

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Přemysl Květ

**ZIMNÍ KRAJINOMALBA V DÍLECH ZAALPSKÝCH
MALÍŘŮ MEZI LÉTY 1560–1660**

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 30. 11. 2019

Přemysl Květ

.....

Bibliografická citace

Zimní krajinomalba v dílech zaalpských malířů mezi léty 1560–1660: Diplomová práce/
Přemysl Květ; vedoucí práce: PhDr. Mgr. Markéta Jarošová, Ph.D. -- Praha, 2019.

Anotace

Diplomová práce je soustředěna na rozbor vybraných děl zimní krajinomalby zaalpských malířů. Strukturálně je práce vedena tak, že je nejprve představen vývoj krajinomalby v Zaalpí od 14.–16. století. V této souvislosti jsou analyzovány tři vybraná díla, jejichž scény jsou zasazeny do zimní krajiny. Pro seznámení s okolnostmi doby je poté nastíněn kulturně-historický kontext 16.–17. století v Nizozemí. Následně jsou stručně připomenuty životy a tvorba prezentovaných malířů. Stěžejním jádrem práce je pak formální a ikonografický rozbor vybraných děl, zejména z dílny rodiny Brueghelů a jejich následovníků. Analyzovány jsou krajinomalby s působivou atmosférou, sledovány jsou rovněž zvyky a tradice prostých obyvatel vesnic či měst, jež jsou na daných obrazech znázorněny. V pozornosti zájmu jsou také biblické scény spjaté s Narozením Krista, případně lidové oslavy křesťanských svátků v zimním období. 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, Zaalpí, zima, zvyky, tradice, sešlosti, sport, masopust, oslavy, bruslení, krajina, scenerie, lovení, svátky

Annotation

The diploma thesis is focused on the analysis of selected works of the winter landscape painting of the Northern European painters. Structurally, the work is conducted in such a way that it first introduces the evolution of landscape painting in the Northern Europe from 14.–16. century. In this context, three selected works are analyzed, whose scenes are set in the winter landscape. The cultural-historical context of the 16th-17th centuries is then outlined to familiarize with the circumstances of the time. century in the Netherlands. Then lives and works of the painters presented are briefly mentioned. The core of the thesis is the formal and iconographic analysis of selected works, especially from the workshop of the Brueghel's family and their followers. The landscape paintings with an impressive atmosphere are analyzed, observed are also habits and

traditions of the ordinary inhabitants of the villages or towns which is represented on the pictures. The attention of interest are also biblical scenes connected with the Nativity of Christ or folk celebrations of Christian feasts during the winter. The purpose of this work is to reflect the importance of winter landscape with reference to the life of a common inhabitant 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): 254 780

Poděkování

Děkuji PhDr. Mgr. Markétě Jarošové, Ph.D. za odborné vedení práce, její připomínky a názory. Také děkuji PhDr. Olze Kotkové, Ph.D. za cenné rady a doporučení. V neposlední řadě děkuji své rodině a přátelům za pochopení.

Obsah

1. Úvod	8
2. Zhodnocení pramenů a literatury	10
3. Kulturně – historický kontext 16.–17. století v Nizozemí.....	16
3.1. Politická situace.....	16
3.2. Hospodářský vývoj	19
3.3. Klima a jeho vliv na společnost	23
4. Krajina v kontextu malířství 14.–16. století v Zaalpí	26
4.1. Zobrazování krajiny v historickém kontextu	26
4.2. Vybrané příklady krajinomalby se zimní tematikou.....	31
5. Životy malířů, jež jsou autory zkoumaných obrazů.....	40
6. Zimní krajina na příkladu vybraných malířských děl zaalpských umělců 16.–17. století.....	51
6.1. Pieter Bruegel starší – Lovci ve sněhu.....	51
6.2. Pieter Bruegel – Sčítání lidu v Betlémě	56
6.3. Pieter Bruegel starší – Vraždění neviňátek	61
6.4. Pieter Bruegel ml. – Čtyři roční období – Zima	65
6.5. Jan Brughel starší – Zimní krajina s oslavou andělů	70
6.6. Jan Brueghel ml. – Vesničané.....	73
6.7. Flámská škola 1. čtvrtina 17. století – Zimní krajina s krmítkem pro ptáky	77
6.8. Hendrick Avercamp – Zimní krajina s bruslaři.....	80
6.9. Esaias van de Velde – Bruslaři před městskými hradbami.....	84
6.10. Aert van der Neer – Zimní krajina s bruslaři	87
7. Zhodnocení sociálního kontextu děl se zimní tematikou a jejich formální kvality	90
8. Závěr.....	96
Obrazová příloha.....	98
Seznam obrazové přílohy.....	116
Seznam literatury	121
Internetové zdroje	126

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 nizozemští malíři většinou zachovávali v obrazech zcela realistický podtext a důraz kladli zejména na domácí prostou scénérii.

Diplomová práce na téma „Zimní krajinomalba v dílech zaalpských malířů mezi léty 1560–1660“ se zaměřuje na vybraná díla jednotlivých severských umělců, jenž se řadili mezi nejvýznamnější představitele nizozemských krajinářů oné doby. Práce se zabývá konkrétně tematikou zimy a jejího následného pojetí a zpracování ve vybraných malbách.

Struktura práce je vedena tak, že v počáteční kapitole je stručně popsán kulturně – historický kontext dané doby v Nizozemí, přičemž aspekt se zabývá politickou situací a náboženskými nepokoji, životními poměry obyvatelstva a klimatickými podmínkami, tj. jak vypadaly zimy v oné době. Poté je nastíněn historický vývoj zobrazování krajin v obraze. Ve zkratce je poukázáno na umění starého Říma Řecka, kde se krajinomalba již těšila značné oblibě. Klíčovým bodem zkoumání se stalo 14.–16. století, kdy začala být krajinomalba pro umění vnímána jako samostatný námět. Následně je bádání zaměřeno na tři díla vzniklá v období 14.–15. století, která měla stěžejní vliv na budoucí krajináře.

Stěžejní kapitolu představuje podrobný a důkladný rozbor zvolených obrazů, kde je důraz kladen na formální analýzu díla zahrnující můj popis figur, architektury, světelného zdroje, barevné modelace či samotného prostoru. Poté u každého individuálního popisu je na místě otázka, jak patrně 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 je kladen na to, aby se svým způsobem pojetí zimní krajiny od sebe, co nejvíce odlišovali. Lze tu tedy vysledovat 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 zaměřuje 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 mohly přinášet potěšení v podobě aktivit na ledě. Důležité je rovněž poukázat na vlivy a tendence, jimiž autoři maleb svá díla vytvářeli. Zároveň je vhodné se ptát nad hlubším významem těchto krajin – šlo pouze o zachycení zimní idylly, nebo zobrazení lidského konání během nehostinného období přinášelo i nebezpečí pro člověka? Dále 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

Východím bodem pro tuto práci byly katalogy českých a evropských sbírek, ze kterých jsem pro svůj průzkum vybral deset obrazů s tematikou nizozemské zimní krajinomalby. Dva z níže uvedených obrazů – **Zimní krajina s krmítkem pro ptáky** (Flámská škola 1. čtvrtina 17. století) a **Bruslaři před městskými hradbami** (Esaias van de Velde) jsou součástí sbírek Národní galerie v Praze. Informace o těchto dílech jsem čerpal z knih od Lubomíra Slavíčka *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*,² Jiřího Kotalíka *Národní galerie v Praze I*,³ Olgy Kotkové *German and Austrian Painting of the 14th – 16th Centuries*,⁴ Anjy K. Ševčík *Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries*⁵ a v neposlední řadě od Jarmily Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století*.⁶

Katalog od L. Slavíčka *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*⁷ představuje soupis děl pro seznámení s díly vlámských barokních malířů, zastoupených ve sbírkách Národní galerie v Praze. Zároveň se jedná o první komplexní přehled nizozemských děl ze sbírek NG, kde je zaznamenáno úplné shrnutí dosud získaných znalostí kurátorů sbírek, spolu s řadou českých i zahraničních výzkumů.

Ostatní zde zkoumaná díla jsou umístěna ve sbírkách Kunsthistorisches Museum ve Vídni, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu, Royal Collection Trust v Londýně, The National Museum of Art of Romania v Bukurešti, Pinacoteca Ambrosiana v Miláně, Museumslandschaft Hessen v Kasselu, Rijksmuseum v Amsterdamu a Gemäldegalerie v Berlíně. Ve všech případech jsem primárně vycházel z odborných katalogů jednotlivých sbírkových institucí. Pro obraz **Lovci ve sněhu** od Pietra Bruegela staršího, který se nachází ve vídeňském Kunsthistorisches Museum jsem poznatky čerpal zejména z publikací – Manfred Sellink *Bruegel: The Hand of the Master*,⁸ Akira Kofuku *Bruegel and Netherlandisch Landscape Painting from the National Gallery Prague*⁹ a Ronald de Leeuw *Winter Märchen*.¹⁰ Obrazy **Sčítání lidu v Betlémě** a **Vražďení nevinňátek**, umístěné v bruselské a londýnské expozici, jsou vědecky popsány v publikacích od Christiny Currie *The Brueg[H]el phenomenon*,

² SLAVÍČEK 2000.

³ KOTALÍK 1984.

⁴ KOTKOVÁ 2007.

⁵ ŠEVČÍK 2012.

⁶ VACKOVÁ 1989.

⁷ SLAVÍČEK 2000.

⁸ SELLINK 2018.

⁹ KOFUKU 1990.

¹⁰ LEEUW 2012.

Volume I,¹¹ Hippolyte Fierens-Gavaert *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*,¹² Peter van den Brink *Brueghel Enterprises*¹³ a Desmond Shawe-Taylor *The British Royal Collection: De Bruegel à Rubens*.¹⁴ Třídílná odborná publikace od Christiny Currie *The Brueg[H]el phenomenon, Volume I-III*.¹⁵ představuje soubor, ve kterém nalezneme podrobné informace o Bruegelových dílech. Uvedeny tam jsou nejen popisy, ale i dosavadní vědecké záznamy či technické informace o dílech.

Následující vybrané malby představují díla následovníků a pokračovatelů Pietera Bruegela staršího. Od jeho syna Pietera Brueghela mladšího je tu prezentován obraz z cyklu – **Čtyři roční období – Zima** z bukurešťské sbírky. Podrobněji se touto malbou zabývala Ioana Beldiman v katalogu *16th-18th century European painting from The National Museum of Art of Romania and The National Brukenthal Museum*.¹⁶ Cenné informace pak snadno dohledat i v knize od Klause Ertze *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600: Tradition und Fortschritt*.¹⁷ Od druhého syna Jana Brueghela mladšího poté obraz **Zimní krajina s oslavou andělů** z depozitáře Pinacoteca Ambrosiana v Miláně. Tímto obrazem se podrobněji zabývala Stefania Bedoni v publikaci *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*¹⁸ a Klaus Ertz v *Jan Brueghel. D. Ä. Die Gemälde*.¹⁹ Trojici zakončuje Jan Brueghel mladší a jeho malba **Vesničané** z expozice v Kasselu. Informace o této malbě lze nalézt v knize od Justus Lange *Dialoge. Barocke Meisterwerke aus Darmstadt zu Gast in Kassel*,²⁰ Hans Vogel *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*²¹ či Bernhrad Schnackenburg *Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*.²²

Poslední dvě popisovaná díla v této práci jsou od Hendricka Avercampa – **Zimní krajina s bruslaři** a Aerta van der Neer – **Zimní krajina s bruslaři** jsou součástí sbírkového fondu v Amsterdamu a Berlíně. Amsterdamskému dílu se blíže věnují

¹¹ CURRIE 2012.

¹² FIERENS-GAVAERT 1927

¹³ BRINK 2002.

¹⁴ SHAWE-TAYLOR 2008

¹⁵ CURRIE 2012.

¹⁶ BELDIMAN 1995.

¹⁷ ERTZ 1997.

¹⁸ BEDONI 1983.

¹⁹ ERTZ 1979.

²⁰ LANGE 2011.

²¹ VOGEL 1958.

²² SCHNACKENBURG 1996.

katalogy od Pietera J. J. van Thiela *Catalogue of Paintings Rijksmuseum Amsterdam*²³ a Christophere Brown *Dutch & Flemish Painting*.²⁴ Informace o malbě z Berlína naopak nalezneme v publikacích Wolfgang Behringer *Cultural consequences of the "Little Ice Age"*,²⁵ Henning Bock *Gemäldegalerie Berlin – Gesamtverzeichnis*²⁶ nebo Wilhelm von Bode: *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*.²⁷

Pro pochopení vývojového schématu zobrazované krajiny v malířství v zaalpské oblasti v 14.–16. století i žánrové tematiky, která je s ní pevně spjatá jsem využil řadu odborné literatury. Publikace od Waltera Gibsona *Mirror of the Earth*²⁸ představuje svým pojetím klíčový mezník pro porozumění nizozemské krajinomalby. Autor se zaměřil na historický vývoj krajinomalby v Zaalpi. Využívá při tom metodu historického průzkumu, v němž se opírá o dosud zaznamenané výzkumy. Jeho popis začíná u Joachima Patinira, jakožto „nekorunovaného“ zakladatele nizozemského krajinářství a končí u tzv. druhé generace, jimiž podle Gibsona byli Pieter Bruegel starší a jeho pokračovatelé. V tomto duchu jsem rovněž čerpal poznatky i z Ronalda de Leeuw *Winter Märchen*,²⁹ Klause Ertz *Die Flämische Landschaft 1520–1700*,³⁰ Otto Pächta *Van Eyck*,³¹ Erwin Panofsky *Early Netherlandish Painting*,³² Marie Mžkové *Nizozemská malba*³³ či Jaromíra Šípa *Flámské krajinářství 16. a 17. století*.³⁴ Žánrovými motivy, jako například lidovými slavnostmi v podobě svateb, oslav a tance se podrobně zabýval především Paul Vandebroek *The Peasant Wedding*,³⁵ *Genre painting as a collective process of inversive self-definition, c. 1400 – c. 1800*³⁶ nebo *The Century of the Flemish Primitives. Kontich*.³⁷ Hlavní výzkumná témata Vandebroeka se nacházejí na rozhraní umění a antropologie. Ve svých publikacích se snaží objasnit skryté významy lidové tradice v nizozemské malbě. Na žánrové motivy, konkrétně v tvorbě rodiny Brueghelů poukázal Peter van den Brink v knize *Brueghel*

²³ THIEL 1960.

²⁴ BROWN 1977.

²⁵ BEHRINGER 2005.

²⁶ BOCK 1996.

²⁷ BODE 1908.

²⁸ GIBSON 1989.

²⁹ LEEUW 2012.

³⁰ ERTZ 2003.

³¹ PÄCHT 1989.

³² PANOFSKY 1971.

³³ MŽYKOVÁ 2016.

³⁴ ŠÍP 1967.

³⁵ VANDENBROECK 2007.

³⁶ VANDENBROECK 2011.

³⁷ VANDENBROECK 2016.

Enterprises.³⁸ Nutné je poukázat i na katalog výstavy Rijksmusea v Amsterdamu *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700*³⁹ od Eddy de Jongh a Ger Luijten, kde je možné také nalézt řadu informací o vyobrazení každodenního života v zaalpské malbě.

Pro uvedení do historického kontextu a vývoje krajinomalby v Zaalpi jsem pozornost zaměřil na tři díla vzniklá v období 14. a 15. století, ve kterých je uplatněna zimní scenérie. Základní metodikou byl uměleckohistorický rozbor díla. 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*⁴⁰ mi umožnila pochopit vnímání a tvorbu českého umělce působícího na italském dvoře. Především téma koulování, jež se pojí s měsícem leden. Podrobná východiska o Přebogatých hodinkách vévody z Berry jsem získal od Josefa Krásy a knihy *České iluminované rukopisy 13.–16. Století*,⁴¹ v knize *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, jejímž autorem je Timothy Husband,⁴² 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 Cazellese*.⁴³ Posléze jsem se věnoval obrazu Stěti sv. Doroty od Hanse Baldunga, který je uložen ve sbírkách Národní galerie v Praze. K Baldungově dílu v pražském sbírkovém fondu se vyslovili konkrétně Olga Kotková *German and Austrian Painting of the 14th – 16 th Centuries*⁴⁴ či Gert van der Osten *Hans Baldung Grien*.⁴⁵

V průzkumu jsem vycházel také z řady monografií, jejichž kapitoly se věnují jednotlivým zde prezentovaným umělcům. Z celé škály zmíním pro představu monografii Philippe Robert Jones a Francoise Robert Jones *Pieter Bruegel starší*,⁴⁶ Jaromíra Neumanna *Pieter Bruegel*⁴⁷ a Georges S. Keyes *Esaias van de Velde*.⁴⁸

³⁸ BRINK 2002.

³⁹ JONGH/LUIJTEN 1997.

⁴⁰ CHALUPNÁ 2013.

⁴¹ KRÁSA 1990.

⁴² HUSBAND 2008.

⁴³ LONGON/CAZELLES 1969.

⁴⁴ KOTKOVÁ 2007.

⁴⁵ OSTEN 1983.

⁴⁶ JONES/JONES 2003.

⁴⁷ NEUMANN 1965.

⁴⁸ KEYES 1984.

Neméně důležitou byla kapitola zaměřená na kulturně – historický kontext 16.–17. století. 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 Harenberg,⁴⁹ kde jsem získal mnoho historických údajů. Z encyklopedie jsem čerpal hlavně proto, že byla chronologicky uspořádána a seznam jejích 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 Horst.⁵⁰ Další informace jsem doplnil z knihy *Evropa v pohybu: evropské migrace dvou staletí*, jejímž autorem je Klaus Bade.⁵¹ Problematiku nemocí a hladomoru sužující středověkou společnost popisují dílo Normana F. Cantora *Po stopách moru*.⁵² Thomas Munck v knize *Evropa sedmnáctého století: 1598–1700*⁵³ líčil nejen historické souvislosti, ale podkryl i temná hlediska spjatá s neúrodou a následným hladomorem. Části zaměřené na kulturně – historický kontext 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. Kapitulu zaměřenou na počasí, podnebí a klimatické podmínky doby jsem zpracovával z důvodu toho, aby vyšlo najevo, jak tuhé a chladné zimy panující během tzv. Malé doby ledové ovlivnily tvorbu malířů zabývajících se zimními krajinomalbami. Tím je 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 zážitků na zamrzlých kanálech. Tyto zdánlivě radostné scenerie nabízí i hlubší interpretaci, již se budu následně věnovat. Téma bylo podrobně rozvíjeno v knize *Nepokojná léta: historie třicetileté války*⁵⁴ od Petera Englunda a pak zejména v *Malá doba ledová: jak klima formovalo dějiny v letech 1300–1850* od Briana M. Fagana.⁵⁵

⁴⁹ HARENBERG 1992.

⁵⁰ HORST 2005.

⁵¹ BADE 2004.

⁵² CANTOR 2005.

⁵³ MUNCK 2002.

⁵⁴ ENGLUND 2000.

⁵⁵ FAGAN 2007.

Na samotný závěr bych chtěl shrnout a zhodnotit postup metodiky při psaní této diplomové práce. Zpočátku ve formulaci převažoval uměleckohistorický rozbor. Poukázal jsem 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 prohlídce a seznámení se s díly ve větším případě z autopsie, poté jsem provedl formální analýzu s důrazem na ikonografický rozbor. 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.

