

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Motivy selských zábav posvícenského /
masopustního charakteru 16. a 17. století v
českých a moravských sbírkách

Olomouc 2017

Tereza Klanicová

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité zdroje informací.

Poděkování patří vedoucímu práce Mgr. Pavlu Waisserovi Ph.D. za nekončící trpělivost a cenné rady.

1.0 Obsah

1.0 Obsah	3
2.0 Úvod	5
3.0 Přehled dosavadní literatury	6
4.0 Podoba sídel v 16. a 17. století	8
5.0 Původ slavností	10
5.1 Masopustní veselí – Svátek bláznů, Svět obrácený	11
5.2 "Není každý den posvícení."	13
5.2.1 Letnice	14
5.2.1.1 Střelecké soutěže	15
5.2.1.2 Výroční trhy	16
5.2.1.3 Hra v kostky a karty	16
6.0 Zobrazení slavností ve výtvarném umění 16. a 17. století	19
6.1 Dürer, Beham, Bruegel	20
6.1.1 Albrecht Dürer (1471–1528)	20
6.1.2 Hans Sebald Beham (1500–1550)	21
6.1.3 Pieter Bruegel starší (1525–1569)	22
6.1.3.1 Zápas Masopustu s Postem	23
6.1.3.2 Nizozemská přísloví	24
6.1.3.3 Dětské hry	25

6.2 Vývoj námětu.....	26
7.0 Katalog	31
7.1 Grafika, kresba	31
7.2 Malba	54
8.0 Závěr	76
9.0 Seznam použité literatury	77
10.0 Seznam vyobrazení.....	84
11.0 Summary.....	86
12.0 Anotace	87
13.0 Obrazová příloha	88

2.0 Úvod

Tématem předkládané diplomové práce jsou Motivy selských zábav posvícenského / masopustního charakteru 16. a 17. století v českých a moravských sbírkách. V úvodní stati je rozebrána podoba vesnic v kýžném období. V kapitole 5.0 Původ slavností jsou podrobněji popsány jednotlivé elementy slavností. Následná kapitola rozebírá hlavní představitele selského žánru. V podkapitole je pomocí nasbíraného obrazového materiálu chronologicky nastíněn vývoj tématu v souvislosti s dobovou výtvarnou scénou. Důležitou součástí je katalog, rozdělený na dvě skupiny na základě techniky prací. Obě tyto skupiny jsou dále chronologicky řazeny.

Malá četnost obrazového materiálu závislá na přístupnosti českých a moravských sbírek. V případě obrazů ve správě Národního památkového ústavu byl obrazový materiál a příslušné informace získávány výhradně z již publikovaných textů, neboť komunikace s NPÚ je značně neprůchozí. Výrazně ochotnější přístup mají muzea a galerie.

3.0 Přehled dosavadní literatury

Tématu vyobrazení jak šlechtických, tak selských zábav v umění se věnují autoři v čele s editorkou Andreou Rousovou v katalogu výstavy *Tance a slavnosti 16.–18. století* z roku 2008.¹ Katalog obsahuje stati nejen o náplni a formě zábav v obou zmiňovaných prostředích, ale také zmínky o hudební stránce slavností, choreografiích tanců či soudobé literatuře. Publikace je shrnutím patrně všech typů zábav z průběhu 16.–18.století. Druhým výchozím bodem práce je monografie PhDr. Marie Mžkové *Nizozemská žánrová malba* (2014), kde se autorka podrobně zabývá původem obrazů a grafik se zachycenými veselnicemi a tanci.² Důležitým pro poznání vzniku a vývoje žánrového malířství je text Jarmily Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století*.

Avšak pro komplexnější poznání prostředí vesnic a měst 16. a 17. století je nutno sáhnout mimo texty zabývajícími se uměleckými díly. Stěžejní publikaci, která poskytuje informace pro o podobě venkovských slavností v Českých zemích, sepsal Čeněk Zíbrt.³ Problematiku prostředí a života na vesnici a ve městech zaznamenal ve své monografii *Lidová kultura v raně novověké Evropě* Peter Burke.⁴ Výhradně českou krajinou a jejími obyvateli se zabývají autoři Václav Bůžek a Pavel Král v knize *Člověk českého raného novověku*.⁵ Rozdíly, které panovaly v raném novověku mezi venkovem a městy popisuje ve svém textu *Kultura a každodenní život v raném novověku: Vesnice a město* Richard van Dülmen.⁶ Ryze problematikou tanečních zábav choreografií rozebral Čeněk Zíbrt ve svém dalším textu *Jak se kdy v Čechách tancovalo, Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*.⁷

¹ Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008.

² Marie Mžková, *Nizozemská žánrová malba*, Praha 2014.

³ Čeněk Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, Praha 2006.

⁴ Peter Burke, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005.

⁵ Václav Bůžek – Pavel Král (ed.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

⁶ Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku: Vesnice a město*, Praha 2006.

⁷ Čeněk Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo, Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*, Praha 1895.

Zdrojem informací pro díla zachycujících tance, slavnosti a zábavy v hostincích masopustního a posvícenského charakteru jsou především hesla katalogů muzeí a galerií, a to zejména katalogy Národní galerie, jejíž obrazy a grafiky jsou zastoupeny nejpočetněji. Jedním z katalogů je publikace Olgy Kotkové *The National Gallery in Prague – Collection of Old Masters: Netherlandish Painting 1480–1600*⁸ a druhým *Dutch paintings of the 17th and 18th centuries* kolektivu autorů.⁹ Několik zkoumaných děl se nachází v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, pro kterou sestavil katalog jejich flámského a holandského malířství Stefan Bartilla.¹⁰ To, že se díla zábav všeho druhu objevují ve sbírkách po celé České Republice dosvědčuje také monografie Davida Junka *Ztracené a opět nalezené obrazy hohemské galerie s příběhem ztraceného syna*, která vyšla pod záštitou Městského muzea a galerie v Poličce.¹¹

⁸ Olga Kotková, *The National Gallery in Prague – Collection of Old Masters: Netherlandish Painting 1480–1600*, Praha 1999.

⁹ Anja K. Ševčík (ed.), *Dutch paintings of the 17th and 18th centuries*, Praha 2012.

¹⁰ Stefan Bartilla, *Flámské a holandské malířství od 16. do raného 18. století*, Hluboká nad Vltavou 2009.

¹¹ David Junek, *Ztracené a opět nalezené obrazy hohemské galerie s příběhem ztraceného syna*, Polička 2010.

4.0 Podoba sídel v 16. a 17. století

Na konci doby předhusitské byla valná většina obyvatelstva českého lidu selského byla v postavení závislém, byli poddaní. Český sedlák byl jen uživatelem a nájemcem půdy, nikoliv vlastníkem. Sedlák musel za pronájem platit roční plat, jehož výše byla vždy stanovená smlouvou či jiným úpisem. Dále byl vázán službou vrchnosti a z pronajaté půdy mohl být kdykoliv vypovězen.¹²

V období 16. století neexistovala města s tak vysokými počty obyvatel, jako známe dnes. Devadesát procent obyvatel pocházelo z venkova. Typickými sídelními jednotkami byly tehdy vsi, méně pak osady a samoty. Dále bylo venkov možno rozdělit na několik sociálních skupin dle majetkových poměrů – sedláci, rolníci a chalupníci. Všem těmto skupinám byla nadřazena vrchnost v podobě šlechtického majitele daného území, duchovenstvo či město. Mezi šlechtou a poddanými panovaly obvykle oboustranně velmi napjaté vztahy, zejména v oblasti finanční a právní, kdy si sedláci hájili svá práva a odsuzovali hamižnost měšťanů a šlechty. Zejména na počátku 17. století (1618–1619) býval poměr poddaných k vrchnostem velmi ožehavý, což vyvrcholilo v násilné srážky, povstáním¹³ Pozitivně se tyto vrstvy ovlivňovaly v přenosu tradic a novinek. Měšťané mohli díky venkovanům sledovat dávno ve městě zapomenuté zvyky. Ty si lidé na venkově předávali z generace na generaci. Naopak měšťané nepřímo ovlivňovali podobu světnic vesnických příbytků. Venkované se totiž snažili ve svých příbytcích napodobit městské interiéry.¹⁴

Vnější podoba vesnic byla obvykle dosti podobná. Vesnice byla přístupná po zpevněné cestě hlavní branou. Oplocení bylo důležité zejména pro ochranu obyvatelstva a domácího zvířectva. Dominantní stavbou každé vesnice byl kostel na návrší, jako pomyslný začátek (křest) i konec (pohřeb) života a nedaleko stojící fara. Mimo kostel byl dalším důležitým místem hostinec, coby místo určené k

¹² Krofta 1949, s. 87.

¹³ Krofta 1949, s. 172.

¹⁴ Bůžek – Král 2007, s. 167.

zábavě, klábosení a popíjení, ale také ke sjednávání obchodů a hraní her. Vedle hostince se obvykle nacházel úřednický či vrchnostenský dům a pekárna. Na okrajích vesnic stávaly chudobince a pastoušky.¹⁵

Život na venkově se odvíjel cyklicky od zemědělských prací, kdy se činnosti měnily dle panujícího ročního období. Spolu s tím lidé ctili kalendář liturgický. Do toho připadaly další rodinné oslavy, jako byly křtiny, svatby atp. Vedení domácnosti na vesnici bylo výsadou mužů. Jejich úkolem bylo zajistit obživu pro všechny členy rodiny i čeledíny. Autorita muže byla nutností vzhledem ke každodenní fyzicky namáhavé práci. Hlavním zdrojem obživy na vesnicích bylo zemědělství a drobná řemesla. Avšak i přes velké sepejetí a porozumění přírodě, měli venkované strach o obživu po celý rok. Vlivem nepříznivého počasí mohli přijít o celé zásoby na zimu. Proto se na vesnicích udrželo mnoho tradic předávaných z generace na generaci, kterými si lidé snažili přírodu naklonit. Mnoho těchto tradic a rituálů se provádělo právě na různých slavnostech liturgického kalendáře. Docházelo tak ke spojení křesťanské kultury a předkřesťanských zvyků, jejichž hranice se průběhem času pomalu stíraly.

¹⁵ Dülmen 2006, s. 14.

5.0 Původ slavností

Hledáme-li původ slavností, zavede nás historie až k momentu, kdy byl člověk jako sběrač schopen nashromáždit tolik potravy, aby si mohl dopřát chvíli odpočinku. S touto skutečností se také spojuje okamžik, když se lidé poprvé učí dělit čas na menší úseky, kdy se věnovali práci a kdy zábavě.¹⁶ Během času vznikala různá božstva spojovaná s přírodními jevy, které si nebyl člověk schopen vysvětlit. S tím také souvisel vznik rituálů, aby si člověk, prostřednictvím božstev, naklonil přírodu pro lepší úrodu či úlovek. Součástí těchto rituálů bývaly obětiny a zejména obřadní tance. Tyto rituály byly aktivitou vykonávanou ve volném čase.

V průběhu historie vznikaly slavnosti k různým příležitostem, ať už náboženským či světským, každoročně se opakující či vztahující se k aktuální významné události. Výroční slavnosti se obvykle vztahovaly k cyklicitě ročních dob a činnostem daného období. Nutno dodat, že lidské vnímání času záleželo od počátku věků na koloběhu nebeských těles, zejména Slunce a Měsíce, tedy střídání dne a noci a také ročních období.¹⁷ Postupem času bylo nutno vytvořit abstraktní systém pro členění času – kalendář. S příchodem křesťanství, začal do ustanoveného kalendáře římského zasahovat také kalendář liturgický, od kterého se odvíjely některé slavnosti, často propojené s počátkem a koncem prací na polích. Dvěma největšími svátky byl masopust, slavený z kraje roku a posvícení, které je obvykle spojováno s obdobím sklizně, kdy bylo všeho dostatek.

Slavnosti samy o sobě byly ve výtvarném umění častým námětem, jakožto důkaz jejich uskutečnění. Zachycovány jsou jak konkrétní scény jednotlivých činností a osob – pijáci v hostinci, zápasy a turnaje či soutěže, tance a divadelní představení,¹⁸ tak celkové pohledy do ulic a návší s množstvím postav a všemi hrami a kratochvílemi.¹⁹

¹⁶ Olivová 1979, s. 18.

¹⁷ Langhammerová 2004, s. 6.

¹⁸ Divadelní představení, i přes uvolněnou atmosféru slavností, měla často biblickou tematiku.

¹⁹ Waisser 2014, s. 40.

5.1 Masopustní veselí – Svátek bláznů, Svět obrácený

Fašank, ostatky, končiny, karneval. Existuje mnoho označení pro masopust, které zahrnuje období od konce Vánoc do Popelčiny středy, jakož i tři poslední a nejveselejší dny tohoto období. Masopust nemá přesné časové vymezení vzhledem k našemu kalendáři. Toto období je každoročně vypočítáváno dle dvou různých měřítek – dle oběhu Slunce kolem Země, kdy je pevně dáno datum Vánoc a dle oběhu Měsíce, který udává období Velikonoc.²⁰

Slovo *fašank* je dovozeno z německého Fasching či Fasnacht, což v překladu znamená masopust.²¹ *Ostatky* či *končiny*, ač jsou pojmy lokálními²², odkazují na původ masopustního veselí v předkřesťanském slovanském období, kdy byl slaven konec zimy jako začátek nového ročního cyklu, nebo v římském svátku předjaří a plodnosti boha Bakcha.²³ Naopak pod pojmem karneval²⁴ se ukrývá nikoliv celé období masopustu, nýbrž zmiňované poslední tři dny, kdy celé období vrcholí a lidé se poté připravují na období čtyřicetidenního půstu před Velikonocemi. Mezi masopustní slavnosti lze také počítat tzv. Svátky bláznů, které slavilo nižší duchovenstvo mezi 28. prosincem a 1. lednem. Charakter tohoto svátku zapadal do uvolněné atmosféry začátku roku, kdy se tančilo jak na ulicích, tak v kostelech a veřejné prostranství sloužilo jako jedna velká divadelní kulisa.²⁵

Masopustní zvyky mají své kořeny již v antice, kdy se v období začátku našeho kalendáře slavil odchod zimy a počátek nového vegetačního období tzv. Bakchanále. Typickým pro masopust je průvod masek. Avšak masopustní maškary nebyly pouhými objekty zábavy či pozůstatkem z doby antiky, kdy se uctívala a personifikovala božstva spojená s plodností.²⁶ Převlékání se do masek bylo

²⁰ Langhammerová 2004, s. 12; Termín Velikonoc určuje první úplňk po jarní rovnodennosti, kdy první neděle po úplňku je nedělí Velikonoční.

²¹ Dülmen 2006, s. 148.

²² Pojmy známé v Čechách a na Moravě.

²³ Langhammerová 2004, s. 14.

²⁴ Slovo je nejspíš odvozeno z italského *carne levare*, což v doslovném překladu znamená „dát maso pryč“.

²⁵ Heers 2006, s. 79–80 a 153; Waisser 2015, s. 42; Burke 2005, s. 197.

²⁶ Langhammerová 2004, s. 14.

podstatnou součástí jarního veselí, kdy se člověk prostřednictvím přírodních materiálů, z kterých byly masky vyrobeny, mohl více spojit s přírodou a symbolicky z ní získat sílu potřebnou pro život.

Oslavou masopustu měli lidé možnost věnovat se tanci, veselí, nezřízenému pití a jídlu. To vše proto, aby se dostatečně připravili na následující období postu. Zároveň to byla doba, kdy si mohli odpočinout od práce a zakusit pocitu beztrestnosti. Typickou a přirozenou součástí každého Masopustu byly výkyvy chování jednotlivců i skupin v podobě přemíry hněvu, agrese, alkoholismu, obžerství či sexuality. Dále bylo běžné, že se na období masopustu zpravidla měnily role ve společnosti a nastával takzvaný „obrácený svět“, kde se lidem mohly splnit, alespoň pomyslně, sny a tužby například po lepším postavení ve společnosti. Motiv obráceného světa vedl paradoxně po návratu do reality k upevnění společenského postavení. Již od středověku byl masopust považován za hod ďábelský, kdy se lidé rozličně převlékali a mnohdy je hostiny stály víc peněz nad možnosti jejich měšce.²⁷ Původ tzv. „obráceného světa, kdy docházelo k obrácení rolí ve společnosti, se klade do období starověkého Říma během Saturnálií (slavnost mezi 17. a 23. prosincem).²⁸

Během masopustu bylo provozováno mnoho obyčejů a bylo s ním spojováno mnoho činností. Hlavním zvykem byl průvod masek s různým významem. Obcházelo se s maskou s podobou koňské hlavy tzv. klibnou, s kozlem, s medvědem či s vlkem. Vedle obchůzek maškar se Čeněk Zíbrt zmiňuje o zvyku stínání či mlácení kohouta. Rozšíření tohoto brutálního obyčeje nezahrnuje pouze České země, ale také celou západní Evropu.²⁹ Neodmyslitelnou součástí jarního veselí byly zabíjačky, hodování, namlouvání a svatby či zápasy a divadelní hry.³⁰ Jednalo se o příběhy starozákonní o Izákově oběti, Noemově arše, Šalamounově soudu, či novozákonní podobenství O marnotratném synovi, O rozsévači či O

²⁷ Večerková 2015, s. 34.

