, kdy jeden z občanů města vyplácí výběřčímu daň či jak písař, stojící vedle výběřčího, pečlivě zapisuje jméno muže, který zrovna clo zaplatil. Rovněž lze zřetelně spatřit další dva úředníky, čtoucí z knihy občanů nebo muže předávajícího proutěnou klec s drůbeží muži jinému.[24] Celé toto seskupení lidí se dělí na dvě části. Zatímco lidé v pozadí poklidně stojí ve frontě a rozmlouvají mezi sebou, lidé v popředí jsou značně uspěchaní, strkají do sebe a nejraději by měli tuto záležitost již za sebou.

Stejný dům zaobírá i scénku s otevřenými dveřmi, v nichž se jednak skupinka lidí otočených zády pravděpodobně ohřívá u ohně. Výraznější je však moment, kdy dva muži a jedna žena vedou vepře na porážku. Jeho osud je pevně zpečetěn stejně jako druhého prasete, kterému je opodál vytlačována většina krve pomocí ostrého nože. Zabitý vepř leží na zemi, nad ním se ohýbá muž s nožem u jeho krku a tekutinu v ploché nádobě s dlouhým držákem zachytává znavená žena. Vedle ženy dále stojí dvě malé děti, z nichž jedno dění sleduje a druhé svírá v ruce zřejmě zakrvácený vak. Při bližším zobrazení se dítě snaží ochutnat obsah onoho pytle, jelikož je k jeho okraji silně přivinuto a rovněž je zde ztvárněn jeho vyplazený jazyk. Toto uskupení ještě doplňuje matka s proutěným košíkem vedoucí své dítě do otevřených dveří kamenného domu a dva diskutující muži. Jeden nešťastně sleduje popravu dobytka a druhý jasným gestem ruky na jeho rameni říká: nevšimej si toho, pojď dál.

Napravo od ústředního výjevu je zobrazeno několik tažných vleků s velikými koly. Na nich jsou naloženy ohromné sudy naplněné buď vínem, pivem či pytli mouky.

Před jedním z těchto vleků stojí u dřevěného stolku dva muži a přepočítávají peníze. Do jednoho ze sudů tlačí muž pytel s moukou, z dalšího sudu poté jiný muž napouští do své nádoby nějakou kapalinu a do třetího vozíku muž nakládá dřevo. Velmi zajímavá je zahalená žena příjíždějící na oslovi, kterou lze ztotožnit jako Marii.**[25]** Právě ji totiž Josef poslal z Nazareta na oslovi, aby nemusela tu dlouhou cestu v požehnaném stavu podnikat pěšky.

V pravém dolním rohu obrazu se odehrává klasický bruegelovský motiv, lidé hrající si na ledě. Snadno lze vidět muže nazouvající si na boty tehdejší náhražky novodobých bruslí, ženu táhnoucí za sebou na dřevěných saních shrbeného muže, dvě děti jezdící po ledě v oválném předmětu, jenž se nápadně podobá současným dětským bobům. Obě děti se na ledě odrážejí pomocí dvou dřevěných hůlek v každé ruce, ostře zakončených na konci. Zde Bruegel dokonale ztvárnil i detail odřené lední plochy od spodní části dětských bobů. Zajímavý je pohled na dvě děti hrající na ledě neznámou hru. Jedná se o hračku káča neboli čamrda.¹⁶⁵ Cílem této hry je roztočit káču, která stojí na špici tak, aby se vydržela rotovat co nejdéle. V tomto případě je důležitým pomocník i bičík.**[26]**

Další, i když oproti dílu Lovci ve sněhu, poněkud skromné zimní radovánky se konají na větším zamrzlém prostoru za ústředním námětem. Jsou zde děti na bruslích, ale i dovádějící dospělí lidé. Přes zamrzlý rybník proudí mnoho osob, aby si nejspíše zkrátili cestu do města. Rovněž tu dva muži táhnou sud plný jistě dobrého moku. Aktivnější zimní veselí probíhá zhruba ve středu plátna. Je na něm zobrazeno několik postav – muži i ženy, kteří se rozhodli vrátit myslí do dětských let a zkrátka si jen tak zadovádet. Koulují se, honí se a jen tak si užívají čerstvého, studeného a bílého sněhu.

V pozadí je možno shlédnout seskupení lidí, kteří tráví čas v místní krčmě. Na její přítomnost může poukazovat malebný přístřešek uvnitř kmene stromu, nad ním zavěšená cedule s ptákem, pravděpodobně husou nebo samotné dvě ženy, z nichž jedna podává muži džbán a druhá čistí svými rukávy okraje stolu v podobě dřevěného sudu.

Na obraze je ztvárněn nespočet postav. K těm výraznějším ještě patří například skupinka lidí vyčkávající mezi kamenným domem a naplněným vozem s vlekem, ukryté osoby ve dveřích jednoho z domu, které jsou záhy objeveny zahaleným mužem. Při detailním přiblížení je možné vidět mezi lidmi i malého kojence. Mohlo by se tedy i jednat o čerstvě narozeného Ježíše.¹⁶⁶ Pozoruhodná je také postava malého dítěte, jež na břehu zamrzlé nádrže straší dva osamělé ptáky stojící na ledě. Upoutají i čtyři muži

¹⁶⁵ Její historie sahá až do roku 3500 př. n. l

¹⁶⁶ Marie porodila malého Ježíše v Betlémě právě při této události.

stavějící dřevěnou konstrukci domku či scénka téměř identická se scénou v Lovcích ve sněhu, kdy několik lidí se hřeje u ohně. Rovněž je zde zachycen muž starající se o oheň, malé dítě hřející se u něj a postava, v tomto případě žena vláčící od plamenů kulatý stůl. Výrazné je i uskupení vedle scénky s ohněm, kde je znázorněna brána, kudy přicházejí na sčítání lidí všichni vzdálenější obyvatelé města.

O lineární kompozici by se dalo hovořit jako o mnohotvárné. Některé osoby na obraze jsou zachyceny v klidných postojích, převládají však většinou velmi dramatické a prudké pohyby. Takové lze vidět zejména v postavách hrajících typické zimní hry, jako jsou bruslení či koulování. Dále pak u jedinců pracujících na porážce vepřů.

Barevná modelace je v tomto případě opravdu značně pestrá. Jsou zde zastoupeny snad všechny základní barvy od bílé až po černou. Zatímco různé odstíny barev zelené, žluté, oranžové a červené zdobí roucha zúčastněných lidí, hnědá barva je krom toho znázorněna i na veškerých dřevinách a jiných předmětech v podobě člunů, sudů, stolků nebo i domech. Modrá barva rovněž zastupuje některá roucha, působivější je ale na ztvárněné obloze, kterou svým pastelovým odstínem značně zkrášluje. Vytváří také dojem zamrzlé vodní plochy v pozadí. Velmi realisticky poté působí využití tmavých odstínů několika barev na zledovatělém prostoru v pravém dolním rohu. Zhruba v jejím prostředku je naznačena díra v ledu, což nasvědčuje tomu, že není příliš bezpečné se na něm pohybovat. Nejvíce zastoupenou barvou tu ale zůstává opět barva bílá. Je zastoupená na zahalených střechách domů, zasněžených ploch cest, sněhem pokrytých sudů nebo i pokrývek hlav. Z bílé barvy vyzařuje opravdové mrazivo a studeno. Na chladnou zimu poukazují nejen četné rampouchy a dostatek sněhu, ale i lidé, kteří se snaží najít trochu tepla u hořících ohňů.

Prostor, na němž se celý výjev odehrává, je spíše otevřený. Ústřední scéna je zakomponována do popředí, kamenného domu. I další jsou poté umístěny buď u hlavních vstupů do stavení nebo přímo na zamrzlých vodních plochách nebo zasněžené rovině. Až na výjimky v podobě postav vyhlížejících z oken domů, úředníky zapisující seznamy obyvatel, osoby hřející se u ohně stejného domu nebo postavičky v krásném stromovém přístřešku, jsou všichni aktéři zobrazeni většinou v exteriéru.

Zdroj světla je zde hlavně díky působnosti sněhu velice zřetelný. Vychází nejen z jasné oblohy, ale právě i z jiskřivého a mrazivého sněhu. Sněhová pokrývka i denní svit tedy zcela odráží světlo. Velmi poutavé je ztvárnění zapadajícího rudého slunce v dáli.

6.3. Pieter Bruegel starší – Vraždění neviňátek

1565–1567

Olej, dřevo 111 x 160 cm

Královská sbírka v Kensingtonském paláci, Londýn

Křesťanský svátek povraždění neviňátek spadá vždy na 28. prosince a slaví se již od raného středověku. Úcta dětí vytrhnutých z náručí svých matek se brzy rozšířil po celé Evropě a oni začali být považováni za první oběti, jež svou krev prolily pro Boha i Božího Syna. Neviňátka dal podle Evangelia svatého Matouše povraždit král Herodes, který se v prorockém spise dozvěděl, že se má v Betlémě brzy narodit chlapec, jenž se stane pastýřem lidu z Izraele. Proto nechal v Betlémě a jeho okolí povraždit všechny chlapce ve věku do dvou let s nadějí, že mezi nimi bude i onen „vyvolený“ panovník.

Obliba námětu rostla po celý středověk. Zejména v období renesance a baroka bylo toto téma využito mnoha umělců, hlavně pak malířů, kteří výjev často ztvárňovali ve svých obrazech. K nejznámějším příkladům renesančního ztvárnění patří Vraždění neviňátek od Giotta, z manýristické tvorby to je dílo Jacopa Tintoretta a barokní vzory představují obrazy od Petera Paula Rubense, Guida Reniho či právě Pietera Bruegela staršího, jehož vraždění neviňátek se řadí do předmětu mého dalšího bádání.[27]

Bruegelův námět vraždění neviňátek se odehrává ve středu města, které lemují po obou stranách zasněžené střechy domů. Hlavními aktéry námětu jsou jezdcí na koních plnící rozkaz krutého krále Heroda a občané města bojující za životy svých dětí. Na plátně je zobrazen nespočet postav vojáků, matek, dětí a jiných obyčejných lidí z města.

Ihned v popředí je zachycena scénka se čtyřmi postavami na koních, z nichž dva jsou vojáci a dva pravděpodobní konšelé.¹⁶⁷ U nohou jednoho z konšelů klečí postava muže prosící patrně za život svého dítěte. Vedle po jeho pravici je zobrazen muž, jehož úloha v ději není zcela zřejmá. Buď se jedná o odhodlaného muže chystajícího se pomocí dýky zaútočit na stejného konšela, jednoho z posílů této nelítostné zprávy. Nebo se jedná o vojáka, který krade malého poníka či hříbě. Muži s dýkou se poté snaží zabránit žena, jež svou pravou ruku pokládá na jeho rameno a levou rukou přidržuje zvíře. V jejich nejbližším pozadí se nacházejí další čtyři osoby, a to tři muži a jedna žena. Muž se

¹⁶⁷ Význam slova konšel = ve středověku přísežný člen městské rady, která vykonávala správu města a měla nad měšťany soudní pravomoc.

ženou pláčou, jeden muž celé události přihlíží a třetí muž se dívá ven z obrazu, na diváka.

Kousek opodál po pravé straně se odehrává další nemilosrdný souboj matky a dvou mužů. Ti z jejích rukou odnášejí zabalené batole. Žena se usilujíc domáhá milosti, avšak muž na její modlitby nereaguje a s dítětem prchá pryč. Druhý muž ještě natahuje ruku k jinému malému dítěti stojícímu u nohou matky. K těmto dvěma surovcům se z levé strany přibližují dva jiní muži. Jeden táhne velkého psa a druhý tasí meč.

Následující seskupení lidí zobrazuje dva konšely na koních, z nichž jeden je obklopen skupinkou asi devíti lidí. Celý tento výjev se jeví tak, jako kdyby se občané města dotazovali muže na koni – Co se děje? Kdo podal tak krutý rozkaz? Ukončete to běsnění! Smilujte se nad námi! Muž na koni opovrhujícím mávnutím ruky naznačuje, že jejich prosby jsou zbytečné.**[28]**

Přímo ve středu námětu je znázorněno seskupení několika figur, mezi kterými se odehrávají různé situace. Po pravici sedí schoulená žena pevně bránící keramickou velkou dózu plnou nejspíše mléka či vína před agresivním vojákem. V těsné blízkosti nalevo s hrůzou sleduje celé dění prchající žena. Za ní se pak koná nelítostné zabíjení hospodářských zvířat, zřejmě hus a kachen. Pozoruhodná je zarmoucená sedící žena, jež si tiskne ruce ke tváři a na jejích nohou leží zabalený váček s mrtvým dítětem. Momentální psychické rozpoložení je vzhledem k její ztrátě na obraze velmi zřetelné. Kolem ní poté utíkají z dějiště hrůzy dvě vystrašené ženy.

Na levé straně od středu se ještě odehrává rozhovor tří lidí. Voják drží v jedné ruce meč a v druhé pod krkem ukradenou husu. Jeví se to, jako kdyby naslouchal slovům druhého muže, který za sebou násilím vede malé dítě, a bavili se o tom, zdali zabijí i toto dítě nebo bude jejich krutosti ušetřeno. Na samotném pozadí je znázorněno vojsko mužů sedících na koních a přihlížejících krvavému běsnění. Pozoruhodné scénky probíhají i v těsných blízkostech domů. Jedná se například o útočné vojáky dobývající se dveřmi i okny do domů, o žalem zahlcenou matku, jejíž zármutek se snaží zmírnit empatictí sousedé či o násilné unášení malých dětí z dveří domů. Zajímavý je také detail v pozadí napravo, když je v jednom domě objevena ve své skrýši žena schovávající se před surovostí bojovníků.

I v tomto případě lze říci, že obraz disponuje jednou dějovou linií s dalším vrstvením. Celý námět se odehrává na náměstí nebo široké cestě ve středu města, jenž je obklopen kamennými domy po levé i pravé straně.

Barevná modelace je v tomto případě o něco pestřejší než u obrazu *Lovci ve sněhu*. I zde převládá využití barvy bílé, a to v podobě sněhu pokrývajícího zem i zasněžené střechy domů. Světlým odstínem modré barvy s jemnými tahy barvy bílé malíř ztvárnil nebe. Modrošedá pak znázorňuje zamrzlé plochy tůně a vzdálené vodní říčky. Přilehlé domy kombinují barvy červenou, oranžovou a žlutou. Červená spolu se žlutou a různými odstíny modré, zelené a hnědé se objevuje zejména na všech oděvech účastníků děje. Hnědá a černá je poté uplatněna ve vyobrazení většiny zvířat – koní a psů, dále pak na málo zastoupených křovin a stromů.