Nezbytnou složkou průzkumu byla konzultace s uznávanými odborníky na nizozemské umění 16. století. PhDr. Olga Kotková, Ph.D. mi nejen doporučila množství odborné literatury na dané téma, ale zároveň mi pomohla pochopit některé skryté motivy ve vybraných malbách. Důležitý mezník poté představovala konzultace se sbírkovými institucemi, kde se níže prezentovaná díla nacházejí. S žádostí o poskytnutí informací k uvedeným malbám jsem postupně kontaktoval většinu muzeí a galerií, v jejichž fondech jsou díla umístěna. Cenné rady jsem získal nejen z Národní galerie v Praze, ale i z Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu, Royal Collection Trust v Londýně a The National Museum of Art of Romania v Bukurešti. Tyto instituce mě odkázaly na řadu odborné literatury, a dokonce mi v některých případech zaslaly i ofocené stránky z katalogů a jiných publikací.

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

3.1. Politická situace

Kapitola zaměřená na kulturně–historický kontext 16.–17. století v Zaalpi představuje podstatný mezník, bez kterého by nebylo úplně možné analyzovat zde prezentovaná díla. Historické souvislosti jsou s nimi pevně svázané, a tím pádem je velmi důležité poukázat na to, v jakých dobách a za jakých podmínek díla vznikala. Svou roli sehrála nejen politická situace spjatá s náboženskými nepokoji, ale i hospodářský rozvoj. V poslední řadě je zmíněno i klima a jeho vliv na společnost. Všichni mnou vybraní malíři zažili útrapy, kdy svět sužovala tzv. Malá doba ledová. Zimní teploty tenkrát gradovaly na úplně jiných číslech než je tomu dnes. Motivy doprovázené pocitem chladu a mrazu jsou tak u vybraných malířů jasně prokazatelné.

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.⁵⁶ Tato pře o burgundské dědictví byla nakonec ukončena 23. května 1493 smlouvou v Senlis, kde veškeré dědičné právo získávají Habsburkové.

Významnou osobnost 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 upáleni jako kacíři a stali se tak prvními upálenými odpůrci křesťanské víry během

⁵⁶ Francouzský král Ludvík XI. trval na svých nárocích na Burgundsko jako lenní pán vévodů burgundských. Oproti tomu Habsburkové vznesli nároky právem dědičným.

reformace.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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 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.⁵⁹ 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 ničit obrazy s náboženskou tematikou.⁶⁰

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. gézí⁶¹ 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.⁶² 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

⁵⁷ HARENBERG 1992, 404.

⁵⁸ Ta zemi řídila v letech 1559–1567.

⁵⁹ Obě tyto skupiny spojovaly především politické a náboženské zájmy.

⁶⁰ HARENBERG 1992, 434.

⁶¹ Gézové čili doslovně žebráci, byli opozicí proti španělské nadvládě a utlačování během revoluce. Tvořili její většinou šlechtici bojující za práva svobodného vyznání víry.

⁶² Vévoda z Alby čili celým jménem Fernando Álvarez de Toledo.

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 na severu se obyvatelé hlásili k reformovaným církvím, tak na jihu převažovalo obyvatelstvo katolického vyznání. I přesto, že jižní část nesouhlasila a byla odpůrcem španělské krutovlády, nepřiliš 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 23. ledna založily utrechtskou unii a pokračovaly v bojích za nezávislost.⁶³ 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 atentátníkem katolického vyznání 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 zapřičinil o položení základního kamene pro vznik pozdějšího samostatného státu Belgie, jenž ve své dnešní podobě existuje teprve od roku 1830.

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.⁶⁴ 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.

⁶³ SKLENÁŘOVÁ 2006, 70.

⁶⁴ 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.

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.⁶⁵ 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 Vlámku a Brabantsku a Ludvík XI. pojal za choť Marii Terezii Habsburskou, dceru z prvního manželství španělského zesnulého krále Filipa IV. a Izabely Bourbonkové, začal si vytvářet nároky na toto území. Napětí mezi Nizozemím a Francií rostlo, a tak byl do funkce vrchního velitele 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 nenasytlosti Ludvíka IV. Konec holandské války nastal 11. srpna 1678 mírovou smlouvou v Nijmegen, která ukončila válečný konflikt mezi Nizozemím a Francií.⁶⁶

3.2. Hospodářský vývoj

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 rozkvet 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

⁶⁵ Při těchto bitvách přišli Nizozemci nenávratně o kolonie v Severní Americe, jako byly např. Jižní Karolina či Nové Nizozemí.

⁶⁶ HORST 2005, 219.

zcela potlačena výroba luxusních vlněných pláten z velkých měst, kterou naopak nahradila produkce jednodušších a lacinějších vyhotovených na venkově.⁶⁷

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 a politicky tolerantní ke svým obyvatelům a navíc i velmi kosmopolitní⁶⁸ 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.⁶⁹

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 plujících 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.⁷⁰

⁶⁷ SKLENÁŘOVÁ 2006, 63.

⁶⁸ Působila zde řada kupců z Portugalska, Španělska, Anglie, či Benátek. Kromě toho tu působila rozsáhlá židovská komunita.

⁶⁹ BADE 2004, 27.

⁷⁰ HARENBERG 1992, 462.

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.⁷¹ 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.

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.⁷² 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 spojení 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.⁷³ 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 Západoidická 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

⁷¹ HORST 2005, 160.

⁷² O založení Východoindické společnosti se zasloužil nizozemský státník Jan van Oldenbarnevelt, který využil myšlenku staré společnosti navrhuující 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.

⁷³ HORST 2005, 163.

1625 koupil Willem Verhulsts 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.⁷⁴ 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 ovládli téměř celou zemi. Po dobu 25 let tu společně v celku harmonickém vztahu žili portugalští katolíci a holandsí protestanti. I přes značný kulturní a vědecký rozmach, 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.⁷⁵

Vývoj umění je paradoxně spjat i s lidskou pohromou. V dobách, kdy v Evropě řádil prudkým tempem mor neboli černá smrt, šířila se myšlenka, že nemoc se šíří vzduchem a jako potlačení hrozby nákazy tehdejší doktoři 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 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.⁷⁶ Obecně byla k epidemiím náchylnější města nežli venkov.

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

⁷⁴ SKLENÁŘOVÁ 2006, 79.

⁷⁵ Hugenoti čili označení pro francouzské protestanty působící převážně v 16. a 17. století.

⁷⁶ CANTOR 2005, 25.

zasáhla Evropu poprvé v roce 1348.⁷⁷ 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.⁷⁸

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.⁷⁹ Zatímco země střední a jižní Evropy strádaly, Nizozemí zažívalo od konce 16. do poloviny 17. století skutečný zemědělský a obchodní rozmach. Zcela zřejmé je, že země profitovala hlavně z rybolovu, chovu dobytka, velkovýrobou mléka na export, pěstováním kořenové zeleniny, luštěnin a četných zemědělských plodin.

3.3 Klima a jeho vliv na společnost

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

⁷⁷ Ponejprve se objevila v roce 1346 v oblasti Issyk Kul, poblíž Taškentu. Téhož roku zabíjel mor Armény, Indy i Tatary. Evropané neviděli v 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. In: GORDON 1945, 46.

⁷⁸ Cca 70000–100000 lidí.

⁷⁹ MUNCK 2002, 114.

přibližně na počátku 14. století a trvala až do poloviny 19. století. Nejvýraznější teplotní 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.⁸⁰ Ani dodnes se nepodařilo přesně časově vymezit, kdy malá doba ledová 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*.⁸¹ 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 lidé pevně věřili, že jsou trestáni Bohem za své hříchy.⁸²

Jedna z prvních zachycených krutých zim nastala v roce 1565. Tehdy teploty padaly vysoko pod bod mrazu a sníh 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 zdlouhavé 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

⁸⁰ ENGLUND 2000, 503.

⁸¹ FAGAN 2007, 77.

⁸² FAGAN 2007, 167.

klesly hluboko ke 2 °C a lov tresek byl často s nulovým výtěžkem. Mezi léty 1560–1600 po celé 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 Walcheren⁸³ a mořská voda o půlnoci zaplavila značnou část Rotterdamu, Dordrechtu a Amsterdamu. Výsledek byl nejméně sto tisíc obětí.⁸⁴ 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 setrvávaly 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.“*⁸⁵

17. století nezačalo pro Jižní Ameriku, ale posléze i celou severní polokouli zvlášť přivětivě. V průběhu února a března roku 1600 otřáslo sopkou Huanyaputina v jižním Peru několika erupcemi, které měly za následek chrlení sopečného popela do oblasti 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

⁸³ Dnes jižní Nizozemsko.

⁸⁴ FAGAN 2007, 127.

⁸⁵ FAGAN 2007, 140.

chladná maxima související s vulkanickou činností. V návaznosti na časté krátkodobé 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.

Nejstudenejší 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.⁸⁶

4. Krajina v kontextu malířství 14.–16. století v Zaalpi

4.1. Zobrazování krajiny v historickém kontextu

Pro objasnění vývoje krajinomalby 14.–16. století je velmi podstatné, alespoň ve zkratce, poukázat na to, kdy se v umění objevily první náznaky krajinných motivů. Uplatnění krajiny v umění lze spatřit již 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.⁸⁷ 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, hornaté oblasti, jejíž krajina byla člověkem nedotčená. Nacházela se zde bujná vegetace, mořská voda se slunečním svitem, chlad mohl člověk najít ve stinných horských masivech nebo jeskyních.⁸⁸ Oproti tomu pro římskou krajinomalbu byla charakteristická tzv. kultivovaná krajina. Vliv člověka na tuto „uměle vytvořenou“ krajinu byl zcela

⁸⁶ FAGAN 2007, 153.

⁸⁷ TURNER 1996, 702.

⁸⁸ LIBROVÁ 1988, 30.

zřejmý. Vznikaly tak fresky s náměty znázorňující až nadpozemsky krásné zahrady s exotickými stromy, keři a květinami.[1] Travnaté plochy byly navíc doplněny i o bazény, fontány i umělé vodopády.⁸⁹

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.⁹⁰ S vývojem perspektivy souviselo i častější zobrazování scénického prostoru. Zdokonalení přišlo i s kompozičním utvářením předního, středního a zadního plánu obrazu čili pozadí, které umožnilo kontinuálním, perspektivně dokonalým přechodům mezi bližšími a vzdálenějšími částmi díla.⁹¹

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 iluminátorů vévoda Jan z Berry kolem roku 1409.⁹²

Příroda a krása se stala prvotní tématikou zkoumání v 15. století. Vytrácí se snaha o vytvoření přezdobených dekorativních motivů, oproti tomu převažuje zájem o ztvárnění skutečného prostoru.⁹³ Jedním ze stěžejních příkladů nizozemské krajinomalby je *Gentský oltář*⁹⁴ 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*⁹⁵ z roku 1444. Námět se odehrává na břehu Ženevského jezera a v pozadí se rozprostírají kopcovité svahy s loukami.[3] Podle Gerta von der Ostena hraje klíčovou roli v nizozemském krajinářství malíř Gerard David. Dle jeho

⁸⁹ Typickým příkladem jsou zejména nástěnné fresky z vily Livie, dnes umístěné v Palazzo Massimo v Římě.

⁹⁰ ALTMANN 2006, 310.

⁹¹ Typickým příkladem je zejména zadní strana diptychu vévody z Urbina od Piera della Francesky, datováno rokem 1465.

⁹² CLARK 1966, 27.

⁹³ Nizozemští krajináři cestovali a pracovali po celé Evropě. Krajinu, s kterou se setkávali, poté používali k vyjádření hlubších významů.

⁹⁴ Bratři van Eyckové: *Gentský oltář*, olej, dubové dřevo, 350 x 461 cm, Gent, Katedrála sv. Bavona. Dílo je charakteristické svým naturalismem a syrovostí, což je obecně příznačné pro nizozemskou malbu. V Gentském oltáři navíc bratři Eyckové položili základy nizozemského realismu, který se projevil i u jejich následovníků, zejména, co se krajinného ztvárnění týká. In: BAKKER 2012, nepag.

⁹⁵ Konrad Witz: *Zázračný rybolov*, tempera, dřevo, 132 x 154 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. In: HARBISON 2003, nepag.

výroků lze usuzovat, že při hledání nejranějších nizozemských krajinných obrazů se prvopočátky opírají právě o postavu tohoto umělce. Ačkoliv svá nejznámější díla vytvořil již v prvních desetiletích 16. století, lze v nich zcela prokazatelně shlédnout scénérie plné říčních krajin, venkovských usedlostí či lesních panoramat.⁹⁶

Někteří umělci si vyhotovovali i přípravné skici a kresby přímo v přírodě.⁹⁷ Jedním z takových malířů byl i Albrecht Dürer, který podobné črty, především pak barevné akvarely zhotovil zejména mezi léty 1495–1500.⁹⁸ Ty mu sloužily zvláště jako studijní materiály z jeho cest. V těchto vyobrazeních se začíná projevovat silnější zájem o přírodu, které se do té doby nedostalo tolik pozornosti. Zde je chápána jako motiv něčeho imponujícího a krásného. Za jednu z nejranějších čistých krajinomaleb je pokládána *Dunajská krajina se zámkem Worth u Řezna*⁹⁹ z roku 1525, jež namaloval německý malíř Albrecht Altdorfer.[4] Deskový obraz je malého formátu, přesto scénérie lesního prostranství s pohledem na nedaleký zámek působí kouzelným a malebným dojmem.¹⁰⁰

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.¹⁰¹ Jako nový motiv začala být zobrazována **zimní krajina**. Pozoruhodným „předskokanem“ se pro tuto tvorbu stal mistr Václav, který je autorem výmalby fresek ve věži zvané Torre Aquila v italském Trentu. Zde je znázorněno jedenáct fresek zobrazujících jednotlivé měsíce v roce, včetně měsíce ledna, kde jsou představeny zimní radovánky tehdejší šlechty. Zimní krajina se posléze objevila na počátku 15. století i u bratrů z Limburka v jejich Přebohatých hodinách vévody z Berry.¹⁰² K pozoruhodným příkladům představující malbu se zimní krajinou patří i obraz *Stětí sv. Doroty*¹⁰³, namalovaný v roce 1516 německým malířem Hansem Baldungem, též zvaný Grien. Námět obrazu je časově uveden do doby, kdy mučednice skonala, tedy k 6. únoru. Lze tu zřetelně tudíž spatřit náznaky sněhem pokryté krajiny.

⁹⁶ OSTEN 1969, 307.

⁹⁷ Jedním z takových malířů byl i Leonardo da Vinci, který obdobné skici scénérií sám vytvářel.

⁹⁸ Např. akvarel – Hrad v Trentu z roku 1595.

⁹⁹ Albrecht Altdorfer: *Dunajská krajina se zámkem Worth u Řezna*, tempera, dřevo, 30,5 x 22,2 cm, Mnichov, Alte Pinakothek. In: KOFUKU 1990, 18.

¹⁰⁰ ALTMANN 2006, 310.

¹⁰¹ Zásadním činitelem, jenž souvisel se změnou nizozemského vkusu, a nazírání na umění bylo pravděpodobně kalvinistické učení. To se zcela radikálně vyhranilo proti katolickým zvykům, které uznávaly posvátné obrazy a tradici představující feudální moc.

¹⁰² Na bratry z Limburka navázal v tradici i samotný Pieter Bruegel starší. Ten stejně jako limburští umělci zobrazoval roční období v podobě krajinných obrazů, doplněné o figurální stafáž.

¹⁰³ Odkaz na informace o díle *Stětí sv. Doroty* bude v kapitole *Krajina* v kontextu malířství 14.–16. století v Zaalpi.

Od konce 15. století se objevily nové umělecké žánry rovněž spjaté s krajinomalbou. Představovala je folkloristická témata, které středním třídám poskytovaly prostředek k zvýraznění jejich původu. V první řadě se objevil rolnický žánr, kde byl hlavní aspekt kladen na zobrazení života prostého zemědělce.¹⁰⁴ Život na venkově se postupně začal stávat oblíbenou předlohou malířství v zaalpské oblasti. Často se ztvárňovaly motivy hostin, veletrhů, tance a svateb. Hojně zde byla zastoupena především tematika svatby, která byla v tradičních společnostech považována za kvintesenci kultury.¹⁰⁵ Meta Henneke uvádí, že nejstarší vyobrazení rolnických svateb pravděpodobně vytvořil Hieronymus Bosch. Motiv pak proslavil ve svých dílech zejména Pieter Bruegel starší, jenž čerpal inspiraci z vlastních prožitků, na základě sledování života prostého venkovana. V podobném duchu poté pokračoval i jeho následovník Marten van Cleve, který však po sobě bohužel zanechal jen několik málo signovaných děl.¹⁰⁶

Krajinu zobrazoval v témže období rovněž 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.¹⁰⁷

Obliba krajin se začala uplatňovat nejen v Nizozemí, ale pronikla i do celé Itálie, především do Benátek a Florencie.¹⁰⁸ Později to potvrdilo i mínění z řad světových mistrů, kteří zaznamenali to, že krajiny Nizozemců se již objevují v dílně každého řemeslníka.¹⁰⁹ 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.

¹⁰⁴ Tato skupina představovala tzv. třetí třídu úrovně středověkého společenského řádu. Zároveň byla první a primární skupinou, proti níž se obyvatelé distancovali. In: VANDENBROECK 2007, 8.

Vandenbroeck v další studii zmiňuje, že rozpor mezi honosnými oslavami bohatého měšťanstva a chudobou na venkově bude i v 17. století hlavním tématem. Důraz byl kladen na vyjádření kontrastu mezi společenskou elitou a obyčejným lidem či jinak řečeno mezi oficiální a subalterní kulturou. In: VANDENBROECK 2011, 178.

¹⁰⁵ VANDENBROECK 2007, 9.

¹⁰⁶ HENNEKE 2018, 41.

¹⁰⁷ VACKOVÁ 1989, 144.

¹⁰⁸ 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).

¹⁰⁹ ŠÍP 1967, 8.

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 ustanoveným italským pravidlům o podobě uměleckého díla.¹¹⁰

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.¹¹¹ 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 výtvořiny se pro tyto skupiny staly vyhledávaným prodejním zbožím na trhu.¹¹²

V následujících třech podkapitolách budu blíže pojednávat o vybraných dílech, která dle mého názoru představovala v 15. a 16. století důležitý mezník v oblasti krajinomalby zaměřené na zimní období. Nutno však upozornit, že nekonstatuji a nepoukazuji na přímé ovlivnění s malíři, kteří se stali předmětem hlavního bádání. Přesto tato díla považuji pro vývoj zimní krajinomalby z mého hlediska za zcela zásadní. Záměrně jsem navíc vybral díla vytvořená na základě různých druhů zpracování v malířství.

¹¹⁰ ŠÍP 1967, 9.

¹¹¹ GIBSON 1989, 4.

¹¹² VACKOVÁ 1989, 145.

4.2. Vybrané příklady krajinomalby se zimní tematikou

Mistr Václav, fresková výzdoba Orli věže v Trentu

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 obehnaný mnoha diskuzemi a nevyřešenými odpověďmi. Podrobněji se touto 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 autorem výmalby hřbitovní kaple Panny Marie v Rifianu a jiných italských oblastech.¹¹³ 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 tehdejším trendům doby a lokace.¹¹⁴ 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.¹¹⁵

Objednavatelem celé zakázky na výzdobu čtyř stěn v nevelké místnosti Orli věže byl moravský šlechtic Jiří z Lichtenštejna, jenž v Trentu neboli Tridentu působil jako biskup.¹¹⁶ 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 vyšíváný biskupský ornát, který si Jiří z Lichtenštejna nechal vytvořit.¹¹⁷ Časté propojení s Prahou mohlo tedy vést k tomu, že se buď mistr Václav

¹¹³ CHALUPNÁ 2013, 41.