²⁸ Waisser 2015, s. 41–42; Langhammerová 2004, s. 14; Rvačovský 2008, s. 45; Ve starověkém Římě docházelo k záměnam rolí mezi pány a služebníky. Při masopustu raného novověku se lidé s vyšším společenským postavením transformovali do žebráků a naopak. Zálību měli a mají lidé dodnes také v převlékání se do zvířecích masek.

²⁹ Zíbrt 2006, s. 533.

³⁰ Večerková 2015, s. 15.

moudrých a pošetilých pannách. Mimo biblická témata se objevují také mytologické scény či morality,³¹ vycházející z náboženských her o lidských ctnostech a neřestech.³² Tyto hry na vážné téma byly ovšem obvykle nahrazeny divadelními fraškami, které byly mnohem uvolněnější. A právě frašky s motivy „obráceného světa“ byly pro období karnevalu typické.³³

5.2 "Není každý den posvícení."

V souvislosti s posvícením se obvykle v literatuře setkáme s pojmem hody, pout', krmáš, kermis či kermes. Všechna označení odkazují na den, v některých případech na dny, v roce, kdy se připomíná patrocinium kostela či kaple. Slovo „kermes“ má svůj původ v nizozemském *kerk*, což znamená kostel, a *mes*, které je překládáno jako mše.³⁴ Český výraz posvícení značí výročí svěcení kostela – od toho je také odvozeno přísloví, že není každý den posvícení. Jednalo a jedná se o liturgický svátek, který je ovlivněn místem a nemá tak přesné datum. Obvykle se ale tyto slavnosti konaly od pozdního léta do prvních ohlasů zimy, kdy se původně ryze církevní svátky výročí svěcení kostela spojovaly s obřady a slavnostmi rolníků v jednu událost.³⁵ Děkovalo se svatým patronům kostela, ale také přírodě za úrodu. Od hodování, plného prostřeného stolu, který byl vždy součástí posvícení, vzniklo pak označení „hody“.³⁶ Ovšem jasným příkladem toho, že se posvícení neomezovalo pouze na konec léta je například posvícení na svátek sv. Jiří (24 dubna), nebo Svátek svatodušní. U Svatodušních svátků neboli Letnic je datum také pohyblivé a odvozuje se od výpočtu Velikonoc, kdy se Letnice slaví padesát dní po Velikonoční neděli.³⁷

³¹ Brockett 2008, s. 133.

³² Waisser 2015, s. 41.

³³ Brockett 2008, s. 131.

³⁴ Langhammerová 2004, s. 205–224; Večerková 2015, s. 302–305; Junek 2010, s. 8; V Německu platí výraz „kermis“, v Nizozemí „kermes“. Oba pojmy nerozlišují rozdíl mezi poutí, posvícením nebo výročním trhem.

³⁵ Waisser 2015, s. 43.

³⁶ Langhammerová 2004, s. 205–224, Večerková 2015, s. 302–305.

³⁷ Od počtu dní se odvozuje také latinský název svátku – pentecostes.

Při posvícení se ke stolu zvali příbuzní blízcí i vzdálení. Čím více lidí u stolu, tím větší pocta hospodyně. Při zvaní se prostřednictvím dětí či čeledínů předávaly tzv. zvací koláče, někdy nazývané zváče, zvanice či pozvánky.³⁸ Složení pokrmů na posvícenské tabuli mělo, oproti běžným dnům, poměrně bohatou skladbu. Vedle pečinek různých druhů mas se podávaly také pokrmy moučné, z čehož nejběžnější byly posvícenské koláče. K pití mohli sedláci odebírat pivo, ale pouze v panském pivovaru, a to za řádnou výslužku posvícenských koláčů sládkovi.³⁹ Ačkoliv se při posvícení slaví památka posvěcení osadního chrámu, stěžuje si Tomáš Štítný ze Štítného, že mnozí se zde jen chlubí a ukazují svou pýchu. Jan Soukup uvádí, že již roku 1427 byl v Praze vydán první úřední nález na omezení častých posvícení.⁴⁰

Při posvícení se před či po mši choďovalo procesí, jehož součástí byla podobizna či relikvie světce – patrona kostela. Následné bujaré veselí a hostiny doplňovaly různé soutěže a zápasy. Další typickou aktivitou bylo stavění hodové májky (zejména o prvním květnu). V hostincích se také provozovaly karetní hry či hra v kostky.

5.2.1 Letnice

Také při Svatodušních svátcích, tzv. letnicích, se stavěly máje se zeleným vrcholkem zdobeným pentlemi, kytkami či pamlsky a lahvemi s alkoholem. Dle lidových zkazek se máje stavěly na ochranu před čarodějnicemi, které škodily lidem i dobytku. Lidových vysvětlení existuje hned několik. Vztahují se zejména k období filipojakubské noci ze 30. dubna na 1. května, kdy se májka dle vědeckého vysvětlení historika Josefa Hanuše stavěla jako pozůstatek staroslovanské tradice vítání bohyně jara. Stejného názoru je také Matouš Václavek a Ladislav Ulipský.⁴¹ Nejstarší doklad o zvyku stavění rašících a kvetoucích stromů pochází z roku 1422

³⁸ Pravděpodobně odtud pochází výraz „na kus žvance“ – pozvání na kousek jídla.

³⁹ Večerková 2015, s. 307–308.

⁴⁰ Soukup 1902, s. 14–15.

⁴¹ Zíbrt 2006, s. 274–275.

v Soudních aktech konzistoře pražské, kdy mladík za postavení máje dostal ruku děvčete.⁴²

5.2.1.1 Střelecké soutěže

Již od 14. století jsou střelecké zábavy spojovány s hodováním, tancem a různými závody, hrami a atrakcemi a naopak. Oblíbenou kratochvílí při posvícenských zábavách byla tzv. Střelba ku ptáku. Tato soutěž obvykle probíhala na odlehlém či pro střelbu vyhrazeném místě – střelnici. Klání spočívalo v zasažení těla opeřence zavěšeného na vysokém stožáru. Zpočátku se jednalo o živý terč, který se později nahradil dřevěnou maketou. Střelec, kterému se podařilo ptáka trefit nejlépe, se stal tzv. ptačím králem. Avšak kvůli symbolice holubice Ducha svatého při svatodušních svátcích byla tato aktivita poněkud rouhačská a často se odkládala na den následující.⁴³

Králem střelců se mohl stát prakticky kdokoliv od prostých řemeslníků po knížata. Odměny pro nejlepšího ze střelců byly různé. Někdy získal král střelců stříbrného ptáka na řetěze, obdobu klenotu na královském řetězu. Avšak obvykleji to byly stříbrnické a zlatnické výrobky v podobě pohárů a mís, ale také prstenů, zlatých spon na klobouky. Nádoby z drahých kovů byly obvykle naplňovány mincemi o stejné hodnotě jako nádoba sama. Velikost odměn předčívala velikost obyčejných nádob pro každodenní užívání a často zdobily sváteční tabuli. V 17. století se objevuje zvyk vpisování jmen výherců na štítky připevňované na zmiňované mísy a poháry. Ocenění mnohdy zdobily také podobizny patronů střelců a lukostřelců. Jejich patronů je hned několik. Počítají se mezi ně sv. Šebestián, sv. Jiří, sv. Jiljí a sv. Mikuláš.⁴⁴

⁴² Tadra 1901, s. 26–27; Zíbrt 2006, s. 276.

⁴³ Zíbrt 2006, s. 361–365.

⁴⁴ Lugs 1977, s. 51–53; Zíbrt 2006, s. 361–365.

5.2.1.2 Výroční trhy

K příležitostí slavností posvícení, masopustu, Velikonoc či Vánoc se konaly výroční trhy, kterým se v němčině říká Jahrmarkt. Odtud se vzalo české pojmenování Jarmark. Výroční trh podléhal udělení privilegia panovníkem. Zpravidla se tak dělo při povýšení vesnice na město. Délka těchto trhů mohla dosáhnout i jednoho týdne. Výroční trh byl skvělou příležitostí k setkání lidí ze vzdálenějších míst, ale také příležitostí ke koupi či směně méně obvyklého či špatně dostupného zboží. Zároveň s produkty a výrobky se rozvíjelo, byť jen nepatrně, také kulturní povědomí z kraje do kraje.⁴⁵ V konání výročních trhů viděly možnost výtěžku také potulné herecké společnosti, které obveselovaly nakupující. Vedle divadla bývali zdrojem zábavy medvědáři, potulní malíři či artisté. Výroční trhy podléhaly opatřením, která regulovala kupříkladu počet prodejců. Další opatření byla zaměřená na poctivost všech prodejců a ochranu před krádežemi.⁴⁶ Důležité bylo také vybírání tržného k udržování pořádku na trhu.⁴⁷

K domlouvání větších obchodních transakcí docházelo v šenku či hostinci, kde také obvykle sjednané obchody rovnou zapily. Pro toto stvrzení obchodu alkoholem existovalo pojmenování likup nebo také aldamáš.⁴⁸

5.2.1.3 Hra v kostky a karty

K prostředí hostince patří mimo pití a jídlo také zábava. Na mysli máme různé hazardní hry, kdy lidé pokouší štěstí a vsázejí. Jednou z nejrozšířenějších a nejoblíbenějších her byla hra v kostky. Hracích kostek se k zábavě užívalo již ve starověkém Římě. Hra byla oblíbená také ve středověku, avšak byla opakovaně zakazována formou městských vyhlášek, ale také panovnických zákonů. O hře

⁴⁵ Soukup 1902, s. 8–9.

⁴⁶ Dülmen 2016, s. 143; Hrdoušek – Šimša [vyhledáno on-line: 9. 1. 2017].

⁴⁷ Soukup 1902, s. 8–9.

⁴⁸ Viz. pozn. 47.

v kostky se zmiňuje v knize Orbis Pictus také Jan Ámos Komenský, který popisuje, jak se vrhají kostky na stůl pomocí pohárku. Tak zkoušejí hráči své štěstí.⁴⁹

K hazardním hrám, které byly vyhláškami a nařízeními zakazovány, patřily karetní hry. Do Evropy se karty dostávaly z Arabského poloostrova přes Egypt a Benátky (do severní Itálie a Zaalpí) a Barcelonu (do Španělska). Karetní hra měly původně napodobovat střetnutí dvou armád. V zemi původu byly karty označovány pojmem naibe, který v arabštině znamená obdobnou hodnotu evropského maršála. Pojem naibe se dodnes udržel ve Španělsku. Z počátku se karty označovaly značkami z běžného života (mincemi, poháry, holemi, meči). Až později se přešlo na rozlišování barvami. V historii existovalo nepřeborné množství druhů karetních her.⁵⁰

Pravděpodobně nejstarší hrou našeho kontinentu je hra farao, která zaznamenala největší rozmach v 17. století a pochází z Francie. Na obdobném principu je založená hra Lancknecht (francouzským termínem označováno jako lansquenet). Hra se dá datovat na konec 15. století, kdy se oddíly německých lancknechtů posouvaly horním Německem, čímž došlo k rozšíření hry po celé Evropě. Českým zemím blízka mohla být takzvaná Slezská loterie, která se po dlouhou dobu hrávala v německých hostincích. V českém prostředí lidé tuto hru nazývali „boží požehnání“, nebo také „gottes“. Při této hře se dal vklad poslední kartou zněkolikanásobit. V historii často zakazovanou karetní hrou byly takzvané hromádky. Jedna z prvních zpráv o této jednoduché hře se zachovala v Čechách z roku 1609. Avšak mnohými zákazy pro ni vznikalo spousta názvů (hromádky, häufel, haufelspiel, kopky), aby lidé daný zákaz obešli a hru mohli provozovat i nadále.⁵¹

Podoba karet byla zpočátku značně diferenciována. Rozlišovalo se mezi kartami pro každodenní zábavu a kartami, které již ve své době sloužily jako sběratelský kus. K takovým kouskům se řadí kupříkladu karty z dílny Mistra hracích

⁴⁹ Zapletal 1986, s. 372; Bardeen 1887, s. 171 [vyhledáno on-line: 22. 2. 2017].

⁵⁰ Hájková 1997, s. 106–123.

⁵¹ Omasta 2000, s. 22–42.

karet (působil mezi léty 1435–1455), jehož listy byly původně zakázkou jako ilustrace pro Guttenbergovu bibli. K původnímu záměru nedošlo, avšak listy mohly díky svému živému zpracování nadále existovat zcela samostatně. Také v 16. století se pozornost umělců stáčela ke kartám a jejich uměleckému ztvárnění. Karty byly vhodným médiem k zachycení aktuálních satirických a každodenních témat. Mezi autory karetních listů se objevují jména jako Hans Sebald Beham či Virgil Solis. Sady karet, určené nižším vrstvám, nebyly tak bohaté na zobrazovaná témata a podléhala spíše masové produkci. Motivy na listech se nekonečně opakovaly a zpravidla se užívala témata z každodenního života – opilý manžel, tančící selské páry, lancknechtové, lazebnice či heraldická zvířata.⁵²

Prvním zákazem karetních her byl rukopis Arcibiskupa Arnošta z Pardubic z roku 1353, který je znám pouze z opisu z 15. století a je uložen v pražské Národní knihovně.⁵³ Ohledně zákazu hraní karet na našem území výrazně vystoupil Jan Kapistrán roku 1455, kdy po jeho cestě střední Evropou do Uher byly hromadně páleny předměty považované za marnosti lidského světa, mezi které řadil Kapistrán také hrací karty. Podle zákazů se dá soudit, že karty se vesele používaly v Českých zemích již před polovinou 14. století. V té době se karty pravděpodobně dovážely z Německa či Rakous. Zmínky o domácích výrobcích hracích karet, takzvaných kartněřích, se objevují až v první polovině 16. století.⁵⁴

⁵² Hájková 1997, s. 116–117.

⁵³ Opis rukopisu je uložen pod signaturou III G 16, přesněji na fol. 98r tohoto opisu.

⁵⁴ Hájková 1997, s. 119–121.

6.0 Zobrazení slavností ve výtvarném umění 16. a 17. století

Náš zájem se však obrací době, kdy se zobrazování tance již nepovažovalo za posvátné a magické, ale do doby, kdy se z obrazů s námětem tance stal prostředek kritiky a mravního ponaučení. Po celá staletí evropských dějin můžeme zaznamenat spor, mezi vírou, kterou doboví umělci a kritici měřili lidské chování, a realitou světa, kde se prostí lidé snažili dosáhnout elementárních lidských emocí jako je radost, láska a štěstí.⁵⁵ V historii jistě nebyla práce pro vrchnost činností, která by byla pro venkovany pramenem radosti. Proto se snažili si tyto chvíle vynahradiť ve dnech volna, které se nabízely při náboženských svátcích. Ve spojení s tím se pořádaly taneční zábavy, jarmarky, divadla, střelecké slavnosti, zápasy, hrály se hry.

Známé je zachycení veselých společností šlechty i sedláků. Rozdíly mezi oběma skupinami jsou viditelné na první pohled. Slavnosti šlechty a měšťanů byly soudobým člověkem chápány jako reprezentace postavení, elegance a důstojnosti. Slavnosti venkovanů se nesly v duchu divokosti. Pro venkovský lid měly oslavy a slavnosti jednu nejdůležitější funkci a tím byl odpočinek, uvolnění a ventilace negativních emocí. Je samozřejmé, že součástí těchto slavností musela být i vulgarita a hrubost. Jednalo se o jistý způsob katarze v kladném slova smyslu.⁵⁶ Záměrem bylo odpoutat se od každodenních starostí, uniknout od stereotypu všedního dne.

Do zorného pole umělců se postava sedláka jako nového ikonografického tématu dostává již na konci 15. století. Zobrazení prostého vesničana při negativně vnímaných aktivitách nebylo pro jeho osobu nijak lichotivé, ba naopak měl sloužit jako prostředek vyjádření vulgárních pocitů a nepřístojného chování.⁵⁷

⁵⁵ Olivová 1979, s. 166.

⁵⁶ Nikoliv zlý zážitek či pocit ohrožení.

⁵⁷ Stavělová 2008, s. 81.

6.1 Dürer, Beham, Bruegel

Počátky selského žánru sahají k osobě Albrechta Dürera, který na jednu stranu respektoval osobu sedláka, avšak na stranu druhou si v jejich vyobrazení neodpustil žertovný akcent. Na tvorbu Albrechta Dürera navázal Hans Sebald Beham, a následně také Pieter Bruegel starší.

6.1.1 Albrecht Dürer (1471–1528)

Prvním, kdo se na počátku 16. století živě zajímal o selský žánr a zachycoval jej, nebyl nikdo jiný než Albrecht Dürer. Roku 1514 vytvořil Dürer dvě grafiky s motivem detailu lidové slavnosti. Na jedné z mědirytin je znázorněn hráč na dudy, na druhé tančící selský pár. Dá se předpokládat, že grafiky k sobě tvořily protějšek, neboť jsou obě shodně bez pozadí na úzkém tmavém pruhu spodní části. Zmiňované grafiky nejsou prvním dílem v selském žánru, avšak jako první působí monumentálně a jsou zachyceny se zájmem o danou postavu. Na scény z lidového selského prostředí je obecně v historii nazíráno buď jako na kritiku života prostých lidí, jejichž mravy jsou při slavnostech velmi volné, nebo jako na prostý historický záznam doplněný o lehkou humornou notu.⁵⁸

Tehdejšímu divákovi mohl Dürerův mědiryt s hudebníkem připomenout kapitolu 54 z knihy Sebastiana Brandta *Lod' bláznů*, která představuje dudáka jako symbol bláznovství. V grafice s tanečnický si Dürer trochu zašpásoval a zmátl diváka komplikovanou kompozicí, kde nelze poznat komu patří která končetina. Ve svých rytinách vynalezl Dürer nový ikonografický typ, který má poukázat na kritiku způsobu života prostých lidí více než na uměleckou stránku věci.⁵⁹

⁵⁸ Müller 2011, s. 1–2; Heaton 1870.