Působení denního světla je zde zcela zřetelné. Velmi dobře jsou osvětleny veškeré výjevy na obraze. Viditelné jsou i scény ukryté v otevřených dveřích kamenných domů, kde absence denního světla logicky chybí.

Umělec téma vraždění neviňátek pojal opravdu důmyslně a pečlivě. Všechny postavy na obraze mají svou opodstatněnou úlohu a v každé se projevuje určitý charakter. Divák zde může spatřit agresi, zármutek, pláč, nebojácnost, opovržení, soucit, lhostejnost, strach. Bruegelovo ztvárnění je pojato opravdu velmi svědomitě. Divák z něho pocítuje nelítostnou brutalitu vůči bezbranným osobám, které nechtějící doplatili na kruté nařízení krále Heroda.

6.4. Pieter Bruegel ml. – Čtyři roční období – Zima

1624

Olej, dřevo, 42,8 x 57,4 cm

Královský palác v Bukurešti, Národní muzeum umění Rumunska

Nejstarší syn Pietera Bruegela staršího Pieter mladší beze vší pochyb po svém otci malířský talent zdědil. Často se pokoušel vytvářít kopie podle otcovy předlohy, přesto však vytvořil i zcela ojedinělé malby, jež svědčí o jeho kvalitě a náležitém talentu. Typickým příkladem je i soubor obrazů s tematikou čtyř ročních období, jenž se v současné době nachází ve sbírkách rumunského Národního muzea umění v Bukurešti. V obraze *Zima* zde znázorňuje oslavu svátku, kterého se účastní všichni lidé bez ohledu na sociální postavení. Zimní radovánky či veselí v blízkém hostinci se tak pro ně stalo společnou zábavou tohoto dne. [29]

Pieter Bruegel mladší se ve ztvárnění scény v popředí patrně inspiroval u svého otce, a to konkrétně v díle *Lovci ve sněhu*. Postavy, zobrazené nejbližší k divákovu oku, též stojí na zasněženém pahorku a od nich se poté celý námět posouvá pozvolna do dále,

kde se odehrávají další a další scénky. Tvoří tak jeden ucelený řetěz událostí a situací, které spolu navzájem souvisejí. Stejně jako u Lovců ve sněhu, tak i zde je divák nepřímým účastníkem děje. Řešení celého znázornění, rozmístění a kompozice postav vtahuje pozorovatele do obrazu a on si pak připadá jako by byl součástí příběhu.

Nejblíže zobrazenou postavou k pozorovateli je muž, klečící na jedné noze, přičemž na druhé si připevňuje pomocí dlouhé tkaničky na botu patrně železný plátek. Nad ním ho se zájmem pozorují dva muži. Muž po levém boku je prostého vzezření a jen nečině přihlíží. Druhý muž, po straně pravé, pochází zřejmě z vyšších vrstev a jeho pohled působí tak, že je připraven učinit stejný krok. Nasvědčoval by tomu i předmět, jenž drží ve své pravé ruce. Vypadá totiž právě jako železný plátek sloužící k upevnění na spodní část boty. Druhou variantou, možná i přesvědčivější je, že tento muž držící v ruce plátek, vyčkává, až si klečící muž destičku na nohu přidělá a poté mu bude moci podat druhou. Dokládá to i fakt, že klečící muž u sebe žádný jiný plátek nemá.[30] Velmi zajímavou je vzápětí postava ženy sedící na vrcholu zasněženého kopečku. Zadní partie má od hlavy až k bokům zcela zahaleny pod černým pláštěm. Zpoza černý kšilt vyčnívá její obličej s naprosto nepřítomným a zahleděným pohledem. Žena má na klíně položenou mísu s oloupanými ořechy, které postupně loupe z velkého koše stojícího po jejím pravém boku. Je tak zamyšlená, že si ani nevšimá pozornosti muže v blízkosti, jenž k ní natahuje ruku a bezduše vyžaduje příděl. Mezi nimi je dále zobrazeno několik dalších osob, sedících na zasněženém pahorku. K těm nejpozornějším sledovatelům okolního dění na ledě patří manželský pár. Muž pokládá levou ruku na rameno manželky a hlavou je natočen na scénu opodál. Jeho žena, stejně oděná do černého pláště jako žena loupající ořechy, zrak upíná stejným směrem a přitom pozvedá do výšky pravou ruku.

Scéna, jež patrně zaujala pohledy manželského páru, se odehrává přímo naproti jejich očím. Na zamrzlém kanálu je ztvárněn jiný pár, muže a ženy, kteří v objetí ladně bruslí po ledě. Vyzařuje z nich upřímná láska a sounáležitost. Jejich pohyby na vodní ploše díky plynulé eleganci působí spíše jako tanec, tanec lásky. Měli by se však mít na pozoru. Do jejich těsné blízkosti se totiž neohrabaně a pošetile blíží postava muže v červeném svršku. Ten v pravé ruce drží rákos a vůbec si neuvědomuje důsledky svého slabomyslného jednání. Dívá se na opačnou stranu, vůbec si nevšiml, že zřejmě kvůli jeho vině na ledu upadl jiný muž, a že s největší pravděpodobností narazí i na milenecký pár. Toto zbrklé jednání sledují již zmínění, nedaleko sedící manželé. Vzhledem k jejich gestikulaci to vypadá tak, že žena je celou situací pobouřena a snaží

se šíleného jezdce na jeho nebezpečnou jízdu upozornit. Manželova ruka, jež pokládá na ženino ramě, svědčí o tom, že se jí snaží uklidnit.

V pravém dolním rohu plátna se mezitím odehrává zcela jiná scéna. Pod nebožákem se prolomil led a on se snaží z jeho spárů mermomocí vyprostit. Ledová past ho však téměř pohltila. Ve vodě je uvězněn zhruba po pás. Navíc si jeho zoufalého počínání zatím nikdo nevšiml.[31] Ženám se zde obecně dopřává mnoho pozornosti. Svědčí o tom i několik scének, kde je znázorněna jedna žena v doprovodu hned několika mužů, kteří ji společně vedou na led a starají se o její bezpečnost. Řádným příkladem je žena v červené sukni s modrou zástěrou, jež se stala objektem zájmu hned třech mužů. Jeden stojí za ní a chytá ji za boky, další dva ji poté vedou z každé strany za ruku. Kdo ví, co tak popohnalo snaživost všech tří mužů. Možná touha po přízni a pozornosti nebo snad jen prosté gentlemanské gesto? Jisté je, že podobná scénka probíhá i na protějším břehu kanálu, u rozštíplého pařezu. Žena sedí na kraji zamrzlé plochy a je přemlouvána dvojicí mužů k radovánkám na ledě. K jejich návrhům je však zcela lhostejná a přesvědčování ignoruje. Další takové až komické scénky lze vidět ještě zejména na břehu v pozadí, před mohutným hradem. Na lední ploše je také možné vidět matku, jež vede své dítě za ruku, aby na kluzkém povrchu neupadlo. Taková nepříjemná událost se stala dvojici opodál. Humorným zobrazením je zde ztvárněna žena pomalu se sbírající ze země z důsledku krkolomného pádu. Než se však postaví zpět na nohy, bude ji stejně tak následovat patrně její druh, kterému podklouzly nohy, upadl mu klobouk a on se zcela jistě řítí k zemi. Nedaleko od nich jsou pak na přilehlém břehu zachyceni dva muži kácející pařez stromu. Ten svými prorostlými větvemi zřejmě překáží nadšeným bruslařům. V úplném pozadí u mohutného hradu je znázorněna scénka bruslících mladých lidí, jimiž z okna pevnosti házejí dolů dvě postavy nejasné předměty.

Docela jiná atmosféra ale panuje ve zdejším hostinci, jehož okna jsou dokořán otevřena vši veřejnosti a doslova každého vybízejí, aby si tam šel vypít aspoň jeden džbánek lahodného moku či okusit vydatného jídla. V místnosti se nachází několik osob, převážně sedících u podlouhlého stolu. Na stole leží mnoho chutných delikates. Panuje zde radostná nálada, lidé se baví, konverzují a veselí se.[32]

Na plátně probíhá bujaré veselí. S tím jsou spojeny i zimní radovánky, které se neobejdou bez tradičního bruslení. Proto je většina postav ztvárněna v různých, často velmi čilých pohybech. Jedná se zejména o všelijaké náznaky ladnosti, ale i krkolomných pádů. Radostné chvílky se prožívají i v místním hostinci. I tam je

znázorněna určitá dramaticčnost, kdy osoby v místnosti se oddávají odpoledním veselostem. Rovněž na souši se nacházejí lidé, jejichž interpretace by se dala nazývat strohou či nečinnou. Většinou jsou zobrazeni při nějaké aktivitě nebo se stávají součástí jisté scény. Příkladem jsou muži kácející pařez stromu, žena loupající ořechy, muž připevňující si železnou patku na botu a mnoho jiných. O lineární kompozici by se tak v tomto případě dalo mluvit jako o dramatické a zároveň velmi pestré. Protikladem postav v dynamickém pohybu zde jsou osoby volně stojící na zasněženém vyvýšeném břehu kanálu nebo i dvě procházející se figury po vyšlapané mýtině v levé části plátna.

V barevné modelaci nejvíce převládá barva bílá. Zobrazuje téměř veškeré pokrytí zemského povrchu. Výjimku tvoří pouze zamrzlá vodní hladina. Důkladně zasněžené jsou i střechy všech domů a stavení. Hojně zastoupenou je zde i barva hnědá a její odstíny. Projevuje se hlavně na vyobrazené architektuře, zejména na kamenném hradu. Dále pak na četných dřevinách a některých částech svrchního oděvu. Rovněž černá barva se stává doplňkem řady oblečení, zvláště klobouků nebo plášťů. Na jiných oděvech lze pak shlédnout i různé odstíny barev červené, modré, zelené i žluté. Ta a její různé variace se nachází rovněž na architektuře místních domů nebo i v naznačených stopách ve sněhu. Zledovatělá vodní plocha je vytvořena zvláštním spojením barev zelené, bílé a snad šedé. Čím dále se vodní hladina vzdaluje, tím více se zároveň projasňuje a barva přechází do jasnějšího tónu barvy modrošedé.

Dějová linie se odehrává zhruba ve třech rovinách. První scény jsou zobrazovány v exteriéru, na sněhem pokrytém kopečku a březích zamrzlého kanálu. Další scény se konají po celé ploše zledovatělého toku. Poslední jsou situovány do interiéru, a to konkrétně do oken místního hostince a do vikýře kamenného hradu. Většina scén tak probíhá v otevřené krajině zasněženého severského městečka. Charakteristickým je právě hrad umístěný zhruba do středu celého námětu. Podél jeho stran se poté rozdvouje vodní tok a míří dál do neznáma. V pozadí jsou pak znázorněny ještě obrysy domů, jež pozvolna tvoří hranici města. Od žlutavého domu v pravém pozadí vede do dále vyšlapaná cesta, lemovaná stromy a křovinami.

Obecně lze říct, že všechny scény na obraze jsou velmi dobře nasvíceny. Vzhledem k ponurému počasí, které na nebi zcela patrně panuje, nelze přesně určit, kam dopadá sluneční svit. Nad hradbami se začíná zřejmě schylovat k průtrži mračen či vydatnému sněžení. Dokládá by to i náznak nevlídného počasí, jenž se odehrává v pravé části malby. Zřetelně jsou nasvíceny obzvláště scény ztvárněné na zasněženém povrchu. Bělavý a jasný sníh tak zcela určitě odráží světlo a prosvěcuje okolní scény. Malíř

výrazně zobrazil i působnost světla v interiéru budov. Otevřená okna do hostince úplně odkrývají dění v jeho prostorách. Denní doba, do níž je celý námět zasazen, by se dala charakterizovat jako poledne či brzké odpoledne.

6.5. Jan Brughel starší – Zimní krajina s oslavou andělů

1605

Olej, plátno, 26,5 x 36 cm

Pinacoteca Ambrosiana, Milán

Dalším významným severským malířem krajinomalby z rodiny Brueghelů, byl Jan Brueghel starší, syn Pietera Brueghela, bratr Pietera Brueghela mladšího a otec Jana Brueghela mladšího.¹⁶⁸ Ten často ve svých zakázkách spolupracoval s jinými uměleckými mistry. Během jeho pobytu v Římě v první polovině 90. let 16. století se zde setkal s německým malířem Hansem Rottenhammerem, který se zaměřoval hlavně na díla s náboženskou a mystickou tematikou.¹⁶⁹ Zásluhou jejich dobrých vztahů vzniklo toto pozoruhodné umělecké dílo, jež se na první pohled od ostatních zobrazovaných krajinomaleb oné doby liší, ale zároveň si zaslouží být na mém seznamu i podrobit se následnému rozboru.[33]

Přesný námět tohoto obrazu je Zimní krajina s vesničany shromažďující dřevo, bruslaři na zamrzlé řece a putti rozhazujícími z výše květiny. Na zemském povrchu se odehrávají zcela jiné scény než na nebesích. V levém dolním rohu do města kráčejí tři osoby přinášející dřevo. Zřetelně je zobrazena zejména žena, nesoucí otep klestí. To přidržuje pravou rukou a zároveň ho opírá o svou hlavu. Skupinku doprovází ještě pes. Před nimi do města jdou i dva muži odění do černého šatstva. Naopak z města po druhé cestě putuje vůz s koňmi zcela naplněný dřevěným topivem. Po jeho straně pak stojí muž kočírující nejen koně, ale i celý náklad. Městem vede od začátku vyšlapaná cesta, táhnoucí se až do samého středu města. Tu využívají nejen příchozí lidé, ale i zde zobrazení jezdci na koních, tažné valníky či jiná koňská spřežení.[34]

Cesta vede i přes mírně vystouplý dřevěný můstek, který odděluje dvě části zamrzlé řeky. Na obou však panuje stejná atmosféra. Poklidná nálada pozdního odpoledne, vyvrcholená zábavou pro každého. Ztvárnění lidé si přišli na zledovatělou vodní plochu

¹⁶⁸ MANDER 1764, 143.

¹⁶⁹ VACKOVÁ 1989, 252.

zpestřit trochu volného času. Staří, mladí i děti si sem přišli odpočinout, ale hlavně užít radostné zábavy. Jejich náplní a vášní se pro tento den stalo bruslení.