¹¹⁴ Autorka upozorovala četné shody zejména ve zpracování fyziognomických rysů postav, gest, výrazů ve tvářích, znázornění hornatých terénů a provedení naturalistických detailů.

¹¹⁵ http://www.academia.edu/18035979/Mistr_V%C3%A1clav_z_Tridentu, vyhledáno 16. 2. 2019

¹¹⁶ LEEUW 2012, 27.

¹¹⁷ <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

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 chvílky 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 torčovanými sloupky a často na sebe navazují nepřerušovaným terénem i architekturou. Výjevy o rozměrech okolo 3 x 3 metry jsou seřazeny ve směru hodinových ručiček.¹¹⁸

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 věžích 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 bohatou škálou pestrých barev. Zelená je znázorněna na některých oděvech, ale především na hojně zastoupené zeleni. Červená se opět objevuje na draperii i střeších

¹¹⁸ CHALUPNÁ 2013, 30.

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.[5]

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.

Bratři z Limburka, Přebohaté hodinky vévody z Berry, únor

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 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 popularitě.¹¹⁹ 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.

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.

¹¹⁹ KRÁSA 1990, 180.

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. K prvnímu střetnutí mezi vévodou a bratry došlo podle historičky Évy Kovács 25. srpna roku 1403, kdy měl údajně Jan z Berry zakoupit od zlatníka zvaného „Petit Herman“ několik předmětů s vysázenými a zdobenými drahými kameny. Kovács se na základě poznatků, indicií i časové shodě domnívá, že oním zlatníkem byl jeden z bratrů, konkrétně tedy Herman.¹²⁰ Jan z Berry posléze 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*.¹²¹ Jejich obsahem je na 172 zcela výjimečných a detailně zlacených iluminací o rozměrech 238 x 170mm.¹²² Bratři z Limburka již při tomto vyhotovení prokázali mimořádný talent pramenící použitím stále inovativnějších prvků a námětů.¹²³ 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*.¹²⁴ Na knize spolupracovali opět všichni tři bratři. Dokončení se však již nedočkali, jelikož všichni včetně vévody z Berry zemřeli v roce 1416.¹²⁵ 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 1412–1413.¹²⁶ Přebohaté

¹²⁰ KOVÁCS 1984, 44.

¹²¹ Bratři z Limburka: *Hodinky vévody z Berry*, 23,8 x 16,8 cm, New York, Metropolitní museum.

¹²² Datum konečného vyhotovení se v tomto případě často liší. Nejčastěji bývá uváděn rok mezi léty 1405–1408, někdy se objevuje i rok 1413. In: ALTMANN 2006, 343.

¹²³ Bratři z Limburka svým nadáním a jemnou prací ovlivnili celé generace staronizozemských mistrů včetně Jana van Eycka.

¹²⁴ Bratři z Limburka: *Přebohaté hodinky vévody z Berry*, iluminovaný rukopis, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé.

¹²⁵ NEJEDLÝ 2003, 80.

¹²⁶ LONGNON/CAZELLES 1969, 22.

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 zobrazující proces změny lidského konání během roku. Jak uvádí Ronald de Leeuw ve své publikaci, tak pro středověkého člověka byla příroda přitažlivá pouze, když svítilo slunce a ptáci cvrlikali. Vzhledem k tomu, že zima byla stále vnímána negativním dojmem, umělci ji zobrazovali jako středověký ideál přírody s uzavřenou zahradou, ve které bylo vše organizováno a ovládáno. Nejdůležitějším úkolem přírody nebylo vzbudit obdiv, ale vytvořit ideální rámec pro člověka. Kniha hodin, která obsahuje některé z prvních a nejvíce fascinujících zimních snímků, se zaměřuje na ztvárnění lidských aktivit.¹²⁷ 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. V *Přebohatých hodinkách vévody z Berry* se projevuje značný zájem o krajinu. Krajina je prostoupena vzdušnou perspektivou s postupně se měnícími ročními obdobími. Snímky měsíců jsou zde poprvé integrovány do přírodně reprodukováných krajin. Celostránková miniatura v mistrovském díle knižní malby také narušuje středověkou tradici, která nezobrazovala kalendáře nebo modlitby na okraji knih hodinek.¹²⁸ 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.¹²⁹

Velmi známý je měsíc květen, kde umělci ztvárňují každoroční jarní slavnostní hry dvořanů, kteří jsou pestře oděni do dlouhých splývavých šatů. Hlavy mají ověšeny 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 nejvíce ani samotné stromy působící spíše snovým vzezřením. [6] Bratři

¹²⁷ LEEUW 2012, 16.

¹²⁸ SELLINK 2018, 228.

¹²⁹ ALTMANN 2006, 343.

patrně využívali při své práci nových dovedností, mezi které patřily i studie přírody. Používali skicák a na něm vytvářeli nespočet skic rostlin a zvířat.¹³⁰

První měsíc kalendářního roku Přebohatých hodiněk 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. 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 něj působí celá scéna veselým, ale zároveň uklidňujícím dojmem. Pestré a živé barvy navozují radostnou a duševní harmonii. Pozoruhodné informace lze dohledat v knize od Roba Dückerse a Pietera Roelofse s názvem *The Limbourg Brothers: Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*, v které mimo jiné autoři zmiňují, že v externím prostoru, kde je námět zakomponován, je v pozadí místnosti znázorněna tapisérie představující iluzivní krajinu.¹³¹ Ta působí na první pohled velmi reálně. O její neexistenci, 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.[7]

Významným měsícem kalendářního roku hodiněk 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.[8] V popředí sedí v otevřeném příbytku tři postavy. Při prvotním

¹³⁰ LONGNON/CAZELLES 1969, 22.

¹³¹ DÜCKERS/ROELOFS 2005, 166.

zkoumání se jejich počínání může zdát velmi zvláštní až rozporuplné. 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. Na základě poznatků z publikace od Dückerse a Roelofse – *The Limbourg Brothers: Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*¹³² lze usuzovat, že ztvárněné postavy v obydlí zobrazovaly práci udržování tepla v tomto nejchladnějším měsíci roku. Před ohněm často seděla skupina rolníků a zvedala jejich oděvy, aby teplo mohlo dosáhnout jejich těl. Podobné teze vycházejí i z knihy od Jarmily Vackové: *Odpovědi obrazů – mistři starého Nizozemí*, kde autorka poukazuje na to, že tato společenská třída byla považována za nevzdělanou a neochvějnou: znakem tohoto vnímání je, že iluminátoři je znázorňovali nahé pod oblečením a postavy tak zobrazovali své genitálie divákovi.¹³³ Vedle domku stojí dřevěný přístřešek přeplněný ovcemi. 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.¹³⁴

Hans Baldung Grien, Stětí sv. Doroty ze sbírky Národní galerie

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, donedávna prezentované ve Šternberském paláci Národní galerie v Praze.[9] Vytvořil jej německý malíř Hans Baldung, též zvaný Grien a s datací rokem

¹³² DÜCKERS/ROELOFS 2005, 205.

¹³³ VACKOVÁ 2001, 55.

¹³⁴ ALTMANN 2006, 343.

1516 víme, že jde o raný doklad severské zimní krajinomalby.¹³⁵ Olga Kotková mimo jiné ve své publikaci *German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries*¹³⁶ poukazuje na studii od Fritze Baumgartena, který tuto malbu od Griena považuje za první obraz se znázorněným sněhem v německém malířství.¹³⁷

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.¹³⁸ 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.¹³⁹

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 Sapricius. Ten se stejně jako celé pronásledování křesťanů dožadoval toho, aby se mučednice zřekla své víry.¹⁴⁰ Dorota však odmítala, ba dokonce zpět k víře přivedla dvě sestry Kallistu a Christu a zarputilého pohana Theofila.¹⁴¹ 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.¹⁴²

Jak již bylo v úvodu řečeno, obraz *Stětí sv. Doroty* byl dlouhodobě umístěn ve sbírkách pražské Národní galerie. Na konci roku 2019 jej Národní galerie zapůjčila na monografickou výstavu *Hanse Baldunga Griena v Karlsruhe*.¹⁴³ Opatřen je datací – letopočet 1516 a je umístěn na dolní části postranního levého sloupu městské architektonické stavby. Je zde uveden i monogram s iniciály HGB, jenž byl právě

¹³⁵ Hans Baldung Grien: *Stětí sv. Doroty*, tempera, lipové dřevo, 78 x 61 cm, signatura: vlevo dole: 1516 HBG, inv. č. O 8697. Provenience: před rokem 1801 majetek Františka Pavla Příchofského, asi od roku 1931 získáno NG. In: KOTKOVÁ 2007, 18.

¹³⁶ KOTKOVÁ 2007.

¹³⁷ BAUMGARTEN 1904, 71.

¹³⁸ Jeho raná tvorba byla ovlivněna nejen postavou Albrechta Dürera, ale rovněž hornorýnskou tradicí.

¹³⁹ ALTMANN 2006, 43.

¹⁴⁰ EKERT 1892, 220.

¹⁴¹ Všichni nakonec zemřeli mučivou smrtí.

¹⁴² Sv. Dorota je často zobrazována s košíkem ovoce, což poukazuje na její patronát. Bývá označována jako ochránitelka zahradníků, květinářů, ale i nevěst a novomanželů. In: REMEŠOVÁ 1990, 20.

¹⁴³ <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/en/exhibition/hans-baldung-grien-2/>

Baldungovým podpisem. Jiří Kotalík námět obrazu charakterizuje jako Baldungovu snahu vylíčit dvě události legendy. Těžištěm kompozice a ústředním tématem jsou postavy mučednice a kata.¹⁴⁴ Mučednice klečí na kolenou a modlí se, přičemž naproti k ní přichází poloobnažené dítě nesoucí košík ovoce.¹⁴⁵ 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 žoldnů. 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. Ve druhé scéně, kdy přihlíží osudu panny a je už věrným přívržencem křesťanství.¹⁴⁶ Dle Olgy Kotkové se navíc historici umění pomocí výzkumů snažili odhalit podobné rysy ve tvářích mezi postavou pohana Teofila a císaře Maxmiliána I. Podmět k tomuto bádání dodala skutečnost, že obraz byl namalován v německém Freiburgu v roce 1516, a právě toto město ve stejném čase navštívil i samotný císař. Jednalo se tak o čirou náhodu nebo byl malířův záměr zcela zřejmý a do postav pohana Teofila obsadil tvář někdejšího panovníka. Na základě dochovaných a dobových portrétů by se dalo usuzovat, že vyobrazené dvě podobizny opravdu znázorňují císařovu tvář.¹⁴⁷ 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 ruce. V poslední řadě je nutné zmínit postavu císaře Diokleciána, za jehož doby vlády byla mučednice popravena. Je patrné, že je vyobrazen v otevřené loďce, kde na scénu přihlíží spolu s manželkou a družinou.¹⁴⁸

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

¹⁴⁴ KOTALÍK 1984, 210.

¹⁴⁵ Zde je zachycen typický atribut sv. Doroty a to košík s ovocem, který poukazuje na blaho a dokonalost ráje, do něhož brzy vstoupí.

¹⁴⁶ 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 přinášeující 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.

¹⁴⁷ KOTKOVÁ 2007, 18.

¹⁴⁸ KOTALÍK 194, 210.

s plody. Hans Baldung dokonalým způsobem začlenil dílo do doby, kdy byla skutečně světička 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 letným náznakem ztvárněna městská architektura, v pozdálí kamenný hrad a ten je poté oddělen od masivních sněhem pokrytých hor lesnatým úpatím. J. Kotalík dále píše, cit.: „*V souladu se svátkem světičky (6. února) líčí malíř přírodu s náladou konce zimy, kdy tající mokrá sněžná odhaluje trsy nahnědlé trávy v kontrastních tónech se studenou barevností.*“¹⁴⁹

Na závěr je příhodné zmínit dosavadní zjištění, co se samotné proveniencí týká. Olga Kotková, v již zmíněné publikaci uvádí, že obraz Stětí sv. Doroty byl zřejmě vyhotoven na zakázku kartuziánského kláštera ve Freiburgu. Odkazuje se na starší literaturu a dřívější zjištění. Ty podhalily, že postava ztvárněného muže v pravém dolním rohu, ačkoli byla skryta pozdějším přemalováním, patřila kartuziánskému humanistickému spisovateli Gregorovi Reischovi působícímu ve Freiburgu. Ten byl s největší pravděpodobností i donátorem onoho díla.¹⁵⁰

Do sbírek Národní galerie se obraz dostal s největší pravděpodobností v roce 1801, kdy byl zapůjčen z majetku Františka Pavla Příchovského. O jeho vlastnictví svědčila i dochovaná pečeť s erbem hraběte Příchovského. V roce 1931 byl obraz restaurován, další restaurování proběhlo v roce 1935.¹⁵¹

5. Životy malířů, jež jsou autory zkoumaných obrazů

Úvodem k jádru práce je představení životů malířů, jejichž díla jsem zařadil do mého výběru pro následné bádání. Kapitola není pojata formou strukturovaných životopisů, ale výčtem zásadních momentů v jejich životě. Důraz byl kladen zejména na to, poukázat jakou roli sehrála v životech jednotlivých umělců krajinomalba, tj. jestli zásadní anebo ojedinělou. Věnovali se pouze krajinomalbě či jejich tvorba čítá i malby se zcela odlišnými náměty? V následujících řádcích jsem se snažil odhalit, u kterého malíře se projevovala obliba krajinomalby více a u kterého méně. Rovněž jsem poukazoval i na možné vazby a spolupráce mezi malíři – figuralisty a malíři ztvárňujícími krajinu. V neposlední řadě jsem zmínil i inspirační zdroje umělců.

¹⁴⁹ KOTALÍK 1984, 210.

¹⁵⁰ KOTKOVÁ 2007, 18.

¹⁵¹ KOTKOVÁ 2007, 18.

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.¹⁵² 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 Bruegelm¹⁵³ je spjat vznik a následné rozšíření žánrové malby, která nachází oblibu nejen ve Flandrech, ale i po celé Evropě.¹⁵⁴ 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 znamenalo mladého malíře, byly poznatky a dojmy z Alp.¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ Diference mezi umělci byla v otázce, kdo se stal objednavatelem zakázky. Zatímco u Bosche převažovala klientela církevní, Bruegel našel iniciativu v nově vytvořené humanistické

¹⁵² VOHRINGER 2013, 6.

¹⁵³ Pieter Brueghel se později začal podepisovat Bruegel. Chtěl tak zamezit tomu, aby nedocházelo k zaměňování jeho osoby s jeho syny – Pieterem mladším a Janem.

¹⁵⁴ BIANCO 2010, 37.

¹⁵⁵ GIBSON 1989, 62.

¹⁵⁶ VANDENBROECK 2011, 170.

¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸

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],¹⁵⁹ *Sčítání lidu v Betlémě* (1566)¹⁶⁰ a *Vražďení neviňátek* (1565–1567).¹⁶¹ 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 vyjádření na základě poznatků a dojmů z ledu a sněhem pokrytých Alp. Zimní scenérii zasněžené vesnice Bruegel použil i v obrazech *Lovci ve sněhu* (1565)¹⁶² a *Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky* (1565)[11].¹⁶³ 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.¹⁶⁴ 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 dále mizící špičaté vrcholky hor, jejichž nezdolatelné sněhem zasypané svahy našly inspiraci rovněž v zážitcích z mrazivých Alp.

¹⁵⁸ NEUMANN 1965, 35.

¹⁵⁹ Pieter Bruegel: *Klanění tří králů*, olej, dřevo, 35 x 55 cm, Winterhur, Am Romerholz Villa.

¹⁶⁰ Odkaz na informace o díle *Sčítání lidu v Betlémě* a *Vražďení neviňátek* v následující samostatné kapitole.

¹⁶¹ SHAWE-TAYLOR 2008, 92.

¹⁶² Odkaz na informace o díle *Lovci ve sněhu* v následující samostatné kapitole.

¹⁶³ Pieter Bruegel: *Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky*, olej, dubové dřevo, 39 x 57 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁶⁴ VANDENBROECK 2007, 15.

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.¹⁶⁵ 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.¹⁶⁶ 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“ (tj. pauzování) 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 obraze. Zájem Pietra II. mladšího o zobrazování krajin 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*.¹⁶⁷ 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. 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 stromoví 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 do obrazu více světelného zdroje. Mezi další obrazy otce, které se dočkaly reprodukce od jeho syna, byly *Kázání sv. Jana*

¹⁶⁵ Chlapce vychovávala a k malířskému vzdělání vedla jejich babička Marie Bessemers.

¹⁶⁶ VACKOVÁ 1989, 236.

¹⁶⁷ Pieter Brueghel ml.: *Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky*, olej, plátno, 38 x 58 cm, Moskva, Státní muzeum výtvarných umění Alexandra Sergejeviče Puškina.

Křtitele (1566),¹⁶⁸ *Sčítání lidu v Betlémě* (1566) či *Vraždění nevinátek* (1565–1567). Předlohou pro *Čtyři roční období* Pietera II. se pravděpodobně stal cyklus *Měsíců* od jeho otce, kde jsou mimo jiné zastoupena díla jako například *Senoseč* (1565)[12]¹⁶⁹ 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),¹⁷⁰ 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 Pietera II. o vesnický život, stejně jako tomu bylo u jeho otce.

Je známo, že větší malířské nadání bylo naděleno do vínku mladšímu synovi po Pieteru 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 vrstvou 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 projevat 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

¹⁶⁸ Pieter Brueghel ml.: *Kázání sv. Jana Křtitele*, olej, plátno, 95 x 160 cm, Budapešť, Muzeum krásných umění.

¹⁶⁹ Pieter Brueghel st.: *Senoseč*, olej, plátno, 117 x 161 cm, Praha, Lobkovický palác.

¹⁷⁰ Pieter Brueghel ml.: *Vesnický advokát*, olej, panel, 74 x 106 cm, Adelaide, Galerie umění jižní Austrálie.

Brueghela I. v některých dílech zcela zřejmá.¹⁷¹ Po návratu z Prahy dostává v Nizozemsku v roce 1606 zakázky od arcivévody 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*¹⁷² 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]¹⁷³ datovaném rovněž 80. léty 16. století. 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),¹⁷⁴ 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),¹⁷⁵ *Kristus v předpekli* (1597)¹⁷⁶ či *Návrat z války: Mars odzbrojen Venuší* (1610).¹⁷⁷ 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

¹⁷¹ MŽYKOVÁ 2016, 105.

¹⁷² Nedohledáno.

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

¹⁷⁴ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s oslavou andělů* v následující samostatné kapitole.

¹⁷⁵ Jan Brueghel st.: *Odpočinek na útěku do Egypta*, tempera, dřevo, 28 x 23 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁷⁶ Jan Brueghel st.: *Kristus v předpekli*, olej, dřevo, 26,5 x 35,5 cm, Haag, Mořicův dům.

¹⁷⁷ Jan Brueghel st.: *Návrat z Války: Mars odzbrojen Venuší*, olej, panel, 50 x 64 cm, Los Angeles, Muzeum J. Paula Gettyho.

kreativním způsobem nová témata související s tehdejší náboženským podtextem.¹⁷⁸ Snahou poukázat na panovnickou zbožnost vytvořili nové žánry a ikonografie, jimiž 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.¹⁷⁹ 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* (1614)[14].¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ 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 malbách 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 *Pokušení sv. Antonína* (1599)¹⁸² 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

¹⁷⁸ BAKKER 2012, 200.

¹⁷⁹ MANDER 1764, 143.

¹⁸⁰ Jan Brueghel st.: *Rajská zahrada s pádem člověka*, olej, panel, 74 x 115 cm, Haag, Mořicův dům.

¹⁸¹ BIANCO 2010, 89.