⁵⁹ Müller 2011, s. 4.

6.1.2 Hans Sebald Beham (1500–1550)

Výraznou osobností generace po Albrechtu Dürerovi byl Hans Sebald Beham. Behamova pozornost se ubírala zejména k médiu grafiky, kde čerpal inspiraci nejvíce právě od Albrechta Dürera. Jeho scény každodenního života předpovídaly směr malířství následující doby, jehož největší rozmach nastal v 17. století.⁶⁰ Behamovy dřevořezy jsou dobovou formou kritiky, ale také historickým dokladem o povaze lidí a jejich běžného života.

Počátek jeho tvorby je kladen do dvacátých let 16. století, přičemž roku 1525 je známo, že měl vlastní dílnu ve městě Norimberku. Ve stejném roce byli se svým bratrem Barthelem a Georgem Penczem postaveni před norimberský soud, kde byli obviněni z kacířství a nazváni „bezbožnými malíři“ poté, co se vyjádřili pro Lutherovo učení. Behamovo odmítnutí tradiční katolické mše je spojeno se spiritualismem Hanse Dencka, vychovatele z kostela sv. Sebaldy, a názory Andrease Bodensteina z Karlstadtu. Okolo roku 1528 se Hans Sebald Beham seznámil se Sebastianem Franckem, významným humanistou a budoucím švagrem, čímž se v Behamově tvorbě dá očekávat jisté ovlivnění názory významného reformátora.⁶¹ Postoje, které ve svých dílech Beham znázorňoval, jsou známy právě ze spisů Sebastiana Francka, ale také Hanse Sachse. Autoři spisů přirovnávají opilce svými projevy ke zvířatům.⁶² Stykáním se s významnými osobami radikálnější větve reformace se grafiky Hanse Sebaldy Behama, jeho bratra Barthela a spolutvůrce Erharda Schöna dostávaly do Flander, kde se staly populární spolu s texty zmíněných reformátorů.⁶³

Roku 1531 se Beham usadil ve Frankfurtu, kde pokračoval ve své úspěšné kariéře. Z roku 1535 je známá rozměrná grafika Velký kermes, jejíž předloha byla vyryta do čtyř dřevěných desek.⁶⁴ Výjev je pomyslně rozdělen do několika částí,

⁶⁰ Stewart 2012; Stewart 2008.

⁶¹ Sebastian Franck si 17. března 1528 vzal za ženu sestru bratrů Behamových Ottilii.

⁶² Waisser 2014, s. 44. Hans Sachs (*Die vier Wunderberlichen Eygenschaftt und wurckung des Weins,...*) a Sebastian Franck (*Von dem greüwelichen laster der trunckenhayt...*).

⁶³ Waisser 2014, s. 44.

⁶⁴ Grafika je nyní uložena v Britském muzeu v Londýně. Registrační číslo: 1895,0122.303.

kde v každé z nich dominuje skupina postav věnující se činností, které jsou typické pro lidovou slavnost či posvícení. Všudypřítomné popíjení, tanec a zábava je doplněna skupinou postav diskutující před budovou kostela. V pravém dolním rohu je zachycen průvod pěti tanečních párů v různém postavení, ovšem celý průvod směřuje do uzavřeného kruhu. Patrně přichází čas na kolový či řetězový tanec, který byl v období 16. a 17. století populární.⁶⁵ Taneční figury byly Hansem Sebaldem Behamem zpracovány také jako alegorie dvanácti měsíců (č. k. 2). V Behamových dílech z třicátých a čtyřicátých let jsou často při venkovských slavnostech zobrazovány detaily zachycující nemravné chování v podobě osahávajících se párů, cizoložství a zvracejících či kálejících sedláků. Navzdory těmto scénám, Beham často ztvárňoval biblické scény či životy svatých. Ovšem scény zachycující každodenní život a nahotu, byť částečnou, byly v té době novem.⁶⁶

6.1.3 Pieter Bruegel starší (1525–1569)

Posledním z pomyslného trojlístku zakladatelů a inventorů v selském žánru byl Pieter Bruegel starší zvaný Selský. Jak už popisuje Carl van Mander v Bruegelově prvním životopise Pietera Bruegela,⁶⁷ měl jeden z předních malířů Nizozemské malby skvělé podmínky pro zachycování selského žánru. Sám totiž z tohoto prostředí pocházel. Nepřekvapí nás tak, že nejčastějším námětem byl život na vesnici a postava venkovana, jakožto přirozená součást přírody.⁶⁸ Bruegel se zaměřoval na morální stránku a život na venkově jako celek. V bruegelových obrazech najdeme pestrou škálu emocí – od shovívavosti po kritiku. Jeho tvorba byla inspiračním východiskem pro značnou řádku malířů a grafiků pozdějšího období. Nejznámějšími díly souvisejícími s daným tématem, kde nejlépe vidíme jeho pohled na tehdejší svět, je trojice obrazů *Spor Masopustu s Postem* (KHM

⁶⁵ Rousová 2008, s. 106.

⁶⁶ Stewart 2012.

⁶⁷ Zagorin 2003, s. 73; van Mander 1604.

⁶⁸ Neumann 1965; Martindale 1971, s. 144.

Vídeň, 1559, 118 x 164,5 cm), *Nizozemská přísloví* (Museum Dahlem Berlín, 1559, 117 x 163 cm) a *Dětské hry* (KHM Vídeň, 1560, 118 x 161 cm). Zde Bruegel věří, že vše na světě je otočeno vzhůru nohama, že ho obklopuje takzvaný obrácený svět. Bruegel byl ovlivněn názory komory rétoriků, jež se zabývala morálními a náboženskými problémy. Malíř zastával také názory libertinů, jejímž hlavním představitelem byl Sebastian Franck. Libertini kritizovali jak církev katolickou, tak luterství a zastávali názor, že nejsprávnější morální vývoj člověka je individuální záležitostí, která podléhá představám evangelia.⁶⁹ Všechny tři výše zmiňované obrazy byly tedy úzce svázány s literaturou, odkazovaly k biblickým příběhům, ale také k lidovým příslovím, jež poskytovala neomezený zdroj obrazových představ. Patrný je vliv Hieronyma Bosche, a to zejména v symbolické řeči detailů. Do běžně vyhlížejících každodenních činností jsou rafinovaně zamaskovány alegorické významy.⁷⁰

6.1.3.1 Zápas Masopustu s Postem

Obraz z vídeňského Uměleckohistorického muzea je ptačím pohledem na široké prostranství s ohromným množstvím postav rozdělených do dvou proti sobě stojících skupin, zastánce Postu versus zastánce Masopustu. V popředí dominuje výjev zápas dvou hlavních postav, břichatého muže jako představitele Masopustu a kostnaté ženy – Postu. Masopust má za svými zády družinu a budovu hostince, naopak družina Postu se sdružuje před kostelem. Ani jedna ze skupin není znázorněna více či méně humorně či kriticky. Obě mají stejné podmínky pro svou existenci a na obraze je tak spíše zachycena soudobá situace a její názorové konflikty. Komické jsou zde vyhocené protiklady nestřídmosti a asketismu.

Mimo práci a hry se věnují někteří lidé také tanci, který byl neodmyslitelnou součástí lidových slavností. Na rozdíl od dvorských slavností, kde se při tanci uplatňovaly pomalé pohyby jako symbol důstojnosti, byl pro lidové slavnosti typický rychlý a divoký tanec s výskoky či výhozy partnerek. Tímto vyhazováním

⁶⁹ Neumann 1965, s. 18.

⁷⁰ Neumann 1965, s. 16.

docházelo k odhalování nohou, což bylo terčem kritiky a zákazů jak církevních, tak světských autorit. Ostrou kritiku nalezneme například v *Lodi Bláznů*, společenské satíře Sebastiana Branta.⁷¹ Patrně nejoblíbenějším druhem lidového tance, jehož prvky pronikaly také do dvorských choreografií, se nazývá bránl (z francouzštiny Branles). Jedná se o typ řetězového či kolového tance, právě s typickými výskoky a výhozy. Jednotlivé taneční figury vycházely z každodenních situací. Proto známe například bránl pradlenkový či dřeváčkový. Zobrazení tance je až na výjimky (k. č. 7, 9) součástí každé scény slavností.

Tanečnickům, a nejen jim hraje hudebník na dudy, které byly typické právě pro lidové slavnosti. Dudy byly často doplňovány píšťalami, ale také šalmajemi, nástroji podobnými píšťalám. Oba zmiňované nástroje se řadily mezi takzvané bukolické neboli pastýřské nástroje. Za ušlechtilé se považovaly strunné nástroje jako loutna či harfa.⁷²

6.1.3.2 Nizozemská přísloví

Na první pohled zábavnou a obveselující ilustrací soudobé situace je obraz Pietera I. Bruegela *Nizozemská přísloví*. Při bližším pohledu na výjev z ulice ústící na břeh vodního toku si všimneme jednotlivých detailů, kdy každý z nich odhaluje jedno z nizozemských přísloví. Oblibu v obecné lidové moudrosti sdílel mimo Pietera Bruegela také Erasmus Rotterdamský.⁷³ Prísloví byla velmi populární v době Bruegelově, ale i v době o sto let dříve, ze které je známa sbírka řeckých a latinských přísloví sestavená nizozemským humanistou Desideriem Erasmem. Bruegel chtěl pomocí přísloví a idiomu ukázat „obrácený svět“.

Nejznámějšími nizozemskými příslovími, které mají všeobecnou platnost v souvislosti s lidovými slavnostmi jsou ta, která se zmiňují o jídle a pití, jako například: „*Kdo pije bez žízně, jí bez hladu, zemře o to dříve.*“ či „*Přebytek přináší*

⁷¹ Rousová 2008, s. 81 a 133.

⁷² Rousová 2008, s. 101.

⁷³ Neumann 1965, s. 23.

omrzlost.“ Ke specifitějším a příznačným k dílům z českých a moravských sbírek (k. č. 3) náleží přísloví: „V šeru se daří tajnostem.“, kdy se dvojice v šeru pod plachtou vozu věnuje milostným pletkám.

Za zmínku stojí také přísloví, které může částečně vysvětlovat všudypřítomnost vepřů a selat při lidových slavnostech. Pohyb vepřů mezi obyvateli vesnice může být vysvětlen jejich vyháněním na pastvu, ale také jako alegorie na jedno z přísloví. Tím příslovím je: „Když je něco jeden rok sele, druhý rok je to už vepř.“ Může to být případ děl autorů Hogenberga (k. č. 3), Dusarda (k. č. 11) či malíře Nopise (k. č. 20)

6.1.3.3 Dětské hry

Týž kompoziční princip jako u dvou předchozích scén vidíme také u desky *Dětské hry*. Poprvé byla tato deska zmíněna Karlem van Mander roku 1604 v souvislosti s tím, že měly být Dětské hry původně zamýšleny jako součást celku o stáří a věku člověka, coby jeho mládí. Více než ukázka her větších i menších dětí, dá se vyložit scéna jako podobenství o marnosti, nesmyslnosti a bláznivosti světa.⁷⁴ Malé děti si zde hrají na dospělé a dospělí se naopak chovají nanejvýš dětinsky, čímž se opět dostáváme k motivu již zmiňovaného „obráceného světa“.

Mezi všemi možnými hrami nás nejvíce zaujme jedna, která spojuje i jiná díla z výběru z českých a moravských sbírek (č. k. 3, 5 a v jistém smyslu také 11), a to hra, při které děti metají koulemi či jinými předměty kulovitého tvaru k jednotnému cíli. Smyslem hry je co nejvíce se k danému cíli koulí přiblížit či od cíle vyrazit kouli soupeřovu. Obvykle se tyto hry hrály s kameny či v tomto případě s vlašskými ořechy.⁷⁵ Vyobrazená hra má svůj původ pravděpodobně již ve starověkém Římě. Do této podoby se vyvinula nejspíše v Itálii, kde se nazývá bocce.⁷⁶

⁷⁴ Neumann 1965, s. 26.

⁷⁵ Allegretti 2003.

⁷⁶

6.2 Vývoj námětu

Z výběru nejranějším zobrazením sedláků je dílo ze sbírek Národní galerie v Praze. Autorem grafiky znázorňující přímo *Vesnickou veselici* (č. k. 1) je Daniel Hopfer (asi 1470–1536). Vrstevník Albrechta Dürera žijící v Augsburgu je považován za člověka, který zdokonalil grafickou techniku leptu, i když jeho původním povoláním bylo navrhování dekorativních vzorů pro uměleckou řemeslnou výrobu. Jeho původně jiné pracovní zaměření, se odráží na horším podání lidských proporcí a perspektivy. Ačkoliv se jedná o rané zobrazení lidové zábavy, není Hopfer autorem, který tuto tematiku dále rozvíjel.

Selské slavnosti existují jako velice osobitý motiv výtvarného umění 16. a 17. století. S motivy selských zábav samotných se můžeme setkat jak v literatuře, tak ve výtvarném umění v 1. polovině 16. století v německém Norimberku. Také Hans Sebald Beham (1500–1550) zachytil prostřednictvím dřevorezu tančící sedláky. Vidět lze návaznost na tvorbu Albrechta Dürera. Avšak žánrové malířství, zobrazení běžného života prostého člověka, se stalo důležitým obchodním artiklem zejména po vzniku Republiky spojeného Nizozemí (1585).⁷⁷ Z dílny Hanse Sebald Behama pochází zosobnění dvanácti měsíců na osmi listech (č. k. 2). Beham byl známým rytcem, který za svůj život vytvořil více než dva tisíce rytin. Znám je také jeden malovaný obraz, který se jako jediný zachoval a který Hans Sebald Beham vytvořil pro arcibiskupa z Mainzu, Albrechta Brandenburského.

Jako další lze zařadit dílo (č. k. 13) Maertena van Cleve (asi 1527–1581), *Kermes sv. Jiří*. Jeho tvorba nese prvky inspirace Bruegelem a patrný je také vliv Franse Florise (1517–1570). Dílo z Arcibiskupského muzea v Olomouci je považováno za dílenskou kopii vytvořenou kolem roku 1650. Cleveho dílo nese silné ovlivnění jeho současníkem Pieterem I. Bruegelem zejména v pojetí postav a barevnosti. Jarmila Vacková uvádí, že se do olomouckých sbírek obraz dostal díky

⁷⁷ Mžýková 2017, s. 7.

Karlovi II. z Liechtensteinu-Kastelkorna.⁷⁸ Avšak pozdější průzkum ukázal, že dílo zakoupil až arcibiskup Prečan roku 1932.⁷⁹

Bruegelovský pohled do široké ulice, kde probíhá veselí ke svátku sv. Jiří (č. k. 14), převzal také antverpský malíř Gillis Mostaert (1528–1598). Charakteristické pro Mostaertovu tvorbu byly mnohafigurální scény v krajině či vesnickém prostředí. Postavy na jeho obrazech jsou ovlivněny manýrismem, který v Antverpách prakticovala škola Franse Florise. Postavy jsou protáhlé s esovitým prohnutím. Patrná je účast členů jak nižších, tak vyšších vrstev společnosti. Navštěvování venkovských slavností ze strany šlechty postupem času opadala, neboť panstvo považovalo tuto zábavu za vulgární, obhroublou a nehodnou jejich stavu.

Inspiračním zdrojem pro grafiku venkovské střelecké slavnosti od Franse Hogenberga (1540–1590) (č. k. 3), byl opět Pieter I. Bruegel. Obraz je, i přes deformace proporcí lidského těla pojat velmi živě. Dle praporu u hostince, ale také podle členů cechu či v tomto případě gildy lučištníků poznáváme, že jde o slavnost patrona cechu lučištníků sv. Jiří.

Mimo vyobrazení měsíců Hanse Sebalda Behama existuje další zachycení tance selských párů bez dalších činností autora Johanna Theodora de Bry (1561–1623) (č. k. 4). Celá kompozice je situována do jednoho dlouhého pruhu, který začíná na levé straně u taverny. Samostatné zachycení těchto divokých selských tanců se v předešlé době objevuje jen velice málo.

Nepřímým vyobrazením slavnosti, spíše jejích následků, je obraz od syna Pietera I. Bruegela, Pietera II. (1564–1638) (č. k. 15). Dle tohoto obrazu lze soudit, že slavnosti byly velice bujaré. Jasně je východisko z prací Pietera I. Bruegela. Barevnost v obrazech syna se od otcových děl mění jen minimálně.

⁷⁸ Vacková 1989, s. 222–223.

⁷⁹ Machytka – Elbelová 2000, s. 37.

V díle Davida Vinckboonse (1576–1629) (č. k. 16) je patrný posun ve formálním pohledu na slavnost. Vinckboons zachycuje výjev jakoby z ptačí perspektivy. Scéna nevyjadřuje jen mělký pohled do ulice, ale vnímáme také kostel za stromy v pozadí. Jako u většiny, nechybí zde zachycení lidí konajících svou potřebu na různých veřejných prostranstvích.

