JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tradiční prvky nizozemského krajinářství v malbě Roelandta Saveryho

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Šárka Burešová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2012

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

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

České Budějovice 18. května 2012

……

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce PhDr. Michalovi Šroňkovi, Csc za pozornost, kterou mé práci věnoval, za jeho odborné vedení, rady, podporu a trpělivost při jejím vypracování. Poděkování patří také mé rodině, která mi byla během studia oporou.

ANOTACE

Šárka Burešová

Tradiční prvky nizozemského krajinářství v malbě Roelandta Saveryho

Tato bakalářská práce se zabývá osobností nizozemského malíře Roelandta Saveryho. Nejprve se věnuje zasazení jeho tvorby do historického a uměleckého kontextu. V této části je představena malířská tradice, ze které čerpá nizozemská krajinářská produkce Saveryho doby. Dále je zde osvětlena osobnost Roelandta Saveryho. Tato část práce se zabývá umělcovým životem a komplexně jeho dílem. Následně je rozšířena o představení uměleckých osobnosti, které Saveryho tvorbu ovlivnili. Mimo přímých uměleckých vlivů se zde věnuji také náboženské složce, kterou jeho tvorba obsahuje. Ta je odkryta na konkrétních příkladech.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

ANOTATION

Šárka Burešová

The traditional elements of the Dutch landscaping in the painting of Roelandt Savery

This thesis deals with the personalities of the Dutch artist Roelandt Savery. At first the thesis is dedicated to place his work into the historical and artistic context. This section presents a painterly tradition from which the Dutch landscape production derives at Savery's period. Next the personality of Roelandt Savery is illuminated. This part deals with the artist's life and his complete work. Subsequently this part expands into the introduction of art personalities who influenced the Savery's work. In addition to direct artistic influences I also devoted the thesis to the religious component of his work. It is exposed on particular examples.

Supervisor: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

OBSAH

1. Úvod ... 8
2. Historický kontext doby Roelandta Saveryho ... 9
2.1 Společnost ... 10
2.2 Habsburkové ... 11
2.3 Náboženská víra ... 16
2.4 Nizozemský boj za nezávislost ... 19
3. Nizozemská krajinomalba 16. a 17. století ... 22
3.1 Objednavatelská činnost ... 23
3.2 Krajinomalba ... 25
3.2.1 Vznik malířského oboru krajinomalby ... 26
3.2.2 První krajináři ... 28
3.2.3 Národní krajinomalba ... 29
4. Roelandt Savery ... 31
4.1 Život ... 31
4.1.1 Kortrijk ... 32
4.1.2 Haarlem a Amsterdam ... 34
4.1.3 Praha ... 35
4.1.4 Utrecht ... 37
4.2 Dílo ... 39
5. Tradice ovlivňující Roelandta Saveryho ... 42
5.1 Předchůdci ... 43
5.2. Současníci ... 49
5.3 Následovníci ... 55
6. Vliv náboženství na tvorbu Roelandta Saveryho ... 57
6.1 Náboženská malba ... 58
6.2 Náboženská složka krajinomalby ... 59
6.3 Motiv Vanitas v zátiší ... 60
6.4 Náboženské vyznání Roelandta Saveryho ... 60
6.5 Náboženský podtext v tvorbě Roelandta Saveryho ... 61
6.5.1 Námět Ráje ... 61
6.5.2 Motiv Vanitas v květinových zátiších ... 64

6.5.3 Motiv Vanitas v krajinomalbě 66
7. Závěr 68
8. Obrazová příloha 71
9. Seznam použité literatury: 112
10. Seznam obrazové dokumentace: 115

1. Úvod

V úvodu nejprve nastíním téma, kterému se budu ve své práci věnovat. Jak vyplývá z názvu, ve středu mého zájmu je krajinářské dílo Roelandta Saveryho, který vešel ve známost především jako nizozemský malíř a kreslíř působící na dvoře Rudolfa II.[1] Přínos tohoto malíře ovšem není spojen pouze s rudolfínským prostředím. Jeho práce ovlivnila celý vývoj krajinářství obecně a daleko překročila rámec rudolfínského dvorského okruhu. Pobyt na císařském dvoře umělce a jeho dílo jistě silně poznamenal. Musíme však vycházet z toho, že již v době svého příchodu do Prahy byl Savery etablovaným krajinářem, kterého silně ovlivnil jeho nizozemský původ. Východiska Saveryho progresivního díla se opíraly především o reflexi starých nizozemských mistrů a jeho současníků. Díky tomu nikdy neztratilo ono „nizozemské", přestože bylo rozvinuto osobitým způsobem. A právě k tomu přispěl pobyt mezi rudolfínskými umělci, kteří v Praze vytvořili jedno z nejkreativnějších uměleckých center doby. V díle tohoto kosmopolitního krajináře, stojícího mezi dvěma světy: rudolfínským dvorským okruhem a nizozemskými krajinářskými školami, jasně rozpoznáváme tradiční prvky, které v Saveryho díle transformovaly v nové celky.

Budeme-li pátrat po formálních či obsahových stránkách maleb, které vzešly ze štětce Roelandta Saveryho, nalezneme osobité projevy, které souvisí nejen s malířským základem jeho tvorby. Významně se do ní totiž promítaly politické a náboženské proměny Evropy přelomu 16. a 17. století. Nová tvář světa s sebou v Saveryho tvorbě přinesla i jeho novou reflexi.

Když pohlédneme na dílo Roelandta Saveryho, napadne nás mnoho otázek, které jsou s ním spojeny. Já jsem si ve své práci zvolila hlavně ty, které se týkají tradic, na jejichž základě celá práce tohoto krajináře stojí. To samozřejmě uvozuje již její samotný název. Zkoumání formálních znaků Saveryho rozmanité tvorby nás samozřejmě dovede k rovinám obsahovým. V nich nelze vnímat krajinomalbu již jen jako „zobrazivou". Krajina se svým obsahem se stává uměleckým nástrojem, který vyjadřuje nové

[1] Tématu Saveryho působení na dvoře císaře Rudolfa II. a obecně rudolfínskému umění se věnuje publikace: Kolektiv autorů, *Rudolf II. a jeho Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, ed. Eliška Fučíková, 1997; Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha, 1991; Thomas Da Costa Kaufmann, *The School of Prague: painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago, 1988; Kolektiv autorů, *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Luca, 1988.

společenské postoje. Díky tomu dostávají ony tradiční prvky nejen novou podobu, ale i nový význam. Z toho důvodu pokládám za nutné vyložit dílo Roelandta Saveryho více v obecných souvislostech. To nás přivádí na základní otázku, kterou bych ráda položila již v úvodu: Reflektuje obsahový význam krajinomaleb Roelandta Saveryho společenskou situaci tehdejší doby? A jsou tyto obsahy hlubší, než se na první pohled zdají? Této problematice se budu věnovat především na dílech, které jsou zastoupeny v Národní galerii v Praze. Jejich výklad však bude rozšířen o další autorova díla a zároveň o výtvory dalších umělců.

Struktura práce postupuje od obecnějších partií ke konkrétním. Na počátku se budu věnovat historickému kontextu tehdejší doby a pokusím se osvětlit období, ve kterém vzniká nejen samotná krajinomalba, ale i dílo Roelandta Saveryho. Dále se budu věnovat krajinomalbě na přelomu 16. a 17. století obecně a zasadím Saveryho práce do kontextu děl jeho současníků. Při této příležitosti je nutné zmínit i starší základ, na kterém krajinomalba oné doby stála a z něhož stále čerpala. Po těchto obecných kapitolách přejdu již k samotnému Roelandtu Saverymu. Budu se zabývat jeho životem a dílem, dále, vlivy, které na něj působily a osobnostmi jeho předchůdců, současníků i následovníků. Dalším bodem této práce je kapitola, která se věnuje obsahu Saveryho krajinomalby z hlediska reflexe společenských a náboženských poměrů doby, které Saveryho silně zasáhly. V závěru práce se pokusím Roelandta Saveryho ukázat jako umělce, v jehož díle nalezneme jednak významné odkazy na starší malířské tradice a současně velmi osobitý a progresivní způsob uměleckého sebevyjádření.

2. Historický kontext doby Roelandta Saveryho

V této kapitole se budu věnovat historickým proměnám, jež ovlivňovaly jak nizozemskou společnost a právě tak i umění. Pro krajinomalbu je vývoj společnosti klíčový. Tento malířský obor, spolu s žánrovou malbou, zátiším, miniaturní malbou a emblematikou, které byly také novinkou ve světě malby, začíná v Nizozemí a celkově v měšťanské společnosti vůbec jasně převažovat nad náboženskou tématikou.[2]

[2] Vývoji nizozemské krajinomalby a nizozemského malířství se obecně věnuje Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky*, Praha 1989.

2.1 Společnost

Novověká společnost se od té středověké dosti lišila. V době novověku se dostává do popředí význam měst, která se stala centry obchodu a tím i finančních zisků. Rozvoj měst a větší možnost výdělku s sebou přinesl i nárůst jejich lidnatosti. Měšťanstvo se tak stává novým, určujícím fenoménem tehdejší společnosti majícím ve svých rukou hospodářský rozvoj. S hospodářským rozkvětem byl spjat i nárůst vzdělanosti obyvatelstva což platilo zejména o nizozemských kupcích, kteří, pokud chtěli uspět na trhu, museli začít vyhledávat stále nové informace. Studium se tedy nemohlo omezit pouze na znalost písma a počtů, ale pro zámořské kupecké podniky byla důležitá nejen geografie, astronomie a konstruktérství, ale i vědomosti tykající se exotického zboží z oborů botaniky, textilní výroby, zbrojařství a dalších. Lidé byli tedy silně ovlivněni vynálezem knihtisku, který totiž dokázal rychleji a početněji šířit nové poznatky.[3]

Hledání nových východisek, ať ve věcech víry či hospodářství a politiky, zamítalo staré normy. Začaly se probouzet touhy po větší svobodě a nezávislosti. Tuto dobu je v evropském měřítku tedy možno brát jako absolutní počátek budoucích převratů.[4] Na místě jistě bude citace Josefa Polišenského, která osvětlí rodící se potenciál doby: *„ V revolučních obdobích, s nimiž se při studiu společenské změny od 16. do 18. století setkáváme, šlo o vytvoření moderního státu, který by byl zároveň mocný a spravedlivý, jenž by vznikl spojením lidského rozumu i lidského citu, ...“*[5] Tuto dobu také silně poznamenal vývoj filosofie, která se odprostila od ryze teologických hranic a začala se zaobírat filosofií původní, tedy antickou. Dala tak vzniknout humanistickému pohledu na svět. Humanismus neřešil pouze náboženské otázky, nýbrž i způsoby vlády. Nové obzory lidského myšlení lákaly širokou škálu učenců rozvíjejících vznikající vědy zabývající se okolním světem. Nový rozměr lidského nazírání na svět mělo rozhodně objevení Ameriky, které symbolicky odstartovalo začátek nového věku.[6]

[3] Vycházím z publikace: Han van der Horst, *Dějiny Nizozemska*, Praha 2005, s. 96 -98.
[4] Viz Josef Polišenský, Humanismus, reformace a společenská změna, in: Stefan Zweig, *Triumf a tragika Erasma Rotterdamského, svědomí proti násilí: Castelliův zápas s Kalvínem*, Praha 1970, s. 301.
[5] Viz Polišenský (pozn. 4), s. 306.
[6] Ibidem, s. 301-302.

Vrstva obyvatelstva, tvořená kupci, umělci a učenci, díky své vzdělanosti rychle reaguje na změny ve společnosti. Buduje si silně morální zázemí, které začíná vznášet nové požadavky. Měšťanstvo si také vytváří svébytný životní styl. Movitější a vzdělanější obyvatelé si začali pořizovat finančně náročnější předměty, jako jsou knihy a obrazy. Tiskaři a umělci jsou tak zavaleni poptávkou jiného typu, než doposud.[7]

Měšťanstvo již dokáže v některých případech konkurovat šlechtě, proto se stává novým subjektem politiky, která dosud fungovala po středověkém způsobu. V čele státu stojí nadále aristokracie a panovníci ze starých evropských dynastií. V mocenských bojích však začal hrát důležitou roli hlas bohatých měst, čím se měšťanstvu dostala do rukou zatím nebývalá velká politická moc. [8]

2.2 Habsburkové

Jedním z nejvýznamnějších panovnických rodů novodobé Evropy byli Habsburkové. V Evropě 16. století zmítané náboženskými konflikty mezi katolíky a nejrůznějšími reformovanými konfesemi se Habsburkové hlásili ke katolické straně a samozřejmě se záporně stavěli k požadavku náboženské tolerance, která by reformovaným dala právo na svobodu náboženského vyznání.

V českých zemích takovéto požadavky vznášely nekatolické stavy, kterým se nakonec v roce 1609 podařilo získat od Rudolfa II. náboženskou svobodu. Tu brzo ukončila prohraná bitva na Bílé Hoře v roce 1620. Tehdy bylo potlačeno české stavovské povstání, což vedlo k rozsáhlému omezení stavovské svobody v Českém království.[9] V náboženských nepokojích se také zmítaly Nizozemské provincie, jejichž panovníkem byl španělský král Karel V., posléze Filip II. Větší radikalita španělských Habsburků ve sporu o svobodu náboženského vyznání vedla až ve vleklou válku o nezávislost, která přinesla spousty obětí na obou stranách. Na rozpoutání války se nepochybně podepsala skutečnost, že Nizozemí, které bylo nejbohatší španělskou državou, očekávalo za své vysoké daně také větší míru svobody, jíž mu však Habsburkové odmítali udělit[10] Na rozdíl od Nizozemí, kde došlo brzy k otevřenému

[7] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 96-98.
[8] Vycházím z publikace: Josef Polišenský – Olga Krijtová, *Úvod do studia dějin a kultury Nizozemí*, Praha, 1963, s. 37-40.
[9] Viz Polišenský (pozn. 4), s. 302-309.
[10] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 101-155.

vojenskému konfliktu, si ve střední Evropě situace dlouho vynucovala jakousi toleranci a vzájemné ústupky obou stran.[11]

16. století je dobou kvetoucích česko-nizozemských styků. K jejich upevnění, mimo osobních setkání, jasně přispěl i knihtisk, díky němuž se šířily nizozemské i české názorové postoje. Spojení mezi větvemi habsburského rodu se formovalo díky mocenským svazkům mezi oběma rody, jejichž hlavami byli bratři Karel V. a Ferdinand I. Ti pak postupně drželi i císařský titul Svaté říše římské. Propletenec těchto dvou královských rodin osvětlí citace Josefa Polišenského: *„Ferdinand I. byl tchán Karlovy dcery Marie, manželky Maxmiliána II., dámy tak rezolutní, že jí říkali císařovna (Imperatriz). Maxmilián II. byl bratrancem a švagrem Filipa II. a Rudolf II., vychovávaný ve Španělsku, snášel svoji matku tak málo, že ji v roce 1583 vypravil se všemi poctami do Madridu. Byla doprovázena dvorem, jehož členky, včetně nemanželských dcer Rudolfa II., se ve Španělsku provdaly nebo skončily v klášterech.“*[12]

Důležitou roli také zastávala Marie Uherská, sestra Karla V. a Ferdinanda I., manželka Ludvíka Jagellonského, posledního panovníka tohoto rodu. Díky její podpoře se stal po svém bratrovi nástupcem císařského trůnu Ferdinand I. A tak se od roku 1555 tento titul přenášel na potomky středoevropských habsburských panovníků. Marie Uherská dále měla velkou úlohu při utváření nizozemských dějin, když jí Karel V. dosadil do funkce tamní místodržící. Po smrti svého manžela se tak stala čelní představitelkou bruselského dvora, který navštěvovalo i mnoho členů české aristokracie. Ti se do Čech vraceli plni nizozemských reformovaných myšlenek. Je tedy patrné, že česko-nizozemské a česko-španělské styky ovlivňovaly České království téměř ve stejné míře.[13]

Jak se mezi sebou stýkaly v Čechách vlivy Španělska a Nizozemí jasně je pochopíme na příkladu pražského dvora císaře Rudolfa II. Dá se říci, že si císař Rudolf II. budoval vlastní sídlo po vzoru svého strýce Filipa II., na jehož proslulém dvoře byl vychován. Z tohoto období si však, tehdy ještě mladý Rudolf, přinesl nedůvěru k ortodoxnímu katolictví, což v něm, dle dnešních názorů, prohloubilo jeho duševní

[11] Viz Polišenský (pozn. 4), 302-309.
[12] Josef Polišenský, Filip Španělský a jeho Impérium, in: Geoffrey Parker *Filip II. Španělský král z rodu Habsburků „Nejmocnější křesťanský vládce“*, Praha 1998, s. 209.
[13] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 108-111.

labilitu. Po Filipovi II. se však stává milovníkem umění a sběratelem. Oproti tomu získal oblibu v okultismu a nově se etablujících vědách, zejména pak v přírodních. Tehdy na jeho dvůr proudí mnoho nizozemských nebo jiných reformací poznamenaných učenců. Je známé, že někteří z jeho oblíbenců, které obdivoval za jejich schopnosti, byli protestantského smýšlení. Tento katolický panovník, který dával mnohým prostor pro kreativní vědeckou a uměleckou práci, tak jistě protestanty snesl. Jasné ovšem je, že otevřené vystupování proti katolické církvi bylo u dvora nepřípustné. Stejně tak je z císařova chování možné vyčíst, že nedokázal pochopit ortodoxní a vyhraněné postoje v otázce víry a politiky, která s ní byla tehdy silně spjata. Jako jakýsi protipól Rudolfa II. lze vnímat španělského krále Filipa II.[14]

Osobnost Filipa II. je dodnes pro historiky dosti sporná. Někdy je Filip II. vylíčen jako tyran a ortodoxní katolík, jindy zase jako vládce, který dovedl Španělsko k největší slávě. Rozhodně je však vnímán jako zdatný politik, který se snažil o absolutní centralizaci panovnické moci. V jeho osobě tak byla soustředěna absolutní kontrola nad královstvím, které se rozkládalo na třech kontinentech. Přestože byl Filip II. současníky označován jako nedůvěřivý krutovládce, moderní dějepisectví jej většinou pokládá za inteligentního panovníka, který pěstoval lásku k umění.[15]