¹⁸² Jan Brueghel st.: *Pokušení sv. Antonína*, tempera, dřevo, 20,8 x 29 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

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 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.¹⁸³ 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],¹⁸⁴ 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)¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷ 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

¹⁸³ MŽYKOVÁ 2016, 128.

¹⁸⁴ Jan Brueghel ml.: *Noli me tangere*, olej, plátno, 157,5 x 213 cm, Nancy, Muzeum výtvarných umění.

¹⁸⁵ Odkaz na informace o díle *Vesničané* v následující samostatné kapitole.

¹⁸⁶ FREITAG 1997, 15.

¹⁸⁷ VANDENBROECK 2011, 173.

1634.¹⁸⁸ 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 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]¹⁸⁹ zobrazuje idylickou večerní scénu zasazenou do svitu měsíce. 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*,¹⁹⁰ 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 osamocený 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).¹⁹¹

O životě **Esaiase van de Veldeho** není mnoho dochovaných informací. Podle Waynea Franitse se malíř sice narodil v Amsterdamu, ale ve skutečnosti byl synem vlámských přistěhovalců, kteří uprchli z Antverp kvůli náboženskému pronásledování v roce 1585.¹⁹² Jisté je, že se vyučil se 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

¹⁸⁸ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.129.html>

¹⁸⁹ Hendrick Avercamp: *Rybáři za měsíčního svitu*, tempera, plátno, 14,4 x 19,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁹⁰ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s bruslaři* v následující samostatné kapitole.

¹⁹¹ Hendrick Avercamp: *Zimní výjev v Yselmuidenu*, olej, plátno, 47 x 73 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

¹⁹² FRANITS 2008, 18.

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. Franits pro van de Veldeho vzdělání připomíná ještě jednu důležitou osobu, a to Davida Vinckboonsena. Vinckboons měl na Esaiase opravdu značný vliv. Projevuje se to zejména v žánrových obrazech van de Veldeho, kde je uplatněn elegantní typ přírodní scenérie.¹⁹³ 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 název *Velryba na břehu mezi Scheveningen a Katwijk* (1617)¹⁹⁴ a není zcela jasné, jestli počínání lidí je vedeno záměrem velrybu zachránit anebo naopak. Při svém pobytu v Haagu Esaias podléhal náročnějším objednavatelům.¹⁹⁵ Inspirací se pro něho stala tradice předchozích krajinářů, jež spojoval s inovativními italskými motivy. Určitá podobnost je patrná s malířem Joosem de Momperem a lze ji spatřit v díle *Krajina s antickým chrámem* (1624)[17]¹⁹⁶, 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.¹⁹⁷ 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 sníh. 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

¹⁹³ FRANITS 2008, 18.

¹⁹⁴ Esaias van de Velde: *Velryba na břehu mezi Scheveningen a Katwijk*, olej, plátno, rozměry a umístění nedohledáno.

¹⁹⁵ KEYES 1984, 24.

¹⁹⁶ Esaias van de Velde: *Krajina s antickým chrámem*, olej, dubové dřevo, 37 x 60 cm, Praha, Národní galerie.

¹⁹⁷ http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1481, vyhledáno dne 24. 3. 2019

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.¹⁹⁸

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),¹⁹⁹ 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)²⁰⁰ či *Hry na zamrzlé řece* (1660)[18].²⁰¹ I zde se nachází tradiční znázornění bruslařů, hráčů kolfu, sánkařů 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 prosvěćují. Aert v tomto duchu využíval velmi teplé barvy hnědé a ocelově šedé.²⁰² Aertova díla mají na člověka vyjma tematiky hořících budov uklidňující efekt. Jsou plné romantičnosti, harmonie a klidu.

¹⁹⁸ Typickými příklady jsou *Zimní krajina* (1614) a *Zimní krajina* (1623).

¹⁹⁹ Aert van der Neer: *Vesnice v zimě se zamrzlou řekou*, olej, panel, 36 x 62 cm, Petrohrad, Galerie Ermitáž.

²⁰⁰ Odkaz na informace o díle *Zimní krajina s bruslaři* v následující samostatné kapitole.

²⁰¹ Aert van der Neer: *Hry na zamrzlé řece*, olej, dřevo, 23 x 35 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

²⁰² BARTILLA 2009, 114.

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

6.1. Pieter Bruegel starší – Lovci ve sněhu

1565

Olej, dubové dřevo, 118 x 161 cm

Provenience: Nicolaes Jongelinck; roku 1594 dar města Antverpy arcivévodovi Arnoštovi; roku 1595 na panství arcivévodý Arnošta; Rudolf II. kol.; cca od roku 1659 ve sbírkách Leopolda Wilhelma ve Stallburgu, Vídeň

Signatura: Podpis dolní střed: BRVEGEL. M.D.LXV

Wien, Kunsthistorisches Museum (od 1892), inv. č. 1838

Literatura (výběr): Bonn 2007, 23–24; Ertz 2003, 262–263, kat. č. 112; Gibson 1989, nepag.; Kofuku 1990, 11; Leeuw 2012, 143; Seipel 1998, 59–62; Sellink 2018, 224–235, kat. č. 75; Stechow 1990, 87–88; Vacková 1989, 187–188; Vöhringer 2013, 102.

Podrobné informace o obraze „Lovci ve sněhu“ lze snadno dohledat především ve vídeňském sbírkovém katalogu od M. Sellink (2018, 224–235, kat. č. 75). V publikaci od A. Kofuku (1990, 11) je uvedena stat' od W. Gibsona (1989, nepag.), která obsahuje poznámky o Pieteru Bruegelovi starším a rovněž vývoji vlámské krajinomalby v 16. století. Popisné údaje o malbě zaznamenává R. Leeuw (2012, 143) i W. Stechow (1990, 87–88). Formou katalogového hesla je veden průzkum díla v knize K. Ertz (2003, 262–263, kat. č. 112). J. Vacková se v publikaci (1989, 187–188) zaměřuje na hlubší význam Bruegelovy tvorby a poukazuje na jeho vliv s učením geografie a kartografie.

Na obraze se odehrává několik dějových scén a spolu se zasněženou otevřenou scénérií to dodává obrazu harmonický a poklidný charakter. V první řadě zaujme, s jakou precizností Bruegel vytvářel sebemenší detaily.²⁰³

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 ne příliš podařeného honu do menšího městečka. Lovci mají na nohou nazuty boty 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

²⁰³ STECHOW 1990, 87.

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. Připravena je i dřevěná nádoba, potřebná pro porážku prasete, které zde však není vidět. Zabíjačky patřily v těchto dobách k obvyklé činnosti venkovanů v prosincovém období.²⁰⁴ 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.²⁰⁵

Další výrazné scénky 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 hry – hokej a curling.²⁰⁶ Curling vznikl na začátku 16. století ve Skotsku během zimy, kdy lidé hledali zábavu

²⁰⁴ ERTZ 2003, 262.

²⁰⁵ <http://www.abcsvatych.com/rozdeleni/pomocnici.htm#jilji>, vyhledáno dne 17. 1. 2019

²⁰⁶ SELLINK 2018, 227.

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 postavíček 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.

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.²⁰⁷

Pokud se týká malířské palety, jednoznačně převládá barva bílá. Ta je použita k zachycení sněhu na zemi, kopcích, pahorcích střeších domů a stavení, ba i na větvičkách stromů. Dále k postižení atmosféry zimní krajiny slouží kombinace barev šedé a modré, která 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. Klaus Ertz zaznamenává, že Pieter Bruegel v obraze „Lovci ve sněhu“ upřednostňuje barvy, jako jsou bílá, černo-černá, šedo-zelená, hnědá-černá. Tyto barvy nejlépe vystihují fyziognomický výraz chladu.

²⁰⁷ Ptactvo dokresluje atmosféru nehostinné zimy.

Zároveň lze snadno popsat, jak se dojem chladu opakuje a zesiluje v každém detailu malby. Zcela zřetelné to je u postav lovců s kapucí, pobíhajících psů, zahalených větví stromů, mlýnského kola pohřbeného pod obrovskými rampouchy či černé vrány, která podle všeho mrzne za letu.²⁰⁸

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.

Poukázat bych chtěl také 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, což je ostatně častý motiv Bruegelových obrazů. Interpretace obrazu přináší řadu úvah a nezodpovězených otázek. V prvé řadě je nutno mít na zřeteli, že dílo Lovci ve sněhu zahrnuje nespočet motivů a je takřka nemožné zachytit a popsat všechny podrobnosti, jež se na desce nachází. V současné době je možné pomocí digitálních možností lépe a přesněji určovat jednotlivé prvky a motivy, které se na obraze po celou dobu skrývaly. Takovými nově objevenými detaily, jak mimo jiné uvádí např. profesor newyorské univerzity Robert L. Bonn, může být postava muže lovcí se zbraní ptáky. Při dobrém světle a vidění mohou pozorní návštěvníci muzea dokonce spatřit oheň, který žhne z brokovnice.²⁰⁹ Dalším pozoruhodným detailem je nápis na tabuli visící na trámu nad vstupem do hostince. Heslo značí pojmenování krčmy a je tam napsáno „Dit is guden Hert“, což může volně v českém překladu znamenat „U zlatého jelena“. Obrázek nad slovy, pak zcela zřejmě zobrazuje sv. Eustacha, patrona lovců.²¹⁰ Návěsná tabule visí nakřivo účelově a má podle rakouského historika Wilfrieda Seipela parafrázovat narážku na nedostatek loveckého štěstí.²¹¹ Obyčejným rolníkům totiž byl povolen pouze lov lišek, králíků a ptáků. To dosvědčuje i v popředí zaznamenaný úlovek lovců, jenž činí pouze jednu kořist v podobě lišky.²¹²

²⁰⁸ ERTZ 2003, 262.

²⁰⁹ BONN 2007, 23.

²¹⁰ Viz popis v textu.

²¹¹ SEIPEL 1998, 60.

²¹² Na lov ptáků poté poukazují četné pasti na ptáky, které se objevují v řadě obrazů Pietera Bruegela a jeho následovníků.

Obraz s tematikou zimy uzavírá cyklus ročních období, která v té době představovala v Nizozemsku šest sezón. Etapa je zároveň zobrazením rolnického života v měnících se období a je také předchůdcem autonomního žánrového malířství vlámského a nizozemského umění 17. století.²¹³ Počínaje brzkým jarem, jarním obdobím, začátkem léta, slunovratem, podzimem a samotnou zimou.²¹⁴ Do dnešní doby se jich dochovalo pět.²¹⁵ V rámci cyklu ročních období malíř představil vstup do příslušných scén podobným způsobem, jako to dříve uplatňoval Joachim Patinir. Tj. z mírně vyvýšené polohy se pohled otevírá do široké panoramatické krajiny. Prostřednictvím vyvýšeného pohledu, který umožňuje divákovi splynout s ledovým vzduchem do vysokých hor v pozadí, vytváří malíř silný dojem hloubky a rozlohy. Bruegelova paleta mistrovsky podtrhuje typickou zimní atmosféru krajiny v hlubokém sněhu: bílé složení přikrývky vytváří kompozici povrchu, zatímco siluety lovců a stromů v popředí nabízejí výrazné kontrasty.²¹⁶ „Bruegel jako režisér s jedinečným smyslem pro barvu, rytmus a momentální okamžik implementuje sezónní rytmus ročních období do svého obrazového cyklu. Zdá se, že lidé v Bruegelových obrazech jsou spíše ve společenství s přírodou než s Bohem, což je pozoruhodné pro toto období. Bruegel svým uměním předává také svůj pohled na společnost, ve které žil.“²¹⁷

Deskový obraz „Lovci ve sněhu“ představuje jednu z nejstarších velkoformátových zimních krajin v zaalpském prostředí a stal se rovněž prototypem pro zobrazení zimy v umění. Jako milník na cestě k světskému zobrazení ročních období zdůrazňuje obecný význam řady v postupné sekularizaci krajiny.²¹⁸ Bruegel pro svůj cyklus ročních období našel největší inspiraci v nizozemském miniaturním malířství z 15. a 1. poloviny 16. století, zejména pak v ilustracích kalendáře pro knihu hodiněk.²¹⁹ Mezi nejvýznamnější umělce, u kterých hledal Bruegel v této souvislosti největší inspiraci, byli bratři z Limburku, Gerard Hirenbout a Simon Bening. Právě u posledně zmiňovaného Beninga, jenž byl aktivní v Bruggách, našel Bruegel ve svých

²¹³ SELLINK 2018, 215.

²¹⁴ STECHOW 1990, 88.

²¹⁵ Leden – Lovci ve sněhu (Kunsthistorisches Museum, Vienna), únor – Pochmurný den (Kunsthistorisches Museum, Vienna), červenec – Senoseč (Lobkowitz palác, Praha), srpen – Žně (Metropolitan Museum of Art, New York), listopad – Návrat stáda (Kunsthistorisches Museum, Vienna). In: SELLINK 2018, 228.

²¹⁶ KOFUKU 1990, 11.

²¹⁷ <https://www.bruegel2018.at/die-jaeger-im-schnee/>

²¹⁸ LEEUW 2012, 143.

²¹⁹ Klíčové bylo především učení Abrahama Ortelia, jenž byl vlámský kartograf a geograf. Proslul zejména jako tvůrce prvního moderního atlasu – Theatrum orbis Terrarum (1564). In VACKOVÁ 1989, 187–188.

kalendářních cyklech patrně největší inspiraci.[23] Projevuje se to zejména v ikonografii a motivech, které jsou hlavními předměty každého měsíce. Podobnost ve způsobu zpracování je u obou malířů nesporná. U vývoje zimní krajiny, především před Pieterem Bruegelem, vyniká jen málo děl. Působivá je fresková výzdoba v Orli věži v Trentu s cyklem dvanácti měsíců z doby před rokem 1407. Měsíc leden lze označit za jeden z nejranějších zobrazení zimní krajiny.²²⁰

Bruegelův obraz, který je od roku 1892 součástí sbírky ve vídeňském Kunsthistorisches Museum byl původně vytvořen pro Nicolaese Jonghelincka, bankéře a sběratele umění z Antverp. V roce 1594 dílo obdržel darem tehdejší španělský guvernér a arcivévoda Arnošt. V roce 1595 je zaznamenáno, že obraz je zapsán v inventáři majetku arcivévody. Záhy se dostal do uměleckých sbírek Rudolfa II. v Praze. Dále je uveden rok 1659, kdy je dílo ve vlastnictví arcivévody Leopolda Wilhelma ve vídeňském Stallburgu. Následné osudy malby jsou nejasné až do roku 1892.²²¹

6.2. Pieter Bruegel – Sčítání lidu v Betlémě

1566

Olej, dubové dřevo, 115, 5 x 163, 5 cm

Provenience: do roku 1902 v soukromých sbírkách Edmonda Huybrechtse v Antverpách; mezi 12–15. květnem roku 1902 zakoupilo Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu

Signatura: Podpis a datum vpravo dole: BREVGEL / 1566

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (od 1902), inv. č. 3637

Literatura (výběr): Brink 2002, 80–99; Currie 2012, vol. I, 100–140; Fierens-Gavaert 1927, 65, kat. č. 680; Franits 2008, 54; Hindman 1981, 460; Leeuw 2012, 148, kat. č. 24; Orenstein 2001, 76.

Zásadní odbornou literaturou k tomuto dílu, na niž jsem byl odkázán i po konzultaci s pracovníky Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu, představovala třídílná odborná publikace od C. Currie (2012, 100–140, vol. I.). Jedná se o soubor, ve kterém nalezneme podrobné informace o Bruegelových dílech. Uvedeny tam jsou nejen popisy, ale i dosavadní vědecké záznamy či technické informace o dílech.

²²⁰ SELLINK 2018, 228.

²²¹ <https://www.khm.at/objektdb/detail/327/?offset=43&lv=list>

O soupisu děl umístěných ve sbírkovém fondu v Bruselu pojednává katalog od H. Fierens-Gavaert (1927, 65, kat. č. 680). Motiv „Sčítání lidu v Betlémě,“ v tvorbě rodiny Brueghelů se podrobně věnoval i P. Brink (2002, 88–89), který se ve své publikaci více zaměřil na kopie námětu od Pietra Brueghela mladšího a jeho následovníků.

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.[24]

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 nádoby 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.[25] Celé toto seskupení lidí se dělí na dvě části. Zatímco lidé v pozadí poklidně stojí ve frontě a rozmlouvají mezi sebou, lidé v popředí se strkají a působí uspěchaným dojmem, jakoby chtěli mít tuto záležitost již za sebou.

U domu s otevřenými dveřmi se skupinka lidí otočených zády pravděpodobně ohřívá u ohně. Další detail ukazuje výjev, kdy dva muži a jedna žena vedou vepře na porážku. Jeho osud je pevně zpečetěn stejně jako druhého prasete, který je opodál vykrvován 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. Tuto skupinku ještě doplňuje matka s proutěným košíkem vedoucí své dítě do otevřených dveří kamenného domu a dva diskutující muži. Jeden nešťastně sleduje porážku dobytka a druhý jasným gestem ruky na jeho rameni říká: nevšímej 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 přijíždějící na oslovi, kterou lze ztotožnit jako Marii.[26] Ztvárněn je zde i Josef, který vede osla za oprátku.²²²

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.²²³ Cílem této hry je roztočit káču, která stojí na špicí tak, aby se vydržela rotovat co nejdéle. V tomto případě je důležitým pomocník i bičík.[27]

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 plný sud. Aktivnější zimní veselí probíhá zhruba ve středu výjevu. Je na něm zobrazeno několik postav – muži i ženy, kteří se rozhodli vrátit myslí do dětských let a zkrátka si jen tak užívají zábavy. Koulují se, honí se a jen tak si užívají čerstvého, studeného a bílého sněhu. Dětské hry napodobované dospělými jsou nejen výrazem marnosti či zaslepenosti, ale i naivity a nevinnosti.²²⁴ Radostné chvíle spojené s dětskou zábavou dospělých nás odkazují na Chválu bláznovství od Erasma Rotterdamského. Ten mimo jiné poukazuje na to, že lidé vstupují do manželství z lásky k malým dětem. Z nostalgických vzpomínek se rodiče těchto dětí pak rádi vracejí do dětských let, aby si připomenuli bezstarostná léta, například v podobě dětských her.²²⁵

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.

²²² CURRIE 2012, vol. I., 102.

²²³ Její historie sahá až do roku 3500 př. n. l

²²⁴ HINDMAN 1981, 460.

²²⁵ ROTTERDAMSKÝ 1986, 37.

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 domů, které jsou záhy objeveny zahaleným mužem. Při detailním přiblížení je možné vidět mezi lidmi i malé dítě. Mohlo by se tedy i jednat o právě narozeného Ježíše.²²⁶ Pozoruhodná je také postava malého chlapce, jenž na břehu zamrzlé nádrže straší dva osamělé ptáky stojící na ledě. Upoutají i čtyři muži 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.