Samotní andělíčci dodávají malbě zcela jiný, osobitý rozměr. Biblický prvek s kombinací zasněžené severské krajiny působí mysticky a přidává dílu určitou fantazii. Právě poletující andělíčci jsou s největší pravděpodobností dílem německého malíře. Jejich ztvárnění podléhá plně manýristickému vzezření. Postavičky začínají být v proporcích oblé a baculaté. I gestikulace jsou více vypjaté a hybné. Dva nejvýraznější andělíčci poletují ve středu chóru a v rukou nesou dlouhý, bílý pruh látky. Mohlo by se jednat o svitek s nápisem Gloria, který by zvěstoval oslavu narození prvního příchodu Božího Syna k lidem. Větší pravděpodobnost ale je, že amoretí přišli zvěstovat pomocí rohů hojnosti předzvěst bohatství, blahobytu, štěstí a hojnosti. Po jejich stranách je poté doprovázejí figurky dalších andělů, jež jsou zachyceny v nejrůznějších pohybech a gestech. Putti¹⁷⁰ na levé straně úpěnlivě vzhlíží z nebes na zemský povrch a rozsévají na něho květiny. Na pravé straně jsou zobrazeni andělé upínající svůj zrak k dvěma ústředním andělům, přinášející z rozjasněných nebes pruh látky. Velmi pozoruhodní jsou i dva osamocení andělé v pravé horní části. Jejich kyprá, přesto elegantní tělíčka zvolna poletují u nebes a z rukou odhazují dolů na zem spoustu barevného kvítí. Podstatná je i zmínka o tom, že všichni znázornění amoretí jsou opatřeni párem křídel, přesto že často bývají zobrazováni právě bez křídel.

Lineární kompozice by se v tomto případě dala rozdělit na dva oddíly. V horním sektoru, čili nebeském převládají dynamické, prudké až dramatické pohyby. Postavy andělíčků jsou znázorněny v nejrůznějších lokomocích a záhybech. Jejich těla jsou rozevlátá, velmi hybná a do všech úhlů natočená. Kypré tvary postaviček spolu s prudkými pohyby dodávají situaci dramatický ráz. Oproti tomu dole, na zemském povrchu panuje povětšinou poklidná nálada. Postavy lidí jsou zachycovány spíše v pokojných a vyrovnaných pohybech. Tuto rozvážnost představují zejména postavy na koních, lidé nesoucí do města dřevo či zvolna postávající lidé u domů a cest. Vypjatější gestikulace lze rozeznat u osob zobrazených na ledem pokryté řece. Důraz na ztvárnění pohybu je u některých postav zřetelný. Tomu nasvědčují patrné záhyby těl, pozvednuté ruce nebo pokrčené nohy.

Barevná škála představuje klasicky barvu bílou. Ta zobrazuje především zasněžený zemský povrch i nepatrné náznaky sněhové pokrývky na některých střeších domů.

¹⁷⁰ Putto neboli rovněž amoret bývá označen anděl v podobě nahého dítěte.

Vyšlapaná cesta skrz město je vytvořena odstínem šedo béžové barvy. Bílá poté znázorňuje i křídla amoretů. Různé odstíny barev vzhledem k působnosti světla jsou ztvárněny na tělíčkách andělů. Zatímco putti v pozadí a po stranách mají těla pokryta velmi bledým odstínem barvy bílé, amoreti vycházející z nebeského světla a v jeho těsné blízkosti, mají tělíčka narůžovělá a projasněná. Nejvýraznější barvou zde, ale není barva bílá, nýbrž modrá. Ta zabírá většinu nebeské plochy. Její velmi temný odstín působí tajemně až ponuře. Nasvědčuje možná i na nevlídné počasí nebo příchod studeného mrazu. Tmavý tón také může dokládat denní dobu námětu. Je tedy patrné, že námět je zakomponován do pozdního odpoledne či podvečera. Další nádechy modré barvy se pak zobrazují i na padajících květinách i některých částech lidských oděvů. Dále je zde zastoupena hnědá barva, projevující se na lidové architektuře, vyobrazených koních i rovněž několika kusů oděvů. Červená barva ztvárněna na padajících květinách a druhů oděvu, černá barva poté hlavně na vzrostlých stromech. Šedivá barva znázorňuje některé střechy domů a doprovodná zvířata, jako jsou psi a koně. Zvláštní kombinací barev zelené, hnědé a šedé byla vytvořena zamrzlá vodní plocha řeky.

Prostor, na němž se celý výjev odehrává, je bezpochyby zcela otevřený. Rozsáhlá krajina města se pozvolna táhne až do dále, kde je zakončena obrysem budovy s vysokou vztyčnou věží. Mohlo by se patrně jednat o kostelní věž. Námět je rozdělen na dvě části. V horní části, neboli nebeské se nacházejí poletující andělé, kteří z nebes házejí na zemský povrch barevné květy. Dolní část čili zemská půda představuje krajinu, na níž se rozprostírá po celé její ploše město. Počíná znázorněnými domy v levém dolním rohu a dále pokračuje přes zamrzlou řeku do pravé části. Oba úseky města jsou tedy odděleny vodním tokem, přes který vede mírně vystouplý dřevěný můstek. Domy poté následně lemují obě strany vyšlapané cesty. Veškeré postavy na obraze jsou zachyceny v exteriéru. Buď se jedná o lidi putující do města anebo naopak. Dále to jsou lidé zachyceni na cestách a u domů, jak hořečnatě diskutují s druhými. Především se, ale jedná o lidi, jež si užívají volného odpoledne na zledovatělé řece.

Světelný zdroj je zde zřetelný ve scéně v popředí na zemské půdě, kde právě do města přicházejí nosiči dřeva. Jas na scénu dopadá z rozjasněného jádra nebes, odkud vycházejí dva amoreti. Dobře je nasvícen i oddíl před dřevěným mostem. Poté se světlo pomalu vytrácí a upadá do šerého, ponurého pásma. Výjevy na ledě jsou rovněž znázorněny bez přítomnosti jasného slunečního svitu. V pozadí, kde se rozprostírají

obrysy vzdálených domů, pak počíná čirý soumrak, který připravuje obyvatele na příchod mrazivé noci.

6.6. Jan Brueghel ml. – Vesničané

1620

Olej, dřevo, 61 x 85,5 cm

Gemäldegalerie, Berlín

Pojetí Brueghelova obrazu Vesničané představuje svým ztvárněním novou tendenci zakomponování děje do prostředí. Zatímco většina maleb, která se doposud podrobila mému popisu, měla děj zasažený do centra vesnic či městeček, u Jana Brueghela mladšího lze vypožorovat, že dění celého námětu přesunul na rozlehlou, nekonečnou plochu zamrzlého jezera či řeky. Celá scéna disponuje nespočtem drobných postav lidí, jenž si vyšli užít společných zimních radovánek na zledovatělý prostor.[35]

Zamrzlá plocha čítá vskutku mnoho postav a zaobírá téměř většinu plochy obrazu. Nepatrná levá část však zobrazuje břeh vodní nádrže, na němž stojí hospodářské stavení. U tohoto domu lze shlédnout tři osoby, které své volné odpoledne netráví zábavou, ale naopak prací. V popředí je zachycen muž, nesoucí na svých zádech otep dřevěného klestí. Jeho kroky směřují snad do otevřených dveří domu, kde již netrpělivě vyhlíží žena v červené sukni. Třetí postavou na břehu je muž v červeném svršku, stojící zády u dřevěného plotu a sledující neznámou scénu. Na zasněžené mýtině se kromě lidí objevují i farmářská zvířata v podobě slepic a mnoho nezbytných hospodářských doplňků jako je žebřík, sud, metla, lavory, džbány, kádě a jiné.

Následným přesunem na ledem pokrytou vodní plochu lze spatřit nespočetně pozoruhodných scén. Hned v levé krajní části malby je znázorněna matka se čtyřmi dětmi. Žena stojí spolu se svou dcerou čelem k pozorovateli díla a společně pečlivě sledují pravděpodobně první bruslařské výkony druhé dcery. Žena se zároveň opírá oběma rukama o dřevěné sáně, které se s nadsázkou velmi podobají obyčejné židli. Na těchto saních poté sedí další dvě děti, chlapec a malá dívka. Směrem na pravou část se začíná objevovat větší množství figur. První osobou zprava od matky s dětmi je chlapec skrčený na zemi. Svůj zrak upírá do vydlabané díry v ledu, kde s jistotou hledá nějakou rybu. Malý otvor do ledu vykopal pomocí rydla, nacházejícího se v těsné blízkosti chlapce. Mladíkovým věrným služebníkem je pes vyčkávající, co pán z jamky vyloví. Dále napravo se nachází několik mužských figur, z nichž někteří se oddávají

bruslařským radovánkám a někteří jen sledují okolní dění. U muže v modrých našasených kalhotách lze vidět, že v rukou svírá dlouhou na konci zahnutou hůl podobnou dnešním hokejkám. Podobnost ztvárnění je možné shlédnout s Janovým příbuzným Pieterem Brueghelem.

Naproti muži s „hokejkou“ jsou dvě osoby stojící čelem zády k divákovi. Obě jsou od hlavy až k patě zcela zahaleny, přičemž postava napravo do černé splývavé látky. Na první pohled by se pravá figura mohla považovat za cizince z orientu, když se však pozornost blíže zaměří i na lidi v širším pozadí, objeví se i několik dalších totožně oblečených. Černá látka je totiž ve skutečnosti dlouhým dobovým pláštěm, jenž chránil zejména ženské osazenstvo před mrazivým počasím.

V pravém dolním rohu se poté nacházejí dva muži – bezesporu lovci ryb. Nasvědčují tomu smotané sítě i ruční síťky v jejich rukou. Nad postavami rybářů jsou zachyceny dvě děti, hrající již dobře známou hru káča. Nad dětmi je poté ztvárněn velký bílý stan, před jehož vchodem postává skupinka lidí. Kolem stanu jsou umístěny dřevěné sudy, snad možná naplněné lahodným mokem. Stan by tedy mohl představovat tehdejší občerstvovací stánek pro lidi na ledě. Takových přístřešků je k vidění na pozadí i více. Směrem ke středu je ještě zajímavé vyobrazení koně, který se pase z dřevěné loďky, na níž je otep sena.

Na obraze je znázorněno tolik postav, že je takřka nemožné všechny podrobně popsat. Lidé na zamrzlém povrchu přišli hledat zábavu různým způsobem. Někteří se věnují aktivnímu bruslení, jako například skupinka pěti mužů, jedoucích zhruba ve středu obrazu za sebou. Další zejména děti nebo rodiče s dětmi si zvolili jako zábavu hru káča, společné sáňkování, v tomto případě spíše aktivitu, kdy rodič táhne pomocí provázku dítě na saních či jen prosté stíhání na ledě. Někteří, zejména muži z vyšších vrstev s již zmíněnými zahalenými ženami si vyšli na obyčejnou procházku. Jiní posedět či postát u odkladných stolků či u bílých stanů. Nakonec se zde nacházejí i lidé, kteří si přišli s jinými lidmi zkrátka a jen popovídat.

Nekonečné davy a skupinky lidí se táhnou a pokračují až do daleké, mlhou pokryté dále, kde se v bělavé páře pomalu vytrácejí. V dalekém pozadí jsou vidět matné obrysy nejen lidí, ale i větrného mlýna nebo rozkládajícího se města.

Většina postav na obraze je zachycena v určitém pohybu. Dalo by se tedy říci, že celá kompozice působí na diváka spíše hektickým až dramatickým dojmem. Příčinou toho jsou i různé činnosti v podobě sportu, které osoby na plátně vykonávají. Jedná se o bruslení, sáňkování nebo jen prosté stíhání. Klidnou atmosféru zachycují poté figury

skromně debatující u velkých bílých stanů, rozložených stolků a jiných dostaveníček. Jistou chaotičnost dílu dodává zajiště i velké množství lidí na obraze. Ta je, ale vzhledem k působivému prostředí záhy potlačena.

Stěžejní barevný model zde představuje klasická barva bílá a její postupné odstíny. Je zobrazena na sněhové pokrývce zemského povrchu, zamrzlé vodní plochy, na zasněžených doškových střeších, na velkých přístřešcích v podobě stanů i na mlhavých mračnecích. Další významnou barvou je zde hnědá a její následné odstíny. Projevují se na veškerých dřevinách, postranním domku a celém hospodářství, dřevěném náčiní, přimrzlých lodkách i na některých částech oděvů. Co se samotného šatstva týká, tak to představuje vsutku širokou škálu barev. Lze tu shlédnout několik odstínů modré barvy hlavně na pánských kalhotách a dlouhých pláštů, červenou, jež je vyobrazena zejména na suknicích ženského osazenstva, žlutou na pánských kabátcích a živůtcích, dále pak zelenou, černou, béžovou či již zmíněnou hnědou.

Prostor je zde bezpochyby zcela otevřený. Rozmanitá a impozantní krajina působí na divákovo oko až pohádkovým dojmem. Studené a zamlžené počasí dodává pozorovateli i skrytou touhu odhalit, co se skrývá v mlhavé dáli, kde jsou již nepatrnými náznaky zobrazeny drobné obrysy lidských postav. Velmi zajímavé je rozčlenění samotného prostoru díla. V levém dolním rohu je pevnina od vodní plochy rozdělena krátkou linií. Levá část ztvárňuje malé území břehu s farmářským stavením, pravá pak zledovatělou vodní nádrž. Vodní plocha je právě představena na většině části celého díla. Co se týká osob a jejich samotného umístění na malbě, tak drtivá část se nachází přímo v exteriéru, tedy v otevřené zimní krajině. Výjimku tvoří snad pouze postava ženy, která stojí ve dveřích kamenného domu na břehu hráze a, jež nepatrným pohledem sleduje kroky muže nesoucího dřevěné klestí na podpal.

Sluneční světlo není na tomto díle zcela zřetelné. Jediný náznak slunných paprsků se dostává do koruny mohutného, rozvětveného stromu na vodním břehu. I přes absenci jasného, slunného dne jsou postavy hlavně v popředí dobře znatelné. Směrem do dále se začíná vytvářet mlhavá, pohlcující pára, v níž se postupně začínají vytrácet figury lidí. Skrytá atmosféra tak dodává obrazu určitou tajemnost i chůt po dalším poznání. Vzhledem k ponurému počasí lze usuzovat, že děj obrazu je zasazen do odpoledního času.