S Nizozemím Filipa II. spojovala víc nežli jen snaha potlačit kalvinistické hnutí. Známý je jeho kladný vztah k nizozemskému umění. Líbila se mu nizozemská hudba, pro kterou měl obzvlášť slabost. Dokonce ji chtěl v době největších protestantských nepokojů zavést do španělských katolických kancionálů. Dále jej uchvátili nizozemští malíři, kteří pracovali s obrazy jinak, než jejich současníci z jižní Evropy. Není tedy divu, že prvním Filipovým obrazem, který se už roku 1551 dostal do jeho vznikající sbírky, byl obraz Snímání z kříže od van der Weydena.[1] Oblibu v nizozemském umění choval po celý život. V době svého panovnictví nechal vytvořit nejednu zahradu dle nizozemského stylu a na svém dvoře shromažďoval nizozemské umělce, zejména pak hudebníky. Cesta po Evropě, kterou v mládí podnikl, jej natolik ohromila, že po vzoru dalších panovníků přetvořil španělský dvůr. Vzniklo tak reprezentativní a pohostinné prostředí, které symbolizovalo bohatství země. Král si nejvíce oblíbil především nově zbudované parky, které obohatila cizokrajná zvířata a rostliny dovážené

[14] Vycházím z monografické publikace Roberta J. W. Evanse, *Rudolf II. a jeho svět: Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576 -1612,* Praha 1997.
[15] Viz Polišenský (pozn. 12), s. 206-210.

z Afriky a ze všech dalších španělských území. „*Uspořádání zahrad nebylo určeno pouze k uspokojení královy lásky ke květinám. V Aranjuezu byla také malá zoologická zahrada. V počátku v ní byli čtyři velbloudi, kteří byli do zámku přivezeni v sedmdesátých letech z Afriky. … Byli tam také pštrosi. Roku 1584 krále vzrušilo přivezení množství exemplářů z Afriky a přemýšlel, do jaké klece by se měli zavřít. … V oboře Casa de Campo bylo větší zoo se slony, nosorožci (což byla v Evropě rarita) a lvy. Bylo tam také zvláštní hejno labutí dovezených z Nizozemí, jež majestátně pluly na umělých jezerech postavených holandskými odborníky.“*[16] Filip II. v době svého panování podporoval i stavební podniky, na kterých se aktivně podílel svými zásahy. Díky všestranné humanistické výchově získal i základy v teorii architektury. *„Výuka Honorata Juana a pečlivé studium knih od Vitruvia a Serlia jej důkladně obeznámily se zásadami architektury a na své cestě do Nizozemí se setkal s typem staveb, které si přál: s vlámskými venkovskými domy.“*[17]

Filip byl také vášnivým sběratelem a na každém ze svých sídel budoval jakési „pokladnice“. *„Chloubou El Bosque byla „zrcadlová síň“ a výběr cenných obrazů, jejichž rozmístění přesně určil samotný král. V posledním poschodí „nové věže“ madridského paláce, postaveného podle Filipova vlastního návrhu ve vlámském stylu, byla umělecká galerie, jež obsahovala mnoho z jeho nejoblíbenějších obrazů – Bosche, Breughely, Tiziany a další, které se dnes povětšině vystavují v Muzeu Prado. Celkem tam bylo 181 pláten a v El Escorialu bylo dalších 250 náboženských maleb a 220 „vlámských obrazů“ a portrétů velkých mužů. Konečně v zámku El Prado byla řada 45 portrétů krále a jeho příbuzných, všechny od Tiziana, Antonia Mora a Sáncheze Coella.“*[18][2] Z královských sbírek si můžeme vytvořit jasnou představu o tom, že Filip II. měl velmi vyhraněný vkus. V galeriích se totiž uplatňují především díla jeho oblíbených nizozemských umělců, jako byl Hieronymus Bosch, Patenier, Pieter Brueghel starší a van der Weyden. Úplně však chybí malby jejich italských současníků.

Největším kulturním počinem Filipa II. bylo ovšem zbudování El Escorialu[3], který nebyl od počátku zamýšlen pouze jako klášter a místo posledního odpočinku královské rodiny. Jeho hlavním cílem spočíval ve vybudování centra pro setkávání učenců. Při klášteře byla proto zbudována kolej a ohromná knihovna, která již roku

[16] Viz Parker (pozn. 12), s. 50-51.
[17] Ibidem, s. 53.
[18] Ibidem, s. 55.

1575 čítala kolem 4 000 svazků. Král v El Escorialu také trávil mnoho času, zejména ve chvílích, kdy se věnoval rozjímání. Toto vzdělanecké prostředí bylo ovšem striktně zapovězeno protestantským učencům, což je jasný rozdíl mezi španělským a později vznikajícím rudolfínským dvorem.[19]

Rozdíl mezi Rudolfem II.[4] a Filipem II.[2] tak nenalezneme v postoji k umění, zejména tomu nizozemskému. Rozdílné jsou jejich pozice, které zastávali vůči politice a náboženství. Rudolfa II. můžeme vnímat jako vládce, kterého politické dění nechávalo chladným, a to i přestože byl od císaře očekáván pravý opak. Často se totiž nechával ovlivnit svými rádci, kteří na jeho dvoře působili v hojném počtu. Filip II. byl v politických záležitostech jeho jasný protiklad. Snažil se o úplnou kontrolu nad svým územím a lidmi, kteří by jej mohli ohrozit. Ve věci víry byl Filip II. absolutně neústupný a rezolutně odmítal protichůdné názory. Oproti němu Rudolf II. často nuceně ustupoval a nebyl schopný převzít moc pevně do svých rukou.

Rudolf také nebyl tak ortodoxní jako Filip a všechny náboženské radikály odsuzoval, ať už se jednalo o katolíky či o protestanty. Na rudolfínském dvoře kvetla kultura, která se silně vázala na reformačně-humanitní kořeny. Z toho můžeme usuzovat, že konzervativní a umírněné „jinověrce“ císař snesl. Protestantům dal však svobodu vyznání víry pouze z donucení, kdy jej české stavy podpořily ve chvíli, kdy byla jeho panovnická moc silně ohrožena.[20] O ortodoxní katolické víře španělského krále Filipa II. však není žádná pochybnost. Existuje totiž mnoho důvěrných zpráv o jeho soukromé zbožnosti, kdy se každý den účastnil mší a před spánkem si předčítal náboženské texty. Jeho dvůr také žil podle pravidel, které byly silně udávány liturgickým rokem. Pokud se ovšem jedná o aplikaci Filipovy víry do zahraniční politiky, není stoprocentní jistotou, zda vidina nápravy kacířů ve jménu katolického boha byla jen zbožným přáním nebo pouze záminkou pro absolutní si podrobení území, která se snažila získat svou nezávislost. Tato otázka je velice důležitá ve chvíli, kdy si uvědomíme, že všechny Filipovy války byly vedeny za účelem náboženské nápravy, ale současně se v nich jednalo o hospodářsky a strategicky důležitá zájmy.[21]

[19] Ibidem, s. 55.
[20] Viz Evans (pozn. 14).
[21] Viz Parker (pozn. 12).

Rudolf II. bojoval proti jinověrcům pouze ve válce s Turky, která sužovala zejména Uhry. Přestože se nechal na uměleckých dílech zpodobňovat jako podrobitel nevěřících, bylo jasné, že v bojích především chránil svá území.[22] Filip II. však kvůli „víře“ svedl více válek, které s sebou vždy přinášely i násilnou rekatolizaci. Muslimský svět byl na správnou cestu přiváděn nejen válkou s Turky, ale i pronásledováním španělských maurů. Ti byli již v minulosti nuceni konvertovat ke křesťanství, ale i přesto vzbuzovali v době turecké války určitou hrozbu. V Portugalsku byla zase perzekuována početná židovská komunita. Servítky si nebyly brány ani během pokatoličtění původního amerického obyvatelstva z kmenů Inků a Aztéků. Největším trnem v oku však byly Španělskému králi reformované církve na sever od Španělska, kde se zabýval válkou s nizozemskými kalvinisty a protestantskou Anglií. Filip II. tak nebyl nikdy ochotný svým podaným a svému okolí udělit žádné výjimky v otázce náboženské tolerance, které by byly v rozporu s katolickým vnímáním boha.[23]

Jasně se tak odkrývají rozdíly, se kterými se vyvíjela situace v zemích obou těchto panovníků. Větší radikalita nizozemského povstání byla dána tím, jak moc silně si připadali být povstalci utlačováni. České protestantské prostředí zase k dosažení vlastních cílů využívalo více politických nástrojů.

2.3 Náboženská víra

České nekatolictví za sebou měla dlouhou tradici začínající osobností Mistra Jana Husa. Ten své učení o nutnosti reformace církve šířil na počátku 15. století. Na jeho osobnost, která proslula především působením na Karlově univerzitě a kazatelstvím v Betlémské kapli, navázalo mnoho nástupců. Ti dovedli toto reformační učení k určité radikalitě, jejímž důsledkem byly husitské války. Během této doby bylo husitství velmi nekompromisní, a proto se nevyhnulo ani obrazoboreckým útokům. Ty posléze provázely i nizozemské boje. Po porážce husitů se slova ujímají umírněnější z vyznavačů tohoto hnutí a vzniká utrakvistická církev. Její podoba se pak do doby Rudolfa II. proměnila jen málo. Na ideály husitství navazuje Jednota bratrská, která se snaží znovu vzkřísit revoluční ideály. Během následující doby se do Českého království dostávají i další církve z ciziny, jako například luterství a kalvinismus. Kalvinismus se však v českém prostředí nejvíce projevil až během plenění katedrály sv. Víta na Pražském hradě roku 1619. Tehdy došlo k největšímu obrazoboreckému útoku

[22] Viz Evans (pozn. 14).
[23] Viz Parker (pozn. 12).

v Čechách, který provedli právě kalvinisté působící na dvoře Fridricha Falckého, známého jako Zimního krále.

Protestantismus v Nizozemí měl jiný vývoj. První vlna, která v Čechách proběhla již ve středověku, Nizozemce minula. Náboženské nepokoje zde započaly až o mnoho později. Prvním hlasatelem reformačních myšlenek zde byl Erasmus Rotterdamský. Ten pocházel pravděpodobně z rodiny knihtiskařů z Goudy. Putoval po evropských centrech vzdělanosti. Díky své znalosti řečtiny zpochybnil překlad Vulgáty, která byla do latiny přeložena ve 4. století. Je pravděpodobné, že tato kritika jej přivedla i k vlastnímu překladu Nového Zákona. O Erasmovi se tvrdí, že byl zdrženlivé povahy, a snad proto jeho představa o reformaci církve postrádala razanci. Proto také nevzbudil zájem u nizozemské společnosti, která toužila po radikálnějších přístupech. Přesto Erasmovo učení získalo své přívržence, a to například konzervativní myslitele z českých zemí. Jeho učení si také později oblíbil Jan Ámos Komenský.[24] Josef Polišenský tvrdí, že „*Erasmiánů bylo u nás, …, opravdu mnoho, mezi měšťanskou inteligencí i mezi členy manýristické skupiny na pražském dvoře Rudolfa II. Byli to stoupenci snášenlivosti náboženské i politické rovnováhy sil, hledači „nové vědy“ i „nové filosofie“.* “[25]

Na Erasmovo učení v Nizozemí navázal Martin Luther. Ten získal oblibu lidu díky ostré kritice obchodu s odpustky. Kupčení s odpustky totiž viděl v rozporu se svatým písmem. Podobně jako Erasmus se snažil o novou interpretaci biblického textu. Ten byl podle něj jedinou cestou, která zaručovala návrat k Bohu. Ve své církvi shledal jako zbytečnou instituci celibátu, proto jej zrušil. Jedinými dvěma obřady, kterým přisuzoval svátostnou povahu, byly křest a svaté přijímání. V Nizozemí bylo jeho učení oblíbené, vydávaly se zde jeho spisy, ale žádnou vlnu reformace nevyvolalo. V Lutherově době, ve 30. letech 16. století, zde jeho reformační snahy zastínilo hnutí Novokřtěnců. Ti pocházeli z řad prostého lidu a vystupovali velmi radikálně. Proto byli pronásledováni vrchností a jejich společenství bylo naprosto potlačeno.[26] *„Hnutí novokřtěnců se velmi podobalo sociální revoluci. Obraz říše, kterou chtěli založit, byl*

[24] Viz Polišenský (pozn. 4), s. 301-308.
[25] Ibidem, s. 306.
[26] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 101-103.

nejasný, ale kontury naznačovaly, že by to mělo být celosvětové Bratrstvo společného života.“[27]

Největší význam pro nizozemskou reformaci měl Jan Kalvín. Jeho kritika církve navazovala na Lutherovo učení, ale ve své radikalitě zašla mnohem dál. Kalvín naprosto odmítal existenci posvátného obrazu. Vše, co se zdálo jako přikázání katolické církve a nikoli Svatého písma, zavrhoval. Kalvinisti tak byli velkými obrazoborci a jejich horlivost často přecházela v násilí i proti těm, kteří jim odporovali. Kalvín stavil Boha do pozice počátku a konce všeho na celém světě. Dále tvrdil, že každý je ke spáse či ke svému zatracení předurčen vyšší silou, se kterou nemůže bojovat. Jako hlavní bod cesty k Bohu viděl pouze poctivé studium Bible, která věřícímu měla ukázat správnou cestu. Kalvinistická obec se přiblížila jakési vládě lidu, která naplňovala ideály měšťanstva. Starší a kazatel poskytovali obci morální a ideologickou základnu, ale pokud byla obec s jejich prací nespokojena, mohla je odvolat. Kazatel nabádal věřící k náboženské poslušnosti, která souvisela s bohabojným dodržováním pravidel, v nichž byla vymýcena neslušná zábava. O osudu duší svých oveček však nerozhodoval.[28] Nezřízené veselí pak bylo opovrženlivě přisuzováno venkovanům[29], jejichž žánrová znázornění jsou chápána jako morální examplum neřestí.

Kalvinismus, který se pro svou extrémní polohu a ortodoxní vyhraněnost proti katolické církvi, velmi rychle ujal, vyvolal proti sobě silnou persekuci ze strany španělských Habsburků. Ti si na pomoc přizvali inkvizici, která dostala za úkol očistit Nizozemí od kacířů. Inkvizice byla úřadem náležícím k papežskému aparátu, proto se řídila starým římským právem.[30] *„Římské právo znamenalo torturu nejen jako trest, ale i jako vyšetřovací metodu. Ve starém Římě otroky nutili k doznání mučením, později se toto pravidlo rozšířilo i na výslechy příslušníků nižších vrstev. Mučení podezřelých se stalo oficiální součástí šetření.“*[31] Paradoxem tak je, že stejně byli trestáni a trýzněni, jak tehdejší kacíři, tak i první křesťané, na jejichž tradici se katolická církev odvolávala.

Kalvinistické hnutí mělo tedy největší zastání u mocných kupců, kteří ovládali zejména severní provincie Holland, Zéland a Utrecht. Tato území totiž žila především

[27] Ibidem, s. 103.
[28] Ibidem, s. 103-106.
[29] Ibidem, s. 98.
[30] Ibidem, s. 105-106.
[31] Ibidem, s. 106.

z obchodních styků. Kalvinisté byli také zastoupeni v řadách méně početné šlechty, která zase ovládala jižní provincie, jinak zvané Flandry. Dá se tak předpokládat, že kalvinismus byl jedním z faktorů, díky kterým vypukly nepokoje.[32]

2.4 Nizozemský boj za nezávislost

Habsburkové získali tyto provincie již koncem 15. století, ale největší odpor u Nizozemců vyvolalo až chování Karla V. a jeho syna Filipa II. Karel V. se stal nizozemským vládcem už roku 1506 a tuto zemi bral jako svou vlast. Snad proto se pokoušel nizozemskou državu upevnit a zvětšit, když dobyl území Fríska, Utrechtu a Gelderu. Po roce 1543 tak mělo jeho „Burgundsko" mnohem větší rozlohu než ve chvíli jeho nástupnictví. Po polovině 16. století se však začíná v provinciích vyostřovat napětí, které pramení z vysokých daní a nakonec i z náboženské netolerance. Tehdy, roku 1555, nastupuje do Nizozemí jako panovník Filip II., který centrum moci nadobro přesunul do Španělska a po své korunovaci Španělským králem roku 1556 již tyto državy téměř nenavštívil. Nizozemský vládce tak byl chápan jako „cizinec", kterého zastupuje pouze místodržící v Bruselu. V této době jí byla Markéta Parmská. Tu ovšem nakonec nechal Filip II. vystřídat, když se začal domnívat, že nezvládla svou roli během ikonoklastických bouří, a že se obklopovala podrývači královské autority. Jedním z hlavních králových soků byl totiž Vilém Oranžský, oblíbenec u Markétina dvora, který patřil do čela protestantsky smýšlejících stavů a posléze i neurozených lidí. Jelikož byla habsburská persekuce „jinověrců" velmi silná, vznikl pod Vilémovým vedením stavovský spolek, který se snažil prosadit kompromis ve věci víry. Ten měl trestání kalvinistů zmírnit. Takovýto požadavek však nemohla Markéta sama uskutečnit a během čekání na královo vyjádření propukly první nepokoje.[33]

Omezovaní kalvinisté tak během krátké doby asi třech měsíců začali pohlížet na své katolické sousedy s velkou nevolí. Proto byly první náboženské bouře započaty právě obrazoboreckými útoky mířenými na katolické kostely. Ikonoklasmu však předcházela otevřená kalvinistická kázání na prostranstvích měst. „*Na shromáždění za Haarlem přišlo několik tisíc obyvatel Amsterdamu jen proto, aby slyšeli slovo Boží podle Kalvínova pojetí na vlastní uši. Kazatelé dštili oheň a síru proti modlářství a uctívání obrazů svatých.*"[34]První obrazoborecký útok pak proběhl roku 1566 ve městě

[32] Viz Polišenský – Krijtová (pozn. 8), s. 37-40.
[33] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 108-119.
[34] Ibidem, s. 119.

Hondchoote. Takovéto vzpoury se rychle rozšířili do celého Nizozemí, hlavně do Hollandu a Fríska. Nejznámější atak tohoto typu proběhl v srpnu téhož roku v Antverpách.[35] *„V den antverpského obrazoborectví vycházela z úst kazatele Hermana Moodeda takováto těžká slova: „Obrazy jsou ctěny, jako by byly samotným Bohem. A přitom nejde o nic více nežli o pomalované dřevo, o dílo ďábla. Je třeba vyrvat je nejenom ze srdce, ale i z oka. Kostely musí být vyčištěny tak, jako vymetli starozákonní králové své chrámy, neboť byly babylonskou nevěstkou.“*[36]Kalvinistické svatostánky jsou tak zdobeny pouze naučnými teologickými texty. V těchto útocích má tak i své kořeny holandská světská malba, která se rozvijí především v 17. století. Můžeme ji totiž vnímat jako reakci na toto radikální vystoupení proti náboženským obrazům.