Článek uveřejněný na webových stránkách specializujících se na umělecké předměty evropského fondu podkryl zajímavé informace o dílu *Sčítání lidu v Betlémě*. Obraz charakterizuje několika větami, které si dovoluji citovat: „*V mistrovské syntéze náboženské malby, žánrové scény a krajiny Bruegel znovuobjevuje každodenní život, reviduje biblický příběh a vytváří obraz zřídka stejného bohatství, který lze číst několika způsoby. S několika obratnými tahy štětce skvěle zachycuje lidské siluety v plné spontánnosti jejich činnosti. Inspiroval se pravděpodobně ze zasněžených krajin shlédnutých v Knihách hodin od bratrů z Limburka. Bruegel je jedním z prvních umělců, kteří malovali sněhové scény. Námětu sčítání lidu v Betlémě se poté věnoval ještě čtyřikrát. V tomto důsledku se ukázalo, že tematika představovala obrovský úspěch, přičemž zimní krajiny se staly samostatným žánrem. Je známo, že bylo v následujících letech vytvořeno ještě čtrnáct kopií této desky, z nichž jedna pochází z rukou Pietera Brueghela mladšího a je umístěna také ve sbírkách bruselského muzea.*“²²⁷

Paleta barev je v tomto případě opravdu značně pestrá. Jsou zde zastoupeny snad všechny základní barvy od bílé až po černou. Bruegel maloval sčítání lidu v betlémské krajině v převážně chladné paletě bílé, modré a zelené. Tlumená modrošedá obloha, jasnější podél obzoru, slouží jako pozadí pro poslední paprsky zapadajícího slunce.²²⁸

²²⁶ Marie porodila malého Ježíše v Betlémě právě při této události.

²²⁷ https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bruegel/pieter_e/04/07census.html, vyhledáno 20. 10.

2019. In CURRIE 2012, vol. I. 131.

²²⁸ CURRIE 2012, vol. I., 116.

Technika malby je přesná a jemná, upřednostňuje několik tenkých vrstev barvy a střídavě využívá efekty průhlednosti, průsvitnosti a neprůhlednosti. Prozíravé použití rezerv zabránilo zbytečnému hromadění nátěru a udržovalo svítivost vycházející z lehkých přípravných vrstev.²²⁹ Bruegel posílil v popředí působnost sněhu pomocí další bílé barvy. Jinde silné tečky naznačují sněhové koule a čerstvě napadaný sníh. Konečná textura malovaného povrchu byla pro umělce velmi důležitá, jak se také ukázalo v jemném zvlněném efektu na jinak rovné obloze.²³⁰

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. Na obraze je vidět tlumená atmosféra, která vytváří jasnější dojem díky zapadajícímu slunci. Samotné ztvárnění zapadajícího slunce má velmi přitažlivý efekt. S nenápadnými světly a jemnými barevnými odstíny pracuje Bruegel na bílých částech tak, aby evokoval sníh v celé jeho rozmanitosti: panensky čistý, stopovaný, šedý a zamrzlý na místech, kde se sklouzaly děti, blátivý tam, kde šlapali lidé. Scéna je přerušována tenkými stromy, jejichž prázdné větve vystupují jako ukazatele proti jasné obloze, tence natřené, aby umožnily průhled do pozadí.²³¹

O původním objednateli tohoto díla neexistuje mnoho záznamů. S největší pravděpodobností se však mohlo jednat o soukromou zakázku pro nějakého mecenáše umění pocházejícího z Bruselu. Právě sem se totiž Pieter v roce 1562 odstěhoval spolu se svou manželkou. Některé historické prameny se následně zmiňují o tom, že zanedlouho po vytvoření obrazu *Sčítání lidí v Betlémě* zakoupil od Bruegela několik pláten jeden z rádců Filipa II., kardinál Antoine Perrenot de Granvelle.²³² O dalším putování obrazu nebyly vedeny dlouhou dobu žádné informace. Až do počátku

²²⁹ Původní obraz byl očištěn a restaurován na IRPA v letech 1968-1969 Albertem Philippotem. Restaurátorská zpráva zveřejněná v té době uvádí, že navzdory drobným ztrátám byla vrstva barvy relativně neporušená. Proces čištění se nesnažil odstranit všechny stopy starého laku: obraz tedy ukázal, že vrstva barvy je stále v dobrém stavu a nový lak aplikovaný v roce 1969 není výrazně zažloutlý. In: BRINK 2002, 83.

²³⁰ CURRIE 2012, vol I., 139.

²³¹ ORENSTEIN 2001, 76.

²³² FRANITS 2008, 54.

20. století, kdy je zaznamenáno, že dílo bylo do roku 1902 v soukromých sbírkách Edmonda Huybrechtse v Antverpách. V téže roce mezi zakoupilo obraz Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu, kde je součástí sbírek dodnes. Obraz je signovaný podpisem a datem vpravo dole - BREVGEL / 1566.²³³

Na toto téma byla po smrti Pietera Bruegela staršího vytvořena celá řada kopií, především ze strany jeho syna Pietera Brueghela mladšího. Od druhé poloviny 20. století docházelo ke zkoumání tohoto díla ve spojení s kopiemi od Pietra II., aby bylo možné blíže prozkoumat podobnosti a rozdíly mezi nimi a hledat stopy ohledně procesu kopírování originálu.²³⁴

6.3. Pieter Bruegel starší – Vraždění neviňátek

1565–1567

Olej, dubové dřevo, 111 x 160 cm

Provenience: krátce po svém vzniku ve sbírkách císaře Rudolfa II. v Praze; v roce 1662 zakupuje anglický král Karel II. od Williama Frizella, obchodníka s uměním z Bredy

Signatura: Neznačeno

London, Royal Collection Trust (od 1662), inv. č. 405787

Literatura (výběr): Leeuw 2012, 150, kat. č. 25; Shawe-Taylor 2008, 92–98, kat. č. 14; Mrázek 2011, 30.

Primární literaturu v tomto případě představuje odborná publikace od D. Shawe-Taylor (2008, 92–98, kat. č. 14), kde jsou popsány veškeré vyobrazené scény a sebemenší detail. Autor dále zmiňuje původní provenienci a rovněž poukazuje na malířské zásahy do malby. Motivu se ve své publikaci krátce věnoval i R. Leeuw (2012, 150, kat. č. 25). Ten pojednává o malbě „Vraždění neviňátek“ od Pietera Brueghela mladšího, jenž ale našel inspiraci pro toto téma v tvorbě svého otce Pietera Bruegela staršího.

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 ony začaly být považovány 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,

²³³ FIERENS-GAVAERT 1927, 65.

²³⁴ BRINK 2002, 82.

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.²³⁵

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 nevinátek 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 nevinátek se řadí do předmětu mého dalšího bádání.[28]

Bruegelův námět vraždění nevinátek se odehrává ve středu města, které je lemováno po obou stranách zasněženými střechami 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 konšelé.²³⁶ 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 ženou plácou, 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

²³⁵ MRÁZEK 2011, 30.

²³⁶ Význam slova konšel = ve středověku přísežný člen městské rady, která vykonávala správu města a měla nad měšťany soudní pravomoc.

běsnění! Smilujte se nad námi! Muž na koni opovrhujícím mávnutím ruky naznačuje, že jejich prosby jsou zbytečné.[29]

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.²³⁷ 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 scény 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.

Barevná paleta je v tomto případě o něco pestřejší než u obrazu *Lovci ve sněhu*.²³⁸ 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 tůň a vzdálené vodní říčky. 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 nevinů 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 pociťuje

²³⁷ Mrtvá tělíčka nemluvnat byla za císaře Rudolfa II. přemalována na předměty v podobě nádob či hospodářské zvěře.

²³⁸ SHAWE-TAYLOR 2008, 94.

nelítostnou brutalitu vůči bezbranným osobám, které nechtějící doplatili na kruté nařízení krále Heroda.

Jako zdroj inspirace Bruegelovi posloužily vlastní zkušenosti z mimořádně těžké zimy let 1564–1565, kdy se snažil popsat vesnici pokrytou sněhem. Na přítomnost tuhého a neústupného počasí poukazují rampouchy visící ze střech či rybník v popředí, jehož hladina je silně zamrzlá. Téma umělcova obrazu se následně stalo velmi populárním. Masakr nevinátek, tak lze snadno spatřit v dílech několika Bruegelových následovníků, včetně v tvorbě jeho syna Pietera II. Brueghela. Nutné je podotknout, že Bruegelovo *Vraždění nevinátek* je obraz jedinečným příkladem více příběhů v jednom celku. Malba vyžaduje, abychom si každou epizodu prohlédli a procítili jednotlivě. Téma je zakomponováno do nizozemské vesnice, na kterou zaútočili španělští vojáci a němečtí žoldnéři. Bruegel se zřejmě odkazoval na tehdejší politickou situaci v zemi, kdy okupující španělská vojska reagovala na nizozemskou vzpouru proti španělské nadvládě, též známé jako „80. letá válka.“²³⁹

Kdo byl objednavatelem, a tudíž prvním majitelem obrazu není zřejmé. Jisté je, že se ne dlouho po svém vytvoření dostal do uměleckých sbírek císaře Rudolfa II. v Praze. Dále je pak uveden až rok 1662, kdy dílo zakoupil anglický král Karel II. od Williama Frizella, obchodníka s uměním z Bredy. Po popravě Karla I. v roce 1649 byla královská sbírka zcela rozprodána. V květnu 1660 vydal Karel II. prohlášení, kterým nařídil okamžité vrácení uměleckých předmětů dříve patřícímu Karlu I. Jeho úsilím tak bylo získáno značné množství obrazů. Od Frizella koupil celkem 72 děl, mezi nimiž se nacházel právě i Masakr nevinátek. Karel II. během svého 25 letého panování shromáždil důležitou sbírku více než 1000 uměleckých děl.²⁴⁰

Co se malířských zásahů do samotného obrazu týká, tak Desmond Shawe-Taylor uvádí, že k prvnímu došlo v době, kdy jej vlastnil císař Rudolf II. Ten patrně nařídil, aby byl motiv masakru přemalován na téma rabování. Zabití děti byly přetřeny detaily, jako jsou různé předměty v podobě džbánů a hrnců. Mrtvá těla nemluvnat pak rovněž nahradila vesměs hospodářská zvířata. Na námět tohoto obrazu, čili *Vraždění nevinátek* zřejmě poprvé poukázal v první čtvrtině 17. století Karel van Mander, když ve své životopisné publikaci nazval toto dílo jako „masakr“. Pod přelakovanými oblastmi lze

²³⁹ LEEUW 2012, 150.

²⁴⁰ SHAWE-TAYLOR 2008, 96.

navíc vidět stín dětí. V roce 1941 mělo dojít k další intervenci. Ta se týkala úpravy oblohy, kdy byla vyčištěna od plamenů plápolajících nad okolními domy.²⁴¹

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

1624

Olej, dřevo, 42,8 x 57,4 cm

Provenience: Sbirka Rudolfa Pachlerba, před rokem 1894; Státní umělecká galerie, Bukurešť, 1894; Muzeum Kalinderu, Bukurešť, před rokem 1916; Rumunské umělecké poklady přemístěny do Ruska, 1916-1956, Národní muzeum umění, Bukurešť, 1956

Signatura: Vlevo dole: P. BREVGHEL

Bucharest, The National Museum of Art of Romania, inv. no. 69405/2285 (od 1956)

Literatura (výběr): Beldiman 1995, 85, 183–184, kat. č. 34; Ertz 1997, 378–380, kat. č. 122; Rotterdamský 1986, 35; Vacková 1989, 236.

Klíčové informace k obrazu „Zima z cyklu Čtyři roční období“ od Pietera Brueghela mladšího lze snadno dohledat v obsáhlém katalogu bukurešťské sbírky, jenž vyšel za spolupráce s japonskými sbírkovými institucemi. Jako spoluautorka katalogu je uvedena I. Beldiman (1995, 85, 183–184, kat. č. 34). V publikaci jsou zaznamenány nejen stručné popisy děl, ale i historický nástin doby vzniku díla a údaje o provenienci. Obdobné poznatky jsou vylíčeny i v K. Ertz (1997, 378–380, kat. č. 122), jenž poukazuje i na filozofický podtext u některých vyobrazených scén. Autor rovněž zmiňuje i ovlivnění tvorby Brueghela mladšího s návazností na tvorbu jeho otce Pietera Brueghela staršího a Hanse Bala.

Nejstarší syn Pietera Brueghela staršího Pieter mladší beze vší pochyb po svém otci malířský talent zdědil. Často se pokoušel vytvářet kopie podle otcovy předlohy, přesto však vytvořil i některé zcela ojedinělé malby, u kterých se oprostil od vlivu svého otce.²⁴² 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.²⁴³ Zimní radovánky či veselí v blízkém hostinci se tak pro ně stalo společnou zábavou tohoto dne.[30]

²⁴¹ SHAWE-TAYLOR 2008, 94.

²⁴² VACKOVÁ 1989, 236.

²⁴³ ERTZ 1997, 378.

Je zřejmé, že Pieter Bruegel mladší se ve ztvárnění scény v popředí patrně inspiroval u svého otce, a to konkrétně v díle *Lovci ve sněhu*. Postavy, zobrazené nejbliže 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.

Nejbliže 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.[31] 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 rámě, 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.[32] Silný motiv je odkazem na memento mori, jenž popisuje nešťastníkův osud za nevyhnutelný a s jistotou za ukončený.²⁴⁴ 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. 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. 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 zdejších hostinci, jehož okna jsou dokořán otevřena vši veřejnosti a doslova každého vybízejí k návštěvě. 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.[33]

Výjev opanovalo bujaré veselí. S tím jsou spojeny i zimní radovánky, které se neobejdou bez tradičního bruslení. K němu, jak vidíme, patří i pády. Scéna s bruslení

²⁴⁴ ERTZ 1997, 380.

proto vybízí k různé interpretaci – uklouznutí na tenkém ledu a následné pády lze brát jako narážku na životní cestě.

Celý tento námět se odkazuje na Erasma Rotterdamského a jeho dílo Chvála bláznovství. Opět zde shledáváme skupinky dospělých lidí, kteří na zamrzlé vodní ploše dovádějí jako malé děti. Jak citoval sám Erasmus Rotterdamský: „*Především se lidé shodují v tom, že všechny vášně jsou v úzké spojitosti s Bláznivostí; vždyť přece blázna rozlišují od mudrce právě tím znakem, že onoho ovládá vášně, tohoto rozum. Proto také podle stoiků se mudrc musí vyvarovat všech duševních zmatků jako zlých nemocí.*“²⁴⁵ Úryvek z knihy poukazuje na to, že celý život všech lidí na tomto světě je prolut malými nebo velkými bláznivostmi. Největší priority jsou připisovány bláznům a šaškům, naopak o mudrce nemá nikdo zájem. Potvrzuje se tak pravidlo, že čím obyčejnější a bláznivější člověk, tím je šťastnější. Oproti tomu vážný mudrc, jenž svou zahorčklivostí kazí i sebemenší zábavu, štěstí nedosáhne a bude věčně nespokojený. Námět, včetně scénky v nedalekém hostinci vyobrazuje zábavu a veselí s konzumací alkoholu, kterou si venkované po těžké práci zaručeně zaslouží. Posvícení a jiné svátky se obecně slavily jen párkrát do roka, z čehož plyne i známé nizozemské pořekadlo „het is niet alle dagen kermis“ – není každý den posvícení.²⁴⁶

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 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.²⁴⁷

Série ročních období se stala po smrti Pietera Bruegela staršího často znázorňovaným námětem. V katalogu 16th–18th Century European Paintings from The National Museum of Art of Romania se mimo jiné uvádí, že Bruegel starší do své smrti v roce 1569 stihl vytvořit pouze dvě ze čtyř kreseb. Jednalo se o jaro a léto. Podzim a zima jsou posléze dílem Hanse Bole, který zaměřil kresby více na duchovní podtext. Tyto

²⁴⁵ ROTTERDAMSKÝ 1986, 35.

²⁴⁶ KOTKOVÁ 2008, nepag.

²⁴⁷ BELDIMAN 1995, 183.

skici se poté staly vzorem pro dva malíře, a to pro Abela Grimmera a již zmiňovaného Pietera Brueghela mladšího.²⁴⁸ Četná ztvárnění tohoto motivu u obou malířů svědčí o tom, že se téma těšilo v oné době náležité oblibě. Ve srovnání s přesnými interpretacemi a poněkud zjednodušenými a naivními obrazy od Grimmera se jeví Brueghel mladší jako mnohem nápaditější, ať už se jedná o zacházení s motivy nebo s experimenty v podobě přidání nových prvků. Pozoruhodnější je u Brueghela mladšího i adaptace tónů a jasů barev, které nepochybně identifikují a charakterizují jeho umělecké idiomy.²⁴⁹

Ioana Beldiman dále zmiňuje, že Pieter Brueghel mladší vedle úplných cyklů ročních období vytvářel rovněž několik nezávislých maleb, zobrazujících roční cyklus, nejpravděpodobněji na žádost různých objednavatelů. Mezi těmito cykly má však největší počet vyhotovených verzí jaro, zatímco léto bylo nejméně často interpretovaným tématem. V zobrazení zimy, která uzavírá sérii, přidává Brueghel mladší nejvíce nových prvků a detailů, jenž opustily od původního schématu Hanse Bola.^[34] Největší změny jsou patrné v mistrovsky namalovaném panoramatickém pozadí, kde Pieter II. potlačil drobné budovy a davy lidí ve prospěch širšího prostoru, vnášejícího do zasněženého obrazu pocit vzduchu a volnosti.²⁵⁰

Určit přesnou dataci bukurešťského cyklu ročního období je velmi obtížné, jelikož tato tematika se v umělcově tvorbě vyskytovala přibližně mezi léty 1622–1635. Obrazy byly namalovány velmi podobným způsobem, co se technických stránek a motivů týká. Brueghel ml. navíc díla zřídka kdy signoval rokem. Přesto, s přihlédnutím k posudkům vyjádřenými G. Marlierem, který se domnívá, že zima ze sbírek v Bukurešti svým ztvárněním velmi připomíná zimu z cyklu ročních období, jež je v současné době umístěna ve sbírkách v Lucernu a je datována rokem 1624. Výrazná podobnost mezi oběma díla by tak mohla nasvědčovat tomu, že cyklus ročních období z Bukurešti vznikl chronologicky kolem roku 1625.²⁵¹

Co se původní provenience týká, tak je doloženo, že obraz byl před rokem 1894 v soukromé sbírce Rudolfa Pachlerba. V roce 1894 dílo získala Státní umělecká galerie v Bukurešti. Kolem roku 1916 jej vlastnilo Muzeum Kalinderu v Bukurešti. Následně bylo na čtyřicet let přemístěno s rumunskými uměleckými poklady do Ruska.

²⁴⁸ ERTZ 1997, 378.

²⁴⁹ BELDIMAN 1995, 183.

²⁵⁰ BELDIMAN 1995, 183.

²⁵¹ BELDIMAN 1995, 184.

Konečně v roce 1956 získalo obraz zpět Národní muzeum umění v Bukurešti, kde je součástí sbírek dodnes.²⁵²

6.5. Jan Brughel starší – Zimní krajina s oslavou andělů

1605

Olej, plátno, 26,5 x 36 cm

Provenience: 1605 Federico Borromeo, roku 1618 daroval do sbírek Ambrosiany

Signatura: Neznačeno

Milán, Pinacoteca Ambrosiana, inv. č. 75 b–26 (získáno roku 1618)

Literatura (výběr): Bedoni 1983, 45–46, kat. č. 18; Ertz 1979, 503–504, kat. č. 121; Mander 1764, 143; Vacková 1989, 252.

Knih od S. Bedoni (1983, 45–46, kat. č. 18) představuje primární vědeckou publikaci, jež se zabývá Janem Brueghelem starším a jeho díly, umístěnými v italských sbírkových fondech. V knize je představen podrobný popis díla „Zimní krajina s oslavou andělů“, informace o objednateli malby i sdělení o spolupráci Brueghela s malířem Hansem Rottenhammerem. Problematiku spolupráce mezi oběma umělci vylíčil ve své knize i K. Ertz (1978, 503–504, kat. č. 121).