6.7. Hendrick Avercamp – Zimní krajina s bruslaři

1608

Olej, dřevo, 77,3 x 131,9 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

Patrně nejvýznamnějším představitelem malířů zabývajících se zimní krajinou byl bezesporu amsterdamský rodák Hendrick Avercamp. Jeho obliba zimní scenérie se zamrzlými řekami se těšila značné popularitě na počátku 17. století. Zimní prostředí je často doplněno nespočtem drobných postav lidí, detailním provedením a scénami s nízkým horizontem, jež vytvářely pocit hloubky.¹⁷¹

Typickým příkladem je rovněž obraz *Zimní krajina s bruslaři*, datovaný rokem 1608.[36] Námět je situován do místa zamrzlého vodního toku, pravděpodobně řeky. Po celé její ploše, od popředí až do mizející dále, se nacházejí desítky drobných figur lidí. Vzhledem k nekonečnému počtu osob je tedy nemožné zřetelně popisovat každou zvlášť. Analýze se tak podrobí jen ty nejvýraznější nebo bude popis zaměřen na cílové skupinky lidí vykonávající stejné aktivity.

Hned v levém dolním okraji je možné shlédnout poutavou scénu, kdy malé dítě běží po dřevěné lávce přes vodní tok, aby přivítalo svého otce. Dívka utíká směrem k muži s rozpaženýma rukama. On mezitím pokládá na sněhem pokrytou zem dvě vědra, která nese v obou rukou. Celé situaci přihlíží na druhé straně lávky mužova choť s druhou dcerou.[37] Nedaleko od muže, kráčí směrem do centra rušného dění žena v doprovodu věrného psa. Po její levici stojí u vchodu jednoho z domů skupinka mužů. Ti pod dohledem vysoké dámy v černém a zavalitějšího muže, vynášejí z příbytku pytle s nezjištěným obsahem. Na hranici kamenné zídky a dvou stromů začínají vládnout bezstarostné veselosti. Ty počínají hráči neznámé hry, ke které je potřeba již tolikrát zmíněných dlouhých na konci zahnutých tyčí. Jeden muž stojí obkročmo a v rukou svírá onu hůlku, s níž se zrovna snaží odpálit kulatý předmět. Jeho konání pozorně sledují tři muži stojící naproti němu. Toto dění sledují i žena s dívkami opřenými o kraj veliké zamrzlé loďky. Kousek opodál postává malá skupinka lidí. Už jejich samotné vzezření napovídá, že se jedná o občany z vyšších vrstev. V uzavřeném kruhu společně debatují a nevšímají si okolního světa. Zimní radovánky se jim zřejmě protiví a jsou pod jejich úroveň. Vášnivou debatu nepřerušuje ani v celku komická scénka odehrávající se

¹⁷¹ FREITAG 1997, 16.

v nedalekém pozadí. Muž neudržel rovnováhu a svalil se celým tělem k zemi. Obličej má připlácly k ledu a ve vzduchu zůstaly jen visící nohy. Na pomoc mu přijíždějí dvě dobrosrdečné ženy. Směrem na pravou část je zajímavé znázornění honosných tažných saní, jež vleče čistě bílý přepychově vyzdobený kůň. V povozu jistě sedí významná a bohatá delegace. Celou cestu vede kočí, stojící na konci dopravního prostředku. Saně, avšak zcela jiného typu, lze vidět v samotném popředí obrazu. Ty, ale slouží zejména prostému obyvatelstvu. Na jedněch sedí malý chlapec a matka ho pomalu po lední ploše odstrkuje. Druhé jsou připraveny k použití, musejí však počkat na svého majitele, až se na tuto akci připraví. Výraznou je nakonec i postava muže v pravém dolním rohu, nesoucí na zádech otep slámy. Kromě otepi na zádech nese ještě špičatý a ostrý srp.

Lidé jsou rovněž ztvárněni i na březích zamrzlé řeky, při kamenných domech či v jejich interiéru. Na sněhem zasypané stráni je možné shlédnout matku držící dítě za ruku, muže cválajícího na hnědém koni, skupinky v družných rozhovorech. Lidé jsou zobrazeni i v samotných domech, a to v otevřených dveřích, na pavlačích, balkónech, oknech a vikýřích. Lidé na celém díle jsou zachyceni při různých činnostech. Ať už se jedná o bruslení, sáňkování, hraní různých her, diskutování, procházení, stavění dřevěných podstavců nebo jiné práci, dohromady je stmeluje radost ze zimy a její kouzelné atmosféry. Za povšimnutí rozhodně stojí i fakt, že na zamrzlé vodní řece společně tráví čas různé sociální vrstvy obyvatel. Řádně se pobavit a zadovádet se přišli hlavně prostí obyvatelé města. To je možné vidět v postavách skromně oděných lidí, kteří bruslí, sáňkují, hrají hry a všemožně dovádějí. Zámožnější lidé tráví volný čas v podobě neutuchajících konverzacích, pomalých procházkách anebo ladných projížďkách na bruslích. Ty lze vidět zejména u mileneckých párů. Jisté je to, že touha po zpestření si obyčejného dne radostnými chvílkami v zimním prostředí, je nezkrotná pro všechny lidi bez ohledu na věk, pohlaví či postavení. I když svou snahu po odpočinku pojímá každý jiným způsobem, stala se jejich společným centrem zábavy zamrzlá vodní plocha řeky.

Lineární kompozice i vzhledem k počtu postav na díle působí dynamickým dojmem. Prostředí celého děje je velmi chaotické. Nenachází se zde místo, kde by se neudála nějaká činnost či aktivita. Nutno říci, že snad všechny postavy na plátně jsou vyobrazeny v nějakém pohybu. Dokonce i osoby volně stojící na lední ploše nebo břehu řeky vykonávají pohyb. Jde minimálně o pozvednutí ruky, nakročení nohy i pozvednutí hlavy. Určitý náznak lehkosti a elegance je patrný u osob z vyšší společnosti, oproti

tomu prosté obyvatelstvo ve svých lokomocích vyzařují spíše neurvalostí a neohrabaností.

Barevné škále zde jednoznačně vládne bílá barva. Ta pokrývá drtivou část celé plochy obrazu. Je zastoupena v podobě sněhové pokrývky, jež se vyskytuje na obou zamrzlých březích řeky, na některých střechách domů, i součástech svrchních oděvů. Její variace s šedivým tónem poté vytváří nebeská mračna. Četné tóny hnědé a oranžové barvy zobrazují místní architekturu. Veškeré dřeviny jsou pak ztvárněny hnědou barvou. Třpytivý a lesklý ledem pokrytý povrch řeky je znázorněn kombinací barvy bílé a šedé. Při okrajích přechází buď do barvy hnědé anebo modrošedé. Z dále zastoupených barev, především na oděvech, jsou tu pak k vidění barvy jako černá, červená modrá, růžová a zlatá a mnoho jejich různých odstínů.

Místo, na němž se dílo odehrává, je situováno do otevřeného prostoru zamrzlé řeky. Její tok poté pokračuje do dále, kde se vytrácí v mlhavém šeru. Řeka je po obou březích lemována řadami domů a stavení. Převážná část postav na díle se nachází na zledovatělé ploše, několik postav při březích a nepatrná část v interiérech domů. Dalo by se tedy říci, že námět je zasazen do exteriéru zimní krajiny s výjimkou pár jedinců, kteří toto pravidlo porušují a vyskytují se v interiérech budov. Zajímavý je rovněž kostel vyobrazený v levé části. Jeho potemnělé ztvárnění obklopené poletujícím ptactvem vytváří tajemnou atmosféru.

Dílo je bezesporu obestřeno ponurým, mlhavým a šerým počasím. Na zamračených nebesích těžko nalézt náznak jasné oblohy či snad slunečního svitu. Jediný záblesk záře je evidentní v místech, kde jas dopadá na přilehlý vzrostlý strom. Celé se to jeví, jako kdyby do koruny stromu vstupovalo boží světlo. Čím více se posouvá námět do vzdálených míst, tím méně jsou scény viditelné. Panuje na nich hustá mlha a zřejmě i sněhové mrholení. Na zamrzlém vodním toku, především v popředí je možné u ztvárněných postav vidět v leskle třpytícím povrchu řeky odrážející se stíny vyobrazených osob.

Na závěr je nutné poukázat na umělcův smysl pro detail. Jak již bylo zmíněno, tak žádná postava na plátně není zobrazena všedně či stereotypně. Veškeré osoby vyzařují určitou gestikulací nebo pohybem. Vykonávají nejrůznější činnosti, od práce po volnočasovou aktivitu. Hojně zastoupená je zde i fauna. Na obraze snadno rozpoznat koně, psi i hejna ptáků. Pozoruhodný je pak detail v úplném levém dolním rohu, kde je ztvárněn pes požírající mršinu zvířete a dále pak několik ptáků přilétajících k zdechlině. Působivé jsou i dobové předměty oné doby, jako například past na ptáky, zavěšená

rybářská síť na dřevěném soklu, vědra, kádě a jiné. Spousta detailních provedení svědčí nejen o malířově pečlivosti, ale i jeho jedinečné fantazii.

6.8. Joos de Momper – Vesnická krajina v zimě

1615–1625

Olej, plátno, 34 x 60cm

Gemäldegalerie, Berlín

Obraz Joosa de Mompera *Vesnická krajina v zimě* diváka vtahuje do prostředí světle zasněžené vesnice. Na úvod lze říci, že dílo nedisponuje žádnou konkrétní tematikou ani poutavým dějem. Nenajdeme zde žádný biblický námět ani jiný odkaz na dávnou historii. Nevyskytují se zde četné davy lidí či hromadná uskupení. Přesto je ale malba něčím výjimečná a zachovává si v sobě skryté kouzlo. Malíř na plátně zachycuje zcela běžný den prostého venkovského obyvatelstva. V popředí putují do vesnice tři muži. Jeden sedí na koni a další dva ho následují, přičemž v ruce oba drží dlouhé útlé tyče podobné rybářským prutům. Všechny tři postavy jsou zobrazeny zády k pozorovateli.[38]

Naproti nim z vesnice vyjíždí selský vůz tažený dvěma koňmi. Na tmavším oři sedí postava staršího muže, jenž pomocí bičíku vede koně s povozem ze vsi. Doprovod mu dělá ještě pes, který udržuje stejné tempo jako oba koně. Dále napravo od tažného vozu jsou ztvárněny dvě ženy stroze postávající u branky jednoho z domů. Kdo ví, co tak upoutalo jejich zahleděné pohledy. Jednu ženu možná již zmiňovaní tři příchozí muži do vsi, druhou korpulentnější ženu snad zhruba ve středu náměstí odehrávající se scénka. U prostorné studny stojí tři muži. Jeden stojí u vozu naplněného dřevěným chrastím a druzí dva těsně před ním. Natahují před sebe ruce, takže celá situace vypadá, jako by si předávali peníze. Může se tedy jednat o obchod mezi obyvateli města s prodejcem topiva. Nedaleko od nich v pozadí jsou ještě znázorněny další dva takové povozy. Jeden je rovněž naplněn stejným nákladem a stojí u něho dva muži, druhý vůz je prázdný a koně za uzdu po jeho boku vleče postava muže.

Poslední osoby na obraze jsou ztvárněny u vysokého zděného domu, představují tři muže, dva dospělé a jedno dítě. Jeden muž stojí ve dveřích domu a druhému muži, jenž stojí před prahem, pravděpodobně něco podává. Celá scéna se může jevit tak, že muž s dítětem jsou žebráci a prosí o almužnu, přičemž je dobrotivý muž ve dveřích obdarovává. Nebo je muž ve dveřích naopak vykazuje ven od svého prahu.

Lineární kompozice je v tomto případě zcela jednotná. Veškeré scény i situace se nesou v naprosto klidném pojetí. Vzhledem k absenci zimních radovánek se zde nenacházejí žádné prudké ani dramatické pohyby. Veškeré postavy na obraze jsou zachyceny v pokojných postojích či gestikulacích. Jedinou nepatrnou výjimku může snad představovat běžící pes u koňského povozu v popředí.

Z barev na obraze na první pohled upoutá klasicky bílá barva znázorňující sních a ledovou pokrývku a dále pak hlavně různé odstíny hnědé a oranžové. Ty jsou zobrazeny především na lidové architektuře vesnice či městečka, která je zde hojně zastoupena. Tyto odstíny se poté projevují i na kamenném mostě přes řeku nebo na přilehlém vysokém pomníku. Tmavší palety barev hnědé a následný přechod k černé barvě vyobrazuje většinu dřevěných doplňků v podobě koňských povozů, loděk na řece, chátrajícího posedu, ale zejména pak četných stromů, které lemují okraje cest a mýtin vísky. Již zmíněná bílá barva zdobí zasypané střechy domů, větve stromů a ledovou pokrývku země. Kombinací barvy bílé a modré poté vzniká poutavý příklad čistě reálného ztvárnění oblohy. Počasí je zobrazeno jako velmi mrazivé. Nasvědčuje tomu i hustá mlha a prudké mrholení na pravé části malby. Zamrzlá vodní plocha je v tomto případě znázorněna kombinací odstínů barvy modré, šedé a černé. Díky tomu působí řeka tajemným, mystickým až strašidelným dojmem. Při bližším prozkoumání lze vidět i výrazné zastoupení azurové modři na sukni jedné z vyhlížejících žen.

Prostor, kde se celá tematika odehrává, je zasazen do otevřené scenérie vesnického náměstíčka. V jeho středu a po okrajích se nachází jen několik drobných postav. Celou tuto „uzavřenou společnost“ narušuje pouze příchod tří mužů do vesnice, kteří krácejí po kamenném mostě. Prostor kolem náměstí lemují řada zděných domů či stromová alej. Jedinou postavou zachycenou v exteriéru je zřejmě poslední popisovaná osoba, a to muž stojící ve dveřích a diskutující s dvěma žebračky.

Světlo je zde opět vzhledem k zastoupení sněhové pokrývky výrazné. I když zde chybí náznak jasné oblohy nebo samotného slunce a nebesa jsou naopak velmi zamračená, náměstí, kde se nachází většina aktérů je dobře nasvíceno. Nejlépe světlo dopadá na muže s koňským povozem, který opouští společně s pobíhajícím psem vesnici. Právě na toto místo pravděpodobně dopadají paprsky slunečního svitu.

Jak již bylo řečeno v úvodu, tak v tomto díle nelze hledat hromadná uskupení lidí. Nenacházejí se zde skupinky po více než třech osobách. Joos de Momper nesázel v této malbě na velké množství zobrazených lidí, ale důslednost věnoval zejména architektuře.