Kopie *Flámského kermesu* se nachází na státním zámku v Českém Krumlově (č. k. 17). Autorem předlohy je Peter Paul Rubens (1577–1640). U originálu je malba zvládnuta velice vzdušně a lehce, zatímco českokrumlovskou kopii neznámý autor zatížil barevnou hmotou a stává se z ní spíše mnohotvará masa postav ve vypjatých postojích. Zaznamenáváme zde posun od předloh Pietera I. Bruegela, u něhož jsou postavy zvládnuté o poznání lépe.

S malířem Louisem de Caullery (1580 (?)–1621) a jeho deskou *Venkovského kermesu* (č. k. 18) z vlastnictví Národní galerie se vracíme zpět k předlohám podle Bruegela, tentokrát dle Jana I. (1568–1625). Barevnost je zemitá, postavy, ač v davech, jsou velmi dobře jednotlivě čitelné. Lidé na de Caulleryho obraze působí velmi nicotně ve vztahu k okolnímu „velkém světu“. Dále zde lze vidět blázna v půleném oděvu ve žlutých a červených barvách s rolníky, jeho postava má symbolizovat marnost lidského konání.

Vývoj námětu se během 16. století vyvíjel jen pomalu a ve většině děl s danou tematikou vidíme vliv Pietera I. Bruegela. Také Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666) (č. k. 19) a jeho *Holandský kermes* se inspiroval bruegelovskými kompozicemi. Obraz zachycuje dav lidí různých sociálních vrstev při slavnosti na široké ulici.

V médiu grafiky zachycená *Lidová slavnost* (č. k. 5), patrně související s Májovým veselím, byla vyhotovena Jacquesem Callotem (1592–1635). Callot se na svých cestách po Itálii setkal také s jinou formou zachycení masopustních slavností, a to prostřednictvím Antonia Tempesty ve městě Florencii. Avšak Callot i nadále vyobrazoval typicky severoevropské kermesy a městské slavnosti jako například *Lidovou slavnost s kejklíři a mužem na chůdách* (č. k. 6).

Zúžený pohled do interiéru hostince nabízí kolorovaný mědiryt *Selský masopust* (č. k. 7) od autora Cornelise Saftleven (1606–po 1661). V tomto případě je patrný vliv Davida Tenierse (1582–1649), který se specializoval na vyobrazení postav venkovské společnosti v krčmách. Velice viditelně chtěl autor, na rozdíl od jiných, poukázat na následky požívání velkého množství alkoholu, a to na mladíkovi, který neutajeně zvrací nedaleko stolu s hosty. Na nechutnosti výjevu přidává, že obsah žaludku mladíka slouží praseti coby chutná krmě.

Plátno se scénou *Svatojiřské posvícení* (č. k. 20) pochází z třídílné kolekce, která zachycuje podoby veselí jak mezi šlechtou, tak na vesnici. Hans Jacob Nopis (činný 1608–1628) vytvořil tuto kolekci pro hraběte Kašpara z Hohenemsu, jakožto morální ponaučení pro jeho syna.

Deska s olejovou malbou s námětem *Tančící venkované* (č. k. 21), kterou vyhotovil David II. Teniers (1610–1690), pochází ze sbírek Národní galerie v Praze. Tradice bruegelovského pojetí, je do jisté míry patrná i zde. Hlavním inspiračním zdrojem byl David I., Teniersův otec. Bruegelovský vliv byl zprostředkován také díky sňatku Davida II. s Annou Bruegelovou, vnučkou Pietera I. Bruegela.

Návaznost a předávání si malířské tradice z učitele žáka lze pozorovat také v díle Adriaena van Ostade (1610–1685), jehož učitelem byl Frans Hals (1580–1666), známý haarlemský portrétista. Dílo *Vesnická slavnost pod velkým stromem* (č. k. 8) zachycuje množství postav před krčmou. Žáky Adriaena van Ostade byli Cornelis Dusart a Jan Steen. Více se vliv Franse Halse projevil ve skicách *Zabíjačka* a *Tanec* (č. k. 9) Adriaenova bratra Isaacka van Ostade (1621–1649).

Drobný lept (č. k. 10) Jonase Umbacha (1624–1700) se vyznačuje rychlou a osobitou kresbou. O školení tohoto malíře není nic známo, až v pozdějších letech je známa jeho služba u augsburgského biskupa. Byl znám coby malíř historických scén a krajin. Jeho tvorba se zachovala zejména v technice mědirytu a kresby.

Dalším, kdo se soustředili zejména na zobrazování interiérů hostinců, byl Bernardus van Schendel (1647–1709). Jedna z jeho prací se nachází ve sbírkách Moravské galerie v Brně pod názvem *Veselá společnost* (č. k. 22). Van Schendel se

za svého života pohyboval v okolí Richarda Brackenburga, jemuž byl dle historických pramenů učitelem. Zachycená je potemnělá místnost s otevřeným krbem a bavící se společností.

Také van Schendelův a Ostadeho žák Richard (Reiner) Brakenburg (1650–1702) byl zaujat pohledem na vnitřní dění hostince (č. k. 23). Ačkoliv témata se shodují jak u van Schendela, tak u jeho žáka Brackenburga, pojetí je zcela jiné. Brakenburg zachytil vesele křepčení, které ve starších fázích vývoje tématu byla spíše výsadou prostředí exteriéru. Další rozdíl nalezneme v zaznamenání prostředí místnosti, kde se již nejedná o potemnělý malý pokoj, nýbrž o velkou místnost s množstvím světla proudícím okny, která jsou pro diváka skryta v jiném úhlu pohledu.

Dalším autorem, který se několika pracemi podílel na vývoji selského žánru byl žák Adriaena van Ostade, Cornelis Dusart (1660–1704). Vzdálení se od učitele v tomto případě není markantní. Na leptu *Posvícení na venkově* (č. k. 11) vidíme pohled na ulici, kde se velice bujarým způsobem oddávají lidé slavnosti.

Posvícení zachytil také anonymní autor na leptu patřící do majetku Národní galerie (č. k. 12). Lept vytvořený dle Davida II. Tenierse (1610–1690) ukazuje pohled do dvora hostince. Mimo tance se lidé věnují pití a klábosení.

Neobvyklým dílem tohoto žánru je *Tanec venkovanů* (č. k. 24) od anonymního nizozemského malíře 1. poloviny 17. století. Kurióznost spočívá v samostatném zachycení tance, přesněji postav tančících v kruhu. Obvykle taková vyobrazení měla větší množství drobných postav a scéna tím poskytovala celkový pohled na slavnost.

Za zmínku stojí také obraz *Posvícení na vesnici*, vytvořený podle malíře Pietera I. Bruegela (č. k. 25). Na desce je patrný podpis autora L. Wolfa, o němž literatura mlčí. Deska je kopií pravděpodobně z 20. století. Pro náš účel má spíše význam ilustrace historické lidové kultury.

7.0 Katalog

Katalog je rozdělen do dvou částí podle techniky, tedy na grafiky a kresby na straně jedné a malby na straně druhé. Každá část je řazena chronologicky podle doby vzniku.

7.1 Grafika, kresba

01

Název díla: Vesnická veselice

Autor: Daniel Hopfer (1470(?)-1536)

Datace: kolem 1533-1536

Inventární číslo: R 142791

Rozměry: 54,4 x 38,6 cm

Technika: Lept, papír

Literatura: Rousová 2008, s. 136, č. k. 12

Ve vlastnictví: Národní galerie, Praha

Na výšku orientovaný list znázorňující veselou skupinu venkovanů je dílem rytce Daniela Hopfera. Autor, usazený v Augsburgu, pocházel z rodiny rytců a byl znám svou dílnou, kde mu pomáhali jeho dva synové. Obživou Daniela Hopfera bylo původně navrhování figurálních a ornamentálních dekorativních vzorů pro ostatní umělecká řemesla. Jeho návrhy se uplatňovaly zejména na uměleckém zpracování zbraní. Bývá považován za průkopníka techniky leptu. O tom, že grafikem původně nebyl, svědčí horší zpracování lidských proporcí či perspektivy.

Na listu s pohledem do daleké krajiny se v popředí odehrává vesnické veselí. Tančící páry, které mají prostor pro tance jasně vymezen dřevěným plotem, doprovází dvojice hudebníků na tradiční nástroje venkovských slavností – šalmaja a dudy. Pozoruhodnější dění se děje za dřevěným oplocením. Nadměrné požívání alkoholu a obžerství si vybírá svou daň a některé účastníky slavnosti tak sledujeme v méně lichotivých okamžicích opilosti, vyměšování a nevolnosti. Sedlák je zde zobrazen jako nevychovaný hrubián, neschopen kultivovanějšího chování a sebekontroly. O dění hovoří nápis pod výjevem, který byl přidán až o něco později.⁸⁰ Informuje nás o pištcích, jež hrají k tanci, o jednom z účastníků, který zvrací, či dalším, který za dřevěným plotem u stromu koná potřebu. Zmínka je také o ženě Gretl, která se svým partnerem tančí s ostatními. Na všech lze vidět, že se dobře baví – jásají, běhají a křičí. Konec nápisu obznamenává o tom, co se stane po přemíře požití alkoholu, doslovně – na plotě lze vidět plody chlastu. Po tom všem se lidé tajně odkrádají pryč.⁸¹ Pozornost nutno věnovat také drobnému detailu psa, jenž olizuje prázdnou mísu od pokrmu. Tento detail se objevuje i na jiných dílech s tematikou slavností (viz k. č. 17).

Na levém okraji je patrná polovina kmenu stromu, který má pravděpodobně tvořit předěl k druhému listu této grafiky. Levá část má vyobrazovat rozlehlý hostinec, před nímž se řadí stoly za sebou. Kmen mohl představovat májku, která se při podobných slavnostech stavěla. Vrcholek májky byl vždy ozdoben pentlemi a občas se přidávala také láhev alkoholu či postava kohouta.

⁸⁰ Rousová 2008, s. 137.

⁸¹ Přepis nápisu: Es Pfeiffer die Pfeiffer und mache ein tanz, Der eine gibt wider was er hat verschluckt Drum Springen die Leute das Gretl n Rank, der Ander benm (beim?) Baumen sich nothig hinbucket Sie Jauchzen sie schreuen sie fingen und laufen, das sicht man un aus ten was wird dan geschehen an Zaunen dasicht man die Früchte des Saufe, wan Rankel und Gretl sich heimlich vertrehen.

Název díla:	Selské slavnosti nebo Dvanáct měsíců
Autor:	Hans Sebald Beham
Datace:	1546–1547
Inv. číslo a rozměr:	(A) Leden a únor, R 51485, 5 x 7,2 cm (B) Březen a duben, R 35994, 5,1 x 7,6 cm (C) Květen a červen, R 51489, 5,2 x 7,6 cm (D) Červenec a srpen, R 35996, 5,1 x 7,4 cm (E) Září a říjen, R 35997, 5,2 x 7,3 cm (F) Listopad a prosinec, R 35998, 5,2 x 7,3 cm
Technika:	mědiryt, papír
Literatura:	Rousová 2008 s. 130 č. k. 10
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Jako jedno z prvních vyobrazení selské slavnosti zaznamenáváme grafiku u Hanse Sebald Behama, *Velké posvícení* (1534). Beham často vyobrazoval nejen ryze světské oslavy, ale také svátky církevní jako jsou posvícení při svěcení nebo výročí svěcení kostela, či také patronů kostela, čímž mělo místo od místa rozličnou dobu oslav. Neodmyslitelnou součástí těchto slavností bývaly tance všeho druhu. Snad proto znázornil Hans Sebald Beham tanec dvojic coby zosobnění měsíců, jejichž předstupuň můžeme vidět právě v díle *Velké posvícení*. Počáteční měsíce roku tvoří páry oděné do krásnějších a bohatších šatů. Beham patrně znázornil tyto páry proto, že selských veselíc se zúčastňovali i lidé z vyšší vrstvy společnosti. Měsíce květen, červen, červenec a září se nesou v duchu divokého tance sedláků. Ostatní páry tančí poklidně, až na pár měsíce prosince, kdy zvracející mužská postava odkazuje na dobu Masopustu, období od Vánoc až do Popeleční střeďy, kdy probíhaly největší a nejubužřejší slavnosti z celého roku. Tanečnīm pářům nechybí slovní označení měsíců, doplněné o významného svatého daného měsíce. Každý list je označen arabskými čísly. Celý taneční průvod čítá třináct párů, kdy na posledním listu je dvojice doplněna o duo hudebníků s dudy a šalmají.

Tanec je považován za nedílnou součást kultury. Při tanci se projevovaly pohybové schopnosti, vkus, elegance a ovládnání společenské etikety. Člověk tak mohl celkem jasně odtušit, jaké má tanečník postavení ve společnosti. Avšak tanec nebyl výsadou dvorských slavností, ale také těch lidových. Jedná se také o častý námět v umění, jako důkaz dobových kratochvílí o svátcích a slavnostech. Ovšem vnímání tance je v průběhu historie je bipolární – na straně jedné je tanec projevem vkusu a elegance, na straně druhé se spojuje s ďáblem a neřestmi.⁸²

Jak píše Andrea Rousová⁸³, čerpal Hans Sebald Beham z tradice středověkých iluminací hodinek, kdy každému z měsíců náleželo zobrazení činnosti, která byla pro danou dobu charakteristická.

⁸² Rousová 2008, s. 9.

⁸³ Rousová 2008, s. 133.

Název díla:	Vesnická slavnost
Autor:	Frans Hogenberg (1540–1590) dle Pietera I. Bruegela (1526/1530–1569)
Datace:	po 1559
Inventární číslo:	ES 341
Rozměry:	28,3 x 36,1 cm
Technika:	mědiryt, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Moravská galerie, Brno

Jako autor grafiky pojednávající o vesnické střelecké slavnosti, vytvořené dle *Slavnosti v Hoboken* od Pietera I. Bruegela (1559), je v inventární kartě Moravské Galerie v Brně veden Hans Bol. Avšak monogram na víku sudu v levém dolním rohu je složen ze tří písmen FHB, kdy H je vytvořeno protažením středního tahu písmene F. V newyorském Metropolitním museu existuje totožná grafika (id. číslo 26.72.27, 28.4 x 40.8 cm)⁸⁴, která je, stejně jako brněnská grafika, od Bruegelova originálu⁸⁵ zrcadlově otočená. Newyorský exemplář je připsán Fransi Hogenbergovi, jehož jméno odpovídá zapsanému monogramu FHB. Frans Hogenberg byl tvůrce map, rytec a malíř známý portréty, topografickými pohledy, historickými alegoriemi či historickými událostmi.

Celá kompozice působí velice živě a dynamicky. Divákův pohled je veden od jednoho detailu k druhému. Dominantním prvkem kompozice jsou kolmo k sobě postavené vozy ve středu listu. Zde máme možnost vidět znázornění jednoho z nizozemských přísloví, a to: „V šeru se daří tajnostem.“, neboť je vidět dvojici ve skrytu plachty vozu při milostných pletkách. Obdobné milenecké objetí spatřujeme u stromu za vozem. Vůz se zapřaženým koněm vede pohled ke skupině

⁸⁴ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/337345>, dat. 28.9. 2016.

⁸⁵ Bruegelova perokresba se nachází Courtauld Gallery v Londýně (26,5 x 39,4 cm).

lukostřelců na pravé straně, soutěžících ve střelbě na terč v levé části listu. Střelci střílí velice nebojácně přes nad stádečkem vepřů a střely velice těsně míjí přihlížející osoby. K těmto třem osobám, z nichž dvě si špitají a dívají se na třetí sedící opodál, je možno přiřadit z dalších přísloví o tom, že když při tom člověk není, hlavu mu umyjí. Střelecký terč je postaven před velkou kupou, která pravděpodobně poskytuje dostatek soukromí jednomu z účastníků, který se zde krčí se staženými kalhotami a vykonává svou potřebu. Nad střílejícími muži vlaje prapor gildy lukostřelců zasazený ve štítu hostince. Na praporu je vepsán nápis, že se jedná o gildu z Hobokenu, místní části města Antverp.⁸⁶ Vzhledem ke konání slavnosti je v hostinci živo a lidé se přesunuli do prvního patra taverny, ale i před ni, kde jeden z mužů koná u zdi hostince svou potřebu. Dále je mnohafigurová kompozice doplněna o postavu šaška či blázna v typicky púleném oděvu s rolničkami, kterého za ruku drží doprovázející děti. Tyto postavy se nachází v popředí celého výjevu a opět nám odkazují k přísloví, že jen děti a blázni mluví pravdu. Rozumět si jistě budou také v různých rozpustilostech. V levém dolním rohu se baví skupinka osob hraním hry známé jako bocce (viz kapitola 6.1.3.3), kde se v tomto případě k hraní použily vlašské ořechy. Na prostranství návsi tančí vesničané kolový tanec, při jehož postavení se střídají muži a ženy. Uprostřed tanečního reje usedly na zem a pozorují situaci dvě děti s bubínkem. Tanec je doprovázen dvěma dudáky stojícími nalevo od tanečníků. Za dudáky vstupují dva muži do budovy, která je označena štítem s lilií. Dům má překrytá okna, aby se nedalo snadno vhlédnout dovnitř, což by nasvědčovalo tomu, že se může jednat o nevěstinec. Znamení lilie se ovšem nevěstkám vypalovalo na rameno a dělo se tak v oblasti Francie. Otázkou zůstává, zda mohl být lilií označen celý dům. Dalším dominantním prvkem je zde stavba kostela, do kterého vede procesí, začínající na druhé návsi, na grafice v pravém horním rohu. Lidé v průvodu na návsi nesou postavy dvou světců a tyto následuje skupina lukostřelců se zbraněmi v rukou. Jedna z postav světců třímá v rukou biskupskou berlu a mitru, což vylučuje, že se jedná o postavu sv. Jiří. Postava světce neseného jako prvního v pořadí má na hlavě kápi a nejsou patrné další určující atributy. Celou slavnost doplňuje pod velkým stromem vystoupení řečníků

⁸⁶ Nápis na praporu: Dit is de Gulde van hoboken. Pod nápisem jsou vyobrazeny dva překřížené šípky pod štítem tvaru korunky.

a kočovných herců, kterým naslouchá spousta diváků. Všudypřítomné je domácí zvířectvo – drůbež a vepří. K vepřům může odkazovat další z přísloví, že vepř je jeden rok seletem a druhý prasetem. Celý výjev je porůznu doplněn o postavy diváků bavící se scénami v celém prostoru návsi.