Samotný fenomén ikonoklasmu sahá hluboko do doby před naším letopočtem. Kolem roku 1400 př. Kr. se objevuje první kritika posvátných obrazů. Ta je díky Mojžíšovu proroctví zaznamenána ve Starém zákoně. Vhodná bude jistě citace těchto přikázání z textu Bible kralické, která byla vydána Jednotou bratrskou v letech 1579-1593: *„Nebudeš míti bohů jiných přede mnou. Neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství těch věcí, kteréž jsou na nebi svrchu, ani těch, kteréž na zemi dole, ani těch, kteréž u vodách pod zemí. Nebudeš se jim klaněti, ani jich ctíti. Neboť já jsem Hospodin Bůh tvůj, Bůh silný, horlivý, navštěvující nepravost otců na synech do třetího i čtvrtého pokolení těch, kteříž nenávidí mne.“*(Exodus 20, 3-5). Proto není divu, že staří křesťané byli ve vztahu k výtvarnému umění vcelku chladní. Židé díky tomuto přikázání zobrazivé umění neuznávají vůbec. První obrazoborecké snahy jsou u křesťanů známy v Byzanci již v 8. století. V západním křesťanském světě se však tyto snahy projevují až koncem 14. století. Tehdy totiž první reformátoři nesouhlasí s tomismem, jehož zakladatel Tomáš Akvinský přiřazuje obrazům magickou moc. Kritiku tohoto tvrzení rozvíjeli především čeští reformátoři Matěj z Janova, Husův předchůdce, a později Mikuláš z Drážďan a Jakoubek ze Stříbra. Počátkem 16. století se obrazoborecké útoky reformovaných přesouvají do severní a celé střední Evropy. Vystoupení Martina Luthera mělo za následek ikonoklastické útoky ve Wittenbergu v letech 1521-1522. Po této ojedinělé události však Luther obrazy brání, když vyzdvihuje jejich didaktickou funkci. Proto dál lutheránské obrazoborectví nepokračuje. V době pokročilé reformace se epicentrum ikonoklasmu přesouvá do Nizozemí, kde právě kalvinisté systematicky

[35] Ibidem, s. 119-122.
[36] Jarmila Vacková, *Odpovědi obrazů, Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 48.

ničí kostely. Kalvinistické obrazoborectví se pak promítne i na katedrále sv. Víta v Praze, když je 21. prosince 1619 zdevastována příslušníky dvora Fridricha Falckého a členy české aristokracie hlásící se k Jednotě bratrské.[37]

Na nizozemské obrazoborecké bouře však Filip II. reagoval nastolením teroru. Roku 1567 tak byl do Nizozemí poslán vévoda z Alby, který byl v trestání vzbouřenců nelítostný. „*Stavovský odpor byl opravdu zlomen, na popravišti vedle tisíců nešlechticů zemřeli i urození páni, jako hrabě Egmond a admirál Hoorn, Vilém Oranžský včas unikl.*“[38]Vévoda z Alby dále pokračoval, když vytvořil po Nizozemí rozsáhlou síť čtrnácti biskupství. Posléze zavedl novou daňovou reformu, která silně pohoršila početné kupce. První vzpoura však byla nadobro potlačena.[39]

Další problém ale nastal, když roku 1572 anglická královna zamítla nizozemským gézům vstup do jejích přístavů, což znamenalo jakýsi ústupek Filipovi II. Jelikož piráti neměli kde směnit svůj lup za zásoby, které byly na moři životně důležité, začali napadat a obsazovat nizozemská města. Díky tomu byl tohoto roku dobyt Den Briel, kde se po vyhnání katolicky smýšlejících radních gézové nakonec usadili. Tato lokální vzpoura však oživila nové naděje a začala další vlna nepokojů. Tehdy se také do Nizozemí vrátil povstalecký vůdce Vilém Oranžský, ke kterému se přidalo mnoho nizozemských měst. Katolíci byli potlačeni a kalvinismus se stal ve většině měst v severních provinciích jediným možným náboženstvím.[40]

Tak vypukla válka, ve které byla nizozemská města dobývána zpět. Jelikož neměla španělská strana na vyplácení žoldu, často byla dobytá města vypleněna a všechen zdejší majetek se stal válečnou kořistí. Španělští žoldáci také často zabíjeli i obyvatele měst, přestože se dobrovolně vzdali. V souvislosti s těmito událostmi je často připomínáno vyplenění Antverp. Po španělském útoku totiž město už nikdy nedosáhlo svého původního postavení a jako hospodářské centrum bylo na dobro vystřídáno Amsterodamem. Právě roku 1576 Antverpy napadli vzbouření žoldáci, kteří zde pobili desetitisíce obyvatel a celé město vyplenili. Tehdy se nizozemské generální stavy rozhodly vybudovat armádu, která by místní obyvatele spolehlivě ochránila. Filipova reakce na neúspěchy vévody z Alby do této války přivedla nového vojevůdce Dona

[37] Ibidem, s. 44-52.
[38]Viz Polišenský – Krijtová (pozn. 8), s. 45.
[39] Viz van der Horst (pozn. 3), s. 121-124.
[40] Ibidem, s. 125-126.

Juana d' Austria. Ten však posléze také neuspěl. Sílící nezávislé protestantské obce a především nově vzniklá Utrechtská unie, sdružující severní provincie, se rozhodly vydat výnos o sesazení Filipa II. z nizozemského trůnu.[41]

Začíná tak již politická dohra nizozemského boje za nezávislost. Roku 1581 totiž vyšlo prohlášení, které prohlašovalo, že král není jmenován Bohem, jak se doposud tvrdilo, ale lidem. A lid mohl samozřejmě špatného krále sesadit. Takovéto prohlášení Filipa II. opět velice rozlítilo, ale musel se spokojit s dobytým územím na jihu jeho původní državy. Severní část území totiž zůstala stále nedobytá, i přestože byl zavražděn Vilém Oranžský. Roku 1588 tak vznikla Republika spojených provincií, která si za svého vojevůdce a ochránce vybrala Vilémova nástupce, Mořice Oranžského. Ten, díky svému vojenskému umu, upevnil hranice státu, do kterého mířilo mnoho uprchlíků z jižních provincií. Příměří uzavřené roku 1607, však záviselo na změně nizozemského místodržícího, kterým se stal Albrecht Rakouský, bratr Rudolfa II. a manžel Filipovi dcery Isabely. Tehdy tak začal platit dvanáctiletý mír.[42]

Je tedy zřejmé, že historická situace v Čechách a Nizozemí byla odlišná., a že ideál, který představovalo vítězství Republiky spojených provincií, bylo v Českém království nemožné uskutečnit. Snahy českých stavů o samostatnost byly pak nadobro zničeny bitvou na Bílé Hoře. Tento úvod pouze nastínil situaci, která se v tehdejší společnosti silně odrážela. Jen málo bylo řečeno o umění, které vždy společenské změny odráželo.

3. Nizozemská krajinomalba 16. a 17. století

Pokud jsme se v předešlé kapitole zaobírali představením historických poměrů, které silně ovlivnily uměleckou tvorbu oné doby, je nutné nyní nastínit, jak se výtvarné umění vyvíjelo a jak se od sebe v daných lokalitách jeho rozvoj lišil. Proto je důležité si položit otázku, jaké jsou konkrétní rozdíly mezi uměním nizozemským a středoevropským? V Saveryho době je jich totiž celá řada, a proto bychom si měli alespoň těch základních povšimnout podrobněji.

[41] Ibidem, s. 126-134.
[42] Ibidem, s. 135-155.

3.1 Objednavatelská činnost

Velice důležitým rozdílem mezi středoevropským a nizozemským výtvarným uměním je totiž druh objednavatelské činnosti, která se od sebe liší nejen původem objednavatelů, ale i jejich záměrem a hlavně jejím způsobem. V nizozemských provinciích tvoří hlavní objednavatelskou skupinu měšťanstvo. Šlechta byla v Nizozemí vcelku chudá, proto se zde nemohlo dvorské umění uplatnit. Výjimkou je však v této době bruselský dvůr, kde sídlil místodržící španělského území. Zde totiž k donátorským počinům ze strany urozených šlechticů docházelo. Do doby náboženských nepokojů jsou patrné i objednavatelská počiny ze strany církve. Po převratu se však katolíci uplatnili se svým donátem výhradně na území Španělského Nizozemí. Kalvinistický sever totiž výzdobu sakrálních prostor vcelku tvrdě odmítal. Je tedy jasné, že naprostá většina uměleckých objednávek je v rukou měšťanstva, v čele s bohatými a vzdělanými kupci. V Českém království se tyto zmiňované skupiny objednavatelů uplatnily také, ale v jiných proporcích. Významnými patrony umění zde ale byly šlechtické stavy, které měly větší finanční prostředky a tak jejich donátorské aktivity byly více četné než v Nizozemí. Zásadní mecenáši také pocházeli z církevních kruhů. Jelikož v Českém království v předbělohorské době spolu jednotlivé konfese žily vedle sebe v relativním klidu a jejich vzájemné konflikty nepropukaly v násilí, vedlo se zde náboženskému umění dobře. Každá z konfesí měla samozřejmě své odlišné požadavky na výtvarná umění, ale přesto v předbělohorské době vznikla celá škála nábožensky motivovaných děl. Po roce 1620 se však hlavní pozice v této donátorské skupině chopila opět katolická církev. Ta se v nastávající barokní době stává nejvýznamnějším objednavatelem. Měšťanská kultura byla v tehdejších Čechách také silná, ale dochoval se nám pouze zlomek uměleckých děl, které v tehdejší době na popud měšťanstva vzniklo. Dá se však předpokládat, že tento druh umění zde nedosahoval takových kvalit jako v Nizozemí, jelikož se česká města nemohla co do bohatství s nizozemskými centry evropského obchodu vůbec porovnávat. I přesto se můžeme domnívat, že jejich kvalita byla vcelku vysoká, jelikož tehdejší Praha, která byla za vlády Rudolfa II. císařskou rezidencí, lákala mnoho nadaných umělců.

Z umění, které vždy platilo jako reprezentativní, nadstandardní a hodnotný artikl, se v nizozemské společnosti stává vynikající způsob zhodnocování finančních prostředků. To je zřejmé především v tamním měšťanském prostředí, kde se obrazy stávají oblíbeným druhem investice. V této době tak začíná vzkvétat umělecký trh.

Závěsné malby se staly díky své přenosnosti a skladnosti vhodným „zbožím“. Není tedy divu, že se ve velkých městech začínají usazovat obchodníci, kteří právě s ním obchodují. Vytrácí se tak nutnost předchozí objednávky. Klasické objednavatelské počiny však nevymizely, jelikož zůstalo mnoho uměleckých oborů, které vytvářely díla přímo na míru. Tím jsou především myšleny stavební podniky nebo sochařská a malířská výzdoba interiéru. Přestože se i šlechtici neštítili uměleckého obchodu, díky němuž získávali vysoce ceněná díla z ciziny, v mnoha případech oslovovali konkrétní umělce, aby jim byly zhotoveny umělecké předměty přesně podle jejich požadavků.

Měšťané, kteří v Nizozemí byli hlavními „odběrateli“ umění s sebou přinesli i nové požadavky. Vznikla tak konkrétní představa, jak by vlastně umění charakterizující jejich sociální vrstvu mělo vypadat. Nizozemští malíři se velice rychle stali zdatní v produkci obrazů určených do městských domácností. Tato díla sice z velké části neoplývala kreativitou, ale došlo zde k utvoření jakéhosi prototypu, jenž se hodil do rozmanitě zdobených interiérů. Podobnost obrazů v rozměrech, barevných tónech a motivech tak jistě nebyla náhodná, jelikož velká část těchto děl vznikla nezávisle na objednávce a měla oslovit co nejvíce kupujících. Dá se tedy lehce usuzovat, že tato díla uvítalo i české měšťanstvo. Z tohoto nicméně vyplývá mnoho dalších důsledků, které se týkají formální a obsahové podoby nizozemského malířství.[43]

Reformovaní Holanďané začínají preferovat desakralizované umění. Umění Španělského Nizozemí samozřejmě náboženské obrazy produkuje. Nezávislé provincie jsou však k němu díky kalvinismu více skeptické. Zde se tak poptávka přesunula více na profánní motiviku. Náboženská tématika tak dostávala žánrový podtext, nebo byla zobrazována v podobě figurální stafáže v krajinomalbách.[44] Známe například žánrově ztvárněné náměty Vraždění neviňátek[5] nebo moralizující podobenství z Bible, jako například O slepci vedoucím slepce.[6] Syntézou nových požadavků společnosti a křesťanského učení tak vznikají nové malířské náměty, které si rychle získaly velkou oblibu. Nové motivy odpovídají tehdejší měšťanské morálce a jejím požadavkům. Z těchto „žánrů“ se pak osvobozuje samostatný obor, kterým je krajinomalba, později tak typická pro nizozemské malířství.[45]

[43] Vycházím z tvrzení Jaromíra Šípa, in. Jaromír Šíp – Hynek Rulíšek, *Flámské a holandské malířství 17. století* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, 1983, s. 11-13.
[44] Ibidem, s. 5-42.
[45] Viz Vacková (pozn. 2), s. 188-204.

Jak jsme si mohli všimnout, je jasné, že osoba objednavatele je se svými požadavky ve světě umění velice důležitým činitelem, přestože u nizozemské malby se již onen význam tohoto označení dosti rozplývá. Mimo samotné Nizozemí byl v Saveryho době významným mecenášem nizozemského umění císař Rudolf II. Prestižní postavení Roelandta Saveryho v oboru krajinomalby tak jasně dokládá fakt, že působil na rudolfínském dvoře. Mimo něj bylo na Pražském hradě [7] zaměstnáno mnoho dalších zručných nizozemských malířů, ať už se jednalo o figuralisty, miniaturisty či krajináře. V tomto prostředí mohli, nejenom Nizozemci, volně rozvíjet své nadání. Císař si dokonce žádal velkou dávku umělecké kreativity a snad proto na jeho dvoře vznikala umělecká díla, která pro své progresivní podání neměla téměř žádnou konkurenci po celé Evropě. Nizozemští krajináři na Rudolfově dvoře tak nemuseli své kompozice podřizovat omezené normativní podobě, kterou si oblíbila měšťanská společnost. Ta totiž byla hlavními odběrateli obrazů z dílen nizozemských krajinářských škol. Zde se tak dostáváme k hlavnímu z důvodů, proč právě rudolfínští krajináři posunuli nizozemské krajinářství do nových poloh.

3.2 Krajinomalba

Předtím ale, než se začneme konkrétněji zaobírat oborem krajinomalby, je nutné připomenout zásadní informaci. Politicky a vojensky rozdělené Nizozemí totiž nalezneme rozdělené i z umělecko-historického hlediska. Setkáme se tak s termíny holandské umění a flámské umění. „Holandské“ pak přísluší k oblasti nezávislých Nizozemských provincií a „flámské“ označuje tehdejší Španělské Nizozemí. Toto dělení je důležité ve chvíli, kdy se zabýváme rozdílným vývojem umění na obou těchto územích. Jih byl totiž podroben vcelku důsledné rekatolizaci a po emigraci protestantsky smýšlejícího obyvatelstva zde zůstali převážně katolíci. Umělecká díla, která tak v této oblasti vznikala, se tematicky více podobají těm středoevropským. Z flámského uměleckého světa totiž nevymizela náboženská malba. Vznikaly zde práce určené pro výzdobu katolických kostelů. Oproti tomu se holandská malba, jak již bylo dříve naznačeno, udávala jiným směrem. Důležitou roli ve vývoji umění měla hospodářská centra, v nichž kvetlo umění. Na jihu jím byly Antverpy, které však o své prvenství přišly během boje za nezávislost, kdy se stala centry města na severu. Důležitosti se tak dostává Amsterdamu a blízkému Haarlemu. Antverpám však i poté

zůstává mnoho umělců věrných, tím myslíme Brueghelovskou dynastii, ale i Rubense [8].[46]

Ale nyní zase zpět k otázce, co mohlo samotný vznik tohoto malířského oboru ovlivnit. Radikálním činitelem ve změně holandského, ale i obecně nizozemského, vkusu bylo s největší pravděpodobností kalvinistické učení[47], které se jasně vyhranilo proti katolickým zvyklostem uznávajícím posvátné obrazy a představujícím tradici feudální moci. Radikální vystupování proti náboženským obrazům, které již bylo nastíněno v předešlé kapitole, lze pokládat za základ odklonu od sakrálně motivované tvorby. Vznikají však světsky působící náměty, které na sebe přebírají didaktickou funkci. Tu do této doby zastupovaly právě malby s náboženskou tématikou. Svaté obrazy jsou tak v Nizozemí často nahrazovány spíš žánrovými a krajinářskými kompozicemi, které však moralizující úlohu přebírají. Často se v nich setkáme i s motivy, které vycházejí z Bible. Hlubší významy jsou tak zasazeny do námětů, ve kterých by je předtím málokdo hledal.[48]

Krajinomalba má více obsahových vrstev. Na jedné straně ji můžeme vnímat jako ideově nezabarvenou a její hlavní smysl spatřovat v zobrazivé funkci. Na druhé straně se stává spletí nejrůznějších významů, přičemž podíl pouhé zobrazivosti a obsahovosti se neustále mění. Nizozemští krajináři působící po celé Evropě často pracovali s krajinou, se kterou se zrovna setkali, a použili jí k vyjádření hlubších významů. Krajináři působící v Římě tak například okolní panorama použili při malířském výkladu o Arkádii.[49] Nadpozemský sen tak byl znázorněn realistickým způsobem a byl vnesen do konkrétního prostředí. Seznamování s novým krajinným potenciálem tak sebou přinášelo nové obsahové významy, které si tamní společnost žádala.