Dalším významným severským malířem krajinomalby z rodiny Brueghelů, byl Jan Brueghel starší, syn Pietera Brueghela, bratr Pietera Brueghela mladšího a otec Jana Brueghela mladšího.²⁵³ 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.²⁵⁴ Zasluhou jejich dobrých vztahů vzniklo toto pozoruhodné umělecké dílo, jež se na první pohled od ostatních zobrazovaných krajinomaleb oné doby liší, ale zároveň si zaslouží náležitou pozornost a pokus o následný rozbor.[35]

Pro upřesnění je nutno poukázat na úplný námět tohoto obrazu. Jedná se o zimní krajinu s vesničany shromažďujícími 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 krácejí tři osoby přinášející dřevo. Zřetelně

²⁵² BELDIMAN 1995, 85.

²⁵³ MANDER 1764, 143.

²⁵⁴ VACKOVÁ 1989, 252.

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 kočující 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.[36]

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 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 andělíčky dodávají malbě zcela jiný, osobitý rozměr. Biblický prvek s kombinací zasněžené severské krajiny působí mysticky a přidává dílu určitou fantazii. Dva nejvýraznější andělíčky 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 amoreti 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. Putti²⁵⁵ na levé straně úpěnlivě vzhlížejí 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.

Barevná škála nabízí především barvu bílou. Ta zobrazuje především zasněžený zemský povrch i nepatrné náznaky sněhové pokrývky na některých střeších domů. 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, amoretí vycházející z nebeského světla a v jeho

²⁵⁵ Putto neboli rovněž amoret bývá označen anděl v podobě nahého dítěte.

těsné blízkosti, mají těla v narůžovělém odstínu. Nejvýraznější barvou zde, ale není barva bílá, nýbrž modrá. Ta zabírá většinu nebeské plochy.

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 obrazy 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 hořčnatě 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 amoretí. 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.

Kardinál Federico Borromeo, byl bezesporu vášnivým sběratelem umění, a tak není divu, že na něho zapůsobila i tvorba Jana Brueghela staršího. Na jeho objednávku, tak vznikl obraz ve spolupráci dvou malířů, kteří svoji součinnost započali již dříve. Jak je zmíněno v publikaci od Stefanie Bedoni, Borromeo apeloval na to, aby obraz neznázorňoval ryze zimní krajinu, ale aby byl samotný celek zjemněn přidáním detaily a prvky. Ty jsou představeny v podobě andělů poletujících nad oblohou a dále pak květinami, jež odhazují z rukou.²⁵⁶ Postavy andělíčků vytvořil Hans Rottenhammer, květiny pak Jan Brueghel starší. Zimní krajina zobrazující milánskou vesnici je patrně rovněž dílem Brueghela. O jeho autorství v tomto případě svědčí i poznatky Stefanie Bedoni, která mimo jiné poukazuje na to, že krajina z díla *Zimní krajina s oslavou*

²⁵⁶ BEDONI 1983, 45.

andělů je zcela zřetelně inspirována vesnickou scénérií z díla *Zimní krajina s pastí na ptáky* od jeho otce Pietera Bruegela staršího. Jak jsem již podotkl, tak téma s pastmi na ptáky nebo na jiná zvířata se těšila značné oblibě. Není tak divu, že podobný či až identický motiv se následně objevoval i u následníků Pietera Bruegela staršího.²⁵⁷ Na spolupráci obou malířů při vyhotovení zakázky pro kardinála Borromea poprvé upozornil Crivelli, jenž prisuzoval ztvárněnou oblohu právě Rottenhamerovi. S názorem se ztotožňuje na počátku 19. století i německý historik umění Alfred Peltzer. Teprve Ingrid Jost však jako možného autora nebeské oblohy zmiňuje Hendricka van Balena. Podle Jostové je přijatelné datovat krajinu rokem 1595, postavy andělíčku byly však dle jejich slov do obrazu přidány až kolem roku 1600.²⁵⁸ Autorka připisuje ztvárnění oblohy Hendricku van Balenovi pravděpodobně na základě stylistického srovnávání andělíčků s oběma umělci. Putti vyskytující se v dílech ať van Balena či Rottenhamera jsou však natolik podobní, že je takřka nemožné mezi nimi najít jediný rozdíl. Osobně se přikláním k názorům Crivelliho a Peltzera, že andělé na obloze jsou výtvorem Hanse Rottenhamera. Přesvědčují mě o tom nejenom stylistické rysy umělce, ale i časová sounáležitost mezi Rottenhammerem a Brueghelem, která v té době již probíhala. Zhruba ze stejného období, konkrétně z roku 1595 pochází obraz *Oslava andělů*, jenž je umístěn rovněž v Pinacotece Ambrosiana. Podobnost mezi těmito díly, zejména ve způsobu zachycení postav puttů je zde bezpochyby prokazatelná.

6.6. Jan Brueghel ml. – Vesničané

1620

Olej, dřevo, 61 x 85,5 cm

Provenience: před rokem 1749 získal lankrabě William VIII.

Signatura: Neznačeno

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv. č. KG 62

Literatura: Lange 2011, 44–45, kat. č. 3; Schnackenburg 1985, 20, kat. č. 12;

Schnackenburg 1996, 72; Vogel 1958, 143, kat. č. 62; Voigt 1938, 33.

Základní informace k dílu lze dohledat v katalozích od P. Voigt (1938, 33), H. Vogel (1958, 143, kat. č. 62) a B. Schnackenburg (1996, 72). Poznatky se týkají především údajů o autorství, dataci, provenienci a současné lokaci díla. Kniha B. Schnackenburga

²⁵⁷ BEDONI 1983, 46.

²⁵⁸ ERTZ 1979, 503.

je navíc doplněna o stručný popis. Bližší informace se nacházejí v odborné publikaci od J. Lange (2011, 44–45, kat. č. 3). Kromě již zmíněných poznatků ohledně autorství či provenience, je zde důkladně proveden popis díla a vylíčená dosavadní vědecká stanoviska a výzkumy.

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 vypozařovat, že dění celého námětu přesunul na rozlehlou, nekonečnou plochu zamrzlého jezera či řeky.²⁵⁹ Celá scéna disponuje nespočtem drobných postav lidí, jenž si vyšli užít společných zimních radovánek na zledovatělý prostor.[37]

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 mýtince se kromě lidí objevují i domácí zvířata a mnoho nezbytných hospodářských doplňků jako je žebřík, sud, metla, lavory, džbány, kádě a jiné.

Následným přesunem na ledu 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 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 ruce

²⁵⁹ SCHNACKENBURG 1996, 72.

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 sítky 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, patrně naplněné nějakým mokem. 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.

Stěžejní barevné zastoupení zde představuje klasická barva bílá a její postupné odstíny. Je zobrazena na sněhové pokrývce zemského povrchu, zamrzlé vodní plochy, na zasnežených doškových střeších, na velkých přístřešcích v podobě stanů i na mlhavých mračnech.²⁶⁰ Prostor je zde bezpochyby zcela otevřený. Rozmanitá a impozantní krajina působí na divákovo oko až pohádkovým dojmem. Studené

²⁶⁰ LANGE 2011, 44.

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.²⁶¹

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 dáli se začíná vytvářet mlhavá, pohlcující pára, v níž se postupně začínají vytrácet figury lidí. Vzhledem k ponurému počasí lze usuzovat, že děj obrazu je zasazen do odpoledního času.

Justus Lange ve své publikaci nazvané *Dialoge. Barocke Meisterwerke aus Darmstadt zu Gast in Kassel* podotýká, že při zakoupení díla do sbírek v Kasselu v 18. století byl obraz dlouhou dobu považován za výtvar Jana Brueghela staršího. Následně došlo k úvahám, že autorem malby je pro změnu Hendrick Avercamp a to především kvůli nápadné podobnosti ve výběru tématu. Dokonce i Hans Vogel ve svém katalogu po uměleckých sbírkách v Kasselu z roku 1958 dílo nedává do souvislosti s postavou Jana Brueghela mladšího, ale nechává ho zařazené bez autora. Ve zkratce jen podotýká, že většina odborníků je nakloněna k názoru, že autorem je s největší pravděpodobností Hendrick Avercamp.²⁶² Posléze bylo autorství rozluštěno a Jan Brueghel mladší byl identifikován jako malíř, který úspěšně pokračoval v otcově dílně. Zde se však sám orientoval na díla svého dědečka. Prokazatelně jej srovnat se Zimní krajinou z roku 1565 od Pietera Brueghela staršího, jež je umístěna v Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu. Na rozdíl od malby svého dědečka, Jan v obraze sklonil horizont a proměnil přehlednou krajinu v orientovaném zobrazení do popředí. Po celé ploše se tak rozkládají a rozbíhají narativní motivy skrze četné skupiny postav.²⁶³ Téhož stanoviska se drží i Bernhard Schnackenburg, který poznamenává, že při realizaci obrazu se malíř výjimečně neváže na práci svého otce, ale vychází z děl svého dědečka Pietera Brueghela staršího.²⁶⁴ I zde je zmiňován obraz z roku 1565. Na základě komparací se domnívám, že se jedná o dílo Zimní krajina s pastí na ptáky, umístěném v Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu. Styl 17. století se u malby Jana Brueghela projevuje v uplatnění nízkého horizontu se silnějším důrazem na scény v popředí. Shody v obou dílech lze najít zejména v liniích postav bruslících

²⁶¹ VOIGT 1938, 33.

²⁶² VOGEL 1958, 143.

²⁶³ LANGE 2011, 44.

²⁶⁴ SCHNACKENBURG 1996, 72.

na zamrzlé řece, obdobně vyobrazených stromech či téměř identicky znázorněné architektuře zimní vesnice.

První známý majitel obrazu byl lankrabě William VIII. z Hesensko-Kasselské větve. Ten malbu ve svých sbírkách vlastnil do roku 1749. V polovině padesátých let 18. století již musela pravděpodobně dílo získat do své kolekce Gemäldegalerie v Kasselu. Svědčí o tom zejména adresář sbírek z roku 1783, zaznamenávající veškerá díla uchovávaná v galerii.²⁶⁵ Obraz je nesignovaný, což znesnadňovalo jeho autorské připsání.

6.7. Flámská škola 1. čtvrtina 17. století – Zimní krajina s krmítkem pro ptáky

1. čtvrtina 17. století

Olej, dubové dřevo, 37 x 55 cm

Provenience: Sbírka Rostislavy Urbanové, Brno před rokem 1976

Signatura: Neznačeno

Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 13811

Literatura (výběr): Brink 2002, 160 – 161; Currie 2012, 484 – 50, vol. II.; Leeuw 2012, 152, kat. č. 26; Slavíček 2000, 362, kat. č. 450; Vacková 1989, 238-239.

Obraz umístěný v Národní galerii v Praze je připisován anonymnímu malíři vlámské školy a vznikl patrně v 1. čtvrtině 17. století.²⁶⁶ Klíčové informace o díle nalezneme především v katalogu L. Slavíčka (2000, 362, kat. č. 450). Katalog představuje soupis děl pro seznámení s díly vlámských barokních malířů, zastoupených ve sbírkách Národní galerie v Praze. Jsou zde uvedeny záznamy o původní provenienci i stručná pasáž o připsání autorství. J. Vacková (1989, 238–239) opět poukazuje na hlubší význam díla, jenž je spjatý s lidským osudem. Ch. Currie (2012, 484–501, vol. II.) na základě komparací zkoumá a popisuje velmi podrobně technické složky kopií obrazu „Zimní krajina s pastí na ptáky“ podle předlohy Pietera Bruegela staršího. Na podobné bázi pracuje s dosavadními poznatky i P. Brink (2002, 160–161).

Výjev je zasazen do údolí flámské vesnice v 16. století. [38] Kompozice je rozdělena do dvou samostatných scén. Vlevo se děj odehrává na vodní ploše zamrzlé řeky

²⁶⁵ Adresář sbírek: Causid, Simon: Verzeichnis der Hochfürstlich-Heßischen Gemälde-Sammlung in Cassel. Kassel 1783.

²⁶⁶ SLAVÍČEK 2000, 362.

či kanálu, vpravo na zasněženém prostranství před domy. Na ledem pokrytém vodním toku se pohybuje množství postav. V levém dolním rohu započiná turnaj zřejmě ve hře curling. Muž uprostřed se napřahuje a chystá se poslat dřevěné těleso, co nejbližší k cíli. U něho stojí dva muži, kteří celou situaci bedlivě sledují. V popředí je dále ztvárněna postava malé sáňkující dívky. Její ruce svírají dva pruty, jimiž se po ploše odráží. Zbylé postavy zobrazené na malbě, pak hrají hokej, točí káču, bruslí, běhají nebo se jen zkrátka procházejí.²⁶⁷

Druhá část scény se odehrává na pravém břehu, kde na zasněžené zemi stojí dřevěné prkénko představující krmítko pro ptáky. Pod ním i okolo něho jsou rozmístěni poletující a zrní zobající ptáci. Krmítko je vytvořeno ze starých dveří, jež jsou postaveny na tenké tyčce.

Oba břehy zamrzlé řeky jsou lemovány stavbami nejrůznějších typů, od hospodářských cípek a stavení po kostel s vysokou věží. V dalekém pozadí se následně za hustou mlhou rýsují hradby rozlehlého města nebo hradu, kde dominuje mohutná věž.

Z barev převládá opět barva bílá v několika odstínech. Použity byly jasné i tlumené tóny poukazující na konec zimní nadvlády. Kombinace bílo-šedo-zelené naznačuje zamrzlou vodní plochu a parafrázuje blízké nebezpečí v podobě tenkého ledu. Hnědá barva je uplatněna na veškerých dřevinách i některých architektonických položkách. Šatstvo venkovanů, veselících se na zamrzlé řece doplňují barvy červená, modrá, zelená a černá. Pestrá barevnost ošacení drobných postav přináší do pochmurné zimní krajiny kontrastní a impozantní momenty. V porovnání s jinými díly se zimní tematikou, může toto dílo působit i jako radostná žánrová scéna.

Obraz vznikl podle obrazu *Zimní krajina s pastí na ptáky* z roku 1565 od Pietera Bruegela staršího. Na stejné téma vytvořil Bruegel starší během svého života ještě několik maleb. Motiv zasněžené zimní vesnice s pastí na ptáky se po Bruegelově smrti stal tak populární, že byla vyhotovena celá řada napodobenin. Námětem se zabývali i jeho synové Pieter Brueghel mladší[39] a Jan Brueghel starší. Většina vzniklých děl se přísně držela identického motivu, kde nepatrné rozdíly lze vidět pouze v detailech, jako jsou linie postav či tóny barev. Zde studované dílo se však od ostatních svým pojetím liší v zdánlivě nedůležitém detailu. Jak jsem již podotkl, tak většina malířů znázorňovala zimní krajinu s pastí na ptáky. V tomto případě, ale autoři malby ztvárnili

²⁶⁷ Viz. matka s dítětem uprostřed vodní plochy.

místo pasti, krmítko na ptáky.²⁶⁸ Opodstatnění je možné nalézt v tom, že Bruegelovi následovníci nepochopili skrytý význam námětu a zároveň pravděpodobně přehlédli provázek, směřující z dřevěné pasti do okenice přilehlého domu. Ztvárnili tak krmítko, jenž má poskytnout potravu pro ptactvo. Past, jejíž záludnost spočívala v tom, že pokud někdo zatahal za provázek, když ptáci hledali obživu, prkno spadlo a opeřence rozmačkalo. V tomto výjevu se skrývá hlubší význam obrazu – upozornění na všudypřítomného ďábla, který neustále ohrožuje život lidí i zvířat.²⁶⁹

Zajímavé srovnání lze shlédnout na zde prezentovaném díle a malbou od Pietera Brueghela mladšího, která se v současnosti nachází rovněž v expozici Národní galerie v Praze. Lubomír Slavíček v katalogu Národní galerie *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries* uvádí, že při akvizici NG byl jako autor obrazu zjištěn antverpský rodák Pieter Gysels.²⁷⁰ Dílo od Gyselse ztělesňuje prototyp malby se zimní krajinou a pastí na ptáky. Prokazatelně je tu ztvárněna tenká šňůra, spojující zrádnou past a okenici blízkého domu. Co se architektonického členění a uspořádání týká, tak si jsou obě díla velmi podobná. Téměř srovnatelné znaky je možné spatřit i ve figurálním vyobrazení postavček na zamrzlé lední ploše kanálu. Oba malíři navíc využili pestrosti barev k vzbuzení radostného a šťastného dojmu během nevlídného a mrazivého počasí.²⁷¹

Podstatou je pro interpretaci popsáný význam pasti na ptáky, evokující pocit nejistoty a nebezpečí lidské existence. Ptáci zobrazení v bezprostřední blízkosti pasti představují paralelu k nic netušícím bruslařům, pohybujících se obdobně na tenkém ledě.²⁷² Motivem se ve třicátých letech 20. století zabýval rakouský historik umění Gustav Glück, který námět malby spojil s lidovými příslovími, jež jsou v Nizozemí velmi oblíbená. Jednalo se například o přísloví – Jít na brusle tj. – dostávat se na scestí nebo Stát na praskajícím ledu tj. – dostávat se do problémů.²⁷³ Na tomto základě se pak dá scéna vyložit jako výraz hazardu a nestability člověka, stejně tak jako možného ohrožení v pozemském životě. V krátkém ohlédnutí je nutno připomenout obraz od Pietera Brueghela mladšího „Zima“ z cyklu „Čtyř ročních období“, jenž jsem také zahrnul do své práce. Zde byla ďáblova nástraha vykonána na nebožákovi, pod kterým

²⁶⁸ SLAVÍČEK 2000, 362.

²⁶⁹ VACKOVÁ 1989, 238–239.

²⁷⁰ SLAVÍČEK 2000, 100.

²⁷¹ Poslední shodou se umělci zásadně liší od pojetí Zimní krajiny s pastí na ptáky od Pietera Brueghela staršího. Ten naopak pro vyjádření chmurného a studeného počasí uplatnil tóny barev tlumených. Celý námět je navíc obklopen mlhovou atmosférou, která navazuje pocity smutku.

²⁷² BRINK 2002, 160.

²⁷³ <https://cemsbrno.org/2018/12/17/dilo-mesice-zimni-krajina-s-pasti-na-ptaky/>, vyhledáno 14. 11. 2019

se prolomil led. Vzhledem k lhostejnosti ostatních lidí na polozmrzlé řece, je jeho osud zpečetěn a smrti se s jistotou nevyhne. Ptačí past jako metafora k blížícímu se nebezpečí byla v umění severských zemí 16. a 17. století značně rozšířená. Původ se dá hledat v biblických textech, kde se nachází řada pasáží a obrázků, na nichž je vyobrazen ďábel chystající na člověka a jeho duši pasti.²⁷⁴ Celý tento námět by se dal obecně vyložit jako alegorie o člověku a jeho životě, který je představen jako poutník, směřující po cestě, na jejímž konci se má dočkat očekávané spásy. Po dobu putování je však ohrožován svou slabostí, již síly ďábla nepřetržitě sledují a chystají se ji využít. Motiv tak s největší pravděpodobností skrývá ve své podstatě moralizující varování.

Pražský obraz tvoří jednu z mnoha napodobenin podle slavného vlámského malíře Pietera Bruegela staršího. Do sbírek Národní galerie se dostal po roce 1976. Do té doby byl v soukromé kolekci Rostislavy Urbanové v Brně. O starší provenienci díla není nic známo.

6.8. Hendrick Avercamp – Zimní krajina s bruslaři

1608

Olej, dřevo, 77,3 x 131,9 cm

Provenience: Kolekce Gerrita de Clercq, Amsterdam; zakoupeno pomocí Rembrandtovy asociace roku 1897

Signatura: Vpravo na zdi dřevěného přístřešku, HAenricus. Av' Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. SK-A-1718 (získáno roku 1897)

Literatura (výběr): Brown 1977, nepag., kat 8; Freitag 1997, 16; Leeuw 2012, 21; Thiel 1960, 24, kat. č. 391.