Pod celým výjevem je v úzkém pruhu nápis⁸⁷ vyjadřující se k výjevu: Zemědělci se radují z oslav posvícení, protože mohou tančit, skákat a pít. Jak se kdo postil, tak se může najíst. Dále je u nohy jednoho ze střelců z luku vepsáno jméno tvůrce předlohy Bruegel.

⁸⁷ Die boeren verblyen hun in sulken feesten. Te dansen springhen en droni kendrindken als sy moetendie kermissen onderhouwen. Al souwen sy vasten en steruen van kauwen.

04

Název díla:	Tanec sedláků
Autor:	Johann Theodor de Bry (1561–1623)
Datace:	90. léta 16. století
Inventární číslo:	R 117520
Rozměry:	4,8 x 26,4 cm
Technika:	mědiryt, papír
Literatura:	Rousová 2008, s. 138, č. k. 13
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Na nemnoho rozměrném pásu vytvořeného technikou mědirytu pozorujeme taneční kreace sedmi párů. První pohled spočine na levé straně, kde u hostince sedí dvojice mužů, dudák a šalmajista či trumpetista, který má v ranci na zádech ještě housle. Na stole spí opilý muž, před kterým stojí poháry na víno či pivo. To, že práce jde při slavnostech naprosto stranou svědčí zednická lžice pohozená u nohy stolu se spícím mužem. Následuje scéna s tanečnicí, kteří působí, jako by byli v amoku šílenství a jejich pohyb těla je vyveden do velice vypjatých pozic. Podle šatu všech párů vidíme, že se jedná o společnost složenou z více i méně majetných vrstev společnosti. Z listu můžeme vyčíst, jaké taneční figury dominovaly mezi venkovany na konci 16. století. Oproti starším dílům je zde více projevena divokost, která byla esencí všech venkovských slavností. Ovšem takováto forma tance, kdy tanečníci vyzdvihovali své partnerky do vzduchu, přičemž se dámám odhalují nohy, byla terčem kritiky církve. Takové počínání, stejně jako cokoliv, co vzešlo či bylo provozováno v hostincích, bylo považováno za nemravné, spojené s neřestmi a nejnižšími pudy, nekontrolovanými pohyby a sexuálními tužbami.

Po nohama prvního tančícího páru je patrná značka *de Bry fe.* informuje o autorství tohoto mědirytu. Pod výjevem je vepsán latinský nápis: *Quantum aula a Caula: tantum quoq distat agresti | Aulicus: hoc presens te laxa Chorea docebit | Sed*

bene, sic varia liqueant discrimina vita, který kritizuje mravy sedláků a srovnává je s konáním dvořanů, které je naprosto odlišné. Obvykle všechny výjevy s tančícími venkovany byly pojmány jako kritika této vrstvy obyvatel.

Méně oblíbené a v jistém smyslu protikladné byly cykly aristokratických tanců, jež jsou projevem elegance a vyznačují se odměřenými gesty. Autory těchto cyklů jsou Georg Pencz, spoluobžalovaný bratrů Behamových při Norimberském soudu z roku 1525, a Hanse Schäufoleina. Mědiryt *Tanec sedláků* Theodora de Bry má také svůj protějšek v grafice, na níž šest párů tím nejvybranějším způsobem za doprovodu smyčcového kvarteta.

Také zde vidíme na tančících postavách vliv Hanse Sebalda Behama, jehož práce již od 20. let 16. století udávaly kompoziční, ale i ikonografická schémata. Podobnou horizontálně protáhlou kompozici vytvořil právě Hans Sebald Beham roku 1528 a známá je pod názvem *Posvícení v Mögeldorfu*.

Název díla:	Lidová slavnost
Autor:	Jacques Callot (1592–1635)
Datace:	1621–1635
Inventární číslo:	IG 5490
Rozměry:	16,7 x 25,8 cm
Technika:	rytina, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Památník národního písemnictví, Praha

Grafika pochází z doby, kdy se Callot vrátil do rodného města Nancy po studijní cestě do Itálie (1621–1635) a vyobrazuje mnohafigurovou scénu z venkovské ulice. Dominantním prvkem je strom, v jehož stínu se tančí kolové tance, takzvané bránly. Tanečníci mají mnoho diváků ze všech stran. Mezi diváky vidíme množství krásně oděných dam a pánů, jezdce na koních, malé děti, ale i domácí zvířata, která vykukují na pravé straně z dvířek chlévů. Na první pohled není jasné, kde se nachází hudebníci, kteří doprovázejí skočný tanec. Úkryt jim poskytuje široká koruna stromu, kde hrají na buben, trubku a dudy. Mimo hudebníků pozorují ze stromu celou ulici další přihlížející. Po obou stranách ubíhají do středového úběžníku linie budov, lemující širokou ulici. V pravém dolním rohu si krátí chvíli několik dětí a dospělých hrou bocce, se kterou se setkáváme na mnoha jiných dílech.

Na první pohled jasné, o jaký druh venkovské slavnosti se jedná. Malou nápovědu nám poskytuje postava ženy v levé části davu přihlížejících osob. Dámě se slunečníkem nese žena patrně vrchol májky. Proto může jít o posvícení, při kterých se stavění či kácení máje provozovalo. Stavění máje měla souvislost patrně s předkřesťanskými tradicemi oslav jarních svátků a letního slunovratu, na jehož datum byla májka nejčastěji stavěna. Postupem času byly májky spojovány se svátkem sv. Jiří či Svatodušními svátky. Májky měly mít ochrannou moc pro

celou vesnici. Strom, který byl na májku použit, měl být silný a dobře rostlý. Kácení máje se odehrávalo vždy na konci května. Zúčastňovala se hlavně mládež. I s touto událostí byla spojována slavnost, kde si stuhy z ozdobené vrchní části máje rozebírala děvčata. Následovaly taneční zábavy a různé hry.

V dolní části grafiky oznamuje nápis, že autorem je Jacques Callot a že bylo dílo vytvořeno v Nancy.⁸⁸ V pásu pod grafikou uprostřed se nachází záznam o vydavateli grafiky, Israeli Silvestre (1621–1691)⁸⁹, který roku 1661 zdědil po svém strýci Israeli Henriet mnoho grafických desek, z nichž velká část byla tvořena díly Jacquese Callota.

Jacques Callot byl kreslířem a rytcem, který brzy opustil rodné Nancy a své kroky směřoval do Říma, kde se učil grafickým technikám u Phillippa Thomassin. Pravděpodobně studoval také ve Florencii a Antoniem Tempestou. Během doby (1612–1621) strávené ve Florencii se stal mistrem. Objednavatelem jeho děl se stal rod Medicejů. Roku 1621 se vrátil do rodného Nancy, kde žil po zbytek svého života.⁹⁰

⁸⁸ Jacques Callot fe., Nanceij.

⁸⁹ Israel Silvestre excudit, cum privilegio Regis. = Vydal Israel Silvestre, s oprávněním krále.

⁹⁰ Silvestre 1869.

Název díla:	"Parterre de Nancy" - lidová slavnost s kejklíři a muž na chůdách
Autor:	Jacques Callot (1592–1635)
Datace:	1621–1635
Inventární číslo:	IG 5317
Rozměry:	5,3 x 15,8 cm
Technika:	rytina, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Památník národního písemnictví, Praha

Kompozice drobné grafiky od Jacquese Callota tvoří vodorovně otočenou osmičku, čímž je docíleno, že se divák vždy dostane k postavě kejklíře na chůdách, jak laškuje s lidmi pod ním. V jedné ruce drží tyč připomínající udici, kterou spouští nad skupinu mužů. Ti natahují ruce ke konci udice. Z druhé ruky sype muž na chůdách na skupinu válejících se postav blíže neurčené předměty. Smyčka kompozice na levé straně zachycuje tanečnický kolový tanec, přičemž skupina je totožná s předchozí grafikou. Netradičně je zde lichý počet tanečnicků, čímž pádem se neutvoří páry. Na pravé straně se k ostatním připojují lidé zahalení v roztodivných maskách se špičatými klobouky, což může být důkaz, že se jedná o masopustní veselí. Tomu také nasvědčuje drobný detail patřící do zimního období v pravém horním rohu, a to lidé na saních tažených koněm. Dále v pravém horním rohu vidíme oplocenou vodní plochu, kterou pozorují další lidé. Jezdí zaujímají místo uprostřed výjevu a jejich pohledy směřují k tančící skupině. V levém horním rohu jen náznakem autor zmiňuje stavbu kostela, před kterým je znatelná postava Ukřižovaného na kříži.

Stejně jako předchozí rytina, i tato drobná práce pochází z období, kdy se Callot vrátil ze své studijní cesty (1621–1635). Není známo, kým bylo dílo vydáno. Chybí jakékoliv, byť pozdější, označení autora, vydavatele či místa vydání. Překlad

slova parterre z názvu díla může být překládán několika způsoby, a to jako trávník, květinový záhon či přízemí. Od předchozích děl katalogu se Callotovy práce liší drobnopisem a štíhlejšími postavami a celkovou umírněností výjevu. Z rytin také není cítit jakýkoliv náznak kritiky či nadsázky, ale spíše přesné zachycení historické události. Chybí postavy vyprazdňujících se sedláků či evidentně opilých lidí.

Název díla:	Selský masopust
Autor:	Marinus rytec (okolo 1610–?), dle Cornelise Saftleven (1606– po 1661)
Datace:	1633
Inventární číslo:	R 147326
Rozměry:	41 x 48,9 cm
Technika:	kolorovaný mědiryt, papír
Literatura:	Nepublikováno, signováno
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Marinus byl flámský rytec, který tvořil zejména okolo roku 1630. Jeho hlavní ateliér se nacházel v Antverpách, kde vytvořil několik grafik v uhlazeném, ale i výstředním stylu. Jeho vlastní práce se vyznačovaly jemnými tahy kladenými přes sebe, doplněné o tečky. I přes vysokou kvalitu grafiky nejsou drapérie znázorněny realisticky.⁹¹ V mnoha případech přebíral již vytvořená díla a převáděl je do grafického média, jako i v tomto případě. Zde rytec znázornil malou část společnosti selského masopustu sedící v hostinci, dle Cornelise Zachtlevena (také Saftleven).

Cornelis Zachtleven se narodil v Rotterdamu roku 1606. Datum jeho úmrtí není známé, ovšem existují zmínky o jeho životě ještě z roku 1661. Není známo nic o jeho školení, avšak usadil se v Antverpách, kde se proslavil jako malíř komických a opilých frašek. V těchto dílech napodoboval styl Adriana Browera. Také maloval interiéry vesnických domů s odpočívajícími vesničany, ve kterých může být patrný vliv Davida Tenierse. Zachtlevenovy nejlepší kusy, které znázorňují bavící se vojáky hrající karty, jsou skvěle komponované a jejich celkový vzhled je smělý a volný.⁹²

⁹¹ Bryan 1849, s. 440.

⁹² Bryan 1849, s. 930.

Skupina čítající sedm osob, z nichž pět je usazeno kolem stolu v živém hovoru je situovaná do potměšlé místnosti, osvětlené kuželem světla z pravé strany, kde se nachází pravděpodobně okenní otvor. Ve skupině osob je pouze jedna starší žena, která sedí po pravé straně stolu, s rukama složenýma v klíně. Za ní jeden z mužů vyprazdňuje svůj žaludek do vědra, ze kterého se současně krmí prase. Vzniká tak zajímavý koloběh, kdy se člověkem pozřený vepř může stát krmí pro vepře jiného. Tři muži sedící za stolem horečnatě rozkládají rukama při svém vyprávění. Na stole před nimi je rozložen list papíru s tabákem. Jeden z mužů kouří dýmku a je zachycen zrovna ve chvíli, kdy vyfukuje kouř široce otevřenými ústy. Další dýmka je položena na okraji stolu. Muž sedící nejbližší k divákovi pije z prasklého džbánu. Na hlavě má klobouk ozdobený špičatou jakoby šaškovskou korunou. Nad ním sedí na dřevěném zábradlí dudák, který drží vysoko v levé ruce šaškovskou čepici s rolničkami. Mimo prase je zde zachycena také kočka, která spí pod nohama dudáka a sova, nenápadně schovaná pod stolem. Sova pravděpodobně představuje moudrost, která se při požívání alkoholu skryje. Po místnosti jsou po různu poházené džbány, dřevěná mísa, klobouk či bota, což je odkaz na jedno z přísloví, jež říká, že za život v chudobě by se člověk stydět neměl, ale za život ne špíně ano. Mědiryt tak může být vnímán jako kritika nestřídmosti, nespořádaného a lehkovážného života.

Výjev je v pravém dolním rohu opatřen drobným přípisem o autorovi: *Marinus fecit*. A pod tím upřesnění⁹³, že byla rytina vytištěna a vydána s privilegiem státu Holandska a západního Fríska vydavatelem a kartografem Gerargem Valckem (1652–1726).

⁹³ Cum Privilegio Ordinum Hollandiae et West-Frisiae G. Valck Exc.

Název díla:	Vesnická slavnost pod velkým stromem
Autor:	Adriaen van Ostade (1610–1685)
Datace:	1630–1685
Inventární číslo:	R 179464
Rozměry:	12,2 x 22 cm
Technika:	lept, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Další vesnickou slavnost zachycuje menší grafický list vytvořený haarlemským rodákem Adriaenem van Ostade. Bratr Isaaca van Ostade a žák France Halse byl v roce 1634 zaznamenán jako člen haarlemské malířské gildy a považován za jednoho z umělců, kteří rozvíjeli selský žánr. Jeho žáky byli Cornelis Dusart a Jan Steen.⁹⁴

Dílo znázorňuje lidi bavící se před hostincem. Hned u vchodu se tančí, kousek dál pod stromem sedí při stole muži s plnými holbami. Téměř ve středu výjevu stojí tři diskutující postavy, vedle kterých si hrají děti s dřevěným koněm. Ve středním plánu je zachyceno vystoupení dvou řečníků či potulných herců, kterým naslouchá další hlouček lidí. V pozadí lze před stavbou kostela vidět stánky se zákazníky. Nalevo táhne dvojspřeží vůz, za jehož zadní část se drží černý pasažér. Na doškové střeše hostince je připevněn prapor, nikoliv s partonem slavnosti, nýbrž s iniciály autora výjevu.

Ani zde se nedá zcela určitě říct, že se jedná o kritiku. V leptu spatřujeme spíše výpověď o určité historické situaci.

⁹⁴ Machytka – Elbelová 2000, s. 111.

Autor:	Isaack van Ostade (1621–1649)
Datace:	1641–1645
Inv. číslo a rozměry:	(A) Zabijačka B 2144 18,5 x 21,3 cm; (B) Tanec B 2153 19,9 x 25,3 cm
Technika:	(A) perokresba, papír; (B) lavírovaná perokresba, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Moravská galerie, Brno

Malířskému umění se Isaack van Ostade učil u svého o jedenáct let staršího bratra Adriaena, a to až do roku 1641. Do té doby také pocítil vliv Rembrandta van Rijn, od kterého se ale brzy odklonil a hledal styl, který by více vyhovoval jeho představám. Mezi léty 1641–1642 se Isaack začíná zajímat o selský žánr. Okolo roku se jeho zájem opět mění a obrací více ke krajinkám s drobnými postavami. Jeho doménou se později staly zimní krajiny se zamrzlými vodními toky.⁹⁵

Kresby z majetku Moravské galerie jsou kresebnými studii pozic postav při specifických činnostech. Obě kresby se námětem vztahují k částem selských slavností. Na první kresbě zachytil Isaack van Ostade Zabijačku, které byla vždy součástí masopustních oslav, aby se člověk pořádně najedl před následujícími čtyřiceti dny postu. Druhá kresba ukazuje sedláka v rozličných pozicích s korbelem či bez něj.

První kresba se vyznačuje rychlým dynamickým zápisem kratších čar. Samo udržení zvířete na místě v klidu je úkolem velmi obtížným, proto musel malíř pracovat rychle. Druhá kresba mohla patrně vzniknout v relativním poklidu krčmy. Kresba je více popisnější, stínovaná a poskytuje lepší představu například o podobě šatu.

⁹⁵ Houbraken 1976 s. 347.