3.2.1 Vznik malířského oboru krajinomalby

Vývoj krajinářství je na svém počátku spjat s náboženskou malbou. Její základ nalezneme již ve středověkém sakrálním malířství, kde jsou posvátné děje často doprovázeny krajinářsky zpracovaným pozadím. To jak se v těchto obrazech krajina

[46] Viz Šíp (pozn. 43), s. 5-42.
[47] Ibidem, s. 17-19.
[48] Viz Vacková (pozn. 2).
[49] Vycházím z publikace: Jaromír Šíp, *Kapitoly z holandského krajinářství XVII. století,* Alšova jihočeské galerie Hluboká nad Vltavou, České Budějovice, 1970, s. 7.

uplatnila, bude vhodné odkrýt na dílech nizozemských mistrů 15. století. Tyto malby jsou totiž typické svým naturalismem a jakousi syrovostí, což je příkladné pro nizozemskou malbu obecně. Za tehdejší nejznámější představitele můžeme pokládat bratry Jana a Huberta Eyckovi, kteří roku 1432 v Gentském oltáři položili základy nizozemského realismu. Na ústřední desce tohoto oltáře, kde je zobrazen námět Klanění se beránkovi, je silnou složkou komposice právě krajinomalba.[9] Přestože má v obraze vedlejší roli, působí monumentálně a vyvolává v divákovi pocit, že vystihuje širý svět. Za dalšího zástupce této doby lze pokládat Rogiera van der Weydena, který taktéž do svých obrazů díky krajinným průhledům vnáší iluzi obzoru ztrácejícího se v nedohlednu.[10] Takovéto uměle komponované fantaskní krajiny najdeme v podružné funkci u nábožensky motivovaných obrazů například i v podunajské škole, kde jejich tradice sahá o něco hlouběji.[50]

Pocit hloubky, který je vyvolán komponováním pahorkatého terénu, má jasně za účel v divákovi vyvolat dojem, že je zde zachyceno veškeré universum světa. V detailních zobrazeních rostlinstva je tento křesťanský pohled doveden ještě do větší dokonalosti, kde je Bůh postaven do pozice Stvořitele. Takovéto pojetí krajinomalby symbolizující boží dílo trefně označila Jarmila Vacková jako „obraz světa“.[11] Tento motiv se stal tradičním prvkem krajinářství. Nalezneme jej v kukátkových či panoramatických průhledech u většiny nizozemských krajinářů v 16. a 17. století. Přestože v první polovině 17. století dochází k horizontálnímu zploštění krajiny, čímž se uměle komponované pahorkaté pozadí úplně vytratí, iluze dálavy je zde stále naznačována mizejícím obzorem.[12] Takovéto krajiny, kde převládá rovný horizont, často ani nerespektují klasický rastr třech plánů. Onen mizející obzor je zde totiž zdůrazněn rozmlženou stykovou linií mezi dvěma monumentálními prostorovými plány.[13][51]

Z „obrazu světa“ s vodními toky, pláněmi a horami se postupně stává v náboženské malbě dominující složka, která z postav světců vytvoří jen jakousi doprovodnou figurální stafáž. Žánrové scény, oblíbené hlavně v 16. století, sebou pak přinesly nejen četné mnohafigurální kompozice, ale i velký prostor pro krajinu.[14] Na takovýchto obrazech však nebyla ceněna pouze jejich estetická kvalita, ale také ta obsahová. Ta si kladla za cíl diváka morálně povznést a současně jej zabavit. Kolem

[50] Viz Vacková (pozn. 2), s. 144.
[51] Ibidem, s. 294-307.

poloviny 16. století se tak nově formulují typické znaky nizozemské malby. Nové snahy o realistické zobrazení okolního světa, které pravděpodobně pramení z tehdejšího rozvoje vzdělanosti na poli přírodních věd, se nakonec odklání úplně i od žánrové malby. A tak se zrodil právě obor krajinomalby.[52]

Snaha zobrazit reálnou přírodu je však také výdobytkem mnohem starším. *„Zájem o zobrazení skutečnosti pramení už z burgundské dvorní kultury 15. století, kde kolem roku 1410 vznikly z ruky bratří z Limburku iluminované Hodinky vévody z Berry.“*[53][15,16] Tento bohatě iluminovaný rukopis mimo modliteb obsahoval i kalendář, který byl doprovázen lunetovými iluminacemi, které vedle astronomického vyobrazení v horní části malby zobrazovaly i krajino-žánrové zachycení roční doby. Krajina, která je zde představena v proměnách roční doby, pouze u některých měsíců, je vždy doplněna o různé lidské činnosti, které k této době náleží. Na tomto konceptu, zachycení měnící se krajiny, se v budoucnosti začala odvíjet celá již samostatná krajinářská tvorba.[54]

3.2.2 První krajináři

Přestože se velké zásluhy za rozvoj krajinomalby připisují hlavně Pieteru Brueghelovi staršímu, je nutné zmínit nejprve jejího zakladatele, za kterého se pokládá Joachim Patenier (1485-1524). Jeho malby byly zastoupeny i v početné sbírce španělského krále Filipa II. stejně jako ty od jeho nástupce Pietera Brueghela staršího. Právě pod Patenierovým vzorem se povedlo natolik zmenšit figurální stafáž, až se stala vedoucím prvkem krajina, přičemž lidské figury se staly druhořadými. *„Využívá panoramaticky univerzálního plánu „obrazu světa““*[55], který jej dovedl až k nastolení trojplánovitosti krajinářské kompozice.[17] Toto dělení na tři prostorové plány však dále rozvine již zmiňovaný Pieter Brueghel starší, když jasně určí posloupnost tónů v těchto plánech, a to v pořadí hnědá, zelená a modrá.[18] Kompozice však i nadále inovuje, když přeměňuje schéma barevnosti. Ta *„…později přechází v jednotný, monumentalizovaný kolorit.“*[56] [19] Horizontalitu kompozice, kterou uplatňuje v jejím základu, rozbijí vertikálními prvky, které celý výjev rámují po stranách, což nalezneme

[52] Ibidem, s. 144-188.
[53] Ibidem, s. 144.
[54] Ibidem, s. 144-188.
[55] Ibidem, s. 151.
[56] Ibidem, s. 300.

právě i u rudolfínských krajinářů, které můžeme vnímat jako následovníky jeho tradice.[57]

Pieter Brueghel starší jasně navazuje na předchozí tvůrce i ve svých námětech. Stejně jako bratři z Limburku zobrazuje roční doby v podobě krajinných obrazů s figurální stafáží.[20,21] Dále navazuje i na tradici „obrazu světa“, když ve svých krajinách vytváří hluboké průhledy. Jeho malby však nelze zatím brát jako „čisté“ krajinomalby, jelikož se v nich často uplatňují drobné, ale i větší, lidské postavy, které tak tyto krajiny posouvají na hranici s žánrovou malbou.[58]

Za jeho následovníky můžeme pokládat nejenom jeho syny Pietera Brueghela mladšího a Jana Brueghela staršího, ale celou generaci nizozemských krajinářů. Ti si totiž jeho dílo vzali za svůj vzor. Brueghelův odkaz tak jasně nalezneme i u rudolfínců. Jako příklad si zaslouží zmínit skladba stromové koruny ale i usazení a tvar jejích listů.[59] Jelikož tato následující generaci tvoří početná skupina Saveryho současníků, bude vhodnější se jí více věnovat v následujících kapitolách.

3.2.3 Národní krajinomalba

Prvotní impuls vedoucí k znázorňování holandské krajiny však souvisí s prvními protestantskými bouřemi, jelikož ty byly doprovázeny pokusy o nezávislost. Proto můžeme krajinomalbu v tomto období vnímat podobně, jako u nás za doby národního obrození, kdy krajina byla obrazem umělcovy vlasti a byla tak nacionálně zabarvena. Výkvět nizozemského krajinářství se tedy podílel na myšlenkovém formování nově vznikající nezávislé společnosti. *„Jejich síla totiž spočívá ve schopnosti syntetického vidění a v úsilí formulovat krajinářské cítění jakožto výraz touhy po ideálním životním prostředí.“*[60] Umělecky zpracovaná skutečná krajina tak dostala jakýsi národně-reprezentativní potenciál.[22] Nacionální pojetí krajiny tehdejší Evropa nepřijímala pravděpodobně moc kladně.[61] O tom svědčí následující citace z pera Jaromíra Šípa: *„Zcela objektivně vzato je v Holandsku tato realita tak chudá, že její tvrdohlavé*

[57] Ibidem, s. 294-300.
[58] Ibidem, s. 144-188.
[59] Ibidem, s. 294-307.
[60] Viz Šíp (pozn. 43), s. 24.
[61] Viz Šíp (pozn. 49), s. 11-26.

velebení výtvarným dílem mohlo připadat mnoha estétům – nejenom v 17. století, nýbrž ještě dalších asi 250 let – jako nepochopitelná a celkem hodně výstřední schválnost.“[62]

Národní krajinářství je fenoménem, se kterým se musíme alespoň v krátkosti seznámit, abychom posléze dokázali pochopit obsahovou odlišnost Saveryho tvorby, která však vychází právě z formálního základu, této národní podoby nizozemského krajinářství. Důležitým činitelem pak byla velká obliba grafického materiálu, který vznikal v početných tiskařských dílnách. Právě pomocí grafiky byl na počátku osvobozeneckých snah položen základ pro vznik nacionálně zabarveného krajinářství.[63] „*V létech 1559-61 vydal známý antverpský nakladatel Hieronymus Cock sérii rytin s pohledy na různé lokality v provincii Brabant. Za autora kreseb, sloužících jako podklad k těmto rytinám byl dlouho pokládán Pieter Brueghel starší. Novější bádání se však kloní k názoru, že je pořídil asi Cornelis Cort.“*[64][23]

Na základě těchto prvních, rychle šiřitelných pokusů se na počátku 17. století objevují i malířské reflexe tohoto materiálu. Reálné scenérie z nizozemské krajiny tak zobrazují díla Hendrika Golzia[24] a Claesa Janszena. Díla krajinářů převáděná do grafických podob byla velice oblíbeným artiklem, který je znám i z rudolfínského dvora. Dále je dosti patrné, že velmi vlivné postavení v nizozemském krajinářství měla právě kresba, která sloužila jako studijní podklad pro ateliérovou tvorbu, ať už malířskou tak i grafickou. Prvky krajiny tak byly s velkou pravděpodobností pořizovány dle živých modelů v plenéru a posléze mohly být v dílně konstruovány tak, aby komposice nepostrádala reálný charakter. Velkou dávku inspirace však stále zaručovaly kresby a grafické listy. Není tak divu, že Herkules Seghers, přívrženec nacionálního krajinářství, ve svých kompozicích uplatnil i prvky z německých grafik, které získal z pozůstalosti Gillise van Coninxloo. I zde je tak patrný jakýsi pokus o lehké přetváření reality, její idealizování. Zájem, který však začal rychle přesahovat území Holandska, činil z nizozemských krajinářů něco jako publicisty zachycující cizí prostředí. Tento *„výtvarný žurnalismus“*[65]vedl až k tomu, že kompozice se začaly omezovat hlavně na základní prvky. Ty byly významnými elementy kompozice, jelikož byly kladeny na opticky exponovaná místa, například na rovinu zlatého řezu. Měly také jasně

[62] Ibidem, s. 12.
[63] Ibidem, s. 13.
[64] Ibidem, s. 13.
[65] Ibidem, s. 15.

vyzdvihnout důležité objekty v krajině, jako stromy nebo větrné mlýny.[25] Výtvarná podoba tak začala ztrácet svou precizní propracovanost, která byla předtím dovedena do nejmenšího detailu. Z prvotní myšlenky o výstižném podání reality se tak zrodila skicovitost, která působí až expresivním dojmem. Z prvoplánově zobrazivého krajinářství se tak postupně muselo stát umění, které v sobě nese silnější poselství, aby odolalo budoucnosti. Již nestačilo nacionálně zabarvené zobrazení reality, jako v době, kdy osvobozenecké touhy naplňovaly celou tamní společnost. Cestou z této smyčky se tak staly nové formální a technické přístupy, ale i hledání dalšího obsahu, který by mohl být do krajinomalby vetknut.[66]

Vznik krajinomalby, která je právem považována za nizozemský artikl, tak způsobily společenské okolnosti, které se od těch středoevropských lišily. Ty šly však ruku v ruce s velkým potenciálem nizozemských umělců, kteří této změny využili ve vlastní prospěch, když začali na nových námětech rozvíjet své tvůrčí ideály. Krajinomalba, jako samostatný malířský obor, se tak zrodila díky umělecké invenci nizozemských malířů.

4. Roelandt Savery

Po předcházejícím uvedení do kontextu nizozemské malby se již můžeme věnovat výhradně osobnosti Roelandta Saveryho. Přestože tohoto umělce známe především jako předního rudolfínské krajináře, je nutné hned na počátku zdůraznit, že jeho tvorba je dosti různorodá. Díky tomu je nutné alespoň obecně osvětlit, jak velký záběr jeho dílo má. Umělcova všestrannost pak jistě souvisí i s jeho původem, školením a s příležitostmi, které během svého života získal.

4.1 Život

Nizozemský malíř a kreslíř Roelandt Savery se narodil roku 1576 v Kortrijku. Zpočátku se učil malbě u svého bratra Jacoba Saveryho, posléze se stal žákem Hanse Bola. Díky těmto umělcům se proškolil v krajinomalbě, která navazuje na Patenierovu, Brueghelovu a Coninxloovu tradici. Lze tak Saveryho zařadit mezi krajináře s oblibou v realismu. Roku 1604 byl císařem Rudolfem II. pozván na pražský dvůr, kde se usadil na dobu téměř deseti let. Patřil mezi přední umělecké představitele manýristického rudolfínského uměleckého okruhu. V Praze působil do roku 1613, tedy i během vlády

[66] Ibidem, s. 11-16.

Rudolfova nástupce Matyáše. Tehdy získal povolení opustit pražský dvůr a odešel do Holandska. Po návratu se usazuje v Amsterodamu, v tehdejším centru svobodného severu. V roce 1616 je však doložen jeho pobyt v Utrechtu. Roku 1618 krátkou dobu působí v Haarlemu, ale o rok později se znovu vrací do Utrechtu. Tam se trvale usadil a roku 1639, tam zemřel.[67]

4.1.1 Kortrijk

Saveryho rodné město Kortrijk se nacházelo v tehdejších Flandrech. Vlámský původ tohoto malíře jasně osvětluje jeho kladný vztah k malířské tvorbě „brueghelovské dynastie“. Její čelný představitel Pieter Brueghel starší zde totiž formoval své dílo, ze kterého posléze vycházejí jeho synové a následovníci. Z tehdejších zpráv se dá dále usuzovat, že Kortrijk byl vedle dalších měst na jihu, jedním z center, kam se soustředili malíři krajin. Zdejší umělecká tvorba, však Saveryho zasáhla jen nepřímo. Jeho starší bratři se však pod jejím vlivem octnout mohli.[68]

Toto město živila především textilní výroba, která však začala v 16. století upadat. Hospodářský propad prohloubila i velká neúroda a tak v 70. letech vzrůstala cena potravin. V roce 1570 zde také vypukla morová epidemie, která ještě v 80. letech přinesla mnoho obětí. Není divu, že se v tomto zpustošeném prostředí vedlo reformačním ideálům.[69] *„Od třicátých do sedmdesátých let 16. století byl dominantním reformním hnutím anabaptismus, založený na doktríně Menna Simonse. Centrem anabaptismu se stal Kortrijk.“*[70]

V době, kdy se Roelandt Savery narodil, začínají však boje za nezávislost Nizozemí a jih země je sužován neustálými boji. Za vévody z Alby zde také docházelo k silnému potírání anabaptistické víry. Tuto protestantskou ideu posléze vystřídal radikálnější kalvinismus. Mezi lety 1577-1578 se Kortrijk přidal ke Gentu a vedení města se ujali kalvinisté. *„Režim městské osmnáctičlenné rady byl značně netolerantní ke katolickým obyvatelům a organizacím. 27. června 1578 byl vydrancován kostel*

[67] Vycházím z encyklopedické publikace: Beatrice B. Garvan, in: *The Dictionary of Art 27: Rome, Ancient to Savot*, ed. Jane Turner, New York 1996, s. 885-887.
[68] Vycházím z tvrzení v monografické publikaci:Filippe De Potter – Isabelle De Jargere, Roelandt Savery: Život umělce, in: *Roelandt Savery: Malíř ve službách císaře Rudolfa II.*, Národní galerie v Praze, Praha, 2010, s. 16-18.
[69] Ibidem, s. 12.
[70] Ibidem, s. 12.

sv.Martina a 26. srpna si vzali na mušku kostel Panny Marie.“[71]V únoru 1580 však bylo město znovu dobyto katolickou stranou. Tehdy jej museli opustit jinověrní obyvatelé. Mezi nimi byla i rodina Roelandta Saveryho.[72]

O přesnějším datu narození Roelandta Saveryho víme s určitostí jen málo. Byly totiž nalezeny protichůdné dobové archivní materiály. Jeden z nich Roelandtovo narození datuje do roku 1576, druhý jej zasazuje do roku 1578. Přestože je datum jeho narození sporné, většina literatury jej uvádí v roce 1576. Spekulace byly vyvolány i kolem jmen Saveryho otce a staršího bratra. Já se proto v následujících informacích opírám o nejnovější tvrzení Olgy Kotkové, která uvádí, že Roelandtův otec se jmenoval Maarten a jeho starší bratr byl pojmenován Jacob.[73]

Rodina Savery je v Kortrijku známa již od 14. století. V archivech se nachází i záznam o sňatku Roelandtových rodičů, Maartena Saveryho a Cathelijne van der Beecke. Z tohoto svazku se narodilo několik dětí: Hans, Jacob, Cathelijne, Maeijken a nejmladší Roelandt. Přestože byl Maarten Savery obchodníkem s tuky a oleji, jeho tři synové se stali malíři. Za malíře se v dospělosti provdala i jedna z jeho dcer. *„Vzhledem k pevné provázanosti se světem umění, není vyloučené, že měl Maarten styky v uměleckých kruzích, přinejmenším z hlediska své profese. Existuje hypotéza, že kromě jiného zboží obchodoval s malířskými potřebami, jakými byly pigmenty a oleje.“*[74] Tato rodina se hlásila k hnutí mennonitů, kteří navazovali na novokřtěnce, a tak byla roku 1580 donucena k odchodu z Kortrijku.[75]

Roku 1581 se Saveryovi patrně usadili v Brugách. K tomuto tvrzení přispívá dochované svědectví nejstaršího syna Hanse Saveryho I., které naznačuje, že po roce 1580 rodina opravdu v Brugách pobývala. Toto město posloužilo mnoha uprchlíkům z Kortrijku jako zázemí, avšak roku 1584 bylo dobyto Španěly. Přestože byl téhož roku vyhlášen mír, reformovaní město nuceně opustili. Tehdy se tisíce uprchlíků přesídlilo na sever Nizozemí.[76]

[71] Ibidem, s. 12.
[72] Ibidem, s. 12.
[73] Ibidem, s. 18.
[74] Ibidem, s. 16.
[75] Ibidem, s. 14-16.
[76] Ibidem, s. 22.