Výchozím bodem pro toto dílo byl rozsáhlý katalog maleb umístěných v Rijksmuseum v Amsterdamu. Editor P. Thiel (1960, 24, kat. č. 391) uvádí základní informace o technických stránkách obrazu, včetně velmi stručného popisu malby. V příloze navíc předkládá typický monogram Avercampa. Informace o malíři lze dohledat i v bibliografické příručce od W. Freitag (1997, 16). Ve zkratce poté dílo představuje i R. Leeuw (2012, 21).

²⁷⁴ LEEUW 2012, 152.

Patrně nejvýznamnějším představitelem malířů zabývajících se zimní krajinou byl bezesporu amsterdamský rodák Hendrick Avercamp.²⁷⁵ 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.²⁷⁶

Typickým příkladem je rovněž obraz *Zimní krajina s bruslaři*, datovaný rokem 1608.[40] 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. 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.[41] 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 protíví a jsou pod jejich úroveň. Vášnivou debatu nepřerušuje ani v celku komická scénka odehrávající se 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

²⁷⁵ Hendrick Avercamp, malíř, kterého lze bezpečně označit za otce nizozemské zimní krajiny, se narodil v době, kdy Bruegel namaloval své „Lovce na sněhu“. Za své cenné zkušenosti a vzdělání vděčí vlámským umělcům jako je Hans Boll, Gillis van Coninxloo a David Vinckboons, kteří se po dobytí Antverp v roce 1585 přestěhovali do severního Nizozemska. Četné prvky složení, jako jsou rámování stromových scén, se vrací k dílům těchto vlámských přistěhovalců. Více In: LEEUW 2012, 21.

²⁷⁶ FREITAG 1997, 16.

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, bohatí i chudší. Chudší lidé jsou znázorněni ve skromně oděných šatech, při aktivitách jako jsou bruslení, sáňkování a hraní her. Zámožnější lidé tráví volný čas v rozmluvách, 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 chvilkami v zimním prostředí, je velká pro všechny lidi bez ohledu na věk, pohlaví či sociální postavení. I když svou snahu po odpočinku pojímá každý jiným způsobem, stala se jejich společným centrem zábavy zamrzlá vodní plocha řeky.

Prostor, do něhož je námět koncipován, je situován 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 potměšilé ztvárnění obklopené poletujícím plectvem 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 odražející se stíny vyobrazených osob.

Na závěr popisné části je nutné poukázat na umělcův smysl pro detail. Jak již bylo zmíněno, tak žádná postava na desce není zobrazena všedně či stereotypně. Veškeré osoby vyznačují určitou gestikulací nebo pohybem. Vykonávají nejrůznější činnosti, od práce po volnočasovou aktivitu. Hojně zastoupená je zde i fauna. Na obraze lze snadno rozpoznat koně, psy 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.

Jak jsem již podotkl v kapitole zaměřené na životy zde uvedených umělců, Hendrick Avercamp byl od narození hluchoněmý.²⁷⁷ Možná i to byl důvod, proč se malíř ve svých nejznámějších malbách zaměřil na zobrazení veselí kolem zamrzlých vodních kanálů. Zobrazoval zejména obyčejný volnočasový život prostých lidí, ale i bohatého měšťanstva a aristokracie. Christopher Brown v publikaci *Dutch & Flemish painting* poznamenal, že Avercampův styl je založen na vlámských následovcích Pietra Bruegela staršího. Zaměřoval se téměř výhradně na ledové scény a vytvořil také velké množství barevných kreseb zimních scén, rolníků a rybářů.²⁷⁸

Avercampův obraz je charakterizován velkými rozměry – 77,3 cm na výšku a 131,9 cm na šířku. O prvním majiteli a zároveň objednateli malby nejsou vedeny žádné zprávy. Zmiňována je až postava Gerrita de Clercq z Amsterdamu, v jehož kolekci byl obraz evidován do roku 1897. V témže roce jej zakoupily sbírky Rijksmuseum pomocí Rembrandtovy asociace.²⁷⁹ V katalogu sbírek Rijksmuseum je poukázáno na Avercampův typický podpis. Ten je v tomto případě umístěn v pravé dolní části na stěně malého dřevěného přístřešku, stojícího na zamrzlé vodní hladině. Při bližším prozkoumání je nápis dobře čitelný a lze v jeho písmenech snadno přečíst 'HAenricus AV'.²⁸⁰

²⁷⁷ Byl též znám jako, de Stomme van Kampen' neboli 'Němý z Kampenu'.

²⁷⁸ BROWN 1977, nepag.

²⁷⁹ THIEL 1960, 24.

²⁸⁰ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1718>, vyhledáno 3. 11. 2019

6.9. Esaias van de Velde – Bruslaři před městskými hradbami

1615–1625

Olej, dřevo, 27 x 42 cm

Provenience: Wiesbaden, kol. E. Brandts - Berlín, dražba E. Brandts (Lepke), 12-2-1918

Signatura: Neznačeno

Praha, Národní galerie, inv. č. O 1358 (získáno roku 1923)

Literatura: Bartilla 2012, 444, kat. č. 434; Keyes 1984, 143, kat. č. 88.; Franits 2008, 86.

Monografie od G. Keys (1984, 143, kat. č. 88) líčí nejen zásadní okamžiky v životě malíře Esaiase van de Velde, ale rovněž zaznamenává i katalogové údaje o většině jeho dochovaných a signovaných děl, včetně „pražského“ obrazu. Zcela zásadní je i stať od S. Bartilla (2012, 444, kat. č. 434), kde jsou mimo jiné kromě katalogových informací, zahrnuty i dosavadní vědecká zjištění.

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.²⁸¹ Veldeho obraz *Bruslaři před městskými hradbami* je v současné době uložen v depozitáři Národní galerie v Praze.[42]

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. 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

²⁸¹ FRANITS 2008, 86.

dva muži, z nichž jeden je opřen o dlouhou na konci zahnutou hůlku. Zatímco jsou muži zabráněni do 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 obrazu na diváka. K dětem následně míří bruslicí 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.

Výjev 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 plátna 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.

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 zpustošený bahnitý břeh, ale zejména, a co je podstatné, naprostá nepřítomnost sněhu.

Obraz získala Národní galerie v Praze v roce 1923 z Andre Gallery. Původní proveniencí byla kolekce E. Brandts ve Wiesbadenu. 12. února 1918 se uskutečnila dražba této malby, kterou do svých sbírek zakoupila již zmíněná Andre Gallery. V roce 1965 bylo dílo v NG prezentováno v rámci výstavy Holandská krajina, o několik let později v roce 1974 byl obraz zapůjčen do Groeninge musea v Bruggách, kde se stal součástí výstavy zv. Meesterwerken uit Praag (Mistrovská díla z Prahy). O restaurátorských zásazích není mnoho dostupných zpráv. George S. Keyes ve své monografii zaměřené na osobnost Esaia van de Veldeho ve zkratce uvádí, že pražské dílo bylo v minulosti po pravé šířce oříznuto. Neuvádí však, kdy k tomuto zákroku došlo ani, kdo jej restauroval.²⁸² Keysovo zjištění o seříznutí desky přebírá i Stefan Bartilla.²⁸³

Pozoruhodné jsou ale poznatky Keyese, jenž mimo jiné uvádí, že dílo svým ztvárněním krajiny nápadně připomíná zimní krajiny v oblasti Leidenu. Městská brána oproti tomu vykazuje obecnou podobnost s tzv. Oostpoortem v Delftu. Objevují se zde však i dostatečné rozdíly, které by naznačovaly, že van de Velde městskou bránu vytvořil na základě imaginárních myšlenek a fantazie. Keyes dále poukazuje na paralelu mezi pražským obrazem a malbou se stejnou tematikou vytvořenou jen o několik let dříve.²⁸⁴ Obraz se nachází v soukromých sbírkách a hned při prvním porovnání lze skutečně shledat několik totožných detailů. Jedná se především o identické ztvárnění mraků, budov a stromů v popředí.

²⁸² KEYES 1984, 143.

²⁸³ BARTILLA. In: ŠEVČÍK 2012, 444.

²⁸⁴ KEYES 1984, 143.

6.10. Aert van der Neer – Zimní krajina s bruslaři

1655–1660

Olej, plátno, 42 x 56,5 cm

Provenience: Soukromá sbírka Rodolpha Kanna v Paříži do roku 1908

Signatura: Vlevo dole: AV DN

Berlín, Gemäldegalerie, inv. č. 842E (získáno roku 1908)

Literatura (výběr): Bachmann 1982, 75–77; Behringer 2005, 332; Bock 1996, 367, kat. č. 1476; Bode 1908, 206, kat. č. 840 C; Leeuw 2012, 230, kat. č. 76–78.

Výchozí odbornou literaturu pro toto dílo představuje monografie od F. Bachmann (1982, 75–77). Vylíčeny v ní jsou nejen životopisné údaje o malíři, ale i jeho tvůrčí fáze a proměny. Na osobnost van der Neer poukázal i W. Behringer (2005, 332), který umělce popisuje jako výjimečného představitele působivých krajin. Základní informace o malbě předkládají i katalogy sbírek Gemäldegalerie v Berlíně od H. Bock (1996, 367, kat. č. 1476) či od W. Bode (1908, 206, kat. č. 840 C).

Nizozemský malíř Aert van der Neer, je známý svými malbami v podobě kouzelných a romantických scenérií 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.[43]

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 vytáhnout návnadu. U zamrzlé loďky jsou poté znázorněni jiní dva malí chlapci, klestící se skrz zamrzlý led pomocí tyčí. V popředí je ještě zajímavá osamocená postava bruslicího 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 bruslicí jedinci.

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, obzvláště 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 dále. Vodní tok je posléze oddělen dřevěným, polorozbořeným plotem, který zároveň odděluje i část rybářskou od úseku, kde si lidé užívají zimních radvánek spojených se

zápravou. Podél obou břehů stojí cihlové domy a stavení, jež směřují až do dále. 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.

Na výjimečný talent Aerta van der Neera, jakožto na malíře působivých krajin plných zapadajícího slunce poukázal ve své studii Wolfgang Behringer. Ten podotkl, že Pieter Bruegel starší se svými zimními obrazy zavedl tradici, která pokračovala i během studeného období konce 16. a první poloviny 17. století. Na základě skutečností ohledně mrazivého počasí autor knihy ale rovněž uvádí, že malíři této doby nemalovali krajiny pomocí stojanů pod širým nebem, a tak se tedy často nejedná ani o zobrazení pravdivé reality. Nerealistická oblaková atmosféra se tak dle jeho slov mohla stát předlohou i pro zde představené dílo.²⁸⁵

Prezentovaný obraz je časově řazen do padesátých let 17. století a právě v tomto období dochází podle Fredo Bachmanna k charakteristickému projevu krajinomaleb u Aerta van der Neera. V jeho tvorbě se začínají objevovat zimní kompozice a noční krajiny, které se k sobě navzájem ve složení přibližují. Stromy, lodě, mlýny a jiné detaily se postupně zmenšují a jsou umisťováni na okraje maleb. Zároveň je vše podřízeno širokému světlu, jež často scénérii dominuje uprostřed pole.²⁸⁶

O restaurátorských zásazích na tomto díle nejsou uveřejněny žádné zprávy. Minimálně je nezmiňuje katalog Gemäldegalerie z roku 1996.²⁸⁷ Patřičné informace těžko dohledat i k objednavateli díla. Jelikož často znázorňoval krajiny z okolí měst jako Haarlem, Leiden či Amsterdam, je velmi obtížné s přesností určit, pro koho bylo

²⁸⁵ BEHRINGER 2005, 332.

²⁸⁶ BACHMANN 1982, 76.

²⁸⁷ BOCK 1996, 367.

dílo vytvořeno. Zaznamenán je až rok 1908. Do té doby byl obraz situován v soukromých sbírkách bankéře a sběratele umění Rodolpha Kanna v Paříži. V roce 1908 poté dílo získalo Staatliche Museen zu Berlin, kde je možné jej do dnešní doby shlédnout v Gemäldegalerii.²⁸⁸

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

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 hříšnému. Dlouze trávající neúrody a následná bída lidí měla být pomstou rozhněvaného Boha. 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 alpské hory se řadili v hojné většině i mnou vybraní zástupci nizozemských krajinářů mající vliv na tehdejší vývoj a podobu krajinomalby v zaalpských zemích. Právě horské masivy umělce zcela fascinovaly, neboť v převážně rovinatém Nizozemí tyto scenerie chyběly. Poznatky z Alp se projevují v dílech Pietera Bruegela staršího, jeho syna Jana Brueghela staršího. Ovlivnění horskou krajinou je v jejich díle tak zcela patrné. Jsou zde však i malíři pevně držící se domácí tradice a místo Alp se zaměřili na podobu místní krajiny a lokálních hor (Ardeny). Ti nehledali inspirace v jiných lokalitách, nekládali 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

²⁸⁸ BODE 1908, 206.

bezpečné útočiště před ruchem měst a nástrahami života. Shlédnout je 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 té doby, kde pracovala řada krajinářů. Malíři se tu nejen rodili, nýbrž nacházeli i stabilní domovinu a prosperující pracoviště.

Krajina, ať už se jedná o alpskou nebo o nizozemskou 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 je shrnu.

Započnuli otázkou ohledně krajiny znázorněné v mnou vybraných a blíže popsáných dílech, 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 nizozemskou 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. U Pietera Bruegela je důležité poukázat na možné ovlivnění přírodní filosofií a humanismem. S tím souvisí i zřejmé učení u vlámského geografa a kartografa Abrahama Orteia. *Theatrum Orbis Terrarum*, jehož autorem je Ortelius, představuje

jedno z nejvýznamnějších děl v historii kartografie.²⁸⁹ Soubor zahrnující padesát tři map patrně Bruegelovi mohl pomoci vnímat svět v různých měřítkách. Tím jest myšleno poznání krajiny jako mikrokosmos a makrokosmos.²⁹⁰ Ortelius se držel v tomto případě spíše na pozici přírodního vědce nežli fundovaného kartografa či exaktního geometra. O to víc se prohloubilo přátelství mezi Pieterem a Abrahamem, které pokračovalo i po Bruegelově přesídlení do Bruselu.²⁹¹ Zbylé dva obrazy *Sčítání lidu v Betlémě* (1566) a *Vraždění nevinátek* (1565–1567) oproti tomu alpská panoramata nezobrazují. Děje jsou zakomponovány do center vesnic, na rovinatou plochu lemovanou po stranách severskou architekturou. Vlámskou 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.

Co se týká zde prezentovaných děl od Pietera Brueghela mladšího, Jana Brueghela mladšího a Hendricka Avercampa, Esaia van de Velde a Aerta van der Neer, 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 poznat z autopsie²⁹² nebo jen toužili po tom, zachovat domácí lidovou tradici a hledat půvab přírody ve své rodné domovině, například v Ardenách. Stejně tak tomu 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

²⁸⁹ KARROW 1998, 37.

²⁹⁰ Mikrokosmos = svět či člověk malých rozměrů oproti velikému. Makrokosmos = opak. Mikrokosmu Brugel s největší pravděpodobností využil již při vytváření obrazu *Lovci ve sněhu*, kde je zcela patrný kontrast mezi drobnými postavami vesničanů a mohutných a rozsáhlých hor v pozadí.

²⁹¹ VACKOVÁ 1989, 187.

²⁹² Alespoň žádná literatura se o jejich putování po Alpách nezmiňuje.

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 obdobím. 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.²⁹³ 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 je na místě se ptát, 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 díle 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 bez ohledu na společenské vrstvy. Námět je navíc doplněn i o scény odehrávající se na přilehlém břehu, kde všechno konání 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

²⁹³ STECKEROVÁ 2016, 49.

je přisuzování 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 60. let 16. století vynikající krajinomalby, zachycují život venkovského lidu. Sám Brueghel proslul jako zvědavý a naslouchavý pozorovatel života na venkově.²⁹⁴ 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.²⁹⁵ 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.

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 scenérii, 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.

²⁹⁴ JONGH/LUIJTEN 1997, nepag.

²⁹⁵ VANDENBROECK 1984, 106.

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 neviňátek* (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 nizozemských měst či přímo vesnic. Druhou předlouhou 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 nejčastějším 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 zdlouhavých 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 bádání.

Diplomová práce na téma „Zimní krajinomalba v dílech zaalpských malířů mezi léty 1560–1660“ se snažila odhalit otázky ohledně toho, jak vybraní malíři se svými zde zastoupenými díly vnímali a následně znázorňovali krajinou scénérii. Pro průzkum jsem zvolil obrazy od Pietera Brugela staršího, Pietera Brueghela mladšího, Jana Brueghela staršího, Jana Brueghela mladšího, Flámské školy 1. čtvrtiny 17. století, 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 nizozemská 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 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 nizozemských 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. Má snaha spočívala rovněž v tom nalézt mezi jednotlivými díly souvislosti a možná srovnání. Tím jest myšleno, jestli zobrazovali nová témata anebo naopak pokračovali v Bruegelovské tradici. 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. Tyto motivy, které na obrazech znázorňují především dospělí lidé, jsou odkazem na Erasma Rotterdamského a jeho Chválu bláznovství. Autor zmiňující fakt, že člověk je součástí přírody a měl by se podle toho chovat, ať už se jedná o jakýkoliv náznak bláznivosti. I ten nejdůležitější mudrc, chce-li život žít, musí se alespoň na chvíli chovat bláznivě.

Na úplný závěr bych rád uvedl citát nizozemského humanisty Erasma Desideria Rotterdamského, který mé bádání po krásách nizozemských renesančních a barokních zimních krajinomalbách zakončí. „Dovedně v pravý čas bláznem se tvářit, toť největší moudrost.“

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, olej na dřevě, 3,5 x 4,6 m. Katedrála sv. Báva , Gent. Detail.



3. Zázračný rybolov, Konrad Witz, rok 1444, olej na dřevě, 132 x 154 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève.



4. Dunajská krajina se zámek Worth u Řezna, Albrecht Altdorfer, rok 1525, olej na dřevě, 30,5 x 22,2 cm. Alte Pinakhotek, Mnichov.



5. Koulování v Orlí věži v Trentu, Mistr Václav, mezi léty cca 1393 – 1407, freska, Orlí věž, Trent



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



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



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



9. Stětí sv. Doroty, Hans Baldung, rok 1516, tempera na dřevě, 78 x 61 cm. Národní galerie, Praha.



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



11. Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky, Pieter Bruegel starší, rok 1601, olej na dřevě, 39 x 57 cm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brusel.



12. Senoseč, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 117x 161 cm. Lobkovicz 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 1614, olej na dřevě, 26,5 x 35,5 cm. Mořicův dům, Haag.



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



16. Rybáři za měsíčního svitu, Hendrick Avercamp, po roce 1620, olej na plátně, 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. Národní galerie, Praha.



18. Hry na zamrzlé řece, Aert van der Neer, rok 1660, olej na dřevě, 23 x 35 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



19. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm.
Kunsthistorisches Museum, Wien.



20. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm.
Kunsthistorisches Museum, Wien. Detail.



21. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Detail 2.



22. Lovci ve sněhu, Pieter Bruegel starší, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Detail 3.



23. Prosinec, Simon Bening, rok 1515, kombinovaná technika na pergamenu, 17,2 x 12,7 cm. The Morgan Library, New York.



24. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1566, olej na dřevě, 115,5 x 163,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



25. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1566, olej na dřevě, 115,5 x 163,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Detail 1.



26. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1566, olej na dřevě, 115,5 x 163,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Detail 2.