Na tu je obecně v jeho malbách kladen zřetelný důraz. Kamenné domy, větrné mlýny a celá města lze vidět i v pozadí, takřka po celé ploše obrazu.

6.9. Esaias van de Velde – Bruslaři před městskými hradbami

1615–1625

Olej, dřevo, 39 x 24 cm

Národní galerie, Šternberský palác v Praze

Amsterdamský rodák Esaias van de Velde patřil k typickým malířům, zabývajícím se tzv. *ijsvermaak*, čili námětem, jehož hlavní doménou jsou zimní krajiny plné radostných událostí a zejména pak zamrzlé kanály hojně poseté postavami bruslařů. Veldeho obraz *Bruslaři před městskými hradbami* je v současné době uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze.[39]

Ústřední téma je zasazeno na zledovatělý kanál před městskými hradbami, kde si několik místních obyvatel, bez ohledu na věk nebo sociální postavení, užívá volné zábavy. Zamrzlá vodní plocha je ohraničena z levé strany městským opevněním a ze strany pravé prostornou mýtinou s vyšlapanou cestou směřující do města.

Na zamrzlé vodní ploše se nachází zhruba dvacet pět postav, které svůj volný čas tráví různým způsobem. V levém dolním rohu obrazu jsou ztvárněni dva muži bezmyšlenkovitě bruslící po ledě. Oba patrně nemají žádný směr ani žádný cíl. V jejich těsné blízkosti panuje bujařejší veselí. Jeden muž pomocí podestlaného dřevěného sedátka před sebou tlačí druhého muže, jenž v prostředku napjatě sedí a pozorně sleduje cestu. V nedalekém pozadí sedí na hraně loďky zarmoucená postava muže, jenž svůj zrak upíná na dno zamrzlé zátoky. Jeho neradostnou náladu mohlo zapříčinit cokoliv. Je možné, že ho trápí osamělost anebo se pouze může jednat o rybáře, který vyčkává na moment, kdy do ledu vytesá díru a bude odhodlaně lovit ryby. Zhruba ve středu vodního kanálu, mezi dvěma loďkami postávají dva muži, z nichž jeden je opřen o dlouhou na konci zahnutou hůlku. Zatímco jsou muži zabráněni do horlivého rozhovoru, přijíždí k nim jiný muž, držící v levé ruce hůlku podobnou. V úplném popředí jsou zobrazeny dvě děti, chlapec a dívka. Dívka ve třpytícím ledu pozoruje svůj obraz, oproti tomu chlapec pozvedává ruku a mává směrem ven z plátna na diváka. K dětem následně míří bruslící figury muže a ženy. Patrně se jedná o jejich rodiče. Za rodiči se sklání a zavazuje si jističe na boty osamocený muž. Další osoby na lední ploše jsou převážně

vyobrazeny již v zadní části a vykonávají podobné aktivity. To jest bruslí, procházejí se či diskutují.

Obraz zabírá také zemský povrch, v tomto případě spíše bahnitou stezku, spojující město s jinými neznámými místy. Na hlinitém území, kde není znázorněn ani náznak travnaté plochy, stojí v samotném pravém dolním rohu plátka dvě osoby. Jedná se o muže a ženu, kteří jsou zachyceni v družném hovoru. Opodál se k nim blíží muž sedící na bílém koni. Doprovod mu také dělá muž zcela oděný do černého šatu. Ostatní lidé jsou ještě ztvárněni, jak postávají u brány na most nebo právě na samotném dřevěném mostě, slučujícím vyšlapanou stezku s branami města.

Lineární kompozice by se v tomto případě dala rozdělit na dvě roviny. První rovinu představují lidé vykonávající nějakou snahu o pohyb. To představují zejména osoby bruslící na lední ploše či muži s dřevěnými sáněmi. U nich lze tedy vidět určitou dynamiku a vypjetí postav, pramenící právě z pokusu o znázornění lokomoce figur. Nutno ovšem podotknout, že výsledné ztvárnění postav v pohybu přesto nepůsobí až příliš vypjatým a dramatickým dojmem. Většina postav se napříč dobovému a stylistickému zařazení vyznačuje více buď neohrabaností, nebo ladností. Druhá část zobrazuje osoby, volně se procházející či diskutující po zledovatělém toku i vyšlapané cestě. Tito lidé jsou převážně znázorněni v klidných postojích bez náznaku vyostřené situace.

Na obraze těžko shlédnout stopu sněhové pokrývky, takže bílá barva má v tomto směru určitou absenci. Opravdu velmi nepatrné krůpěje a závany sněhu lze spatřit snad jen na pravém břehu vodního kanálu a na okolních stromových a křovinách. Následná kombinace bílé barvy s šedým a modrým tónem se projevuje na nebesích. Bílá s odstínem hnědé poté zobrazuje zamrzlou vodní plochu. Samotná hnědá barva je pravděpodobně nejpoužívanější barvou v tomto díle. Jejimi četnými variacemi jsou ztvárněny veškeré dřeviny, zemská půda, okolní architektura, dokonce i některé kusy oděvů. Oblečení osob dále doplňují barvy jako červená, černá a zelená.

Jak již bylo řečeno v úvodu, hlavní námět se odehrává na zamrzlém vodním kanálu, jenž je po obou okrajích ohraničen. Z levé strany městskými hradbami s branou a ze strany pravé hliněným paloukem s vyšlapanou cestou, vedoucí do města. Veškerí aktéři děje se nacházejí v otevřené krajině, jedná se tedy o typ zobrazení v exteriéru. Vodní tok je zhruba v půli oddělen dřevěným mostem, který zároveň slouží i jako lávka mezi bahnitou stezkou a branami do města. V dále, při březích druhé části zamrzlého toku vyčnívají skrz porosty letmé obrysy domů.

Je zřejmé, že námět je zasazen do doby, kdy venku nepanuje příliš vlídné počasí. Svědčí o tom zamračená nebesa, vypovídající o tom, že se možná i schyluje k nepěkné chumelenici či průtrži mračen. V šerém světle jsou vyobrazeny zejména osoby na pravém břehu kanálu. Na oblast dopadá stín a přítmí. Lépe nasvíceny jsou postavy na lední ploše. Chladná, třpytivá, ledem pokrytá rovina ze sebe odráží na povrch slabý závan jasu. Čím dále se námět posouvá do pozadí, tím více se prosvěcuje a obloha přechází do průzračnějšího až narůžovělého tónu. Obecně lze říct, že počasí na obraze působí ponurým a skličujícím dojmem. Chmurnou atmosféru dílu dodává rovněž zpusťšený bahnitý břeh, ale zejména, a co je podstatné, naprostá nepřítomnost sněhu.

6.10. Aert van der Neer – Zimní krajina s bruslaři

1655–1660

Barva, plátno, 42 x 56,5 cm

Gemäldegalerie, Berlín

Nizozemský malíř Aert van der Neer, je známý svými malbami v podobě kouzelných a romantických scénériích často v blízkosti vodního toku. Děj námětu situuje buď do večerních hodin při západu slunce anebo do úplné noci zahalené čirou tmou. Dokonale romantické ztvárnění zapadajícího slunce na většině děl tohoto umělce působí na pozorovatele niternou touhou obývat či, alespoň být na chvíli součástí tohoto až nadpřirozeného prostoru.[40]

Dílo nepředstavuje žádný konkrétní námět. Na zledovatělém vodním prostoru, který zabírá téměř veškerou plochu plátna, se odehrává několik samostatných scén. V levé části sedí na dlouhých dřevěných kládách osamocená postava muže, pravděpodobně rybáře. Sedí obrácen čelem k blízké osadě domů, přičemž se jeho zrak ubírá směrem na dno vodního toku. Přítelem v jeho těžkých chvílích je věrný pes, pobíhající těsně za ním. Další postavy se nacházejí převážně ve středu plátna a dále pak v pravé části. Poutavá je postava muže, jenž klečí na všech čtyřech končetinách a rukama se snaží poodhalit, co skrývá pod ledem vodní hladina. Zřejmě se jedná o rybáře, toužícího po nějakém úlovku. Za ním už s touto činností začal jiný muž. Ten pomocí dlouhé zaoblené tyče rozbíjí onen silný led a snaží se něco ukořistit. Muž je zobrazen zády k pozorovateli. Jemu jdou s největší pravděpodobností naproti a zcela určitě i pomoci dvě osoby, a to manželka se synem. Chlapec kráčející před matkou, drží v pravé ruce delší hůlku. Může se jednat buď o atrapu hokejky, nebo o tyč, díky jejíž

pomoci se snáze dostane skrz ledovou vrstvu. Zahalená postava ženy nese na zádech nevelký náklad, zřejmě obyčejný vak. Za nimi si poté pomocí „hokejek“ přihrávají dva muži. Místo puku jim však postačil proutěný kroužek. Dále se zde nacházejí tři osoby, žena s mužem a mladá dívka, postávající na zamrzlé vodní ploše. Gestikulace všech tří osob svědčí o tom, že jsou velmi zabráněni do důležitého rozhovoru. Pod nohama jednoho z mužů pobíhá pes, jenž svůj zrak upírá na scénku v jeho těsné blízkosti. Žena sedící na židli vytahuje z nevelké nádoby nejspíše návnady na ryby. Před kbelíkem stojí dva malí chlapci. Jeden nečinně situaci přihlíží, druhý se z kyblíku rovněž jako žena snaží nějakou tu žížalu vytáhnout. U zamrzlé loďky jsou poté znázorněni jiní dva malí chlapci, klestící se skrz zamrzlý led pomocí tyčí. V popředí je ještě zajímavá osamocená postava bruslíčího muže. Kam jeho kroky směřují, není jisté. Avšak vzhledem k tomu, že v levé ruce drží dlouhou tyč a na jeho zádech je položen šedý pytel, je možné, že se jedná o rybáře, který míří na pomoc svému příteli, muži hledícímu do zmrzlého ledu.

Zamrzlý rybník je na dvě části oddělen dřevěným přerušovaným plotem. Zatímco v první části vodního toku, situované blíže k oku pozorovatele, se odehrávají spíše scénky s výlovem ryb, v druhém úseku vzdálenějším probíhají typické zimní radovánky. Zobrazeny jsou tu skupinky lidí odpalující pomocí dlouhých zahnutých tyčí kulaté předměty, děti hrající si na sedlech podobné saním či jen volně bruslíčí jedinci.

Lineární kompozice působí spíše klidným dojmem. Vyrovnanou a pokojnou dynamiku podtrhují téměř všechny postavy. Je zajímavé, že i když jsou zde zastoupeny osoby, vykonávající určitý pohyb, tak jejich gestikulace nepůsobí neohrabaně, bouřlivě či prudce. To lze vidět zejména na postavě bruslíčího rybáře s dlouhou tyčí, muži, jemuž jeho přítel přihrává slaměný kroužek, nebo malém chlapci mířícím za svým otcem. Jejich těla představují pohyb, ale způsobem pokojného až elegantního ztvárnění nejsou zobrazena dramaticky. Zcela pokojná a rozvážná je poté figura osamělého rybáře sedícího na dřevěných kládách, hovorem pohlcené trojici či v postavě přihlížejícího muže v černém oděvu v nejbližším popředí.

Dílo se svou barevnou interpretací úplně odlišuje od ostatních vybraných děl. Vzhledem k tomu, že drtivou část plochy plátna zabírá zamrzlý vodní prostor výjimečného vzezření, nelze tedy říci, že prvořadou barvou je zde bílá. Čistý odstín bílé se objevuje na zasněžených trsech trávy a obecně zemské půdě, ale i nepatrných částech některých lidských oděvů. Podstatnější je její kombinace s modrým a šedým odstínem. Ta se projevuje hlavně na zledovatělém rybníku

i na zamračených nebesích. Hnědá barva a její odstíny znázorňují veškeré dřeviny, od vzrostlých stromů po z ledu prorůstající trávu. Dále se pak vyskytuje i na zdejší architektuře a především i na částech oděvů, zejména prostého lidu. Ženské šatstvo, obzvlášť sukně, jsou ztvárněny barvou červenou. Ta tvoří i základy některých kamenných, cihlových domů. Na první pohled upoutá však barva žlutá zobrazující sluneční svit.

Jednotlivé scény jsou situovány do otevřeného prostoru ledem pokryté vodní plochy rybníka. Jeho břehy začínají v samotném popředí a táhnou se až do nekonečné dáli. Vodní tok je posléze oddělen dřevěným, polorozbořeným plotem, který zároveň odděluje i část rybářskou od úseku, kde si lidé užívají zimních radovánek spojených se zábavou. Podél obou břehů stojí cihlové domy a stavení, jež směřují až do dáli. Daleko v pozadí je ve slunečním svitu ještě zobrazena věž kostela, přístav s loděmi či větrný mlýn. Spolu s nekonečně pokračující zamrzlou vodní hladinou se po celé její ploše rozprostírají i vzdalující se postavy lidí. Žádná z osob není zobrazena v interiéru domu či místnosti. Všechny osoby na obraze se tak nachází v exteriéru zledovatělého rybníka.

Světelný zdroj zde hraje podstatnou roli a je složkou, která bezesporu uchvátí na první pohled oko každého, kdo se na obraz podívá. Námět je zasazen do doby, kdy zapadá slunce. To se ze zamračených nebes pomalu odvrací a upadá za věž vzdáleného kostela. Svými paprsky poté prosvěcuje nejen část oblohy, ale i s ním rovnoměrný úsek ledem pokryté vodní hladiny. Jasná a třpytivá plocha se poté jeví jako průzračné zrcadlo. Působnost zapadajícího slunce, jež ze sebe odráží světlo a jas působí nesmírně poutavým a uklidňujícím dojmem. S kombinací malebné, severské krajiny vytváří nejen čarokrásný, ale i nadpozemský efekt.