4.1.2 Haarlem a Amsterdam

Po roce 1585 je doložen pobyt rodiny Savery v Haarlemu. Toto město utrpělo v sedmdesátých letech značné rány způsobené nizozemsko-španělskými boji. Přesto se po roce 1577, kdy bylo osvobozeno, stalo centrem pro uprchlíky z jihu. Osazenstvo proudící do Haarlemu z Flander tvořilo asi polovinu obyvatel města. Vazby mezi Kortrijkem a Haarlemem tehdy zajišťoval čilý obchodní vztah v textilním odvětví. Snad proto mělo k této lokalitě mnoho Vlámů tak kladný vztah. *„Co se týče náboženství, haarlemský magistrát zastával velice tolerantní přístup. Kalvinisté, luteráni, anabaptisté stejně jako katolíci tu byli vítáni.“*[77] Do Haarlemu se tak začíná stěhovat mnoho anabaptistů z Flander.[78]

Tam se začalo rodině dařit. Zejména pak umělecky činným synům. Nejstarší syn Hans se zde trvale usadil a naplno se věnoval malbě marin. Jacob se zde po vyučení u Hanse Bola usazuje také. Roku 1587 se stal členem zdejší gildy sv. Lukáše. Umělecké zázemí, které tak utvořili Roelandtovi starší bratři, muselo mít na nejmladšího velký vliv. Roelandt Savery vyšel z uměleckého prostředí a vstřebával tak již od dětství mnoho prvků, které posléze využíval při své tvorbě. Již jako mladík se po vzoru svých bratrů tedy začíná školit jako krajinář, přičemž jej více ovlivnil jeho bratr Jacob.[79]

Ten však roku 1591 odchází do Amsterdamu, kde také po letech zemřel. Spolu s ním do Amsterodamu odchází i Roelandt, aby se zde od něj učil malbě a proškolil se u Hanse Bola, stejně jako jeho bratr o několik let dříve. Jacob Roelandta silně ovlivnil v jeho tvorbě a dá se předpokládat, že mezi nimi vzniklo silné pouto. O blízkosti mezi Jacobem a Roelandtem svědčí i to, že oba bratři měli stejného učitele, což zmiňuje již Karel van Mander. *„Ve svém díle Schilder-boeck se Mander zmiňuje o bratrech Jacobovi a Roelandtovi v životopise Hanse Bola: „Bol měl ještě žáka Jacquesa Saveryho z Kortrijku, který v roce 1603 zemřel v Amsterodamu na mor: byl to jeho nejlepší žák, byl velmi pilný, dělal své s velkou péčí a trpělivostí, tak jako teď jeho bratr a žák Roelandt Savery, který není podobný svému učiteli v práci i umění.“*[80] Důvodem

[77] Ibidem, s. 24.
[78] Ibidem, s. 22-28.
[79] Ibidem, s. 22-28.
[80] Ibidem, s. 24.

proč se Karel van Mander více nezmiňuje o Roelandtovi Savery patrně bude fakt, že jeho životopisy umělců vyšly v roce 1604, kdy nebyl Roelandt ještě natolik známý.[81]

Amsterodam představoval pro oba bratry velký popud k rozvoji. Tehdy zde sídlilo mnoho nizozemských umělců vysokých kvalit. V tamní umělecké čtvrti se rodila nejlepší nizozemská díla. Není proto divu, že se zde dařilo novým malířským žánrům a inovacím uměleckých děl po formální i obsahové stránce. Jacob, který se mezi těmito umělci dobře ujal, formoval talent svého mladšího bratra Roelandta. Vzorem mu byl jistě v květinových zátiších, která v Roelandtově tvorbě nalezneme. Dále jej proškoloval v krajinářském cítění.[26] Roelandt si díky němu vybudoval kladný vztah ke krajinným scenériím se zvířaty, které Jacob vytvářel dle vzoru Hanse Bola.[27] O tom že v těchto námětech Roelandt Savery přebíral vzory z děl svého bratra Jacoba a učitele Hanse Bola není pochyb. Roelandt Savery totiž získal skicář Hanse Verhagena se zvířecími kresbami. Verhagen byl učitelem Hanse Bola a jeho kresby Savery získal právě z Bolovi pozůstalosti. V Amsterodamu vznikají Roelandtova první díla. První kusy, které mu byly připsány, se datují kolem roku 1600. Jednalo se o květinové motivy[28] a obraz Ptačí dvůr. Roku 1602 je známé Roelandtovo podání Babylonské věže, které zpodobnil v brueghelovském duchu.[82]

4.1.3 Praha

Roku 1603 Jacob Savery I. umírá. Po bratrově smrti Roelandt Savery opouští Nizozemí a odjíždí do Prahy. Zde je pravděpodobně již roku 1603, ale jeho pobyt je jasně podložen až následujícího roku. V každém případě se tehdy Roelandt Savery usadil na rudolfínském dvoře. Do císařských služeb se dostal pravděpodobně na doporučení Bartholomea Sparngera, který byl vyslán roku 1602 do Nizozemí, aby doplnil císařské sbírky. Tehdy pravděpodobně objevil Spranger Roelandta Saveryho. Jeho dílo odpovídalo vkusu Rudolfa II., který byl obdivovatelem díla Pietera Brueghela staršího, proto jej Savery jako Brueghelův následovník musel zaujmout. Saveryho realistický přístup k zobrazení naturálii a jeho všestrannost byly jistě jeho velkou výhodou. V letech 1606 -1607 jede Savery na přání Rudolfa II. společně s Paulusem van Vianen do tyrolských Alp studovat tamní přírodu. Tato cesta přináší do Saveryho tvorby velký zvrat. Díky svým horským krajinám s vodopády a lesy se stal jedním z nejprogresivnějších krajinářů své doby.[29] Jeho kresby ovlivnily mnoho dalších

[81] Ibidem, s. 28.
[82] Ibidem, s. 28.

umělců. Například je známo, že po Saveryho smrti je vlastnil Rembrandt, po něm se k nim dostal například i Laurens van Hem. O tom, že v Praze Savery zdokonaloval své realistické podání krajiny, svědčí mnoho kreseb označených nápisem „naar het leven“, což se dá přeložit jako „věrně zpodobněno“.[30] Tento fakt poukazuje na to, že kresba v plenéru nebyla Saverymu cizí.[83]

Dostat se do okruhu rudolfínských dvorních umělců znamenalo v této době velkou prestiž. Rudolf II. byl totiž v době své dlouhé vlády pokládán za jednoho z největších mecenášů umění v Evropě. Tento panovník (1552-1612) se setkal se sběratelstvím umění již v útlém věku. Silně jej musela zasáhnout sbírka jeho strýce Filipa II., na jehož španělském dvoře strávil devět let života. Po svém návratu ze španělského dvora se stal roku 1572 uherským králem. O tři roky později získal titul českého krále. Téhož roku 1575 také usedl po svém otci Maxmiliánovi II. na císařský trůn. Jeho sídlem se stala Praha. Tím vyšel Rudolf II. vstříc českým stavům a zároveň byl díky poloze měst dobře chráněn před tureckou hrozbou. Začíná tak epocha téměř čtyřiceti let, během které se v Praze vede umění.[84]

Základ pro vysokou kvalitu císařské dvorské kultury položili již Rudolfovi předchůdci Ferdinand I. a Maxmilián II. Ti totiž na svém dvoře zaměstnávali mnoho umělců a na poli donátorské činnosti si vydobyli přední postavení ve své době. Důležitým mecenášem umění byl z Rudolfovy rodiny také jeho strýc arcivévoda Ferdinand Tyrolský. Není tedy divu, že rudolfínský dvůr platil podobně jako Řím, za nejvýznamnější panovnickou rezidenci, na které se sdružovali umělci ze všech oborů.[85] O tom, jak byl za Rudolfa II. velký jejich pohyb, trefně pojednává citace Karla Chytila: *„Jsou zde mistři starší i mladí, od delších dob ustanovení a usedlí i nově příchozí, někteří odcházejí a zase se vracejí, mnozí odebírají se tam, odkud není návratu, nastalé mezery opět se vyplňují, vždy noví a noví specialisté se přidružují.“*[86]

Toto umělecké prostředí bylo neobyčejně náročné z hlediska kvality práce a inspirativní rovině technické a obsahové. Stahovali se sem tedy umělci z celé Evropy.

[83] Ibidem, s. 30-34.
[84] Vycházím z publikace Karla Chytila, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: 16 neotypií originálů v soukromém majetku: slovní doprovod*, Praha 1920, s. 5.
[85] Ibidem, s. 5-7.
[86] Ibidem, s. 7.

Zajímavostí však zůstává, že na pražském dvoře tehdy nepůsobil žádný španělský výtvarník. Přesto zde bylo Španělů dost, zastupovali povolání jiných charakterů.[87]

Po smrti Rudolfa II. v roce 1612 se skupina dvorních umělců začíná rozpadat. Někteří rudolfínští umělci se v Praze usazují natrvalo, jiní stejně jako císař umírají a další odcházejí. Rudolfova sbírka uměleckých děl, minerálů, přírodnin a mnoha jiných kuriozit dosahovala úctyhodných rozměrů. Do „Kunstkammer“, kde byla tato sbírka sdružována, se mohli podívat mimo císaře a významných hostů i privilegovaní dvořané a umělci. Zde pak mohli tyto předměty studovat, nebo je používat pro své výtvory. Stejně jako se pomalu rozpadal po Rudolfově smrti okruh dvorních umělců, začala se dělit i tato sbírka. Její části byly převezeny do Vídně, která se opět stala sídelním městem habsburské monarchie. Předměty z této kolekce však také odvezli Švédové, když dobyli a vydrancovali Prahu za třicetileté války.[88]

Po císařově smrti, roku 1612 opouští Savery nakrátko dvorské prostředí, když odjíždí do Holandska na svatbu své sestry. Následujícího roku dostává povolení dvorský okruh opustit nadobro. Jeho tehdejší cesta směřující do Amsterodamu patrně souvisela i se smrtí jeho švagrové po zemřelém bratrovi Jacobovi. Tehdy totiž připadla Roelandtovi část dědictví. Tohoto roku také začíná cestovat po severu Nizozemí. Roku 1616 je znám jeho pobyt v Utrechtu. O dva roky později, roku 1618, se nacházel v Haarlemu. Na to poukazuje jedna z umělcových datovaných kreseb zobrazující město. Na podzim téhož roku se Roelandt Savery usídlil trvale v Utrechtu, kde měl příbuzné. Zde se již naplno věnuje svému synovci Hansovi Saverymu II., synu bratra Jacoba Saveryho I. Ten s ním strávil pravděpodobně i části pražského pobytu. Roelandt Savery si předsevzal, že Hanse vyučí, stejně jako jej předtím vyučil jeho bratr.[89]

4.1.4 Utrecht

Utrecht nebyl tak významným centrem jako například Amsterodam či Haarlem. Zdejší průmysl a obchod byl totiž závislý pouze na jediném vývozním artiklu, kterým byla zbrojní technika. Po roce 1621 zde také neustále hrozilo nebezpečí vpádu španělských vojsk. Ta se po konci 12tiletého příměří znovu pokoušela o dobytí ztracených území. Po roce 1629 dokonce došlo ke krátkému obléhání Utrechtu Španěly.

[87] Ibidem, s. 7-9.
[88] Historii sbírky se věnuje publikace Jaromíra Neumanna, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1964.
[89] Viz De Potter – De Jargere (pozn. 68), s. 34-36.

Umění se zde však vedlo dobře. Od konce 16. století zde působila „utrechtská škola“ ke které patřil například Abraham Bloemaert[31], Paulus Moreelse[32] a Joachim Wtewael.[33] V roce 1612 zde byla založena i kreslířská akademie. V této době začínají do Utrechtu proudit i další umělci, kteří získávají místa ve zdejší gildě sv. Lukáše. Roelandt Savery se stal jejím členem roku 1619. Roku 1621 mu jeho postavení dovoluje, aby si pořídil nový dům. Ten byl reprezentativnějšího charakteru, nežli ten původní. Na sklonku svého života jej však musel prodat. Ví se, že k domu náležela zahrada skrývající botanické skvosty, které Savery studoval.[90]

V Utrechtu vzniká Saveryho pozdní dílo. To jako by se navracelo nostalgicky zpět k jeho uměleckým kořenům. Nejvýznamnějšími obrazy z této tvůrčí epochy jsou totiž především krajiny se zvířaty.[34] Tyto malby mají na první pohled hlubší význam a představují i umělcův odkaz na vzory své rané tvorby. Možná v něm návrat do Nizozemí vzkřísil vzpomínky na dobu, kdy tvořil po boku svého bratra Jacoba. O tom, že Roelandta Saveryho vnímali jeho současníci jako velmi talentovaného malíře, svědčí nejenom jeho působení na rudolfínském dvoře, ale i skutečnost, že jeho díla začala být oblíbená u nizozemské buržoazie. Jeho obrazy se tak stávají sběratelsky ceněnými kusy. Malby vznikající z jeho ruky vlastnili například čelní členové Východoindické společnosti. Saveryho díla byla však oblíbená i u sběratelů ze šlechtických a panovnických rodin Evropy. Jako svatební dar dostal jeho obraz nizozemský místodržící. Několik obrazů bylo pořízeno do sbírky anglické královské rodiny. I další panovníci si však oblíbili jeho nově pojednané krajiny se zvířaty. Ty se staly vysoce ceněnými na uměleckém trhu. Svá díla však Roelandt Savery daroval i dobročinným spolkům. V Utrechtu tak jeho malby zdobily například špitál.[91]

Přestože Saverymu přinášela jeho práce velké zisky, roku 1638 zbankrotoval. Z dobových pramenů se ví, že rád holdoval zábavě. Na vinu se tato skutečnost však klade jeho rodině, která jej po finanční stránce dosti využívala. V této věci se totiž dochovaly i písemné zmínky o soudních sporech, kdy si jeden z členů rodiny neprávem nárokoval majetek ze Saveryho dědictví. Roku 1639 tak umírá Roelandt Savery v chudobě.[92]

[90] Ibidem, s. 36-38.
[91] Ibidem, s. 40.
[92] Ibidem, s. 40.

4.2 Dílo

V osobě Roelandta Saveryho se potvrzuje myšlenka vyřčená v předešlé kapitole, že dělení nizozemských umělců na Vlámy a Holanďany je dosti nepřesné. Setkáváme se zde totiž s malířem, který byl původem z Flander, ale proškolen byl v Holandsku. Přesto jeho tvorba nese určité znaky „vlámského umění". Byl totiž ovlivněn tvorbou svého bratra Jacoba Saveryho, který si vzory pro svou tvorbu dozajista odnesl i z prostředí Flander. Roelandt Savery názorným dokladem skutečnosti, že si nizozemští malíři často vydobyli přední postavení v cizině. Savery byl totiž dlouhou dobu činný na císařském dvoře v Praze, kde se díky novým podmětům jeho tvorba rozvíjela rozdílným způsobem než u jeho vrstevníků působících v Nizozemí.

Přestože se v jeho tvorbě setkáme s typicky nizozemskými náměty, jejich zpracování bylo ovlivněno pražským manýristickým okruhem. Během své rané tvorby se v Holandsku seznamuje s typickými znaky nizozemského. Z jeho děl jasně vycítíme návaznost na Pietera Brueghela staršího, ale i na další malíře, jako například na Gillise van Coninxloo. Není tedy divu, že se věnoval i žánrovým námětům, které se silně podobají Brueghelovu podání. Jeho krajinářské nadání však v budoucnosti přesáhne všechny jeho další oblíbené malířské náměty. Saveryho vrcholné dílo je totiž plné krajinářských děl. Během pobytu na pražském dvoře také vznikají skici z prostředí této evropské metropole.[35] Po návratu z Prahy se však opět začíná věnovat mnoha dalším motivům. Vytváří znovu květinová zátiší[36] a svým krajinám dává alegorické významy díky zvířecím stafážím.[37] Nelze tedy říct, jaké prostředí, myšleno nizozemské a středoevropské, na jeho tvorbu mělo větší vliv. Tyto dva směry totiž v jeho díle utváří organický celek, který jej činí výjimečným a nadmíru originálním.[93]

Jak již bylo řečeno, stěžejním bodem práce Roelandta Saveryho je krajinomalba. [38] Jeho realistické podání krajiny však nepramení z nizozemských národních snah a není tedy nacionálně zabarvené. Přesto by se dal řadit mezi malíře vyznávající „krajinářský žurnalismus". V jeho vrcholné tvorbě se totiž setkáváme s kresebnými vyobrazeními známými jako „naar het leven".[39] Ty dokládají, že Savery byl, stejně jako jeho současníci, zdatným kreslířem v plenéru. Saverymu však byla dána také velká

[93] Tvrzení o díle Roelandta Saveryho přejímám z monografické práce Joaneath Spicer, *The Drawing of Roelandt Savery* (dizertační práce), Facullty of Graduate School of Yale University, Durham 1979.

šance, když jej císař Rudolf II. poslal studovat alpskou krajinu do Tyrol. Zde totiž díky studiím nasbíral mnoho materiálu, které posléze využíval ve své tvorbě.[94]

V rané tvorbě se u Roelandta Saveryho setkáme s napodobováním malířství jeho bratra Jacoba, je jasné, že tato skutečnost patřila hlavně k jeho formování. Zralá tvorba tohoto malíře se totiž opírá o vlastní studie, což u tehdejších Nizozemců nebylo vůbec nutné. Používání cizích předloh bylo totiž časté. Je dochováno mnoho případů, kdy v pozůstalosti kupují umělci kresby zesnulých malířů a přebírají z těchto studií jednotlivé prvky. Sám Savery vlastnil kresby, které pocházely z pozůstalosti Hanse Bola. Není však jisté, zda je někdy využil jako předlohu. Můžeme se domnívat, že Saveryho díla jsou opravdu autentická.[95]

Roelandt Savery realisticky zobrazuje i krajinu z okolí Prahy.[40] Ta byla pro Nizozemce také dosti „exotická".[96] Tato krajina si totiž zachovala až do 17. století panenský charakter, důvody toho osvětlí citace Jaromíra Šípa: *„… císař Rudolf II. zpřísnil dosavadní nařízení směřující k ochraně královských lesů v nedalekém okolí jihozápadně od Prahy, kde se už nejméně od 14. století rozprostíral žárlivě střežený lovecký revír České koruny. Savery měl jako osoba privilegovaná do těchto míst přístup a řada jeho neobyčejně kvalitních, poměrně nevelkých obrazů lesních interiérů dokládá jeho okouzlení nezvyklou podívanou, …"*[97]Je jasné, že Roelandt Savery se zde již věnuje i jinému typu krajinomalby, a to lesním krajinám.