Název díla:	Masopustní průvod
Autor:	Jonas Umbach (1624–1700)
Datace:	okolo 1650
Inventární číslo:	R 152779
Rozměry:	7,4 x 10,2 cm
Technika:	lept, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Jonas Umbach, malíř a mědirytec, se narodil v Augsburgu roku 1624. Jeho otcem byl evangelík Magistr Jonas Umbach starší, jenž byl zaznamenán v roce 1632 jako jáhen při kostele sv. Ulricha. Nicméně jeho syn Jonas mladší musel konvertovat ke katolictví, neboť většina jeho díla byla zadávána katolickou církví. O školení ani životě není známo mnoho informací. V Augsburgu zastával post dvorního malíře tamního biskupa.⁹⁶ Jonas Umbach byl znám jako malíř krajin a historických scén. Vzácné jsou olejomalby, naopak početnější jsou mědirytiny a kresby. V případě kreseb používal malíř uhel doplněný bílou křídou. Oblíbeným námětem byly pastorační scény, krajiny se zvířaty či s měsíčním svitem, ale také scény s venkovany. Jonas Umbach zemřel roku 1700.⁹⁷

Mědiryty se později dostaly do rukou Jeremiase Wolffa, ausburgského obchodníka s uměním, který nechal své jméno a označení vytisknout spolu s Umbachovým podpisem pod zachycený vjev.⁹⁸

Znázorněný masopustní průvod se skládá ze čtyř hlavních postav v popředí. Všechny osoby jsou podivuhodného vzhledu, zleva uzavírá průvod hudebník s e

⁹⁶ Schmidt 1895, s. 272–273.

⁹⁷ Nagler 1849, s. 233–234.

⁹⁸ Schmidt 1895, s. 272–273; Na spodní části grafiky je zleva zrcadlově obráceně napsáno jméno autora Jonase Umbacha. Řádek dále pokračuje nápisem C. P. S. C. M. Haered. Jer. Wolffij exc., označení dědice mědirytu Jeremiase Wolffa.

šalmají v ruce, za ním v pozadí nese méně zdatelná postava hrnec s vroucím obsahem. Hlavní postavou je robustní muž s vrásčitým obličejem a plnovousem, který nese na svém rameni dlouhou hořící hůl. Před ním vede průvod mladík nesoucí na rameni vytržený strom i s kořeny. V pravém dolním rohu autor znázornil zápolení dalších čtyř postav – typickou činnost pro slavnosti různého druhu.⁹⁹

⁹⁹ Olivová 1979, s. 226. Dle Věry Olivové využívali mladíci rozličných slavností k měření svých fyzických sil v soutěžích či zápasech.

Název díla:	Posvícení na venkově
Autor:	Cornelis Dusart (1660–1704)
Datace:	1685
Inventární číslo:	R 676
Rozměry:	29,6 x 38,9 cm
Technika:	lept, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Autorem díla je žák Adriaena van Ostade, Cornelis Dusart. Narodil se v Haarlemu 24. dubna 1660 do rodiny obchodníka s látkami. Prošel školením u bratrů Ostadeových, malířů mravoličných scén a holandského selského žánru. Dusart, považovaný za „dědice“ bratrů Adriaena a Isaacka van Ostade, byl ve své tvorbě velice úspěšný a přepokládá se, že z jeho dílny vzešlo přes dvě stovky jeho vlastních maleb, kreseb a tisků. Dalším významným zdrojem jeho tvůrčí inspirace byla tvorba Jana Steen, také s mravoličným a satirickým podtextem. Roku 1679 se stal mistrem gildy sv. Lukáše v Haarlemu.¹⁰⁰

Shromáždění na náměstí vévodí tři postavy nalevo od středu ulice. Trojice patrně vyhází z nedalekého hostince dostatečně posilněna alkoholem. Všichni tři se drží za ruce a tančí za zvuků houslí. Housle rozeznívá hudebník stojící před hostincem na vyvýšeném místě. Hostinec je opatřen praporem s nápisem "Gulde Schenk Kan"¹⁰¹ a odkazuje tak na všeobecný problém, a to nadměrný alkoholismus.¹⁰² Sedláci a pijí a tancují jako smyslu zbavení. Za trojicí posedávají další hosté, kteří se věnují mimo popíjení, také pokuřování dýmky, tanci a škádlení

¹⁰⁰ Biesboer – Togneri 2001, s. 38 a s. 301; Mychytka - Elbelová 2000, s. 111.

¹⁰¹ V překladu "Zlatý džbán". K nápisu odkazuje také silueta džbánu na vlajce mezi slovy Gulde schenk – kan.

¹⁰² Stavělová 2008, s. 81.

se. V pravém dolním rohu můžeme opět pozorovat dvojici hrající bocce či kuličky. Mezi lidmi zachycenými v prvním plánu pobíhají, stejně jako ve středu plánu druhého, domácí zvířata – psi, slepice, vepří. Dá se zde znovu mluvit o znázornění přísloví o vepří (kap. 6.1.3.2).

Za skupinou postav před hostincem upoutají pozornost dva jezdci, z nichž jeden drží v ruce velká slunečník. Na pódiu na pravé straně předvádějí své kousky akrobaté, čemuž přihlíží skupina diváků. V pozadí zaujme na podiu pod stromem řečník, jež mluví k širokému davu. Pozadí přetínají dva vozy jedoucí z pozadí směrem k divákovi. Celá scéna se jeví jako velice neklidná, kde jediným klidným elementem jsou domácí zvířata, která si lidí při hledání potravy ostatních vůbec nevšímají.

Za povšimnutí stojí také nepatrné detaily jako například niněra odložená na lavičce před hostincem, koš na komíně hostince či příznačně se pnoucí vinná réva po fasádě hostince.

Název díla:	Posvícení sv. Jiří
Autor:	Anonymní rytec dle Davida II. Tenierse (1610–1690)
Datace:	po 1650
Inventární číslo:	R 165429
Rozměry:	16,1 x 22,4 cm
Technika:	lept, papír
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Jedná se o grafickou kopii obrazu Davida II. Tenierse, který byl vytvořen okolo roku 1650 a nyní se nachází ve sbírkách Kunsthistorisches Museum ve Vídni (inv. č. 721, olej na plátně, 76 x 112 cm). Grafika zachycuje oslavy svátku sv. Jiří (24. dubna), tedy slavnost všech lučičtíků a střelců, neboť sv. Jiří je patronem cechu zmíněného povolání. Soudit tak můžeme dle praporu s postavou sv. Jiří zavěšeného ve štítu hostince. Na hostinci jsou dále vyvěšeny erby s dvouhlavým orlem a druhý v barvách Rakouska. Bezprostředně před hostincem sedí dvě skupiny osob, jedny pod přístřeškem na pozadí výjevu, druhá blíže k divákovi. Z bližší skupiny nalevo u prostřeného stolu si muž zcela nalevo ukrajuje z chleba. Ve prostranství před hostincem tancují čtyři páry kolový tanec, který je doprovázen dudákem, stojícím na sudu vpravo. Kolem dudáka postávají další osoby, více se zajímající o konverzaci než o tanec. Dynamiku scény dotváří menší skupina lidí v pravé části pozadí výjevu, kdy jen podle siluet tušíme další taneční zábavu. Klid do celého obrazu vnáší pouze matka krmící dítě a pes v předním plánu. Ve všech skupinách pozorujeme přítomnost sklenic či džbáneků na alkohol, který u slavností té doby nesměl chybět.¹⁰³ Nápadné jsou tři dámy, dva pánové a dítě oděni do šatů naznačujících příslušnost k jiné společenské vrstvě.

¹⁰³ Olivová 1979, s. 226. Za základ dobré zábavy a vydařené slavnosti bylo považováno především jídlo a pití.

Ve spodní části je umístěn nápis určující výšku a šířku obrazu a dále jméno malíře předlohy Davida Tenierse.¹⁰⁴

¹⁰⁴ ALT.25 LAT 41 unc (alt=výška, lat=šířka); DAVID TENNIERS pinx.

7.2 Malba

13

Název díla:	Venkovská slavnost
Autor:	Maerten van Cleve (1527(?)-1581(?)), dílenská kopie
Datace:	kolem 1560
Inventární číslo:	3197
Rozměry:	72 x 105 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Mžuková 2014, s. 47; Rousová 2008, s. 144–145; Machytka 2000, s. 37; Vacková 1989, s. 222–223
Ve vlastnictví:	Arcidiecézní muzeum, Olomouc

Deska s vyobrazením vesnické slavnosti byla podle Jarmily Vackové získána pro olomouckou diecézi biskupem Karlem z Lichtensteinu¹⁰⁵, avšak pozdější průzkum¹⁰⁶ poznámek arcibiskupa Prečana o nákupech uměleckých děl potvrdila domněnku Lubora Machytky z roku 1970 o tom¹⁰⁷, že byl obraz roku 1932 zakoupen arcibiskupem Leopoldem Prečanem za 7100 Kč u prostějovského starožitníka Vl. Seidla.

Maerten van Cleve byl vlámský malíř a kreslíř. Současník Pietera I. Bruegela se nejprve věnoval kompozicím inspirovaným Fransem Florisem (1517–1570) a Joachimem Beuckelaerem (1533–1574), až později dospěl k inspiraci Bruegelem. Maerten van Cleve neprošel školením v Itálii, avšak díky vlivu Franse Florise de Vriend, u něž se vyučil, byl schopen italské podněty zpracovat a použít ve své tvorbě. Roku 1551 se stal mistrem v gildě sv. Lukáše v Antverpách. Založil zde také svou dílnu. Malba Venkovské slavnosti je považována za dílenskou repliku, což

¹⁰⁵ Vacková 1983, s. 194–199; Vacková 1989, s. 223.

¹⁰⁶ Machytka – Elbelová 2000, s. 37.

¹⁰⁷ Machytka 1970, s. 397.

naznačují méně kvalitně zpracované detaily obličejů postav, nesoucí známky oděrek a následných přemaleb.

Zachycen je široký pohled s hlubokým prostorem vesnické ulice, na které probíhají všechny pro slavnost typické činnosti – tanec, hry, opíjení se, nakupování a prodávání. Určení, kterému svatému je slavnost věnována ztěžuje špatně viditelná postava na praporu hostince v levé horní části obrazu. V prvním plánu prodává na levé straně své zboží lidem kramář a pekařka, uprostřed mezi dětmi se prohání šašek s obručí, jakožto symbol bláznivosti, a před nimi pomáhá žena sedlákovi na nohy. Vedle tohoto páru pozorujeme dvojici vepřů, která je možným symbolem obžerství a opilství. Na návrší na levé straně v povzdálí se věnuje šest párů tanci. Takováto blízkost a doteky při divokých tancích se nelíbily tehdejšímu mravokárcům. Tento typ tance pochází z tanečního okruhu takzvaných točivých tanců, který se utvářel v Evropě v průběhu 15. a 16. století. Dochoval se až do konce 19. století, a to pod různými názvy vrtěná či vrták na Moravě a kolečko nebo kolečka v Čechách. Tanec je založen na rotování páru kolem společné osy. Obvykle se tanec tančil při stavění máje či posvícenských festivítách.¹⁰⁸ K tanci i poslechu opět hraje dudák v červeném kabátku. Střed obrazu rozděluje do dále plynoucí říčka, přes kterou se brodí vůz tažený koňmi. Další skupina vesničanů se baví zvesela před hostincem. Mimo pekařky a kramáře se zboží prodává také ve stáncích umístěných podél široké ulice. Do kostela zachází pouze málo početná skupina osob.

¹⁰⁸ Rousová 2008, s. 145.

Název díla:	Kermes sv. Jiří
Autor:	Gillis Mostaert (1528–1598)
Datace:	1583
Inventární číslo:	O 69
Rozměry:	91 x 162 cm
Technika:	olejová tempera, dřevo
Literatura:	Mžuková 2014, s. 50; Vacková 1989, s. 227
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Jedním z obrazů, u kterého lze konkrétně poznat, ke kterému svatému se váže oslava zachycená na obraze, je deska s výjevem Kermesu sv. Jiří. Vpravo dole na malované kládě zaznamenáváme signaturu a dataci GM 1583. Iniciály patří Gillisi Mosaert, malíři vesnických a náboženských scén. Jeho svalnaté postavy jsou ovlivněny italským manýrismem, používaným v Antverpách Francem Florisem.

Opět se zde setkáváme s pohledem do široké ulice, typického místa pro průběh slavností a veselí všeho druhu. V tomto případě je slavnost věnována památce sv. Jiří, což připomíná vyvěšený červený prapor s postavou světce na žerdi v levé části obrazu. Každá slavnost je doprovázená tancem, stejně jako zde, kde sedm párů tančí v kruhu uprostřed ulice. V popředí probíhají živé konverzace mezi osobami z vyšší i nižší vrstvy společnosti. Nechybí ani drobné detaily, jako vyprazdňování se u jednoho z domů na levé straně nebo milenci v objetí na straně pravé.

Zábava se neomezuje pouze na prostranství ulice, ale skupinu lidí, nejspíše střelců, můžeme pozorovat také na kopci za vesnicí. Podle vysokého stožáru lze soudit, že se jedná o střeleckou soutěž nazývanou střelba ku ptáku (viz kapitola 5.2.1.1). Tyto střelby se nejčastěji provozovaly o Svatodušních svátcích takzvaných Letnicích. Na kopci je dále znatelný vůz tažený koňmi a větrný mlýn.

Název díla:	Návrat z Kermesu
Autor:	Pieter II. Bruegel (1564–1638)
Datace:	1620–1630
Inventární číslo:	O 5422
Rozměry:	36,5 x 56,6 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Slavíček 2000; Mžýková 2014, s. 51; Rousová 2008, s. 148
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Každá slavnost má i svůj konec a jeden takový je znázorněn na obraze syna Pietra I. Bruegela zvaného Selský, Pietra II. I když se zde jedná o návrat k domovům k běžnému všednímu životu, jsou aktéři ještě pod vlivem uvolnění a oslav. Pět tančících párů se stále oddává zábavě i po prudkém stoupání cestou nazpět. Svým hraním je doprovází všudypřítomný dudák. Páry doplňují potácející se osoby s červenými nosy či spáč pod stromem. Dle všech je možno soudit o divokosti těchto slavností a jejich následků. V domnění utajenosti plachty vozu se k sobě dvojice tulí v milostném objetí. Celý průvod vede dvojice mužů v dlouhých černých pláštích. Na nimi vítězoslavně nese postava muže v červené čapce a dlouhém plášti vlajku či prapor s černobílými okraji, který obvykle dával vědět, jaký svátek je zrovna slaven a býval umístěn na hostinci. Korpulentní žena v červených šatech vede za ruku malé dítě, které si ze slavností odnáší památku v podobě dřevěného koně. V popředí zaujme také selka, která se neostýchá zcela vpravo mimo cestu přidřepnout a vykonat svou potřebu. Jedná se o jev v tomto žánru ojedinělý, protože potřebu na slavnostech obvykle vykonávají muži. Slavnost nebere konce jak v průvodu na cestě v popředí obrazu, tak na návsi, kde se skupina tanečníků oddává kolovému tanci. Ostatní lidé v ulicích už se pomalu rozcházejí poklidně k domovům. To, že se jednalo o slavnost spojenou s náboženskou událostí, dokazuje i průvod obklopující vchod do kostela.

Výjev nese v sobě moralistní nádech, avšak tento účel není primární. Hlavním důvodem bylo pobavit zejména vzdělanější měšťany, kteří byli hlavními odběrateli obrazů tohoto selského žánru. Téma lidových veselíc bylo velmi oblíbené téměř do konce 17. století.

Název díla:	Posvícení sv. Jiří
Autor:	David Vinckboons (1576–1629)
Datace:	1609
Inventární číslo:	KE 3197
Rozměry:	41 x 70 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Mžuková 2014, s. 50; Togner 1998, s. 439 (heslo A. Jirka); Rousová 2008, s. 146–147
Ve vlastnictví:	Arcidiecézní muzeum, Kroměříž

Deska se zachycením venkovské slavnosti sv. Jiří, nacházející se ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Kroměříži, má svého předchůdce v drážďanské Gemäldegalerie. Datace drážďanského obrazu je stanovena na rok 1605 (52 x 91,5 cm, inv. č. 937). Deska tak spadá do Vinckboonsova období (1602–1611), kdy se více zabýval malbami posvícení a jiných slavností venkovanů. Inspirace Pietrem I. Bruegelem byla i v této době stále aktuální. Kroměřížská deska je signována monogramem DVB a datována 1609.

Vinckboons na svém obraze zachytil bavící se společnost se vším, co k slavnosti té doby patří. Takže diváka nepřekvapí pohled na tancující skupinu, osoby popíjející před tavernou či postavy konající potřebu, konkrétně na močící dítě v pravém dolním rohu. Nechybí ani hudebník téměř se ztrácející v davu tanečníků. Dudák vlastní starší typ dud, jejichž podoba se v Evropě ustálila mezi 14. a 16. stoletím. Dudák loktem mačká měch plněný vzduchem úzkou trubičkou ústy. Z měchu vybíhá kónická píšťala ovládaná zpravidla levou rukou. Slavnost sv. Jiří prozrazuje prapor červené barvy s postavou patrona.

Rozdílný je od ostatních vyobrazení úhel pohledu na celou slavnost. Z obrazu není patrné, že by se terén jakkoli směrem k pozorovateli zvedal. A tak se nabízí pohled z ptačí perspektivy. Kromě křepčení je zachycen prostor ulice

s bohatou zelení na levé straně, která ukryvá další budovy včetně poměrně rozsáhlé stavby kostela se zelenkavou měděnou střechou nad korunami stromů.¹⁰⁹

¹⁰⁹ http://www.wga.hu/html_m/v/vinckboo/kermis.html .