27. Sčítání lidu v Betlémě, Pieter Bruegel starší, rok 1566, olej na dřevě, 115,5 x 163,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Detail 3.



28. Vražďení neviňátek, Pieter Bruegel starší, mezi léty 1565–1567, olej na dřevě, 111 x 160 cm. Royal Collection Trust, London.



29. Vražďení neviňátek, Pieter Bruegel starší, mezi léty 1565–1567, olej na dřevě, 111 x 160 cm. Royal Collection Trust, London. Detail.



30. Čtyři roční období – Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm, The National Museum of Art of Romania, Bucharest.



31. Čtyři roční období – Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. The National Museum of Art of Romania, Bucharest. Detail 1.



32. Čtyři roční období – Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. The National Museum of Art of Romania, Bucharest. Detail 2.



33. Čtyři roční období – Zima, Pieter Brueghel mladší, rok 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm. The National Museum of Art of Romania, Bucharest. Detail 3.



34. Čtyři roční období – Zima, Hans Bol, rok 1570, rytina, 21,4 x 29,2 cm. National Gallery of Art, Washington.



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



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



37. Vesničané, Jan Brueghel mladší, rok 1620, olej na dřevě, 61 x 85,5 cm.
Museumslandschaft Hessen, Kassel.



38. Zimní krajina s krmítkem pro ptáky, Flámská škola 1. čtvrtina 17. století, olej na dřevě,
37 x 55 cm. Národní galerie, Praha.



39. Zimní krajina s pastí na ptáky, Pieter Brueghel mladší, rok cca 1601, 40,6 x 56,8 cm. National Museum of Western Art, Tokyo.



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



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



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



43. **Zimní krajina s bruslaři**, Aert van der Neer, mezi léty 1655 – 1660, olej na plátně, 42 x 56,5 cm. Gemäldegalerie, Berlin.

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, olej na dřevě, 3,5 x 4,6 m. Katedrála sv. Báva , 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, olej na dřevě, 132 x 154 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Reprodukce z: <http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/collections-publications/collections/domaines/beaux-arts/>
Vyhledáno dne: 18. 3. 2019
- 4. Albrecht Altdorfer: Dunajská krajina se zámekem Worth u Řezna**, 1525, olej na dřevě, 30,5 x 22,2 cm. Alte Pinakothek., Mnichov. Foto: Přemysl Květ
- 5. 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-jmeno-val-mistr-vaclav-pochazel-z-cech-a-tvoril-kolem-roku-1400-v-severni-italii/>
Vyhledáno dne: 8. 2. 2019
- 6. 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
- 7. 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
- 8. 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
- 9. Hans Balbung: Stěti sv. Doroty**, 1516, tempera na dřevě, 78 x 61 cm. Národní galerie, 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 dřevě, 35 x 55 cm. Am Romerholz Villa, Winterthur. Reprodukce z: <https://www.romerholz.ch/sor/en/home/museum/the-collection/the-artists/pieter-bruegel-the-elder--the-adoration-of-the-kings-in-the-snow.html>
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. Brusel, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Reprodukce z: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/333/?offset=2&lv=list>
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: <http://janbrueghel.net/object/paradise-with-fall-of-man-the-hague-mauritshuis>
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, olej na plátně, 14,4 x 19,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce z: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?p=1&ps=12&f.principalMakers.name.sort=Hendrick+Avercamp&st=Objects&ii=1#/RP-T-1948-397,1>
Vyhledáno dne: 15. 2. 2019
17. **Esaias van de Velde:** Krajina s antickým chrámem, 1624, olej na dřevě, 37 x 60 cm, Národní galerie, 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, The Metropolitan Museum of Art, New York. Reprodukce z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437192>
Vyhledáno dne: 25. 4. 2019
19. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, rok 1565, olej na dřevě, 118 x 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. Reprodukce z: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/327/?offset=16&lv=list>
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
20. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail. Reprodukce z: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/327/?offset=16&lv=list>
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019

21. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail 2. Reprodukce z: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/327/?offset=16&lv=list>
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
22. **Pieter Bruegel starší:** Lovci ve sněhu, detail 3. Reprodukce z: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/327/?offset=16&lv=list>
Vyhledáno dne: 29. 4. 2019
23. **Simon Bening:** Prosinec, 1515, kombinovaná technika na pergamentu, 17,2 x 12,7 cm. The Morgan Library, New York. Reprodukce z: https://www.porkopolis.org/pig_artist/simon-bening/
Vyhledáno dne: 21. 11. 2019
24. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, 1565, olej na dřevě, 115,5 x 163,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Reprodukce z: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-le-denombrement-de-bethleem?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
25. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail 1. Reprodukce z: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-le-denombrement-de-bethleem?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
26. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail 2. Reprodukce z: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-le-denombrement-de-bethleem?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
27. **Pieter Bruegel starší:** Sčítání lidu v Betlémě, detail 3. Reprodukce z: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-le-denombrement-de-bethleem?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>
Vyhledáno dne: 4. 3. 2019
28. **Pieter Bruegel starší:** Vraždní nevinátek, 1565–1567, olej na dřevě, 111 x 160 cm, Royal Collection Trust, London. Reprodukce z: <https://www.rct.uk/collection/405787/massacre-of-the-innocents>
Vyhledáno dne: 1. 4. 2019
29. **Pieter Bruegel starší:** Vraždní nevinátek, detail. Reprodukce z: <https://www.rct.uk/collection/405787/massacre-of-the-innocents>
Vyhledáno dne: 1. 4. 2019
30. **Pieter Brueghel mladší:** Čtyři roční období – Zima, 1624, olej na dřevě, 42,8 x 57,4 cm, The National Museum of Art of Romania, Bucharest. 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 1. 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 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
33. **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
34. **Hans Bol:** Čtyři roční období – Zima, 1570, rytina, 21,4 x 29,2 cm. National Gallery of Art, Washington. Reprodukce z: <http://www.artnet.com/artists/hans-bol/winter-MiuS8uFBzIGzWxsrpE6bkA2>
Vyhledáno dne: 21. 11. 2019
35. **Jan Brueghel starší:** Zimní krajina s oslavou andělů, 1605, olej na plátně, 26,5 x 36 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milan. 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
36. **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
37. **Jan Brueghel mladší:** Vesničané, 1620, olej na dřevě, 61 x 85,5 cm. Museumslandschaft Hessen, Kassel. Reprodukce z: <https://altmeister.museum-kassel.de/32096/>
Vyhledáno dne: 3. 3. 2019
38. **Flámská škola 1. čtvrtina 17. století:** Zimní krajina s krmítkem pro ptáky, olej na dřevě, 37 x 55 cm. Národní galerie, Praha. Reprodukce z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_13811
Vyhledáno dne: 18. 11. 2019
39. **Pieter Brueghel mladší:** Zimní krajina s pastí na ptáky, cca 1601, 40,6 x 56,8 cm. National Museum of Western Art, Tokyo. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_the_Younger_-_Winter_Landscape_with_Bird_Trap_-_Google_Art_Project.jpg
Vyhledáno dne: 21. 11. 2019

40. **Hendrick Avercamp**: Zimní krajina s bruslaři, 1608, olej na dřevě, 77,3 x 131,9 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Přemysl Květ
41. **Hendrick Avercamp**: Zimní krajina s bruslaři, detail. Foto: Přemysl Květ
42. **Bruslaři před městskými branami**, Esaias van de Velde, 1615–1625, olej na dřevě, 39 x 24 cm. Národní galerie, Praha. Foto: Přemysl Květ
43. **Aert van der Neer**: Zimní krajina s bruslaři, 1655–1660, olej na plátně, 42 x 56,5 cm. Gemäldegalerie, Berlin. Foto: Přemysl Květ

Seznam literatury

- ALTMANN 2006 — Lothar ALTMANN: Lexikon malířství a grafiky. Praha 2006
- BADE 2004 — Klaus BADE: Evropa v pohybu: evropské migrace dvou staletí. Praha 2004
- BACHMANN 1982 — Fredo BACHMANN: Aert van der Neer. Bremen 1982
- BAKKER 2012 — Boudewijn BAKKER: Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt. Farnham 2012
- Bartilla 2012 – Stefan Bartilla: Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries. In: Ševčík 2012, 444
- BARTILLA 2009 — Stefan BARTILLA: Flemish and Dutch Painting from the 16th to the 18th Century. Hluboká nad Vltavou 2009
- BAUMGATER 1904 — Fritz BAUMGATER: Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1904
- BEDONI 1983 — Stefania BEDONI: Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento. Firenze 1983
- BEHRINGER 2005 — Wolfgang BEHRINGER: Cultural consequences of the "Little Ice Age". Göttingen 2005
- BELDIMAN 1995 — Ioana BELDIMAN (ed.): 16th-18th century European painting from The National Museum of Art of Romania and The National Brukenthal Museum. Exhibition catalog. 1995
- BIANCO 2010 — David BIANCO: Bruegel. Praha 2010
- BOCK 1996 — Henning BOCK (ed.): Gemäldegalerie Berlin – Gesamtverzeichnis. Berlin 1996
- BODE 1908 — Wilhelm von BODE: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Wrocław 1908
- BOOS 2009 — Gerhard BOOS: Obrazy Vánoc. Praha 2009
- BONN 2006 — Robert L. BONN: Painting life: The Art of Pieter Bruegel the Elder. Dallas 2006
- BRINK 2002 — Peter van den BRINK: Brueghel Enterprises. Maastrich 2002
- BROCHHAGEN 1963 — Ernst BROCHHAGEN (ed.): Alte Pinakothek München - Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock. München 1963
- BROWN 1977 — Christopher BROWN: Dutch & Flemish Painting. Oxford 1977
- CANTOR 2005 — Norman F. CANTOR: Po stopách moru. Praha 2005
- CLARK 1966 — Kenneth CLARK: Landscape into Art. New York 1966
- CRAIG 1995 — Harbison CRAIG: The Art of the Northern Renaissance. London 1995

- CURRIE 2012 — Christina CURRIE: The Brueg[H]el phenomenon, Volume I-II. Brussels 2012
- DEMUS 1981 — Klaus DEMUS: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Wien 1981
- DÜCKERS/ROELOFS 2005 — Rob DÜCKERS / Pieter ROELOFS: The Limbourg Brothers: Nijmegen Masters at the French Court, 1400–1416. Gent 2005
- 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
- ERTZ 2003 — Klaus ERTZ: Die Flämische Landschaft 1520–1700. Essen 2003
- ERTZ 1997 — Klaus ERTZ: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600 : Tradition und Fortschritt. Wien 1997
- ERTZ 1979 — Klaus ERTZ: Jan Brueghel. D. Ä. Die Gemälde. Katalog der Ausstellung. Köln 1979
- FAGAN 2007 — Brian M. FAGAN: Malá doba ledová: jak klima formovalo dějiny v letech 1300–1850. Praha 2007
- FRANITS 2008 — Wayne FRANITS: Dutch Seventeen – Century Genre Painting. New Haven 2008
- FIERENS-GAVAERT 1927 — Hippolyte FIERENS-GAVAERT (ed.): Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1927
- 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. Berkeley 2006
- GIBSON 1989 — Walter GIBSON: Mirror of the Earth. Princeton 1989
- GORDON 1995 — Richard GORDON: Podivuhodné dějiny lékařství. Praha 1995
- HARBISON 2003 — Craig HARBISON: The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context. s. 1. 2003
- HARENBERG 1992 — Bodo HARENBERG: Kronika lidstva. Bratislava 1992
- HENNEKE 2018 — Meta HENNEKE: A fertile or a virtuous bride?. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen 2015–2016, 2018, 37–63
- HINDMAN 1981 — Sandra HINDMAN: Pieter Bruegel's Children's Games, Folly, and Chance. In: The Art Bulletin 63, 1981, 447-475
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- HUSBAND 2008 — Timothy HUSBAND: The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry. New Haven 2008

- 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
- JONES/JONES 2003 — Philippe Robert JONES / Françoise Robert JONES: Pieter Bruegel starší. Praha 2003
- JONGH/LUIJTEN 1997 — Eddy de JONGH / Ger LUIJTEN: Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700. Katalog výstavy Rijksmuseum Amsterdam. Amsterdam – Ghent 1997
- ELKHADEM 1998 — H. ELKHADEM: La naissance d'un concept: Le Theatrum Orbis Terrarum d'Ortelius. In: Abraham Ortelius 1998, 31–43
- KAVALER 1999 — Ethan Matt KAVALER: Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise. Cambridge 1999
- KEYES 1984 — Georges S. KEYES: Esaias van de Velde. Doornspijk 1984
- KLEINERT 2006 — Katja KLEINERT: Ateliendarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Petersburg 2006
- KOERNER 2016 — Joseph Leo KOERNER: Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life. Princeton 2016
- KOFUKU 1990 — Akira KOFUKU (ed.): Bruegel and Netherlandisch Landscape Painting from the National Gallery Prague. Tokio 1990
- KOLEKTIV AUTORŮ 2006 — KOLEKTIV AUTORŮ: Malířské umění od A do Z, Dějiny malířského umění od počátku civilizace. Praha 2006
- KOTALÍK 1984 — Jiří KOTALÍK: Národní galerie v Praze I. Praha 1984
- Kotková 2008 – Olga Kotková: Louis de Caulelery. In: Tance a slavnosti 16.–18. století 2008, nepag
- KOTKOVÁ 2007 — Olga KOTKOVÁ: German and Austrian Painting of the 14th – 16 th Centuries. Praha 2007
- KÓVASC 1984 — Éva KÓVASC: Hansse Melluel páriszi ötvös 1413, In: Művészettörténeti érsito. 1984, 44
- KRÁSA 1990 — Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.–16. století. Praha 1990
- LANGE 2011 — Justus LANGE: Dialoge. Barocke Meisterwerke aus Darmstadt zu Gast in Kassel. Petersberg 2011
- LEEUEW 2012 — Ronald de LEEUEW: Winter Märchen. Amsterdam 2012
- 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
- LUDIKOVÁ 2016 — Zuzana LUDIKOVÁ: Nizozemská malba. Bratislava 2016

- 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. Milan 2014
- MEGANCK 2017 — Tine LUK MEGANCK: Bruegels Wintertaferelen. Brussels 2018
- MELUZÍNOVÁ 2017 — Romana MELUZÍNOVÁ: Krásný sloh a Jižní Tyroly. Praha 2017
- MENZEL 1987 — Gerhard MENZEL: Šprýmař Pieter. Praha 1987
- MICHEL 2013 — Émile MICHEL: Bruegel 1525–1569. Praha 2013
- MRÁZEK 2011 — Jiří MRÁZEK: Evangelium podle Matouše. Praha 2011
- 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. Catalog of the exhibition. New York 2001
- OS/KOK/LUIJTEN/SCHOLTEN 2000 — Henk van Os / Jan Piet Fildet KOK / Get LUIJTEN / Frits SCHOLTEN: Netherlandish Art 1400–1600. Amsterdam 2000
- OSTEN 1969 — Gert von der OSTEN: Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600. London 1969
- OSTEN 1983 — Gert von der OSTEN: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983
- OTTO 1891 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný. Heslo Brueghel, Pieter. Sv. 4
- PÄCHT 1989 — Otto PÄCHT: Van Eyck. München 1989
- PÄCHT 1994 — Otto PÄCHT: Altniederländische Malerei. München 1994
- PANOFSKY 1971 — Erwin PANOFSKY: Early Netherlandish Painting. New York 1971
- REMEŠOVÁ 1990 — Věra REMEŠOVÁ: Ikonografie a atributy svatých. Praha 1990
- ROELOFS 2010 — Pieter ROELOFS: Hendrick Avercamp. New Haven 2010
- ROTTERDAMSKÝ 1986 — Erasmus ROTTERDAMSKÝ: Chvála bláznivosti. Praha 1986
- SEIPEL 1998 — Wilfried SEIPEL: Pieter Bruegel the Elder. Milan 1998
- SELLINK 2018 — Manfred SELLINK (ed.): Bruegel: The Hand of the Master. Catalog of the exhibition. Vienna 2018

- SHAWE-TAYLOR 2008 — Desmond SHAWE-TAYLOR (ed.): The British Royal Collection: De Bruegel à Rubens. Catalog of Permanent Exhibition. Bruxelles 2008
- SHAWE-TAYLOR/BUVELOT 2016 — Desmond SHAWE-TAYLOR / Quentin BUVELOT: Masters of Everyday: Dutch Artists in the Age of Vermeer. London 2016
- SCHAMA 1995 — Simon SCHAMA: Landscape and Memory. New York 1995
- SCHNACKENBURG 1985 — Bernhrad SCHNACKENBURG: Flämische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie. Kassel 1985
- SCHNACKENBURG 1996 — Bernhrad SCHNACKENBURG: Gemäldegalerie Alte Meister Kassel. Mainz 1996
- SILVER 2006 — Larry SILVER: Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market. Philadelphia 2006
- SILVER 2011 — Larry SILVER: Pieter Bruegel. New York 2011
- SKLENÁŘOVÁ 2006 — Sylva SKLENÁŘOVÁ: Nizozemsko. Praha 2006
- SLAVÍČEK 1986 — Lubomír SLAVÍČEK: Flámské figurální obrazy 17. století zsbírek Národní galerie v Praze. Praha 1986
- SLAVÍČEK 2000 — Lubomír SLAVÍČEK: Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Katalog stálé expozice. Praha 2000
- SNYDER 1985 — James SNYDER: Northern Renaissance Art. London 1985
- SNYDER 2004 — James SNYDER: The Northern Renaissance: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575. s. 1. 2004
- STECKEROVÁ 2016 — Andrea STECKEROVÁ: Sport jako noblesní zábava. In: StArt. Sport jako symbol ve výtvarném umění, Rostislav Švácha (ed.), Praha 2016, 24–55
- STECHOW 1990 — Wolfgang STECHOW: Masters of Art: Bruegel. London 1990
- ŠEVČÍK 2012 — Anja K. ŠEVČÍK (ed.): Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries. Praha 2012
- ŠÍP 1967 — Jaromír ŠÍP: Flámské krajinářství 16. a 17. století. Praha 1967
- THIEL 1960 — Pieter J. J. van THIEL (ed.): Catalogue of Paintings Rijksmuseum Amsterdam. Amsterdam 1960
- 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
- VACKOVÁ 2001 — Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů: mistři starého Nizozemí. Praha 2001
- VANDENBROECK 1984 — Paul VANDENBROECK: Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social function. In: Simiolus 14, 1984, 97-124

- VANDENBROECK 2007 — Paul VANDENBROECK: The Peasant Wedding. Antwerpen 2007
- VANDENBROECK 2011 — Paul VANDENBROECK: Genre painting as a collective process of inverse self-definition, c. 1400 – c. 1800. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen 2009, 2011, 162–211
- VANDENBROECK 2016 — Paul VANDENBROECK: The Century of the Flemish Primitives. Kontich 2016
- VOGEL 1958 — Hans VOGEL: Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel. Kassel 1958
- VOHRINGER 2013 — Christian VOHRINGER: Pieter Bruegel. Wien 2013
- VOIGT — Franz VOIGT: Die Gemäldegalerie Kassel. Kassel s. d.
- WIED 1980 — Alexander WIED: Bruegel. Sydney 1980
- ZUFFI/CASTRIA/PAULI 2000 — Stefano ZUFFI/Francesca CASTRIA/Tatjana PAULI: Renaissance Painting: The Golden Age of European Art. Milan 2000

Internetové zdroje

- JAKUBEC 2018 — Ondřej JAKUBEC: Dílo měsíce – Zimní krajina s pastí na ptáky. In: <https://cemsbrno.org/2018/12/17/dilo-mesice-zimni-krajina-s-pasti-na-ptaky/>
Vyhledáno dne: 15. 11. 2019
- 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