Nevyužívá tak zobrazení reality k nacionálním účelům. V Saveryho případě se jedná o fanatické studování nové krajiny, která díky své členitosti přináší větší prostor ke kreativnímu přístupu. Po vzoru nizozemských krajinářů však nově vyzdvihuje v kompozicích vůdčí prvky a její ostatní body více inovuje. To se týká především kompozičních os, které se již nutně nedrží pouze horizontálního členění.[41]

Oproti nizozemským „národním krajinářům" se tak díky pobytu na rudolfínském dvoře zaměřuje na středoevropskou krajinu. Z Alpského prostředí formuje podobu horského krajinářství a nachází mnoho způsobů jak tento terén vylíčit. Soutěsky často

[94] Tématu Saveryho kresby a rudolfínské kresby obecně se věnuje: Anna Rolová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993, s. 12.
[95] Viz De Potter – De Jargere (pozn. 68), s. 28.
[96] Vycházím z tvrzení Jaromíra Šípa, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Praha 1976, s. 60.
[97] Ibidem, s. 60.

působí až diskrétně uzavřeným dojmem.[29] Panoramatické scenérie zase dávají divákovi pocit, že stojí na samém vrcholku světa.[41] Nový je také motiv vodopádu.[30] Joaneath Spicerová tvrdí, že právě Roelandt Savery prvně použil tento prvek v krajinářské kompozici.[98] Z českého prostředí zase čerpá, když začíná zobrazovat lesní krajinu. Realisticky zde zachycuje stromoví, když se nebrání zobrazit jehličnany. Ty posléze provádí s neobvyklou precizností. Tyto lesní výseky pak oživuje zurčivými potůčky, které potkáme v českých lesích dodnes.[42]

Realističnost a precizní drobnopis provází i květinová zátiší.[28,36] Tato část Saveryho tvorby nikdy neztratila svou nizozemskou původnost. Dokonale propracované botanické studie zde přetváří do působivých uměle komponovaných celků, kterým dává hlubší symboliku květomluva. Ta vedle zájmu o botanickou vědu v této době totiž dobyla velký zájem u vzdělanějších členů společnosti. V těchto zátiších také samozřejmě nalezneme motiv „Vanitas“, který pomocí uvadajících květů v komponované kytici připomíná lidskou pomíjivost. Tyto náměty, které přejal z díla svého bratra Jacoba, dovedl vedle Jana Brueghela staršího[43] a Jorise Hofnagela[44] k takové dokonalosti, že je pokládán za jednoho z malířů, kteří tomuto typu zátiší položili základ.[99]

S uměle komponovanými malbami se však v jeho díle setkáme i v krajinomalbě. Takovéto tendence se zprvu nalézají u loveckých námětů a posléze vrcholí v krajinářských dílech se zvířecí stafáží. Obrazy znázorňující *Ráj* v sobě snoubí důkladné studie zvířecí anatomie a sdružování nepravděpodobných zvířecích skupin.[45] Vytváří tak alegorické kompozice. Strnulost zvířat naznačuje fakt, že kresby, které následně sloužily jako podklady k obrazům, zobrazují vycpaniny a nikoli živé exempláře[100]. Odpověď na otázku, proč se tento malíř posedlý skutečnou podobou nepokusil onu strnulost alespoň zmírnit, je podle Jaromíra Šípa tato: *„Nelze také přehlížet velmi pravděpodobný vliv soudobých íránských miniatur se sněmy zvířat, jejichž charakteristickým znakem je zejména výrazně statické pojetí.“*[101][46] S těmito islámskými uměleckými kusy se totiž měl Roelandt Savery možnost setkat na dvoře Rudolfa II. Tyto miniatury se do císařských sbírek totiž dostávaly jako dary od

[98] Motivu vodopádu v Saveryho tvorbě se věnuje Joaneath Spicerová: Viz Spicerová (pozn. 93).
[99] Vycházím z článku Sama Segala, The Flowers Pieces of Roelandt Savery, *Leids kunsthistorisch jaarboek*, I, 1982, s. 309-337.
[100] Viz Šíp (pozn. 96), s. 150-152.
[101] Ibidem, s. 152.

íránských vyslanců. Exotická, exkluzivní povaha těchto děl byla pro Saveryho pravděpodobně velmi inspirativní.[102]

S částečnou idealizací se setkáme i u vedut, které v Saveryho době vznikaly. Zde se zkreslení skutečnosti přímo vyžadovalo. Důležitá místa při pohledu na město totiž měla být výraznější. Často se tedy stává, že mimo lineární perspektivy se zde uplatní i perspektiva hieratická, která přímo popírá autenticitu zobrazení. Savery byl však více kreslířem pražských zákoutí, než vedutistou.[35] Snad proto není v jeho kresbách idealizace prostoru tak patrná. Více než studie města totiž prováděl kresby z městského života. Skici tak mimo budov zachycují i postavy měšťanů a žebráků, jejich figurální pojetí se blíží brueghelovským figurálním typům.[47] Studie venkovského a městského života, které vycházejí z autentického pozorování, vidí Joaneath Spicerová jako další typ studií, které by díky své pravdivosti mohly být označeny jako „near het leven".[103]

Z toho je tedy patrné, že se konfrontace mezi „reálnou" krajinou a „zmanipulovanou" vedutou v Saveryho díle neodehrává. Ve chvíli, kdy se Savery snaží více o znázornění městského prostředí, nežli o ideální zachycení města samotného, přenáší principy „krajinářského žurnalismu" do prostředí města. Realističnost a různorodost námětů těchto skic je totiž vysoká.

V závěru se tedy můžeme shodnout, že principem, který spojuje Saveryho námětově různorodou tvorbu, je snaha zachytit pravdivě skutečnost. Některá díla realitu podávají s naturalismem, jiná ji zobrazují pomocí uhlazené manýry. Úsilí vyobrazit věrohodně daný námět však nalezneme v každé z jeho prací. Takovouto snahu můžeme pak hodnotit jako typicky nizozemskou. Vyskytuje se totiž již v pracích středověkých nizozemských mistrů. Zde je tak ústřední bod celého díla Roelandta Saveryho, který jasně čerpá z nizozemských malířských tradic.

5. Tradice ovlivňující Roelandta Saveryho

Jak bylo řečeno v předcházející kapitole, je jasné že Saveryho tvorba se zprvu rozvíjela díky podnětům pocházejícím od jiných umělců.

[102] Ibidem, s. 152.

[103] Tomuto tématu se věnuje Joaneath Spicerová ve svém článku *The near het leven Peasant Studies, by Pieter Brueghel or Roelandt Savery?*, Master Drawings, 1970, s. 3-30.

V závěru předešlé kapitoly jsem upozornila, že práce Roelandta Saveryho je protkána snahou věrohodně zachytit skutečnost. Tento realismus lze označit jako tradiční element, který má v jeho tvorbě silné postavení. Realismus však nebyl cizí ani Saveryho předchůdcům, současníkům a následovníkům. Lze jej vidět jako typický bod, okolo kterého se nizozemští krajináři pohybují celé generace, ale nelze na něm tolik vysledovat společné rysy jejich tvorby. Podobnost mezi díly však lze lépe nalézt v jejich obsahových a formálních rovinách. Umělci totiž od sebe jasně „opisovali" kompoziční schémata a náměty. U některých umělců tak nalezneme podobné postavení kompozice, u jiných zase obdobnou motiviku.

5.1 Předchůdci

U Roelandta Saveryho nalezneme patrné prvky z obrazů a kreseb Pietera Brueghela staršího a Gillise van Coninxloo. Saveryho dílo nás také odkazuje na tvorbu jeho staršího bratra Jacoba Saveryho staršího.

Začněme ale popořadě. Nejprve je tedy důležité zmínit přínos Pietera Brueghela, kterého lze vedle samotného zakladatele krajinomalby Joachima Pateniera, vnímat jako nejdominantnější uměleckou osobnost. Ovlivnil totiž celou řadu nizozemských krajinářů. Brueghelovu věhlasnost také potvrzuje silné zastoupení jeho děl v panovnických sbírkách. Právě brueghelovský odkaz v tvorbě Roelandta Saveryho uchvátil i Rudolfa II. Další osobností na poli etablující se krajinomalby byl Gillis van Coninxloo, jehož tvorba měla méně syrový charakter. Snad proto uchvátila celé generace krajinářů. Jeho odkaz je u Roelandta Saveryho taktéž patrný.

Pieter Brueghel starší se narodil mezi lety 1525-1530 ve vesnici Brueghel u Bredy. Mimo maleb jsou v jeho díle velmi důležité kresby, které jej u jeho současníků velice proslavily. Zprvu byl totiž znám víc jako kreslíř, nežli jako malíř. Kresby již od počátku nemají jen studijní charakter, působí svébytným dojmem. O Brueghelovo vyškolení se zasloužil antverpský mistr Pieter Coeck van Aelst, který měl početnou a mnohostranně založenou dílnu. Roku 1551 se stal Pieter Brueghel starší mistrem u gildy sv. Lukáše v Antverpách. Zde byl zapsán jako svobodný mistr.[104]

Přesto následujícího roku odjel do Itálie, což dokládají krajinářské kresby z cesty datované rokem 1552.[48] Na nich se snažil věrně zachytit horskou krajinu, která leží

[104] Vycházím z encyklopedické publikace: Bohumír Mráz – Marcela Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, Praha 1988, s. 75.

mezi středem a jihem Evropy. Často se zde nachází prvky, které by pomohly zobrazenou krajinu lokalizovat. Proto v nás můžou budit dojem, že se jedná o umělecky provedenou topografickou kresbu.[49][105] Na tyto snahy, věrně a přesně zpodobnit konkrétní terén, v budoucnu navázala celá řada krajinářů. Brueghelův pobyt v Římě je doložen mezi lety 1553-1554. Zde spolupracoval například s Cloviem, který byl znám jako miniaturista. Zpáteční cestu do Nizozemí vedl přes Švýcarsko, kde se znovu setkal s hornatou přírodní scenérií Alp[106]. Mimo domácího školení, římského pobytu a cesty horským terénem jeho tvorbu ovlivnila i benátská krajinářská škola. K jejich dílům se mohl Brueghel dostat zprostředkovaně pomocí dřevořezů, které byly v 16. století vydávány.[107]

Roku 1555 se Brueghel znovu vrátil do Antverp, kde jeho kresby krajin začal vydávat Hieronymus Cock. Ten tehdy vlastnil největší vydavatelství v Nizozemí. Často se usuzuje, že právě setkání s tímto vydavatelem Pietera Brueghela staršího proslavilo. Jeho perokresby převáděli do grafické podoby zdejší rytci Pieter van der Heyden a Philipp Galle. Jeho dílo se díky tomu rychle šířilo a zakrátko jej proslavilo po celé Evropě.[108]

Ve svých počátcích se nechává v krajinářských kompozicích inspirovat tvorbou Joachima Pateniera.[11,17] Do malby klade stejně rafinovaně skalní útvary, které rozbijí tři horizontální plány. Dominantními jsou však přední a zadní část. Střední plán je již potlačen.[109] Patenierovo prvotní pojetí třech plánů Brueghel propracovává a jasně stanoví posloupnost barevných tónů, které se v nich uplatňují. Přední plán získává barvu hnědou, střední zelenou a zadní modrou.[18] Během pozdější tvorby však Brueghel střední a zadní plán scelí pomocí mohutné jednotně kolorované plochy.[19] Důležitou drobností bylo v Brueghelových krajinářsky pojatých kompozicích listoví. To má totiž specificky stylizovanou podobu. Detailně provedené hladké listy s ostrým zakončením často nalezneme i u jeho nástupců.[110]

---

[105] Vycházím z encyklopedické publikace: Kolektiv autorů, *Slovník světové kresby a grafiky: Umělci, Výtvarné techniky, Informace pro sběratele*, Praha 1997, s. 152-153.
[106] Viz Mráz – Mrázová (pozn. 104), s. 75.
[107] Viz *Slovník světové kresby a grafiky* (pozn. 105), s. 153.
[108] Ibidem, s. 153-154.
[109] Viz Mráz - Mrázová (pozn. 104), s. 75.
[110] Viz Vacková (pozn. 2), s. 144-188.

Po roce 1556 začínají vedle krajin vznikat i figurální kompozice. Zde se autor často nechává inspirovat u Hieronyma Bosche. Jasný odkaz na Boschovo dílo nalezneme v grafickém listu Velké ryby požírají malé z roku 1557.[50] Tento list byl dokonce nakladatelstvím vydáván za Boschovo dílo. Jednalo se však pouze o Brueghelovu práci, která z Boschovi tvorby silně čerpá. Do vrcholné tvorby také spadají žánrová díla s venkovskou tématikou. První obrazy s těmito motivy jsou datovány do doby kolem roku 1557.[111] Venkovským žánrem se také zaobírá, když vytváří malířské cykly znázorňující roční období.[20,21] Tehdy vychází ze středověké burgundské dvorské kultury - spojitost s Hodinkami vévody z Berry od bratří z Limburku je zcela nepřehlédnutelná.[15,16][112]

Do jeho rané tvorby spadají krajiny drobných rozměrů datovaných kolem roku 1560. V nich, více než předtím, Brueghel zdůrazňoval obrysové linie a plasticitu objektů.[113] Roku 1562 krátce pobýval v Amsterodamu. Až pár let před koncem svého života, roku 1563, se Brueghel oženil. Vzal si Mayken Coeckovou van Aelst, která byla dcerou jeho učitele. Společně se pak přestěhovali do Bruselu.[114] Tehdy Brueghel již nevydělával pouze prací v nakladatelské dílně. Velké zisky mu přinášeli obdivovatelé, kteří začali sbírat jeho obrazy. Mezi ně patřil například bohatý obchodník Nicolaes Jonghelinck z Antverp[115], ale i mnoho evropských aristokratů a panovníků.

V Bruselu se tak naplno začal věnovat svým malbám se selskými náměty, které byly oblíbeným artiklem. Znázorňoval zde například lidová přísloví. V této době také vznikají žánrově pojednané obrazy s náboženskou tématikou čerpající z kanonických textů.[51] V pozadí těchto kompozic, které pojednávají o hříšnosti lidí a jejich činů, se nachází idylické krajiny. Tyto krajinné průhledy pak oproti tomu znázorňují krásu božího díla. Zlo zobrazuje dle Boschovi vize.[52] Špatnost je zde zobrazována démonicky a s jakousi zrůdností. Tyto obrazy měly jasně didaktickou funkci, která apeluje na morálku. I přesto však byly tyto náměty u tehdejšího měšťanstva brány komicky. Mezi poslední práce patří obraz s biblickým podobenstvím O slepci vedoucím slepce z roku 1568. Zde Brueghel odkrývá osud lidí, kteří se odvrátí od křesťanské víry v Boha. Toto téma je tak možná předzvěst nastávajících náboženských nepokojů.

[111] Viz *Slovník světové kresby a grafiky* (pozn. 105), s. 153-154.
[112] Viz Vacková (pozn. 2), s. 144-188.
[113]Viz *Slovník světové kresby a grafiky* (pozn. 105), s. 153-154.
[114] Viz Rollová (pozn. 94), s. 10.
[115] Viz *Slovník světové kresby a grafiky* (pozn. 105), s. 154.

Následujícího roku 1569 zemřel v Bruselu. Jeho dílo však mělo pro další generace velký význam[116]. „*Brueghel spojil některé podměty z italské renesanční malby s domácí malířskou tradicí v syntézu místně a národně tak charakteristickou, že jeho vliv působil v Nizozemí až do konce 16. století.*“[117]

Pieter Brueghel starší se tedy o rozvoj krajinářství zasloužil především svými kresbami. V krajinářské malbě u něj totiž nalezneme krajinu pojatou více žánrově. Objevuje se v ní početná figurální stafáž ze selského prostředí či z mytologie, která jí dávají mravoučný charakter. Časem dostává figurální stafáž komornější charakter, a to díky méně početným figurálním skupinám. Na Brueghelovo rozvíjení krajinářské kompozice, které spočívalo především v přeměně trojplánovitosti kompozice, navazuje Gillis van Coninxloo.[53]

Ten se věnuje již výhradně krajinomalbě. Jeho dílem se nechávají inspirovat mnozí umělci, mezi které patřil i Roelandt Savery. Přínosy Coninxloovy tvorby nalezneme i v dílech Jana Brueghela staršího. Dále u všech krajinářů Frankentálské školy, o jejíž vznik se Coninxloo zasloužil.[118]

Gillis van Coninxloo III. se narodil koncem ledna 1541 v Antverpách do uměleckého prostředí. Tato známá vlámská umělecká rodina byla v Bruselu zaznamenána již roku 1489. Jan van Coninxloo II (Brusel 1489 – Antverpy po 1552), otec Gillise, byl malíř, který se převážně věnoval náboženské tématice. Z jeho rukou vzniklo několik oltářních obrazů, které zdobily vlámské kostely.[54] Pravděpodobně se nejednalo o rodinu, která tíhla ke kalvinistickému vyznání. Přesto byl Gillis van Coninxloo kalvinista. Dokonce se zúčastnil bojů za obranu Antverp roku 1585, avšak po dobytí města Španěly jej musel z náboženských důvodů opustit. Jeho cesta směřovala do provincie Zeeland na severu Nizozemí[119], kde byla tehdy silná kalvinistická komunita.

Posléze však odjel do německého Frankenthalu, kde s dalšími vlámskými umělci prchajícími před španělskou hrozbou, založil frankenthálskou krajinářskou školu. Zde působili malíři Schoubroeck, van Valckenborch[55] a Vinckelboons[56], kteří do svých

[116] Viz Mráz – Mrázová (pozn. 104), s. 75.
[117] Ibidem, s. 75.
[118] Vycházím z tvrzení v encyklopedické publikaci: Hans Devisscher, in: Kolektiv autorů, *The Dictionary of Art 7: China to Cossa*, ed. Jane Turner, New York 1996, s. 710-711.
[119] Ibidem, s. 710.

krajin začali vkládat kukátkové průhledy. Díky nim působila krajina intimnějším dojmem. Stromy, které se v jejich kompozicích často uplatňovaly, byly více vysoké a štíhlé. Tyto malby sice vycházely z reálné podoby přírody, byly však často idealizované.[120] Proto by se daly oproti Brueghelovým krajinám označit již jako manýristické.