Název díla:	Flámský kermes
Autor:	Peter Paul Rubens (1577–1640), kopie
Datace:	po 1638
Inventární číslo:	CK 5422
Rozměry:	149 x 261 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Mžuková 2014, s. 53
Ve vlastnictví:	NPÚ, ÚOP České Budějovice

V prostorách zámku v Českém Krumlově je vystavena kopie díla *Posvícení* malíře Petera Paula Rubense z let 1635–1638.¹¹⁰ Do dalších koutů Evropy se *Posvícení* šířilo prostřednictvím grafické kopie, kterou vytvořil Jean Duplessis-Bertaux (1747–1819) a vytisknout ji poté nechal Félix Hermet.¹¹¹ Českokrumlovský obraz se od Rubensova originálu liší méně expresivním rukopisem a uhlazeným a hmotným stylem s jasně definovanými obrysy postav. Celá kompozice je velmi dynamicky řešená dvěma protilehlými diagonálami. Svítivé tóny modré, červené a žluté barvy jsou zde podpořeny tlumenými zemitými barvami.

Celý výjev je záznamem lidnaté venkovské slavnosti na prostranství před krčmou. Mimo tanečnicků napravo a postav opíjejících se u stolu nalevo se kermesu účastní také matky s malými dětmi, které sedí na zemi či snopech v popředí před tančící skupinou. To, že se děti snažily vyrovnat se chováním dospělým lidem je patrné na postavě chlapce, který upíjí z korbely v levém dolním rohu. Pozice těl lidí věnujících se tanci jsou velice dynamické a v některých případech také nemravné, jako například u dvojice nalevo, kdy tanečník sahá své taneční partnerce do klína. Ta se k němu otáčí pro políbení. Ostatně polibky a osahávání jsou zde přítomné

¹¹⁰ Umístěno ve sbírkách muzea Louvre v Paříži.

¹¹¹ Mžuková 2014, s. 53.

téměř v každém místě. Opět zde doprovází taneční veselí hudebník hrající na dudy, zachycený přímo ve středu obrazu.

Nechybí drobné detaily jako zvracející muž před budovou v levém horním rohu, pes olizující zbytky z talířů v protilehlém rohu či ulomená okenice a vytlučené skleněné výplně oken, které poukazují na nezodpovědnost a lehkovážnost chování všech účastníků. Dalším důkazem nezodpovědnosti je poházené nádobí v pravém dolním rohu.

Název díla:	Venkovský kermes
Autor:	Louis de Caullery (1580 (?)-1621)
Datace:	1610-1620
Inventární číslo:	DO 4163
Rozměry:	33,5 x 53 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Slavíček 2000; Rousová 2008, s. 152; Vacková 1989, s. 273; Mžuková 2014, s. 48
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Obraz autora Louise de Caullery zachycuje pohled na letní lidovou slavnost, probíhající na rozlehlém prostranství ulice s kanálem v pozadí. Zda se jedná o oslavu konkrétního svátku, neprozrazuje ani prapor s podobou svatého vyvěšený na hostinci tak, jak to známe z mnoha jiných nejen nizozemských obrazů selských oslav té doby.

Inspirační zdroj krajiny obrazu prozrazuje další obraz s pohledem na poklidný den na venkově malíře Jana I. Bruegela (1568-1625). Zaznamenáváme zde totožnou krajinu jako u obrazu z pražské Národní galerie. Avšak Louis de Caullery nahradil poklid a statické postavy za veselící se a tancující lid. V popředí vidíme hrající si děti s dřevěným koněm či obručí. Vliv na tyto detaily měl patrně obraz Pietera I. Bruegela *Dětské hry*. S obručí¹¹² dítětem prchá postava šaška. Mezi ostatními účastníky ho poznáme velice snadno, podle žlutého obleku s rolničkami, čímž si vysloužil pozornost dětí. Šašek je obvykle ztělesněním bláznivosti. Může tak beztrestně šprýmovat, bavit společnost, ale i odhalovat pravdu.

¹¹² Rousová 2008, s. 153. Obruč v dobové emblemice značila marnost, pošetilost a bláznovství. Možná proto je obruč v ruce šaška. O obruči se zmiňuje také Sabastian Brant v satíře *Loď bláznů* z roku 1494, nebo také Erasmus Rotterdamský v knize *Chvála bláznovství* z roku 1511.

Všechny postavy jsou na obraze rozděleny do několika skupin dle činnosti. Za hrajícími si dětmi v popředí tancuje skupina venkovanů, ke kterým se přidal i mladý muž z vyšší společnosti. Tanečnice doprovází hudebníci na dudy a flétnu. Nalevo přichází panstvo a za nimi žebrák pomáhající si v chůzi berlemi. Ve středu výjevu oslovuje skupinku posluchačů svým projevem řečník. Napravo u hostince se zvesela popíjí a vychutnávají se pokrmy. I v pozadí je kolem připlouvajících a kotvících lodí živo.

Obraz na první pohled vyjadřuje idylickou představu o životě sedláků. Satira je cítit jen okrajově. Spíše přichází na mysl, že po těžké každodenní práci si sedláci zaslouží trochu odpočinku, zvláště při těchto výjimečných situacích. Ne nadarmo se říká, že není každý den posvícení. Posvícení a stejně tak masopust je rejstříkem nejrůznějších nálad a vlastností. Smích, divokost, bezelstnost a bezstarostnost zde střídá vztek, marnost a bláznovství.

Název díla:	Holandský kermes
Autor:	Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666)
Datace:	1622
Inventární číslo:	O 1694
Rozměry:	79,5 x 119,5 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Ševčík 2012; Mžýková 2014, s. 53
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Že byla slavnost místem, kde se potkávaly všechny vrstvy společnosti, svědčí vedle opilých, močících a zvracejících sedláků i osoby v šatech, které nosila lepší společnost. Tyto dvě odlišné skupiny doplňují žebráci a chromí lidé, kteří se v popředí obrazu zdánlivě věnují tanci. Uprostřed této skupiny leží opilý sedlák, přes kterého se natahuje žena k žebrákově paži. Nejde o tanec, nýbrž o potyčku, kdy se jeden z žebráků ohání svou holí proti dvěma ženám před ním, z nichž jedna upadla na zem. K tomuto výjevu se zleva žene další muž s roztrhaným kabátkem. Více klidu nalezneme ve skupinách po stranách ulice. Skupinka sedících osob nalevo hraje karty. Za nimi stojí další lidé a o něčem diskutují. Ke skupině sedící napravo patrně před hostincem se přidal muž s krajkovým límcem. Žena zde podepírá muže připíjejícího si sklenkou alkoholu.

Jelikož na výjevu není vidět vyvěšen žádný prapor s patronem slavnosti, jedná se patrně o výročí svěcení kostela, takzvané posvícení. Původ slova kermes či kermis nacházíme v holandštině, kdy *kerk* znamená kostel a *mis* mši. Avšak označení kermes se nepoužívalo jen při posvícení, ale také při svátku patrona kostela a s tím spojené slavnosti. Při zobrazování těchto scén s opilými lidmi oddávajícími se obžerství a jiným radovánkám je obvykle pro podpoření mravolichnosti vyobrazen, byť letmo, kostel, jakožto připomínka původu slavnosti.

Název díla:	Svatojiřské posvícení
Autor:	Hans Jacob Nopis (?)
Datace:	1608
Inventární číslo:	O 536
Rozměry:	163x 258 cm
Technika:	olejová tempera, plátno
Literatura:	Junek 2010
Ve vlastnictví:	Ostravské muzeum, Ostrava

Předlohou pro plátno Svatojiřský kermes je velmi detailní kresba Davida Vinckboonse z roku 1602 (47 x 71 cm). Zrcadlově obrácenou kopii technikou mědirytu vytvořil ještě týž rok Nicolas de Bruyn (1571–1656). Grafika se stala předlohou pro několik obrazů po celé Evropě. Oproti ostatním je ostravská malba monumentálním dílem, které nepodléhalo rozměrům grafiky. Dle jemnější kresby detailů je možné, že se jedná o originál a ostatní plátna jsou kopiemi.¹¹³

David Vinckboons se ve své kresbě inspiroval předchůdcem a zakladatelem selského žánru Pieterem I. Bruegelem, z jehož tvorby použil podobu hostince s praporem slavnosti, větrný mlýn na nedalekém kopci, kde jsou patrní střelci. Ostatní motivy jsou volně pojaté, ale respektující styl daný Bruegelem. Autorství není zcela objasněno, avšak existují hypotézy, že se jedná o dílo Hanse Jacoba Nopise, jenž byl činný mezi léty 1608–1628.¹¹⁴ Jak píše David Junek¹¹⁵, pocházel Hans Jacob Nopis ze Sulzu a byl jedním z malířů ve městě Hohenems u hraběte Kašpara. Bližší údaje o malíři nejsou známy.

Kompozice se vyznačuje množstvím figur rozdělených do několika skupin, dle jejich zájmu. V popředí nesmí chybět hostinec, na jehož štítu je vyvěšen bílý

¹¹³ Junek 2010, s. 3.

¹¹⁴ Hans Jacob Nopis je za pravděpodobného autora považován v Ostravském muzeu.

¹¹⁵ Junek 2010, s. 12.

prapor se znakem, na kterém je patrně vyobrazen zlatý kozel či beran. Ve štítu hostince zaujmou otvory těsně pod doškovou střechou. Jedná se o vlety do holubníku pro holuby, kteří posedávají na střeše. Popíjející lidi lze vidět jak před hostincem, tak u okna v prvním patře. Před hostincem tančí lidé, opět za doprovodu dudáka, a hrající si děti. Střed obrazu je věnovaný lidem kolem krámků na trhu, či lidem pozorující divadelní představení pod širým nebem. Na levé straně plují na kanálu lodě plně obsazené lidmi. Zcela dole v levém rohu vidíme děti, jak metají kotrmelce nebo roztáčejí káču. Na prostranství mezi diskutujícími lidmi v popředí a nakupujícími lidmi u krámků vidíme pasáčka se stádem vepřů.

Název díla:	Tančící venkované
Autor:	David II. Teniers (1610–1690)
Datace:	40. léta 17. století
Inventární číslo:	O 9721
Rozměry:	27,5 x 37,5 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Rousová 2008, s. 160 č. k. 24; Slavíček 2000, s. 289
Ve vlastnictví:	Národní galerie, Praha

Syn Davida I. Tenierse (1587–1649) byl jedním z nejvýznačnějších vlámských žánrových malířů 1. poloviny 17. století. Sňatkem s Annou Bruegelovou (1620–1656) roku 1637 se dostal do přímého styku s dalším významným jménem selského žánru, protože Anna byla vnučkou Pietera I. Bruegela. Také David II. Teniers se zajímal o život prostých vesničanů, a zvláště pak o jejich slavnosti.

Obraz Tančící venkované se od předchozích vyobrazení selských slavností liší dvěma hlavními aspekty. V první řadě si všímáme prostředí, kde slavnost probíhá – není jako obvykle umístěná na návsi či široké ulic, ale místo toho autor zasadil hlavní dění slavnosti do dvora hostince. Dřevěný plot tak uzavírá výjev z obou stran obrazu a zároveň vede zrak diváka do středu k hlavnímu dění. Ani zde nechybí tančící lidé při párovém tanci. Na levé straně vidíme při hostinci posedávat hloučky vedoucí hovory mezi sebou. Jde zejména o postarší muže se džbány moku v rukou. Na stoličce za skupinou tanečníků sedí dudák a svým hraním dokresluje celkovou atmosféru. V dalekém pozadí na levé straně je možné spatřit patrnou siluetu města.

Druhým aspektem je fakt, že výjev tentokrát nepůsobí jako kritika této vrstvy obyvatel, ale spíše jako záznam dokumentující průběh jedné z oslav roku. Vesničané získávají na důstojnosti. Autor zcela upustil od nelichotivých detailů močících či zvracejících sedláků a jejich opilost zde znázornil velice diskrétním

způsobem – jeden z pánů se hlavou opírá o sloup dřevěného plotu. Opuštěny jsou patrně také alegorické významy spojované s příslovími či pořekadly. Idealizace venkovského života má svůj původ již u Vergilia a Horatia a zobrazoval ji již Peter Paul Rubens, což nepochybně souvisí s hrdostí na svou vlast.¹¹⁶

¹¹⁶ Rousová 2008, s. 161.

Název díla:	Veselá společnost
Autor:	Bernardus van Schendel (1647–1709)
Datace:	po 1671
Inventární číslo:	Z 2904
Rozměry:	51,8 x 61,5 cm
Technika:	olej, plátno
Literatura:	Nepublikováno
Ve vlastnictví:	Moravská galerie, Brno

Plátno, které se nachází v depozitářích Moravské galerie v Brně poskytuje pohled pravděpodobně do taverny, kde se baví společnost různých věkových skupin. Nejpoutavější je postava ženy ve středu obrazu mající na sobě žlutomodrý šat. Jedná se patrně o hostinskou ve chvíli, kdy si připíjí s jedním z hostů. Připíjení bylo oblíbeným doplňkem zábav nejen v hostincích, ale i při slavnostech. Připíjel každý, kdo seděl u stolu. Byla to vlastně forma soutěže, kdy zvítězil ten, který vydržel nejvíce přípitků. Opilost působí také na muže na pravé straně, který věnuje svou pozornost drobné postavě mladinké slečny, která nese na stůl talíř. Gesto ruky tohoto muže naznačuje, jako by si prohlížel tvář dívky. Druhou rukou se opírá o stůl. Z jeho postoje a výrazu tváře se dá poznat, že jeho myšlenky nejsou úplně čisté. Za stolem v pozadí se k sobě, snad k polibku či důvěrnému sdělení, sklání dvojice mužů. Další postavy jsou zaujaty hovorem mezi sebou. Na zemi si hrají děti se psem či kuličkami. V levém dolním rohu lze vidět v rukou jedné z postav obruč, která bývala v přechodí době symbolem marnosti, pošetilosti a bláznivosti (viz k. č. 13). Detaily malby jsou málo znatelné přes ztmavlé vrstvy olejových barev. Avšak jinak má malba jen málo krakelů a celkově je v dobré kondici.

Dílo bylo vytvořeno patrně po roce 1671, kdy se Bernardus van Schendel přestěhoval do hlavního města provincie Fríska Leeuwardenu. Ačkoli se narodil ve městě Weesp, pohyboval se v okolí harlemského malíře Richarda Braackenburga

(1650–1702). Oba malíři malovali obdobná témata – pohledy do interiérů na veselé společnosti, selské či rodinné slavnosti, různé galantní scény. Mezi léty 1671–1696 je Bernardus van Schendel zaznamenán jako občan Leeuwardenu. Zemřel v Haarlemu roku 1702.¹¹⁷

¹¹⁷ Houbraken 1976 s. 383.

Název díla:	Lidová slavnost / Veselá společnost
Autor:	Richard (Reiner) Brakenburg (1650–1702)
Datace:	1691
Inventární číslo:	KE 1049
Rozměry:	87 x 136
Technika:	olej, plátno
Literatura:	Mžuková 2014, s. 57; Togner 1998, s. 92
Ve vlastnictví:	Arcidiecézní muzeum, Olomouc

Dle Arnolda Houbrakena byl Richard Brackenburgh žákem Adrieana van Ostade, Hendrika Mommerse a Bernarda Schendela.¹¹⁸ Mezi léty 1670–1687 je zaznamenán jako občan města Leeuwerden. Roku 1687 se vrátil do rodného Haarlemu, kde provozoval svou malířskou dílnu vyhlášenou krajinomalbami a portréty, a také se stal mistrem místní malířské gildy. Cizí mu nebyly ani žánrové scény – pohledy do interiéru hostinců s bavící se veselou společností. Jedna z těchto maleb se nachází ve vlastnictví Arcibiskupského muzea v Olomouci. Na plátně je patrný vliv humorného a mravoličného akcentu tvorby Jana Steen působícího v Haarlemu mezi léty 1661–1669.

Diagonálně vedená kompozice začínající v pravém dolním rohu, kde děti přikládají do otevřeného krbu. Výjev dále pokračuje směrem k levému hornímu rohu sedícími postavami při hovoru a nadbíhání jednoho z mužů mladé ženě. Za nimi hraje malý hezky oděný bubeník na bubínek. Uprostřed místnosti tancuje pár, dle postojů, skočný tanec. K tanci zde nehrají dudy jako obvykle, ale housle, které v rukou drží houslista nalevo. V popředí lze vidět převrácenou židli, zřejmě převrženou bujarým veselím. Není patrné, zda se slavnost s pitím a tancem vztahuje ke konkrétnímu náboženskému svátku. Plátno je signováno a datováno vlevo dole R. Brakenburgh 1691.

¹¹⁸ Houbraken 1976 s. 383.