7. Zhodnocení sociálního kontextu děl se zimní tematikou a jejich formální kvality

„Už vím, že chuť do života a radost z bytí může člověk načerpat snáz z počínání přírody než z počínání lidí.“ Citát českého herce, dramatika a spisovatele Jana Wericha mi umožňuje započít množství otázek ohledně přírody, která vždy byla krásná a rozmanitá, ale dokázala být ke člověku i lhostejná a mimořádně krutá. Příroda je součástí člověka již od samého počátku, stejně tomu je naopak. Uměla lidem dávat a být prospěšná, ale i ubližovat a ničit životy. Ve středověku se často věřilo, že nepřízně spojené s neustálými teplotními vzrůsty a poklesy, si lidé zavinili sami a to kvůli svému nedůstojnému životu a neúctě k přírodě. Dlouze trvající neúrody a následná bída lidí měla být pomstou rozhněvaných bohů na hříšné lidstvo. Jak tomu skutečně bylo, a co předcházelo teplotním změnám, jsem již nastínil v kapitole věnované klimatickému prostředí v období 16.–17. století. Důležitou roli nejen v těchto přírodních výkyvech, ale především pak v malířství sehrály Alpy. Charakteristické pro své masivní sněhem pokryté hory, vysoko vyhlížející ledovce a zejména pro respekt, který budily. Představovaly strach a obavy, ale zároveň i neutuchající touhu poznání. Poznání hlavně ze strany řad umělců proudících na toto místo za účelem seznámit se a okusit tu pravou chladnou zimu plnou sněhu, ledu a štiplavého mrazu. Někteří umělci cestující po italských městech jako je Řím, Florencie, Benátky, Milano apod. zatoužili spatřit i horské ledové scenérie, jež do té doby neměli možnost vidět. V této oblasti poté hledali nový směr a inspiraci pro vytvoření svých malebných krajinomaleb. Mezi umělce objevující krásy alpských hor a kopců se řadili v hojné většině i mnou vybraní zástupci holandských krajinářů mající vliv na tehdejší vývoj a podobu krajinomalby v zaalpských zemích. Poznatky z Alp se projevují v dílech Pietera Brueghela staršího, jeho syna Jana Brueghela staršího i Jose de Mompera. Ovlivnění horskou krajinou je v jejich díle tak zcela patrné. Jsou zde však i malíři pevně držící se domácí tradice. Ti nehledali inspirace v jiných lokalitách, nevkládali do svých obrazů dojmy a zážitky z ciziny, ale upřednostňovali krajiny, které jim byly blízké. Ty, jež bezpečně znali, setkávali se s nimi každý den a umožňovaly jim bezpečné útočiště před ruchem velkoměst a každodenním stereotypem. Shlédnout tedy lze na rozmanitých obrazech krajiny z okolí měst Amsterdam, Antverpy, Haarlem, Leiden či Kampen. Zejména Amsterdam a Antverpy patřily v 16. a 17. století k uměleckým a kulturním

velkoměstům produkujícím značný počet umělců. Malíři se tu nejen rodili, nýbrž nacházeli i stabilní domovinu a prosperující pracoviště.

Krajina, ať už se jedná o alpskou nebo o holandskou se dala v malbě pojmout mnoha způsoby zpracování. Jak ji vnímali, jaké inovativní myšlenky používali a na co kladli důraz mnou vybraní malíři? Vytvářeli motivy plné alegorických, mytologických a biblických námětů nebo se zaměřovali na krajinomalbu spojenou se sociálním podtextem? Podléhali dobovým tendencím a nacházeli inspiraci za hranicemi svých domovů nebo byli „věrni“ svým rodným místům? Skloubili zimní scénérii se životem obyvatelstva nebo se drželi zkrátka a jejich obrazy představují pouze pustá skaliska zasněžených hor bez přítomnosti lidského tvora? A když už začlenili lidské postavy do krajiny, jakou úlohu v ní hrají, čemu se ve scénách věnují, ba co je jejich vášní? Tyto otázky jsem se snažil zodpovědět a nyní na konci mého bádání mohu vylíčit výsledná stanoviska.

Započnuli otázkou ohledně krajiny znázorněné v mnou vybraných a blíže popsáných dílech, tak mohu konstatovat, že poznatky a dojmy z alpské krajiny bezesporu ovlivnili v první řadě Pietera Bruegela staršího. Ten Alpy navštívil během své studijní cesty po Itálii. Horská příroda plná masivních a zasněžených pohoří malíře upoutala natolik, že mu utkvěla v paměti a při tvoření některých děl ji následně aplikoval do scény. Typickým příkladem je obraz *Lovci ve sněhu* (1565). Vyobrazení krajiny a architektury v prvním plánu nepůsobí nijak zvláště. Představuje charakteristickou holandskou vesnici s kamennými domy. Když však posuneme pozornost do třetího plánu, zjistíme, že v pozadí se tyčí ohromná zasněžená skaliska svým vzezřením podobná těm, která mohl Bruegel spatřit právě v Alpách. Dochází zde tedy k zajímavému kontrastu propojení tuzemské krajiny s krajinou vzniklou na základě vzpomínek a poznatků z Alp. Námět v druhém plánu poté vykresluje příznačnou holandskou vesnici, jejíž plochu tvoří i zamrzlé vodní kanály a toky. Je pravděpodobné, že Bruegel do obrazu vštěpil i nádech tuhé zimy a mrazivosti, jež poznal v cizině. Projevuje se to především na množství bílého sněhu. Ten pohlcuje téměř vše, co mu brání v cestě. O skutečném chladu panujícím na obraze svědčí i dlouhé rampouchy vyčnívající z poza střešních říms. Zbylé dva obrazy *Sčítání lidu v Betlémě* (1566) a *Vraždění neviňátek* (1565–1567) oproti tomu alpská panoramata nezobrazují. Děje jsou zakomponovány do center vesnic, na rovinatou plochu lemovanou po stranách severskou architekturou. Holandskou krajinu opět připomínají blízké kanály a řeky natolik pokryté ledovou vrstvou, že jen zvou k odpolednímu skotačení.

Alpská scenérie se mohla stát předlohou i pro Pieterova syna Jana Brueghela staršího. Projevuje se zejména v některých jeho krajinomalbách v období letních a podzimních měsíců, kde jsou náznakem zachyceny mírné kopcovité útvary. V díle *Zimní krajina s oslavou andělů* (1605) se umělec, co se prostorovosti týká, držel spíše u země a vsadil na znázornění klasického prostředí vlámského venkova. Je jisté, že Jan podnikl studijní cestu do Itálie, avšak na rozdíl od svého otce nebyl alpskou krajinou tolik učarován. Místo toho se Janův zájem soustřeďoval více na lesní krajiny velmi často doplněné o alegorické a mytologické náměty.

Mnohem větší pozornost pro alpská panoramata projevil Joose de Momper. Malíř typický pro své skalnaté masívy a nekonečně se vzdalující hornatá pohoří. Momperův pobyt v Itálii je doložený a vzhledem k pojetí jeho krajin je zjevné, že měl možnost na vlastní oči i poznat krásu alpské přírody. Ta se stala vzorem hlavně pro Momperovy letní krajiny, kdy košaté stromy zachycují kvetoucí zeleň a poté v podzimní náladě, kdy se se tóny zelené pozvolna proměňují v oranžové nádechy. Zimní krajiny většinou ztvárňují zasněžené vesnice v podstatně nižším horizontu. V díle *Vesnická krajina v zimě* (cca 1610–1620) lze v pozadí shlédnout vyčnívající zasněžený kopec, který mohl vzniknout na základě Momperových dojmů z Alp. Jinak výraznou část malby tvoří ona vesnická architektura rozléhající se do dále. Architektura hrála u Joose de Mompera hlavně v zimní tématice podstatnou roli. Těžko nalezneme dílo tohoto druhu, kde by nějakým způsobem nedominovala architektonická výstavba. Ať už se jedná o celé komplexy domů poskládaných vedle sebe nebo o samostatně se tyčící stavbu, tak vždy v šerém svitu daného prostředí nápadně vyniká. Uzpůsobeno je to především použitím význačných a jasných tonů hnědo oranžové barvy na architektuře, jež prostor plný monotónní šedé a ocelové barvy podtrhává. Podobný efekt by měla například černobílá fotografie, na níž by se nacházela jediná barevná formace.

Co se týká zde prezentovaných děl od Pietera Brueghela mladšího, Jana Brueghela mladšího a Hendricka Avercampa, Esaia van de Veldeho a Aerta van der Neera, tak všechny zobrazují podobný typ krajiny. Ani Pieter Brueghel mladší či jeho synovec Jan Brueghel mladší, kteří běžně napodobovali tvorbu svých otců, v tomto případě nepodlehli kráse alpských scenérií. Jednak to může být zapříčiněno tím, že ani Pieter ani Jan neměli možnost Alpy naživo poznat¹⁷² nebo zkrátka jen toužili po tom, zachovat domácí lidovou tradici a hledat půvab přírody ve své rodné domovině. Stejně tak tomu

¹⁷² Alespoň žádná literatura se o jejich putování po Alpách nezmiňuje.

bylo i u Hendricka Avercampa, jenž čerpal inspiraci především z míst okolo Kampenu. Jeden z představitelů tvořící náměty tzv. *ijsvermaak* Esaias van de Velde za svého života působil v mnoha holandských městech. Některá díla sice nesou prvky navazující na tvorbu předchozích generací v kombinaci s italskými motivy. Mnou prezentované dílo však znázorňuje scénu, kde je vyobrazena krajina s městskou bránou nápadně podobnou Oosterpoortu v Delftu. Zájem o holandská města jsou patrná i v díle Aerta van der Neera. Ten vytvářel malby z okolí měst Amsterdam, Haarlem či Leiden.

Důležité je upozornit na to, že náměty z již zmiňovaných vybraných obrazů od těchto umělců jsou zakomponována na rozsáhlý zamrzlý vodní prostor pokrývající většinu plochy díla. Břehy jsou obvykle lemovány vesnickými staveními, městským opevněním nebo vyšlapanými cestami. Především znázornění zledovatělých kanálů řek a toků poukazuje na společný záměr posledně jmenované skupiny malířů. Jejich snahou bylo vykreslit zimní období, jako něco úžasného. Jako období přinášející radost a štěstí. Nezajímali se o stinné stránky, které zima přináší, ba naopak opomíjeli je a odkrývali její světlou stránku. Pozitivum poskytující uspokojení a potěšení pramenící z trávení volného času na lední ploše. Tento úprk od běžného života a práce mnohdy hledali ve volnočasových aktivitách spojených se zimním sportem. Skutečně již v oné době lidé praktikovali sport typu bruslení, sáňkování, hru curling či hru golf. Tyto činnosti se pak staly oblíbeným námětem pro výše uvedené umělce. Zvláště pozoruhodné „nasávání“ této atmosféry muselo být u Hendricka Avercampa. Jak jsem již podotknul, tak malíř byl od narození hluchoněmý, a to byl právě možná důvod, proč s nesmírnou zálibou odhaloval reálný život prostého lidu. Zajímavé pojetí se nese v jeho díle *Zimní krajina s bruslaři* (1608), jež se podrobilo mému popisu. Avercamp v něm zobrazuje scénu, kde se na rozlehlém vodním kanálu oddává veselí vesměs bohaté měšťanstvo a vyšší vrstvy aristokracie. Prostý lid si užívá zimního dobrodružství spíše v okrajových scénách při březích anebo naopak vůbec a věnuje se sezónním pracím. Při zkoumání více Avercampových děl jsem si všiml, že se tyto náměty často opakují, a tak se ve mně probudila myšlenka, jestli umělec nepovažoval trávení volných chvil na ledě v podobě bruslení či hraní golfu jenom jako výsadu bohatého lidu a oproti tomu chudý lid je určen k tomu, aby pracoval při každé příležitosti. Pozoruhodný kontrast lze shlédnout v díla Avercampa a u obrazu Pietera Brueghela mladšího. V malbě *Čtyři roční období – Zima* (1624) uvedl Brueghel na ledem pokrytý prostor dvě odlišné skupiny lidí. Obyčejný lid a vyšší aristokracie se společně baví, radují a těší na zamrzlém kanále. Bruslí, dovádějí a laškují a v žádném případě jim to nevadí. Námět je navíc doplněn

i o scény odehrávají se na přilehlém břehu, kde všechny ty trampoty s úžasem pozorují jiní aktéři děje a nedaleké krčmě, kde panuje veselá nálada plná pití, hodů a smíchu. Jan Brueghel mladší pro změnu vsadil na pojetí volnočasových chvil, kdy sportovní aktivita je přisuzována snáze prostšímu lidu než měšťanstvu. V díle *Vesničané* (1620) se radovánek účastní povětšinou vesničtí obyvatelé a lidé z měst se po kluzké zamrzlé hladině jezera jen procházejí. Ztvárnění zimního sportu je zřetelné u Esaia van de Veldeho v obraze *Bruslaři před městskými hradbami*, jenž je v současné době uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze (1615–1625) i v díle Aerta van der Neer–*Zimní krajina s bruslaři* (1655–1660), kde absolutně dominuje působnost slunečního svitu na ledem pokrytou hladinu. V poslední řadě musím zmínit jako velkého a významného protagonistu motivů obohacených o zimní radovánky Pietera Bruegela staršího. Již tento umělec vytvářel v polovině 16. století vynikající krajinomalby, zachycují život venkovského lidu. Sám Brueghel proslul jako zvědavý a naslouchavý pozorovatel života na venkově. Nutno jmenovat dílo *Lovci ve sněhu* (1565), kde ústřední námět v popředí doplňují v druhém plánu scény bruslících lidí, sáňkujících dětí, ale i již zmíněného curlingu. Je tedy evidentní, že dnes natolik populární sport se těšil značné oblibě již před více než 400 lety. V tomto díle je navíc možno spatřit i snahu o zachycení běžné pracovní činnosti člověka na venkově. Ta je vyobrazena například v levé části prvního plánu obrazu, kde skupinka lidí pálí před vchodem domu suché klestí.

Tématiku související se zimními radovánkami zpočátku interpretoval i Joos de Momper. Ta tvořila většinou jen okrajové scény a doplňovala náměty se sociologickým podtextem. Zhruba od 20. let 17. století však svůj zájem mnohem více soustředil na motivy zaměřující se na běžný život na venkově. S tím bylo častokrát pojeno putování kupců do vesnic, návrat sedláků z města i běžná komunikace obyvatel u přilehlých domů či na prostorných náměstích. Viditelné je to i v díle *Vesnická krajina v zimě* (1615–1625), v němž malíř apeluje na vystihnutí těchto aspektů.

Zimní krajina s oslavou andělů (1605) od Jana Brueghela staršího zpodobňuje pozoruhodnou směsici hned několika žánrů. Jan Brueghel starší byl známý pro spolupráci s jinými umělci. V tomto případě došlo k součinnosti s německým malířem Hansem Rottenhammerem. Na základě porovnání Rottenhammerových alegorických postav andělů v jeho tvorbě, lze usuzovat, že putti rozhazující z nebeské výše květiny znázornil právě on. Jan Brueghel starší se pak postaral o krajinnou scénérii, kde na zamrzlé řece bruslí hrstka lidí. Na dlouhé cestě, která vede z levého

dolního rohu plátna a pokračuje přes domy ve vesnici, kde se postupně vytrácí, proudí skupinky lidí. Ty se většinou navracejí z městských trhů a přinášejí sebou nezbytné pomocníky pro přežití studených a tuhých zim v podobě dřeva a klestí. Brueghel tak v tomto díle hlavně díky svému širokému rozptylu zaměřením na různé žánry vyobrazil i s pomocí německého malíře tematiku zimních radovánek, všední činnosti venkovského lidu, a to vše navíc obohacené o alegorickou podobu létajících puttů na nebeské obloze.