Roku 1595 se Coninxloo vrátil do Nizozemí, kde se usadil v Amsterodamu. Zde byl hodnocen jako nejlepší krajinář své doby. Kladně se o něm zmiňoval i Karel van Mander ve svých životopisech. Není tedy divu, že jeho krajiny byly imitovány po celém Nizozemí. Roku 1607 v Amsterodamu zemřel. Zanechal po sobě velké dílo, které čítalo asi 125 maleb.[121]

Jeho doménou byly panoramatické krajiny s pohořími, údolími, řekami a lesy, které můžeme vnímat jako odkaz na „obraz světa“ uplatňovaný již ve středověkých náboženských malbách.[57] Věnoval se i lesním krajinám. Do kompozic vkládal převážně antickou mytologickou figurální stafáž, ta však byla méně početná a drobnější nežli u Brueghela. Do krajinářských kompozic přinesl rámování pomocí stromů po stranách obrazu.[53] Obrazové skladby dále začal členit pomocí světla, které se postupem k zadnímu plánu zesvětlovalo. Do tohoto členění pak vkládal kukátkové průhledy. Jednalo se o samostatně pojatý celek kompozice, který odkrýval pohled do dáli. Zasazen byl pak mezi rozevírajícím stromovým, které jej ohraničovalo. Listoví stromu je pak pojato více dekorativně než u jeho předchůdce.[122]

Roelandt Savery hodně čerpá z děl Petera Brueghela staršího a Gillise van Coninxloo. Na brueghelovskou tradici se odkazuje v kompozicích i námětech. Raná tvorba se blíží Brueghelově žánrově pojaté malbě.[58] Odkaz na Pietera Brueghela nalezneme i v pozdějších kresebných studiích městského života.[47] Tehdy Savery navazuje na jeho zájem o zobrazování skutečného života. Návaznost na Brueghelovo kompoziční členění krajinomalby se opírá hlavně o barevné členění na tři plány.[59] Někde se uplatňuje i spojení střední a zadní části kompozice jednotným koloritem.[60] Podle Brueghelovo vzoru maluje především horskou krajinu, kterou pojímá stejně topograficky. Zobrazuje totiž významné prvky v krajině, jako jsou například stavby či

[120] Ibidem, s. 710.
[121] Ibidem, s. 711.
[122] Ibidem, s. 710-711.

pahorky. Do malířské kompozice se po Brueghelově vzoru dostává tradiční motiv „obrazu světa“.[61] Ten je však u Saveryho kompozic pozměněn podle Gillise van Coninxloo.[57,62] Tehdy totiž Savery navazuje na panoramatické pojetí horské krajiny nebo na kukátkové průhledy, ve kterých je tento motiv uplatněn.

Gillis van Coninxloo malířskou tvorbu Roelandta Saveryho ovlivnil hlavně svými kompozičními pravidly, které jsou složitější než u Pietera Brueghela staršího. Do trojplánovosti se dostává odstupňování pomocí světla. Přední část je tmavší a postupně k zadnímu plánu světlo sílí.[53] Popředí díky tmavým barvám působí plastičtěji a jakoby vystupuje z plátna. Je tak dosaženo větší hloubky. Důležité jsou také diagonální roviny. Ty pomáhají rozbít horizontalitu kompozic.[57] Také vertikální roviny toto členění narušují. Jasně převzatý je prvek vertikál rámujících celou scénu po stranách.[53] Všechny tyto kompoziční pravidla se uplatňují hlavně v krajinářských výsecích. K těm dospěl Coninxloo zachycováním pouze určitých krajinných partií. Na tuto snahu navázal i Roelandt Savery.

Jak již bylo na počátku kapitoly řečeno, důležitou roli v tvorbě Roelandta Saveryho měli také jeho učitelé. K oficiálnímu malířskému vzdělání Savery dospěl v dílně Hanse Bola. Ten však na jeho tvorbu moc velký vliv neměl. Přesto by měla být jeho osoba v krátkosti představena. Hans Bol byl původem Vlám. Narodil se v prosinci 1534 v Mechelenu. V dovednostech malby a grafiky jej proškolili jeho bratři Jan a Jacob I. Bolovi. Koncem 50. let 16. století působil dva roky v Heidelbergu, v tehdejším univerzitním městě. Roku 1560 se stal členem mechelenské gildy sv. Lukáše. Roku 1572 však pravděpodobně z náboženských důvodů uprchl do Antverp a posléze do Amsterodamu. Ten totiž skýtal větší bezpečí během nizozemsko-španělských bojů. V Amsterodamu roku 1593 zemřel. Pracoval převážně na krajinářských miniaturách, přičemž kompozice vychází především z Patenierova vzoru.[27][123] Savery tak v jeho dílně jistě získal sklon ke krajinářské tvorbě, stejně jako jeho starší bratr Jacob.

Jacob Savery I. byl bratrovi v jeho školení patrně větším vzorem. O jeho životě bylo řečeno mnoho již v předchozí kapitole. Nyní bychom se však měli zaměřit obecně na jeho tvorbu. Během svých uměleckých počátků jej silně ovlivnil Hans Bol. Podle jeho vzoru maloval mezi lety 1584-1586 krajinářské miniatury.[26] V jeho kompozicích se často nalézaly horské útvary, lesy, vesnice a vodní plochy. Do těchto krajin Jacob

[123] Viz *Slovník světové kresby a grafiky* (pozn. 105), s. 136.

zasazoval i figurální stafáž s loveckými, mytologickými či biblickými náměty. Z jeho rané tvorby se také zachoval cyklus kreseb s venkovskou tématikou. Ten je obohacen o mnoho detailů v krajině jako například o ruiny staveb nebo o lovecké scény.[63] U tohoto cyklu je zřetelný vliv tvorby Pietera Brueghela staršího, jehož figurálním typům odpovídají Jacobovy postavy.[124]

V Amsterodamu se však Jacob setkal s Gillisem van Coninxloo, u něhož se také nechal ve svých krajinách inspirovat. Tam se také seznámil s květinovým zátiším, které se pro něj posléze stane oblíbeným námětem. Největší význam v jeho tvorbě však mají obrazy se zvířaty.[64] Nejprve se jednalo o studie, posléze o komponované obrazy. Zvířata se krásně uplatňovala v jeho mytologických výjevech, kde jsou časté zejména náměty s postavou Orfea.[65][125]

Jacob Savery ovlivnil svého bratra Roelandta především po námětové stránce malby.[66] Jacobovy obrazy se totiž kompozičně opírají o stejné krajinářské vzory jako ty Roelandtovy. Květinová zátiší a krajiny se zvířaty, které Roelandt převzal od svého bratra, prolínají celou jeho výtvarnou tvorbu. Roelandt Savery tedy díky svému bratrovi získal především vztah k zobrazování fauny a flóry. Těmito prvky pak oživuje své krajinomalby a dává jim alegorický význam.

Nizozemští malíři se tak, přestože vznikají nové malířské obory, staví do pozice pokračovatelů starých mistrů. Není tedy divu, že odkaz na středověkého nizozemského malíře Hieronyma Bosche nalezneme u mnoha generací výtvarníků. Všimneme si jej například u Pietera Brueghela staršího a u jeho syna Jana, u Jacoba Saveryho staršího a u jeho bratra Roelandta. Odkazy na bratry Jana a Huberta Eycka, na van der Weydena a na mnoho dalších středověkých umělců nalezneme v podání krajiny u Pateniera, Pietera Brueghela staršího, Gillise van Coninxloo a celé Frankentálské školy, i u Roelandta Saveryho a jeho vrstevníků. Je tedy patrné, že nizozemští malíři navazují na tyto tradice úmyslně a neustále je rozvíjí. Společná jim je však realističnost a detailní propracovanost, kterou dokládají svou zručnost a talent.

5.2. Současníci

Poté co byla osvětlena tvorba umělců, na jejichž tradici Savery navazuje, se nyní dostáváme k jeho současníkům. Ti jistě měli na Saveryho tvorbu také velký vliv.

[124] Viz Garvan (pozn. 67), s. 884-885.
[125] Ibidem, s. 885.

Konkrétní podobnost jeho tvorby nalezneme u nizozemského Saveryho současníka Jana Brueghela staršího a u okruhu rudolfínských krajinářů. Napadlo by nás více umělců, například ti, po jejichž boku Savery vytvářel svá pozdní díla v Utrechtu. Tehdy však byla Saveryho práce již natolik osobitá, že vklad utrechtských umělců na něj působil už jen nepřímo. Během rané a vrcholné tvorby na Roelandta Saveryho měli jeho současníci větší vliv.

Již před svým odchodem do Prahy se Savery seznámil s dílem Jana Brueghela staršího. Jinak nelze vysvětlit skutečnost, že právě na Saveryho pozvání navštívil Jan v roce 1604 Prahu. To, jak se Savery s díly Jana Brueghela starší seznámil, není dosud známo. Pravděpodobná je varianta, že se Savery s Janem Brueghelem st. seznámil prostřednictvím jeho učitele Pietera Goetkindta, který byl totiž nejen malíř, ale i obchodník s uměním. V Amsterodamu, kde Savery pobýval, obchod s uměním přímo bujel a není divu, že se sem mimo umělců stahovali i obchodníci s uměleckými předměty. Pravděpodobné je, že se oba umělci seznámili právě zde, jisté pak je, že spolu necelý rok pobývali v Praze.[126]

Abychom mohli lépe představit osobnost Jana Brueghela staršího, je vhodné stručně nastínit působení této umělecké rodiny. Vlámská malířská „dynastie“ Brueghelů byla totiž umělecky aktivní po dobu čtyř generací. Prvním umělcem z rodu by již zmiňovaný Pieter Brueghel starší, který byl jedním z nejvýznamnějších umělců 16. století. Jeho umění vycházející z náboženského, folklorního a humanistického vidění světa totiž rychle získalo mnoho příznivců. Malíř měl dva syny, kteří v jeho řemesle pokračovali. Starší z nich se jmenoval Pieter Brueghel mladší (1565-1637). Mladší syn dostal jméno Jan Brueghel starší (1568-1625). Oba chlapci byli v nízkém věku, když jejich otec roku 1569 zemřel. O jejich výuku se tak postarali jiní umělci.[127]

Pieter se školil u Gillise van Coninxloo, avšak jeho tvorba je dosti klasická. Navazuje totiž na otcovu práci natolik, že působí až dojmem „kopie“.[67][128] Mladšího Jana v dětství naučila babička Mayken Verhulstová pracovat s vodovými barvami, poté se školil u Pietera Goetkindta v Antverpách. Janova tvorba působí více individuálně vyhraněně. Přestože ctí tradici svého otce, pouští se do vlastních počinů. Byl totiž

[126] Vycházím z tvrzení v encyklopedické publikaci: Kolektiv autorů, *The Dictionary of Art 4: Blardeau to Brüggemann*, ed. Jane Turner, New York 1996, s. 913.
[127] Ibidem, s. 894.
[128] Ibidem, s. 910.

specialistou na malbu květin. Ty u něj nalezneme zpracované v podobě zátiší [43] i jako doprovod krajinářsky pojednaných kompozic.[68][129]

Pieterovi a Janovi synové jsou taktéž známí jako umělci. Pieter Brueghel III., syn Pietera Brueghela mladšího, pracoval jako malíř vytvářející stále žánrové náměty ze selského prostředí. Jan Brueghel mladší [69] a Ambrosius, synové Jana Brueghela staršího, taktéž následovali otcovský vzor. Starší ze synů Jan po otci zdědil dílnu a dál pokračoval v jeho odkazu. Mladší syn Ambrosius se po otcově vzoru věnoval květinovým zátiším.[130]

Další umělecky aktivní generaci Brueghelů pak utvořili jejich potomci: Jan Pieter Brueghel (1628-1682), Abraham Brueghel (1631-1680), Jan Baptist Brueghel (1647-1710). Ze sňatku Paschasii, dcery Jana Bruehghela staršího, s malířem Hieronymem van Kessel II.(1578-1636) se taktéž narodili umělecky činní potomci. Byl to jejich syn Jan van Kessel II. (1626-79) a vnuk Jan van Kessel III. (1654-1708). Členové „brueghelovské dynastie“ tak zasahují až do počátku 18. století.[131]

Jan Brueghel měl tedy kořeny v umělecké rodině. V Antverpách, kde měla rodina zázemí, však nadlouho nezůstal. Roku 1589 odešel do Itálie, roku 1590 navštívil Neapol a mezi lety 1592-1594 působil v Římě pod patronátem kardinála Federica Borromea. Roku 1596 byl zpátky v Antverpách, kde se posléze stal členem zdejší gildy sv. Lukáše. Tři roky po svém návratu se oženil s Isabellou de Jode, dcerou nizozemského umělce Gerarda de Jode. Na podzim roku 1601 se z tohoto svazku narodil prvorozený syn Jan Brueghel mladší. Během porodu dcery Paschasie, roku 1603, Janova první manželka zemřela. Po krátkém pobytu v Praze roku 1604, se však Brueghel na jaře následujícího roku znovu oženil. Tehdy si vzal Catharinu van Marienberghe, která mu porodila osm dětí. Po třech letech, roku 1608, se stal Jan Brueghel starší dvorním malířem u bruselského dvora, kterému vládl habsburský pár místodržitelů, Albert, syn Maxmiliána II., a Isabela, dcera Filipa II. Po téměř deseti letech se Jan usadil znovu v Antverpách, kde roku 1619 koupil dům. O šest let později, roku 1625, zde zemřel na choleru. Následně po něm epidemii podlehli i někteří jeho

[129] Ibidem, s. 913.
[130] Ibidem, s. 894.
[131] Ibidem, s. 894.

potomci. Není proto divu, že se roku 1627 jeho žena Caterina následkem šílenství připravila o život.[132]

Jan starší byl po svém otci vynikající malíř a kreslíř. Do svých krajin někdy zasazoval různorodou figurální stafáž.[70,71] V jeho tvorbě nalezneme různě námětově pojaté krajinomalby, jako horské krajiny obohacené o panorama[72], lesní krajiny[73], vesnice a venkovské krajinky, říční krajiny, mariny[74], lovecké scenerie[75], bitevní scény[71] a scény z pekla a podsvětí.[76][133]

Jak již bylo řečeno, dílo svého otce nepřejal jako jeho bratr Pieter. Již v raných kompozicích totiž přeměňuje otcův styl do jakéhosi miniaturistického podání. Snižuje počet figur v kompozici, tak jak to udělal Gillise van Coninxloo. Tyto postavy také postrádají „selský" charakter a motivů z venkovského života téměř vzdává. Nahradil je biblickou, mytologickou a alegorickou figurální stafáží. Velká část děl z jeho raného krajinářského díla je malována s výše postaveným bodem roviny očí, to znamená z mírné „ptačí perspektivy".[134] Pocit nadhledu pak v krajinách prohlubuje pomocí panoramatických průhledů a mizejícího horizontu, což odpovídá tradičnímu pojetí „obrazu světa" od Pateniera. V pozdějších pracích však krajinu zplošťuje a vytváří z ní horizontálně dominantní kompozici.[135] Pravděpodobně to souvisí se změnou zájmu o druh krajiny. Zdá se totiž, že se takto snažil vyzdvihnout charakter nizozemského rovinatého terénu.

V Římě studoval malbu zdejších nizozemských krajinářů. Známé jsou jeho kopie římských zákoutí podle Flemingse Paula a Matthijse Brila. Pro svého římského mecenáše kardinála Federica Borromea vytvořil i šest raných drobných krajin.[136]

Krátce po roce 1600 začal malovat přízračné scény z Pekla a podsvětí.[76] Ty jasně navazují na Boschovu tradici, stejně jako díla s podobným námětem pocházející od jeho otce Pietera Brueghela staršího. Nebyly mu však cizí ani rajské krajiny. Těch vytvořil přes sto exemplářů. Tyto krajiny byly doplněny o zvířecí stafáž exotického charakteru.[77] Většinou nechyběly ani figury, ty však převážně malovali jeho spolupracovníci. Stejně tak tomu bylo i u alegorických krajin, které například

[132] Ibidem, s. 913.
[133] Ibidem, s. 913-915.
[134] Ibidem, s. 913-914.
[135] Viz Vacková (pozn. 2), s. 294-307.
[136] Viz *The Dictionary of Art 4: Blardeau to Brüggemann* (pozn. 126), s. 913.

znázorňovaly roční doby či živly. Jako spolupracovníky vytvářející figurální stafáž známe například Rubense nebo Hendricka van Balena. Tyto obrazy, oproti podobným námětům jeho otce, působí jemněji, honosněji a více uměle.[137]

Hlubší a vznešenější významy se Jan Brueghel starší snažil vložit do květinových zátiší s motivem „Vanitas".[78] Pro oblíbenost tohoto námětu vzniklo z jeho ruky mnoho květinových variací v různých nádobách. Motiv květin však uplatnil i při dekorování krajiny. Nejednou tak v krajinách s figurální stafáží nalezneme květinové girlandy. Používání těchto motivů jej proslavilo již za jeho života a vyneslo mu přezdívku „květinový Brueghel". Pro hladkou strukturu malby jej někteří současníci nazývali také „sametový".[138]

Saveryho a Brueghelovo tvorba je velmi podobná. Kompozice i náměty jsou si velmi blízké. Jan Brueghel starší však ve svých námětech používá početnější figurální stafáž. Ve svém vrcholném díle se také věnuje více tématům. Nalezneme u něj mariny, bitevní scény a větší spektrum mytologických a alegorických scén. Dalším rozdílným rysem jsou květinové dekorace uplatněné v krajinách. Savery jich využívá jen zřídka a snaží se o realističtější kompozice. Brueghelovo malba je oproti Saverymu více dekorativní a uměle komponovaná. Na podobnost mezi jejich díly však poukazuje kompoziční skladba. Uplatňují se v nich dominantní diagonální roviny po vzoru Gillise van Coninxloo. Jan Brueghel starší však téměř nevyužívá vertikálního rámování scény.[72] Absenci tohoto prvku někdy nalezneme i u Saveryho.[79] V pozdějších obrazech Jan Brueghel dokonce krajinu zplošťuje a přestává využívat klasické barevnosti třech plánů. Pozadí scelil monumentálním koloritem podle vzoru svého otce. Jan Brueghel své díla vede jiným směrem. Zatímco Savery se snaží o reálné podání krajiny, Brueghel vytváří umělé, dekorativní kompozice. K podobně dekorativním krajinám se Savery přiblížil až během svého pozdního díla. Tehdy vznikají idealizované rajské kompozice.[34]

Manýrismus vyskytující se v krajinách je pro Saveryho dobu dosti charakteristický. On sám jej v tvorbě také uplatňuje. Proto nesmíme opomenout jeho současníky na pražském dvoře Rudolfa II., mezi kterými pobýval téměř deset let.