Název díla:	Tanec venkovanů
Autor:	Nizozemský malíř
Datace:	1. polovina 17. století
Inventární číslo:	KE 3178
Rozměry:	30 x 42 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Togner 1998, s. 286 (heslo A. Jirka); Rousová 2008, s. 156
Ve vlastnictví:	Arcidiecézní muzeum, Kroměříž

Znázornění oblíbeného kolového tance, nacházející se ve sbírkách olomouckého arcibiskupství, je znázorněním v selském žánru méně obvyklým. Častěji vidáme scény s desítkami figur a drobnými detaily. Deskový obraz zachycuje jednu samostatnou skupinu osob, doprovázenou dudákem na levé straně. Na výjevu pozorujeme devět osob při tanci – čtyři muži a pět žen se drží, až na jeden případ, střídavě za ruce a jsou otočeni obličejem směrem do středu kruhu a skočným krokem směřují zprava doleva po směru hodinových ručiček. Skočný tanec zvaný *tripudium*, typický pro venkovské slavnosti, byl v protikladu s tancem vážným a pomalým (*chorea*).¹¹⁹ Skočný typ tance, který ve středověku tancovaly všechny vrstvy společnosti pospolu, přetrvával ve venkovském prostředí v různých formách ještě dlouhou dobu. Kolový tanec je jedním z nejstarších tanečních typů, které stejně jako honivé řetězové tance mají svůj původ v období, kdy panstvo a lid tančili ještě společně tzv. bránly. Bránil je druh středověkého tance, který se ve vesnickém prostředí v různých podobách zachoval do doby novější. O dudách existuje ikonografický doklad již z roku 1270. Dudy se poté staly pod různými názvy mezi lidmi zcela běžným hudebním nástrojem. Teprve až ke konci 1. století se ustálil pro tento hudební nástroj název z tureckého jazyka *dūdūk*.¹²⁰

¹¹⁹ Zíbrt 1895, s. 14.

¹²⁰ Rousová 2008, s. 157.

Dílo s neopomenutelným vlivem Pietera i. Bruegela bylo do sbírek získáno biskupem Karlem II. z Liechtensteinu-Kastelkornu (biskupem 1664–1695). Obraz zakoupil od bratrů Imstenraedových roku 1673. Předtím byla deska ve sbírkách rodiny z Kolína nad Rýnem. Původně byl obraz ve sbírkách veden jako dílo Pietera I. Bruegela. Atribuci změnil A. Jirka na dílo příbuzné ke grafikám Hanse Bola (1534–1593).¹²¹

¹²¹ Tognier 1998 s. 286 (heslo A. Jirka).

Název díla:	Posvícení na vesnici
Autor:	L. Wolf (podle Pietera I. Bruegela)
Datace:	počátek 20. století
Inventární číslo:	VL 3634
Rozměry:	113,5 x 165 cm
Technika:	olej, dřevo
Literatura:	Rousová 2008, s. 142, č. k. 15
Ve vlastnictví:	NPÚ, ÚOP Olomouc

Na zámku Velké Losiny se umístěná deska s námětem Posvícení na vesnici. Velice zdařilá kopie obrazu Pietera I. Bruegela (1568, KHM Vídeň, inv. č. 1059, 114 x 164 cm) sice dobrou vzniku nezapadá do vrcholného období selského žánru 16. a 17. století, avšak je důkazem, že i v pozdější době byl o tento žánr zájem. Dle Andrey Rousové je možné, že se jedná o novodobou kopii z počátku 20. století.¹²²

Výjev vede divákův pohled přímo do víru tance při slavnosti sv. Jiří. Opět se zde setkáváme s praporem vyvěšeným na hostinci odkazující na konkrétního světce. Na obraze vidíme tradiční charaktery, bez kterých se vyobrazení venkovských slavností nemohlo obejít, jako například tanečníci, dudák, žebrák či blázen – šašek.

Spíše než postavy, zaujmou detaily spoluurčující charakter slavností. Neopatrnost a divokost je zde znázorněna utrženým uchem pod nohama tanečníků běžících do středu dění. O tom, že se při kermesu opomínaly náboženské záležitosti a všichni se oddávali veselí, svědčí obrázek Panny Marie pověšený jednak nakřivo a jednak na stromě v pozadí. Lžice za kloboukem muže v popředí značí patrně nenasytnost. Lehkovážnost počínání můžeme vidět v ledabyle uvázaném měšci s klíčem u sukně ženy napravo.

¹²² Rousová 2008, s. 143.

8.0 Závěr

I přes malou četnost obrazového fondu si lze udělat představu o vývoji tématu posvícení a masopustu, které bylo v období 16. a 17. století velmi rozšířeným a oblíbeným fenoménem. Zprvu měla díla charakter satiry či kritiky. Sedláci byli zobrazováni ohroublým způsobem v nelichotivých pózách. Od tohoto trendu se postupně kolem poloviny 17. století začíná upouštět a nahrazuje se zobrazením bez výraznějšího kritického či posměšného pohledu. Různé významové roviny, v souvislosti s příslovími, se objevují spíše u starších prací kritického charakteru.

Množství autorů, kteří se zabývali danou tematikou je poměrně vysoké. Jedná se o jména jak známá, tak méně známá. U méně známých jmen se obvykle jedná o variace známějších děl. V médiu grafiky je určování patronace slavností jednoznačnější než u obrazů. Dle původu všech děl katalogu lze soudit, že nejvýznamnější produkce selského žánru plynula z prostoru Nizozemí, méně pak Německa. Dílo s českou proveniencí schází.

Výsledkem práce je soupis dostupného obrazového materiálu a souvisejících informací (literatury) s nastíněním a částečným rozšifrováním jednotlivých elementů scén s danou tematikou.

9.0 Seznam použité literatury

Registr sbírek výtvarného umění – katalog sbírek členských galerií Rady galerií České republiky.

<http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9>

Allegretti 2003

Pietro Allegretti, *Brueghel*, Milán 2003.

Bartilla 2009

Stefan Bartilla, *Flámské a holandské malířství od 16. do raného 18. století*, Hluboká nad Vltavou 2009.

Biesboer – Togneri 2001

Pieter Biesboer, Carol Togneri (ed.), *Netherlandish inventories 1, Collections of Paintings in Haarlem 1572–1745*, Los Angeles 2001.

Blok – Molhuysen 1930

Petrus Johannes Blok – Philipp Christiaan Molhuysen, *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, Díl 8, Leiden 1930.

Boháčová – Kucrová 2012

Veronika Boháčová, Veronika Kucrová (eds.), *Sedláci si dělají, co chtějí*, Sborník vybraných prací profesora Jaroslava Čechury, Praha 2012.

Brockett 2008

Oscar Gross Brockett, *Dějiny divadla*, Praha 2008.

Bryan 1849

Michael Bryan, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers, from the Cimabue to the Present Time*, Londýn 1849.

Burke 2005

Peter Burke, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005.

Bůžek – Král 2007

Václav Bůžek – Pavel Král (ed.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

Dülmen 2006

Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku: Vesnice a město*, Praha 2006.

Heaton 1870

Charles Heaton, *The History of the life of Albrecht Dürer of Nürnberg*, Londýn 1870.

Heers 2006

Jacques Heers, *Svátky bláznů a karnevaly*, Praha 2006.

Houbraken 1976

Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Díl 3, Amsterdam 1976.

Huizinga 1971

Johan Huizinga, *Homo ludens*, Praha 1971.

Junek 2010

David Junek, *Ztracené a opět nalezené obrazy hohenemské galerie s příběhem ztraceného syna*, Polička 2010.

Kotková 1999

Olga Kotková, *The National Gallery in Prague – Collection of Old Masters: Netherlandish Painting 1480–1600*, Praha 1999.

Krofta 1949

Kamil Krofta, *Dějiny selského stavu*, Praha 1949.

Langhammerová 2004

Jiřina Langhammerová, *Lidové zvyky*, Praha 2004.

Machytka – Elbelová 2000

Lubor Machytka, Gabriela Elbelová, *Olomoucká obrazárna II: Nizozemské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2000.

Machytka 1999

Lubor Machytka, *Nové poznatky o nizozemských obrazech v Olomouci*, in: *Ročenka státního okresního archivu v Olomouci*, Olomouc 1999, s. 135–143.

Machytka 1970

Lubor Machytka, *Nizozemské malířství ve sbírkách olomoucké oblasti. II.* Nепublikovaná disertační práce, Olomouc 1970, Archiv FF MU v Brně, Muzeum umění Olomouc (archiv), NG Praha (knihovna).

van Mander 1604

Carl van Mander, *Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604.

Martindale 1971

Andrew Martindale, *Umění světa. Člověk a renesance*, Artia, Praha 1971, s. 144.

Müller 2011

Jürgen Müller, *Albrecht Dürer's Peasant Engravings: A Different Laocoön, or the Birth of Aesthetic Subversion in the Spirit of the Reformation*, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Díl 3, sv. 1, 2011. dostupné na: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/vol-3-1/133-albrecht-duerers-peasant>

Mžyková 2014

Marie Mžyková, *Nizozemská žánrová malba*, Praha 2014.

Nagler 1849

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, Díl 13, Mnichov 1849.

Neumann 1965

Jaromír Neumann, *Pieter Bruegel*, Praha 1965.

Olivová 1979

Věra Olivová, *Lidé a hry*, Praha 1979.

Rousová 2008

Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008.

Schmidt 1895

Wilhelm Schmidt, *Allgemeine Deutsche Biographie* 39, Lipsko 1895.

Silvestre 1869

E. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles: Israël Silvestre et ses descendants*. Paříž 1869.

Slavíček 2000

Lubomír Slavíček, *The National Gallery in Prague: Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries, Illustrated Summary Catalogue I/2*, Praha 2000.

Slavíček – Seifertová 1995

Lubomír Slavíček – Hana Seifertová, *Nizozemské malířství 16.–18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci*, Liberec 1995.

Soukup 1902

Jan Soukup, *Staročeské výroční obyčeje, slavnosti, pověry, čáry a zábavy prostonárodní ve spisech Tomáše ze Štítného*, in: *Výroční zpráva c. k. první české státní reálky v Plzni: za rok 1902–1903*, Plzeň 1903.

Stavělová 2008

Daniela Stavělová, *Kultura lidových slavností: tajemství tance*, in: Rousová Andrea (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008, s. 81–89.

Stewart 2012

Alison G. Stewart, *Sebald Beham: Entrepreneur, Printmaker, Painter*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Díl 4, sv. 2, 2012. dostupné na: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-4-issue-2>

Stewart 2018

Alison G. Stewart, *Before Bruegel – Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imaginery*, 2008.

Ševčík 2012

Anja K. Ševčík (ed.), *Dutch paintings of the 17th and 18th centuries*, Praha 2012.

Togner 1998

Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna: katalog sbírky obrazů Arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998.

Vacková 1989

Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století*, Praha 1989.

Vacková 1985

Jarmila Vacková, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách, in: *Umění* 33, č. 3, Praha 1985, s. 219–241.

Vacková 1983

Jarmila Vacková, Dvě Bruegheliana obrazové sbírky Karla z Lichtenštejna in: *Historická Olomouc a její současné problémy IV*, Olomouc 1983, s. 194–199.

Vacková 1982

Jarmila Vacková, Dynastie Bruegelů – Addenda bohemica, in: *Umění* 30, č. 1, Praha 1982, s. 1–20.

Večerková 2015

Eva Večerková, *Obyčeje a slavnosti v české lidové kultuře*, Praha 2015.

Zagorin 2003

Perez Zagorin, *Looking for Pieter Bruegel* in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, No. 1, s. 73–96, Pennsylvania 2003.

Zíbrt 2006

Čeněk Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, Praha 2006.

Zíbrt 1895

Čeněk Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo, Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*, Praha 1895.

10.0 Seznam vyobrazení

01. Daniel Hopfer, Vesnická veselice, kolem 1533–1536, lept, papír, 54,4 x 38,6 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
02. Hans Sebald Beham, Dvanáct měsíců, 1546–1547, mědiryt, papír, (A) Leden a únor, 5 x 7,2 cm, (B) Březen a duben, 5,1 x 7,6 cm, (C) Květen a červen, 5,2 x 7,6 cm, (D) Červenec a srpen, 5,1 x 7,4 cm, (E) Září a říjen, 5,2 x 7,3 cm, (F) Listopad a prosinec, 5,2 x 7,3 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
03. Frans Hogenberg, Vesnická slavnost, po 1559, mědiryt, papír, 28,3 x 36,1 cm, Moravská galerie v Brně, Foto: Moravská galerie v Brně.
04. Johann Theodor de Bry, Tanec sedláků, 90. léta 16. století, mědiryt, papír, 4,8 x 26,4 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
05. Jacques Callot, Lidová slavnost, 1621–1635, rytina, papír, 16,7 x 25,8 cm, Památník národního písemnictví, Foto: Tereza Klanicová.
06. Jacques Callot, "Parterre de Nancy" - lidová slavnost s kejklíři a muž na chůdách, 1621–1635, rytina, papír, 5,3 x 15,8 cm, Památník národního písemnictví, Foto: Tereza Klanicová.
07. Marinus, Selský masopust, 1633, kolorovaný mědiryt, papír, 41 x 48,9 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
08. Adriaen van Ostade, Vesnická slavnost pod velkým stromem, 1630–1685, lept, papír, 12,2 x 22 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
09. Isaack van Ostade, (A) Zabijačka, perokresba, papír, 18,5 x 21,3 cm, (B) Tanec, lavírovaná perokresba, papír, 19,9 x 21,3 cm, Moravská galerie v Brně, Foto: moravská galerie v Brně.
10. Jonas Umbach, Masopustní průvod, okolo 1650, lept, papír, 7,4 x 10,2 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
11. Cornelis Dusart, Posvícení na venkově, 1685, lept, papír, 29,6 x 38,9 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.
12. Anonym, Posvícení sv. Jiří, po 1650, lept, papír, 15,1 x 22,4 cm, Národní galerie v Praze, Foto: Národní galerie v Praze.

13. Maerten van Cleve, Venkovská slavnost, kolem 1560, olej, dřevo, 72 x 105 cm, Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
14. Gillis Mosaert, Kermes sv. Jiří, 1583, olejová tempera, dřevo, 91 x 162 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
15. Pieter II. Bruegel, Návrat z Kermesu, 1620–1630, olej, dřevo, 36,5 x 56,6 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
16. David Vinckboons, Posvícení sv. Jiří, 1609, olej, dřevo, 41 x 70 cm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
17. Peter Paul Rubens, Flámský kermes, po 1638, olej, dřevo, 149 x 261 cm, NPÚ ÚOP České Budějovice, Foto převzato z knihy: Mžuková 2014.
18. Louis de Caullery, Venkovský kermes, 1610–1620, olej, dřevo, 33,5 x 53 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
19. Joost Cornelisz. Droochsloot, Holandský kermes, 1622, olej, dřevo, 79,5 x 119,5 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Mžuková 2014.
20. Hans Jacob Nopis (?), Svatojiřské posvícení, 1608, olejová tempera, plátno, 163 x 258 cm, Ostravské muzeum v Ostravě, Foto převzato z knihy: Junek 2010.
21. David II. Teniers, Tančící venkované, 40. léta 17. století, olej, dřevo, 27,5 x 37,5 cm, Národní galerie v Praze, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
22. Bernardus von Schendel, Veselá společnost, po 1671, olej, plátno, 51,8 x 61,5 cm, Moravská galerie v Brně, Foto: moravská galerie v Brně.
23. Richard (Reiner) Brakenburg, Lidová slavnost / Veselá společnost, 1691, olej, plátno, 87 x 136 cm, Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Foto převzato z knihy: Mžuková 2014.
24. Nizozemský malíř, Tanec venkovanů, 1. polovina 17. století, olej, dřevo, 30 x 42 cm, Arcidiecézní muzeum v Kroměříži, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.
25. L. Wolf, Posvícení na vesnici, počátek 20. století, olej, dřevo, 113,5 x 165 cm, NPÚ ÚOP Olomouc, Foto převzato z knihy: Rousová 2008.

11.0 Summary

In the 16th and 17. century was the most popular theme peasant festivity, mainly carnival and kermess. Painting and prints expand from country of origin (Netherlands and Germany) to other sides od Europe. In Czech and Moravian collections are a few pieces of this peasant genre. In spite of small number of collected pictures, we can see the development of the art of peasant festivity theme. At the first time (between 30's of 16th century and 50's of 17th century) prints had criticising character. After that genre become more friendly to depicted peasants.

12.0 Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Tereza Klanicová
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.
Název práce:	Motivy selských zábav posvícenského/masopustního charakteru 16. a 17. století v českých a moravských sbírkách
Název práce v angličtině:	Peasant Festivities (Kermesse) of the 16th and 17th Century in Czech and Moravian Collections
Anotace práce:	Studie se zaměřuje na motivy selských zábav posvícenského/masopustního charakteru (Kermis, Kermes) 16. a 17. století (zejména nizozemské a bavorské provenience) v českých a moravských sbírkách. V úvodní stati jsou naznačena východiska lidové kultury. Magisterská diplomová se skládá ze dvou částí: úvodní syntetické studie a katalogu. Syntetická studie zkoumá významy jednotlivých elementů těchto vícefurálních scén (hry, tance, trh, hudebníci atd.), Popsaná je geneze příslušných témat.
Klíčová slova:	posvícení, masopust, kermes, Bruegel, Beham, tanec, slavnosti, sedláci
Anotace v angličtině:	This diploma thesis aim to theme of peasant feasts, primarily kermess and carnival in art of 16th and 17th century situated in Czech and Moravian collections. The diploma thesis contain of two parts: synthetic study and catalog. Synthetic study probes meanings of each elements of the scenes with games, dance, market, musicians etc. In thesis the development of appropriate themes is depicted.
Klíčová slova v angličtině:	Kermess, carnival, Bruegel, Beham, dance, feast, peasant
Rozsah práce:	87 stran + obrazová příloha
Jazyk práce:	český

13.0 Obrazová příloha

01



02 A



02 B



02 C



02 D



02 E



02 F





04 A



04 B











09 A



09 B

