Docela odlišnému provedení zimní se krajinomalby se věnoval ve svých dvou zbylých zde prezentovaných dílech Pieter Bruegel starší. V obrazech *Sčítání lidu v Betlémě* (1566) a *Vraždění nevíňátek* (1565–1567) věnoval pozornost biblickým námětům. Přesto je první zmiňované dílo doplněno o scény zaznamenávající na zledovatělých kanálech potěšení z hry káča, brouzdání po ledě a bruslení. Malba, jež líčí útrapy páchané na nevinných nemluvňatech, od radostného opojení zcela opouští a pozornost klade na tradiční vyložení křesťanské symboliky.

Na závěr si dovoluji v několika řádcích shrnout dosavadní poznatky. Samotná krajina u mnou vybraných umělců byla inspirována dvěma různými typy. Zaprvé se jednalo o scénérii z domácího prostředí, tedy krajin z okolí holandských měst či přímo z vlámských vesnic. Druhou předlohou se staly zážitky a dojmy ze studijních cest po Alpách, kterou někteří uvedení umělci během života podnikli. Půvabem horských panorám poté byli natolik učarovaní, že ji aplikovali do svých krajinomaleb. Námětovostí díla v drtivé většině podléhají sociálnímu rozměru, přičemž důraz je zaměřen na vyjádření života venkovského lidu. Ten byl často spojován se sezonními pracemi typu sběr dřeva a klestí, dovoz surovin z okolních městských trhů či pálení topiva za účelem dosažení alespoň mírného zdroje tepla při studených a dlouhých zimách, které v období tzv. Malé doby ledové panovaly. Útěchu a útěk od každodennosti aktéři dějů nacházeli v zimních radovánkách a veselí, jež mnohokrát představovaly zimní aktivity a sporty. K těm nejčtetnějším patřilo bruslení, sáňkování po ledě a hry curling, golf a káča. Někteří umělci poukazovali na to, že toto zimní potěšení je privilegiem pouze bohatého měšťanstva. Jiní byli opačného názoru a zábavu se zimní tematikou slučovali i s prostým lidem. Objevila se zde i díla apelující na ztvárnění biblických a alegorických námětů. I zde se však většinou projevila snaha umělců o to, aby i v nich zobrazili lehký nádech pramenící z reálného života, který se v 16. a 17. století skutečně odehrával.

8. Závěr

Krajina člověka doprovází již od nepaměti. Je jeho součástí, stejně tak, jako člověk je součástí krajiny. O přírodu pečujeme, protože nám zajišťuje místo, kam můžeme utéct od stereotypních a zdoluhavých dnů. Od pradávna nám dodává radostnou náladu i pocit odpočinku. Dokáže být, ale i nepředvídatelná a krutá. Jak tyto a jiné aspekty ovlivnily tvorbu krajinářů 16. a 17. století jsem se snažil poodkrýt ve své bádáním.

Diplomová práce na téma „Zima v žánrové malbě zaalpských malířů 16. a 17. století“ se snažila odhalit otázky ohledně toho, jak vybraní malíři se svými zde zastoupenými díly vnímali a následně znázorňovali krajinnou scenerii. Pro průzkum jsem zvolil obrazy od Pietera Brugela staršího, Pietera Brueghela mladšího, Jana Brueghela staršího, Jana Brueghela mladšího, Joose de Mompera, Hendricka Avercampa, Esaia van de Veldeho a Aerta van der Neera. Díla byla vybrána taková, aby se svým způsobem a stylem zpracování od sebe, co nejvíce lišila a mohlo tak dojít k zajímavému kontrastu mezi jednotlivými obrazy. Jsou zde představené jednak malby prezentující idealizované krajiny na základě dojmů a zážitků ze studijních cest po Itálii a následných přechodech přes Alpy i panoramata kopírující domácí holandská prostředí. Hlavní důraz byl ovšem kladen na to, jak se projevovala a jakou roli hrála sociologická témata ve vybraných dílech.

Práci jsem strukturálně rozdělil na pět kapitol, z nichž tři byly následně rozčleněny na dílčí podkapitoly. První dvě se zaměřily na vědecký popis a důraz jsem v nich kladl jednak na historický kontext doby, který bezesporu ovlivnil podobu krajinomalby v 16. a 17. století, dále pak na tzv. předchůdce krajinářů, již ve svých dílech ztvárnili zimní krajiny. Ty se patrně mohly stát předlohou pro budoucí generace krajinářů. Další kapitola se věnovala medailonkům vybraných malířů, kde byl aspekt orientován na zařazení tematiky zimní krajiny do tvorby jednotlivých umělců. Poukázáno bylo i na jiná zaměření a oblibu námětů v jejich tvorbě. Kapitola byla vedena opět formou popisu. Následovaly dvě stěžejní kapitoly. První se zabírala tématem zimní krajiny na vybraných příkladech. Postup práce odpovídal formální analýze, v níž důraz byl kladen rovněž na ikonografii námětu. Poslední kapitola představovala celkové vyhodnocení a komparaci zde zastoupených děl.

Cílem diplomové práce na téma „Zima v žánrové malbě zaalpských malířů 16. a 17. století“ bylo analyzovat různé typy krajin objevujících se v dílech zde prezentovaných umělců. Vyhodnotil jsem, že samotná krajina ve vybraných dílech byla

inspirována dvěma různými typy. V první řadě se jednalo o krajinu zobrazující domácí panoramata, tedy krajinu z okolí holandských měst a vesnic. Za druhé to byla krajina inspirovaná dojmy a zážitky ze studijních cest po Itálii a Alpách. Dále jsem určoval, jaké náměty malíři při svých pracích využívali. Zastoupena tu byla témata biblická, z části mytologická. Převážnou většinu však představovala témata se sociálním rozměrem. Takové náměty často prezentovaly život na venkově, kde hlavní úlohu hrají sezonní práce. Zde jsem si dal za cíl poukázat na to, jak jednotliví umělci vnímali studenou a chladnou zimu. Zdali zobrazovali náměty, z nichž pramení utrpení a strast z tohoto ročního období anebo naopak znázorňovali sněhová panoramata plná šťastných a veselých lidí. S tím souvisí i má snaha objasnit roli ztvárněných postav v krajině. Tj. jestli jsou vyobrazeni při již zmiňovaných sezonních pracích a jejich počínání vykazuje známky beznaděje a utrpení z mrazivé zimy nebo jestli jsou zachyceni v šťastných momentech při zimních radovánkách a veselí, jež mnohokrát představovaly zimní aktivity a sporty. Ve vybraných dílech jsem také připomenul, že již v 16. a 17. století obyčejný venkovský lid znal a praktikoval hry typu curling, golf a káča či, že lidé rádi bruslili a sáňkovali.

Na úplný závěr bych rád uvedl citát španělského malíře, sochaře a grafika Pabla Picassa, který mé bádání po krásách holandských renesančních a barokních zimních krajinomalbách zakončí. „Ať se to líbí člověku nebo ne, je nástrojem přírody. Není možno jít proti přírodě. Je silnější než nejsilnější z lidí.“

Obrazová příloha



1. Zahradní malba z vily Livie, 1 st. př. n. l., freska. Palazzo Massimo, Řím.



2. Gentský oltář, Jan van Eyck a Hubert van Eyck, rok 1432, olejomalba na dřevě, 3,5 x 4,6 m. Katedrála sv. Bavona , Gent. Detail.



3. Zázračný rybolov, Konrad Witz, rok 1444, barva na dřevě, 132 x 154 cm.
Muzeum umění a historie, Ženeva.



4. Dunajská krajina se zámekem Worth u Řezna, Albrecht Altdorfer, rok 1525,
barva na dřevě, 30,5 x 22,2 cm. Stará Pinakotéka, Mnichov.



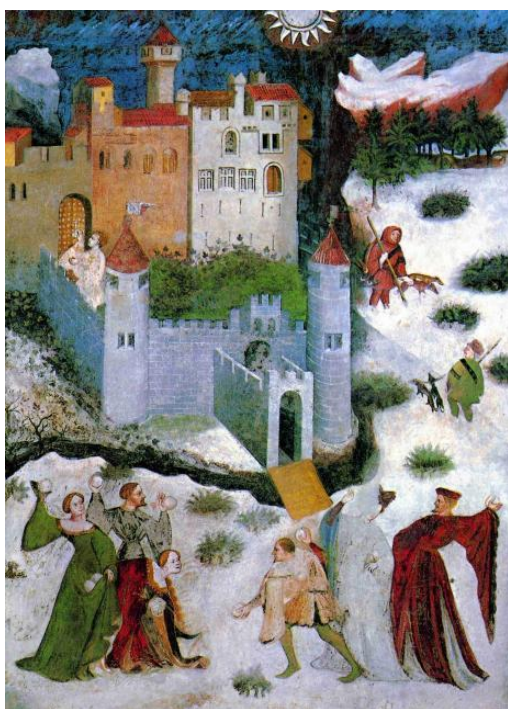
5. Přebohaté hodinky vévody z Berry – měsíc květen, Bratři z Limburka, rok cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly.



6. Přebohaté hodinky vévody z Berry – měsíc leden, Bratři z Limburka, rok cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly.



7. Přebohaté hodinky vévody z Berry – měsíc únor, Bratři z Limburka, rok cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly.



8. Koulování v Orlí věži v Trentu, Mistr Václav, rok cca 1393 – 1407, freska, Orlí věž, Trent.



9. Stětí sv. Doroty, Hans Baldung, rok 1516, tempera na dřevo, 78 x 61 cm. NG, Šternberský palác, Praha.



10. Klanění Tří králů, Pieter Bruegel starší, rok 1567, olej na plátně, 33 x 55 cm. Am Romerholz Villa, Winterthur.



11. Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky, Pieter Bruegel starší, rok 1601, olej na dřevu, 39 x 57 cm. Uměleckohistorické muzeum, Vídeň.



12. Senoseč, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na panelu, 117x 161 cm. Lobkovický palác, Praha.



13. Shromáždění cikánů v lese, Jan Brueghel starší, 80. léta 16. století, olej na dřevě, 35 x 43 cm. Museo del Prado, Madrid.



14. Ráj s pádem člověka, Jan Brueghel starší, rok 1597, olej na dřevě, 26,5 x 35,5 cm. Mořicův dům, Haag.



15. Noli me tangere, Jan Brueghel mladší, rok 1630, olejomalba na plátně, 157,5 x 213 cm. Muzeum výtvarných umění, Nancy.



16. Rybáři za měsíčního svitu, Hendrick Avercamp, po roce 1620, barva na plátno, 14,4 x 19,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



17. Krajina s antickým chrámem, Esaias van de Velde, rok 1624, olej na dřevě, 37 x 60 cm. NG, Šternberský palác, Praha.



18. Hry na zamrzlé řece, Aert van der Neer, rok 1660, olej na dřevě, 23 x 35 cm. Metropolitní muzeum, New York.



19. **Lovci ve sněhu**, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm.
Uměleckohistorické muzeum, Vídeň.



20. **Lovci ve sněhu**, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě,
118 x 161 cm. Uměleckohistorické muzeum, Vídeň. Detail.



21. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm. Uměleckohistorické muzeum, Vídeň. Detail 2.



22. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm. Uměleckohistorické muzeum, Vídeň. Detail 3.



23. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na plátně, 115,5 x 163,5 cm. Královské muzeum výtvarných umění, Brusel.



24. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na plátně, 115,5 x 163,5 cm. Královské muzeum výtvarných umění, Brusel. Detail.



25. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na plátně, 115,5 x 163,5 cm. Královské muzeum výtvarných umění, Brusel. Detail 2.



26. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na plátně, 115,5 x 163,5 cm. Královské muzeum výtvarných umění, Brusel. Detail 3.



29. Čtyři roční období–Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm, Národní muzeum Rumunsku, Královský palác, Bukurešť.



30. Čtyři roční období–Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. Národní muzeum Rumunsku, Královský palác, Bukurešť. Detail.



31. Čtyři roční období–Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. Národní muzeum Rumunska, Královský palác, Bukurešť. Detail 2.



32. Čtyři roční období–Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. Národní muzeum Rumunska, Královský palác, Bukurešť. Detail 3.



33. Zimní krajina s oslavou andělů, Jan Brueghel starší, rok 1605, olej na plátně, 26,5 x 36 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milán.



34. Zimní krajina s oslavou andělů, Jan Brueghel starší, rok 1605, olej na plátně, 26,5 x 36 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Detail.



35. Vesničané, Jan Bruegel mladší, rok 1620, olej na dřevě, 61 x 85,5 cm. Gemäldegalerie, Berlín.



36. Zimní krajina s bruslaři, Hendrick Avercamp, rok 1608, olej na dřevě, 77,3 x 131,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



37. Zimní krajina s bruslaři, Hendrick Avercamp, rok 1608, olej na dřevě, 77,3 x 131,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Detail.



38. Vesnická krajina v zimě, Joos de Momper, mezi léty 1615–1625, olej na plátně, 34 x 60 cm. Gemäldegalerie, Berlín.



39. Bruslaři před městskými branami, Esaias van de Velde, mezi léty 1615–1625, olej na dřevě, 39 x 24 cm. Národní galerie, Šternberský palác, Praha.



40. Zimní krajina s bruslaři, Aert van der Neer, mezi léty 1655 – 1660, barva na plátně, 42 x 56,5 cm. Gemäldegalerie, Berlín.

Seznam obrazové přílohy

- 1. Zahradní malba z vily Livie**, 1. st. př. n. l., freska, Palazzo Massimo, Řím. Reprodukce z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom-Villa-Livia.jpg>
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
- 2. Jan van Eyck a Hubert van Eyck: Gentský oltář**, 1432, olejomalba na dřevě, 3,5 x 4,6 m. Katedrála sv. Bavona, Gent. Reprodukce z: [https://www.slavneobrazy.cz/eyck-van-jan-klaneni-mystickemu-beranku\(gentsky-oltar\)-ido-2268](https://www.slavneobrazy.cz/eyck-van-jan-klaneni-mystickemu-beranku(gentsky-oltar)-ido-2268)
Vyhledáno dne: 26. 4. 2019
- 3. Konrad Witz: Zázračný rybolov**, 1444, barva na dřevě, 132 x 154 cm. Muzeum umění a historie, Ženeva. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konrad_Witz_008.jpg
Vyhledáno dne: 18. 3. 2019
- 4. Albrecht Altdorfer: Dunajská krajina se zámekem Worth u Řezna**, 1525, barva na dřevě, 30,5 x 22,2 cm. Stará Pinakotéka, Mnichov. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=3676
Vyhledáno dne: 2. 4. 2019
- 5. Bratři z Limburka: Přebohaté hodinky vévody z Berry: měsíc květen**, cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly. Reprodukce z: <https://www.artsy.net/artist/limbourg-brothers>
Vyhledáno dne: 26. 4. 2019
- 6. Bratři z Limburka: Přebohaté hodinky vévody z Berry: měsíc leden**, cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly. Reprodukce z: <https://www.artsy.net/artist/limbourg-brothers>
Vyhledáno dne: 26. 4. 2019
- 7. Bratři z Limburka: Přebohaté hodinky vévody z Berry: měsíc únor**, cca 1416, iluminovaný rukopis. Musée Condé, Chantilly. Reprodukce z: <https://www.artsy.net/artist/limbourg-brothers>
Vyhledáno dne: 26. 4. 2019
- 8. Mistr Václav: Koulování v Orlí věži v Trentu**, cca 1393–1407, freska. Orlí věž, Trent. Reprodukce z: <http://www.stavitele-katedral.cz/trident-trento-goticky-josef-lada-se-jmenoval-mistr-vaclav-pochazel-z-cech-a-tvoril-kolem-roku-1400-v-severni-italii/>
Vyhledáno dne: 8. 2. 2019
- 9. Hans Balbung: Stětí sv. Doroty**, 1516, tempera na dřevě, 78 x 61 cm. NG, Šternberský palác, Praha. Reprodukce z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8697
Vyhledáno dne: 19. 4. 2019

10. **Pieter Bruegel starší:** Klanění Tří králů, 1567, olej na plátně, 35 x 55 cm. Am Romerholz Villa, Winterthur. Reprodukce z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel#/media/File:Bruegel119.jpg
Vyhledáno dne: 1. 4. 2019
11. **Pieter Bruegel starší:** Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky, 1565, olej na dřevě, 39 x 57 cm. Uměleckohistorické muzeum, Vídeň. Reprodukce z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel#/media/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._107.jpg
Vyhledáno dne: 30. 3. 2019
12. **Pieter Bruegel starší:** Senoseč, 1565, olej na plátně, 117 x 161 cm. Lobkovický palác, Praha. Foto: Přemysl Květ
13. **Jan Brueghel starší:** Shromáždění cikánů v lese, 80. léta 16. století, olej na dřevě, 35 x 43 cm. Museo del Prado, Madrid. Reprodukce z:
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4098
Vyhledáno dne 11. 3. 2019
14. **Jan Brueghel starší:** Ráj s pádem člověka, 1597, olej na dřevě, 26,5 x 35,5 cm, Mořicův dům, Haag. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_de_Oude_en_Peter_Paul_Rubens_-_Het_aards_paradijs_met_de_zondeval_van_Adam_en_Eva.jpg
Vyhledáno dne: 26. 4. 2019
15. **Jan Brueghel mladší:** Noli me tangere, 1630, olej na plátně, 157,5 x 213 cm. Muzeum výtvarných umění, Nancy. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_c._1630_Jan_Brueghel_the_Younger.jpg
Vyhledáno dne: 4. 4. 2019
16. **Hendrick Avercamp:** Rybáři za měsíčního svitu, po roce 1620, barva na plátno, 14,4 x 19,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce z:
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=3742
Vyhledáno dne: 15. 2. 2019
17. **Esaias van de Velde:** Krajina s antickým chrámem, 1624, olej na dřevě, 37 x 60 cm, NG, Šternberský palác, Praha. Reprodukce z:
http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1481
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
18. **Aert van der Neer:** Hry na zamrzlé řece, 1660, olej na dřevě, 23 x 35 cm, Metropolitní muzeum, New York. Reprodukce z:
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6836
Vyhledáno dne: 25. 4. 2019
19. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm, Uměleckohistorické muzeum, Vídeň. Reprodukce z:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_\(Winter\)_-Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-Google_Art_Project.jpg)

Vyhledáno dne: 29. 4. 2019

20. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail. Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter Bruegel the Elder - Hunters in the Snow \(Winter\) - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-Google_Art_Project.jpg)
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
21. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail 2. Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter Bruegel the Elder - Hunters in the Snow \(Winter\) - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-Google_Art_Project.jpg)
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
22. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail 3. Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter Bruegel the Elder - Hunters in the Snow \(Winter\) - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-Google_Art_Project.jpg)
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
23. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, 1565, olej na plátně, 115,5 x 163,5 cm, Královské muzeum výtvarných umění, Brusel. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4079
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
24. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4079
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
25. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail 2. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4079
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
26. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail 3. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4079
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
27. **Pieter Bruegel starší:** Vraždění nevinátek, 1565–1567, olej na dřevě, 111 x 160 cm, Královská sbírka v kensingtonském paláci, Londýn. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4085
Vyhledáno dne: 1. 4. 2019
28. **Pieter Bruegel starší:** Vraždění nevinátek, detail. Reprodukce z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4085
Vyhledáno dne: 1. 4. 2019
29. **Pieter Brueghel mladší:** Čtyři roční období–Zima, 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm, Národní muzeum Rumunska, Královský palác, Bukurešť. Reprodukce z: <https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>
Vyhledáno dne: 5. 2. 2019

30. **Pieter Brueghel mladší:** Čtyři roční období–Zima, detail. Reprodukce z: <https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>
Vyhledáno dne: 5. 2. 2019
31. **Pieter Brueghel mladší:** Čtyři roční období–Zima, detail 2. Reprodukce z: <https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>
Vyhledáno dne: 5. 2. 2019
32. **Pieter Brueghel mladší:** Čtyři roční období–Zima, detail 3. Reprodukce z: <https://www.mnar.arts.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>
Vyhledáno dne: 5. 2. 2019
33. **Jan Brueghel starší:** Zimní krajina s oslavou andělů, 1605, olej na plátně, 26,5 x 36 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_the_Elder_and_Hans_Rottenhammer_-_Winter_landscape_with_a_glory_of_angels.jpg
Vyhledáno dne: 11. 3. 2019
34. **Jan Brueghel starší:** Zimní krajina s oslavou andělů, detail. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_the_Elder_and_Hans_Rottenhammer_-_Winter_landscape_with_a_glory_of_angels.jpg
Vyhledáno dne: 11. 3. 2019
35. **Jan Brueghel mladší:** Vesničané, 1620, olej na dřevě, 61 x 85,5 cm. Gemäldegalerie, Berlín. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_the_Younger_-_Dorpsbewoners_op_het_ijs.jpg
Vyhledáno dne: 3. 3. 2019
36. **Hendrick Avercamp:** Zimní krajina s bruslaři, 1608, olej na dřevě, 77,3 x 131,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Přemysl Květ
37. **Hendrick Avercamp:** Zimní krajina s bruslaři, detail. Foto: Přemysl Květ
38. **Joos de Momper:** Vesnická krajina v zimě, 1615–1625, olej na plátně, 34 x 60 cm. Gemäldegalerie, Berlín. Foto: Přemysl Květ
39. **Bruslaři před městskými branami,** Esaias van de Velde, 1615–1625, olej na dřevě, 39 x 24 cm. Národní galerie, Šternberský palác, Praha. Foto: Přemysl Květ
40. **Aert van der Neer:** Zimní krajina s bruslaři, 1655–1660, barva na plátně, 42 x 56,5 cm. Gemäldegalerie, Berlín. Foto: Přemysl Květ

Seznam literatury

- ALTMANN 2006 – Lothar ALTMANN: Lexikon malířství a grafiky, 2006
- BADE 2004 – Klaus BADE: Evropa v pohybu: evropské migrace dvou staletí. Praha, 2004
- BAKKER 2012 – Boudewijn BAKKER: Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt. Farnham, 2012
- BARTILLA 2009 – Stefan BARTILLA: Flemish and Dutch Painting from the 16th to the 18th Century
- BIANCO 2010 – David BIANCO: Bruegel. Praha, 2010
- BOOS 2009 – Gerhard BOOS: Obrazy Vánoc. Praha, 2009
- CANTOR 2005 – Norman F. CANTOR: Po stopách moru. Praha, 2005
- CLARK 1966 – Kenneth CLARK: Landscape into Art. 1966
- CRAIG 1995 – Harbison CRAIG: The Art of the Northern Renaissance. 1995
- EKERT 1892 – František EKERT: Církev vítězná: životy Svatých a Světic Božích, 1. Sv. Praha. 1892
- ENGLUND 2000 – Peter ENGLUND: Nepokojná léta: historie třicetileté války. Praha, 2000
- FAGAN 2007 – Brian M. FAGAN: Malá doba ledová: jak klima formovalo dějiny v letech 1300–1850. Praha, 2007
- FREITAG 1997 – Wolfgang FREITAG: Art Books: A Basic Bibliography of Monographs on Artists. New York, 1997
- GIBSON 2006 – Walter GIBSON: Pieter Bruegel and the Art of Laughter, 2006
- GOMBRICH 1990 – Ernst Hans GOMBRICH: Příběh umění. Praha, 1990
- GORDON 1995 – Richard GORDON: Podivuhodné dějiny lékařství. Praha, 1995
- HÁJEK 1990 – Lubor HÁJEK: Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze. Praha, 1990
- HARBISON 2003 – Craig HARBISON: The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context, 2003
- HARENBERG 1992 – Bodo HARENBERG: Kronika lidstva. Bratislava, 1992
- HORST 2005 – Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha, 2005
- CHALUPNÁ 2013 – Romana CHALUPNÁ: Mistr Václav z Tridentu a vliv českého nástěnného malířství v oblasti Trentina kolem roku 1400 (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2013
- KOERNER 2016 – Joseph Leo KOERNER: Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life. 2016
- KOLEKTIV AUTORŮ 2006 – Kolektiv AUTORŮ: Malířské umění od A do Z, Dějiny malířského umění od počátku civilizace. Praha, 2006
- KRÁSA 1990 – Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13–16. století. Praha, 1990

- LIBROVÁ 1988 – Hana LIBROVÁ: Láska ke krajině. Brno, 1988
- LONGNON/CAZELLES 1969 – Jean LONGNON/Raymond CAZELLES: Les Très riches heures de Duc Jean de Berry. London, 1969
- MANDER 1764 – Karel van MANDER: Het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders. Amsterdam, 1764
- MEGANCK 2014 – Tine MEGANCK: Pieter Bruegel the Elder: Fall of the Rebel Angels: Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt. 2014
- MENZEL 1987 – Gerhard MENZEL: Šprýmař Pieter. Praha, 1987
- MICHEL 2013 – Émile MICHEL: Bruegel 1525 – 1569. Praha, 2013
- MUNCK 2002 – Thomas MUNCK: Evropa sedmnáctého století: 1598–1700. Praha, 2002
- MŽYKOVÁ 2014 – Marie MŽYKOVÁ: Nizozemská žánrová malba ze šlechtických sbírek. Praha, 2014
- MŽYKOVÁ 2016 – Marie MŽYKOVÁ: Nizozemská malba. Praha, 2016
- NEJEDLÝ 2003 – Martin NEJEDLÝ: Fortuny kolo vrtkavé. Praha, 2003
- NEUMANN 1965 – Jaromír NEUMANN: *Pieter Bruegel*. Praha, 1965
- ORENSTEIN 2001 – Nadine ORENSTEIN: Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints. 2001
- OTTO 1891 – Jan OTTO: Ottův slovník naučný. Heslo Brueghel, Pieter. Sv. 4
- REMEŠOVÁ 1990 – Věra REMEŠOVÁ: Ikonografie a atributy svatých. Praha, 1990
- ROBERT JONES 2003 – Philippe ROBERT-JONES/Francoise ROBERT-JONES: Pieter Bruegel starší. Praha, 2003
- ROELOFS 2010 – Pieter ROELOFS: Hendrick Avercamp. 2010
- SEIPEL 1998 – Wilfried SEIPEL: Pieter Bruegel the Elder. 1998
- SHAWE-TAYLOR 2008 – Desmond SHAWE-TAYLOR: The British Royal Collection: De Bruegel à Rubens. Bruxelles 2008
- SCHAMA 1995 – Simon SCHAMA: Landscape and Memory. 1995
- SILVER 2006 – Larry SILVER: Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market. 2006
- SILVER 2011 – Larry SILVER: Pieter Bruegel. 2011
- SKLENÁŘOVÁ 2006 – Sylva SKLENÁŘOVÁ: Nizozemsko. Praha, 2006.
- SNYDER 1985 – James SNYDER: Northern Renaissance Art. 1985
- SNYDER 2004 – James SNYDER: The Northern Renaissance: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575, 2004
- ŠÍP 1967 – Jaromír ŠÍP: Flámské krajinářství 16. a 17. století. Praha, 1967
- TIMMERMANS 1970 – Felix TIMMERMANS: Petr Brueghel. Praha, 1970
- TURNER 1996 – Jane TURNER: The Dictionary of Art. New York, 1996
- VACKOVÁ 1989 – Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století. Praha, 1989
- VOHRINGER 2013 – Christian VOHRINGER: Pieter Bruegel. Wien, 2013

- WAYNE 2004 – Franits WAYNE: Dutch Seventeenth – Century Genre Painting. 2004
- WIED 1980 – Alexander WIED: Bruegel. 1980
- ZUFFI/CASTRIA/PAULI 2000 – Stefano ZUFFI/Francesca CASTRIA/Tatjana PAULI: Renaissance Painting: The Golden Age of European Art, 2000

Internetové zdroje

KOVÁČ 2008 – Peter KOVÁČ: Trident (Trento): Gotický Josef Lada se jmenoval mistr Václav, pocházel z Čech a tvořil kolem roku 1400 v severní Itálii. In:

<http://www.stavitele-katedral.cz/trident-trento-goticky-josef-lada-se-jmenoval-mistr-vaclav-pochazel-z-cech-a-tvoril-kolem-roku-1400-v-severni-italii/>

Vyhledáno dne: 16. 2. 2019