[137] Ibidem, s. 913-915.
[138] Ibidem, s. 914.

Zmiňme tedy alespoň dva ze Saveryho krajanů, kteří v době jeho příchodu již v Praze působili. Byli jimi Pieter Stevens a Paulus van Vianen.

Stevens byl oproti Saverymu starší. Jeho tvorba byla klasičtějšího charakteru. Navazovala pouze na práci Pietera Brueghela staršího.[80] Na dílo mladších umělců se neodkazoval.

Pieter Stevens se narodil roku 1567 v Mechelenu, ale patrně se vyučil v Antverpách. Jeho učitel však není přesně znám, ohledně jeho jména se totiž vedou pouze spekulace. Mezi lety 1590-1591 navštívil Řím. Tam se také seznámil s tvorbou Paula Brila (1554-1626), který taktéž prošel antverpským krajinářským školením u Damiaena Ortelmase.[81] Pieter Stevens posléze, roku 1594, vstoupil do služeb císaře Rudolfa II. V Praze se usadil a zůstal zde i po Rudolfově smrti. Jeho potomci se v Praze také věnovali umělecké činnosti. O tom, že tento krajinář přebírající vzory Pietera Brueghela, Gillise van Coninxloo a Paula Bril, nebyl pro své mladé kolegy z dvorského prostředí moc inspirující, svědčí fakt, že Stevens začíná kreslit v plenéru až po roce 1603. K tomuto druhu práce jej totiž přivedl teprve mladší výtvarník Paulus van Vianen. Pieter Stevens zemřel v Praze roku 1624. V porovnání Stevensových kompozic se Saveryho tvorbou, působí jeho práce dosti strnule a nepropracovaně.[82] Svým cyklem pohledů na evropské metropole, však Stevens pravděpodobně Saveryho dovedl ke kresebnému zobrazování Prahy.[7][139] Tyto práce mají v Saveryho díle velký význam, o čemž svědčí skutečnost, že se v nich nechal inspirovat Václav Hollar.[35,83]

Paulus van Vianen se narodil roku 1570 v Utrechtu. Byl známý jako zlatník a kreslíř. Vyučil se u zlatníka Bruna Ellardsze van Leydenbercha. Poté uskutečnil cesty do Itálie, Francie a Německa. Od roku 1599 byl zapsán jako člen zlatnického cechu v Mnichově. Po dvou letech se dostal do služeb arcibiskupa Wolfa Dietricha von Raitenau, který sídlil v Salzburku. Roku 1603 vstoupil do císařských služeb. Na pražský dvůr zamířil s důkladnou znalostí evropské krajiny různého typu, kterou získal díky své zcestovalosti. Císař si jej však pozval kvůli jeho kvalitní zlatnické tvorbě. Vianen v Praze zemřel roku 1613.[140]

Ve svých krajinářských kresbách se snažil o realistické podání zobrazovaného terénu.[84] Není tedy divu, že mezi lety 1607-1609 byl spolu s Roelandtem Saverym

[139] Viz Rollová (pozn. 94), s. 13-15.
[140] Ibidem, s. 15-16.

vyslán na studijní cestu do tyrolských Alp. Jelikož se Vianen snažil vidět přírodní partie v jejich přirozenosti a bez dobové manýry, nabízí se možnost, že právě tímto počinem inspiroval mladého Roelandta. Snad proto v jejich alpských krajinách figurální stafáž nacházíme jen málo. Ta totiž mohla být oběma umělci vnímána jen jako konvenční krajinářský doplněk. Když už se lidské postavy v kompozicích objeví, působí titěrným dojmem.[85] Vedoucím motivem tedy stále zůstává krajina. Vianenonovo krajinářství na nizozemskou malířskou tradici přesto reaguje. Patrné je v jeho kompozicích totiž zdůrazňování důležitých prvků,[141] čímž dostává jeho krajina po vzoru Pietera Brueghela staršího „topografický" charakter.[86]

Pobyt na císařském dvoře Saveryho velmi ovlivnil. Setkání s Paulusem van Vianenem jej posunulo k většímu zájmu o divokou krajinu.[39,40] Oproti tomu není patrná inspirace v díle Pietera Stevense. Stevensova krajinomalba je mnohem klasičtější. Stále se drží vzoru Pietera Brueghela staršího. Převážně horizontálně členěné kompozice někdy rozbijí skalnatými útvary, které postrádají detailní propracovanost stejně jako vzdálenější stromový porost. Krajinomalby Pietera Stevense tak oproti dílům Roelandta Saveryho můžeme označit jako mnohem konzervativnější.[80,82]

5.3 Následovníci

Jak jsme se přesvědčili, tvorbu Roelandta Saveryho velmi ovlivnilo hned několik umělců. Určitě by se však nalezli i další, vzhledem k tomu, že za svého života potkal mnoho nadaných výtvarníků. Nyní je však nutné se alespoň v krátkosti zmínit o těch, kteří navazovali na jeho odkaz. V této souvislosti je zmiňováno mnoho jmen, zaměřme se tedy jen na některá.

Přímý vliv měl Roelandt Savery na svého synovce Hanse, který se u něj školil. Ten s ním byl dokonce po roce 1613 v Praze. Po roce 1619 zase u něj pobýval v Utrechtu, kde dokonce žil v jeho domě. Navazuje na strýcovo dílo, aniž by se od něj moc odchyloval, podobně jako synové Jana Brueghela staršího. Byl malířem rajských krajin, plných exotických zvířat.[87] V kompozicích vychází z děl svého učitele, podobně je tomu i u lesních krajin, které doprovází zvířecí stafáží.[88][142]

Dalším umělcem, kterého Saveryho tvorba ovlivnila, byl jistě Herman Saftleven (1609-1685), který se roku 1632 usadil v Utrechtu. Tehdy zde byl činný ještě Roelandt

[141] Ibidem, s. 15-16.
[142] Viz De Potter – De Jargere (pozn. 68), s. 34-38.

Savery, proto je pravděpodobné, že se spolu setkali. Saveryho přínos pro mladé nizozemské umělce spočíval hlavně v jeho podání alpské krajiny, která tehdy změnila pohled na horskou krajinu v nizozemské krajinářství obecně.[89][143]

Stejně se od Roelandta Saveryho nechal inspirovat i o něco mladší Allaert van Everdingen (1621-1675). Ten ve 40. letech 17. století absolvoval cestu do Skandinávie, kde se seznámil s norskou krajinou. Při snaze věrohodně zachytit tamní ráz krajiny členěné fjordy patrně vycházel ze Saveryho kreseb.[90] Jaromír Šíp v jeho souvislosti zmínil dokonce domněnku, že se jednalo o Saveryho žáka, což má dokládat podobnost jeho raného díla. Tento krajinář se také snaží o autentické zachycení dosud krajinářsky „neprozkoumaných" přírodních partií.[144]

Kresby horské krajiny, které Savery pořídil v Alpách[30], přilákaly i umělce věhlasných kvalit jako byl Rembrandt. Ten totiž jednu dobu Saveryho kresby dokonce vlastnil.[145] Přesto je Rembrandtovo krajinářství svou podstatou od tvorby Roelandta Saveryho dosti vzdálené.[91] Barokně dramaticky pojatá krajina má k té manýristické daleko. Přesto v Saveryho krajinách nalezneme i takové, kde experimentuje se světlem stejně jako barokní tvůrci. Příkladem je například krajina se sv. Jeronýmem.[29] Rembrandtova krajinářská tvorba z let 1641-1657, zachycuje hlavně rovinu holandské krajiny, tudíž Saveryho horské krajiny patrně ani k přejímání prvků nevyužíval.[92] Z Rembrandtovy strany se tak patrně jednalo pouze o sběratelský zájem.

Je tedy jasné, že krajané si Saveryho cenili hlavně za jeho podání alpské krajiny. [41,79] Protože nizozemských umělců, kteří by se s krajinou tohoto typu sžili natolik jako on, nebylo mnoho, měl v zobrazování tohoto motivu jasnou převahu. Saveryho krajinomalba však jeho nástupce ovlivnila mnohem šířeji, nežli jen v motivu horská krajina. Konkrétním přínosům se však budeme věnovat později.

V závěru této kapitoly bude jistě na místě obecně vyjádřit, co vlastně k přejímání tradic a prvků pomáhalo. Nizozemští umělci nejrůznějších oborů, rozličného zaměření a rozlišných názorů vytvářeli své komunity všude po Evropě, kde byla jejich práce žádána. V tomto aktivním a neustále se proměňujícím prostředí docházelo k přejímání a transformování jednotlivých prvků mezi jednotlivými umělci. K upevňování vztahů

[143] Viz Šíp (pozn. 96), s. 44.
[144] Ibidem, s. 46.
[145] Viz De Potter – De Jargere (pozn. 68), s. 34.

mezi uměleckými rodinami, kterých bylo tehdy nespočet, zajišťovaly také manželské svazky. Jistě nebude náhodou, že mnoho umělců si bralo dcery starších mistrů. Pospolitost mezi umělci tak často nabývala rodových dimenzí.

Národní cítění, které přesahovalo hranice mezi severem a jihem Nizozemí, jistě také umělce vedlo k respektu vůči starším mistrům. Nové generace se vyrovnávaly se vzory svých předchůdců, přejímaly jejich tradici a současně se jimi nechaly inspirovat v individuálním vyjadřování.

6. Vliv náboženství na tvorbu Roelandta Saveryho

Jak bylo řečeno v závěru předešlé kapitoly, to co zformovalo typickou podobu nizozemského umění, můžeme označit jako jakousi národně-kulturní soudržnost. Ta byla od poloviny 16. století silnější díky bojům za nezávislost nizozemského území na habsburské nadvládě. Přestože tehdejší společnost feudální systém vlády ještě uznávala, byla znechucena rostoucími daněmi. Zisky z nizozemských držav byly totiž posléze používány proti jejím plátcům. Když došlo k otevřeným náboženským nepokojům, jejich potlačení ze strany španělských vládců bylo financováno nejen zisky z Nového světa, ale právě i vysokými daněmi nizozemského obyvatelstva. V té chvíli se nespokojení měšťané, tvořeni početnou vrstvou obchodníků, spojili se šlechtou, která šla proti španělské nadvládě. Důležitým hnacím faktorem v těchto bojích byla i touha po náboženské svobodě. Velká část nizozemského obyvatelstva se totiž hlásila k reformovaným církvím. Mimo mennonitů, kteří navazovali na potlačenou anabaptistickou tradici, se zde ujal zejména kalvinismus. Právě tato konfese je nepochybně jedním z činitelů, který národní hnutí radikalizoval.

Právě v těchto dobách začala víc než předtím tato národní soudržnost mít své plody. Umělecké komunity sdružující nizozemské umělce vznikaly všude po Evropě. Dostupnost přejímání nových prvků byla stejně snadná jako udržování starších nizozemských tradic. Na ně přirozeně navazuje vznik obrazu národní krajiny jako nizozemského identifikačního symbolu. Nizozemská krajinomalba má však vedle funkce obrazu vlasti také silné vazby s křesťanskou vírou a reformovaným vyznáním.[146]

[146] Viz Šíp (pozn. 49).

6.1 Náboženská malba

O tom, že tento obor vzešel ze sakrální středověké malby, není totiž pochyb, ale jeho proměna také souvisí s teologickými myšlenkami reformace. V sedmdesátých letech 16. století se do popředí dostává v Nizozemí kalvinistická víra ostře kritizující sakrální umění. Posvátné obrazy jsou brány jako ďáblovo dílo, jež věřícího odvádějí od samotného Boha a nabádají jej k modlářství. Vyobrazení božských osob a světců byla označována za nepravdivá, opírající se jen o umělcovu fantazii a neschopná vyjádřit Boží majestát. Jediným východiskem spásy se stal návrat ke svatému Písmu, lidské nánosky byly brány jako výmysl prohnilé římsko-katolické církve. Většina z reformovaných církví uznávala didaktickou funkci obrazu, naopak se vyhýbala ve své náboženské praxi používání obrazu kultovního. Potřebu didaktického obrazu přinášejícího navíc morální ponaučení ideálně naplňovalo zobrazování podobenství.

S tím se hojně setkáme právě v nizozemském prostředí. Měli bychom vzpomenout na žánrová díla z ruky Pietera Brueghela staršího. Tyto žánrové obrazy v sobě totiž přináší mnoho biblických témat. Mimo námětů Vraždění neviňátek [5] a podobenství O Slepci vedoucím slepé [6] je do selského dobového prostředí zasazena i problematika smrtelných hříchů. Hostiny zobrazují obžerství a oblibu v bohatství, která vede k chamtivosti. Korpulentní postavy sedláků mohou odkazovat na lenost. Veselice, která je zobrazována jako prostopášná zábava nemá daleko k sodomii.[93] Obliba nábožensky motivovaných obrazů dále směřuje ke starozákonním výjevům, jako například k námětu Babylonská věž.[51] Ta symbolizuje lidskou pýchu a domýšlivost. Samostatnou kapitolou je zobrazování pekla a ráje, nebádající diváka k poslušnosti vůči Bohu.[147] Tyto obrazy nemůžeme úplně označit za kultovní, hlubší náboženskou rovinu však nepochybně obsahují.

Další možností jak se vyrovnat s nastalým problémem našli krajináři. Biblická figurální stafáž již nebyla brána jako dominanta obrazu. Byla zmenšena a zasazena do krajiny. I světci tak byli zpodobňováni jen jako lidé a vůči božímu dílu působili nicotně. O tento posun se zasloužili především Patenier a Pieter Brueghel starší. První krajiny mají tradiční podobu „obrazu světa“.[11,17] Další generace krajinářů tento odkaz dovádí do jiné podoby, když se zaměřuje pouze na určité výseky z krajiny. Dlouho však nezapomínají na kukátkové průhledy s dalekým mizejícím horizontem, které stále na

[147] Viz Vacková (pozn. 2), s. 144-188.

zobrazování božího díla odkazují.[148] Mimo Gillise van Coninxloo do této generace patří Pieter Stevens, Jan Brueghel starší a Roelandt Savery.[29,71]

6.2 Náboženská složka krajinomalby

Samotná krajinomalba tak měla jasný náboženský podtext. Reálné zobrazení krajiny totiž nenapadnutelně zobrazovalo Boha a jeho dílo. Mnoho krajinářů se tak jistě nechalo inspirovat první kapitolou knihy Genesis. Vhodné bude jí připomenout: Prvního dne stvořil Bůh nebe a spolu sním světlo a tmu, které od sebe oddělil. Druhý den od sebe oddělil vody na ty, co jsou nad oblohou a pod oblohou. Poté nazval oblohu Nebem. Den třetí: *„Řekl také Bůh: Shromažďte se vody, kteréž jsou pod nebem, v místo jedno, a ukaž se místo suché! A stalo se tak. I nazval Bůh místo suché Zemí, shromáždění pak vod nazval Mořem. A viděl Bůh, že to bylo dobré. Potom řekl Bůh: Zploď země trávu a byliny vydávající símě a strom plodný, nesoucí ovoce, podle pokolení svého, v němž by bylo símě jeho na zemi! I stalo se tak.“*(Genesis 1, 9-11) Dalšího dne Stvořitel učinil Slunce, měsíc a hvězdy. Pátého dne stvořil hmyz, ptáky a ryby. Požehnal jim, aby se množili. Šestého dne přišli na svět další živočichové, kteří obývali zemi. Poté stvořil člověka, aby celému dílu vládl. „*I řekl opět Bůh: Aj dal jsem vám všelikou bylinu, vydávající símě, kteráž jest na tváři vší země, a všeliké stromoví, (na němž ovoce stromu,) nesoucí símě; to bude vám za pokrm.“*(Genesis 1, 29)[149] V krajinách tak nalezneme oblibu zobrazování nebe, země a vody zároveň. Na zemi je pak detailně vyvedena vegetace, někdy i živočichové. To znamená, že se krajináři snažili zachytit téměř veškerou boží šestidenní práci. Tím krajina získává náboženský rozměr, protože je skutečným odkazem na Boha.[11] Její zobrazení nemohlo být napadeno ze lživosti a nesvádělo k modlářství. Naopak věřícího nabádalo k hlubší spiritualitě, když si uvědomil, jak hluboce jej Bůh obklopuje. Krajina má, mimo spojení s figurální stafáží určující její charakter, svůj vlastní hluboký význam. Není tedy divu, že postavy z krajin pomalu mizí. Z „obrazu světa“ se také pomalu začínají osvobozovat jednotlivé typy krajiny, jako například horské, lesní a říční krajiny, ale i mnohé další.

Dalším krajinářským počinem, který uznává boží autoritu, byl námět ráje. Ten měl své kořeny již ve středověkém malířství. Již rané křesťanství se tomuto tématu věnovalo. Mimozemské světy měly velkou tradici například u jednoho z nizozemských

[148] Ibidem, s. 144-188.

[149] Vycházím z: *Biblí Svatá: Podle původního vydání kralického z let 1579-1593*, Česká biblická práce, Kutná Hora 1942, s. 1-2.

mistrů, u Hieronyma Bosche.[94] Mimo ráje, nalezneme v jeho tvorbě časté zobrazení zla. O znázornění pekla se pak podle jeho vzoru snažily celé generace autorů, jako například Pieter Brueghel starší a Jan Brueghel starší. Stejně fantaskně jak pojímal scény z Pekla a Očistce, byly pojaty i scény z Ráje. Obrazy nadpozemského světa hrály výraznými barvami, které z reálného prostředí neznáme. Vylíčení Ráje, který se od skutečného pozemského světa lišil, bylo důležité.[94] Vynikla tak myšlenka, že toto místo je určeno pouze pro ty, kteří si jej zaslouží. Tento motiv pak přejímají krajináři druhé poloviny 16. století. Ti však do krajinářsky vyvedených rajských výjevů zasazovali výhradně zvěřenu. Exkluzivita nadpozemského světa byla líčena pomocí exotických zvířecích druhů.[45] Jestliže umělci v námětech ráje a pekla řeší posmrtný život, není zde daleko k myšlence lidské pomíjivosti.

6.3 Motiv Vanitas v zátiší

Ta je totiž často vkládána do zátiší. Na počátku řady těchto zobrazení s motivem „Vanitas“, tedy lidské pomíjivosti, stojí květinové zátiší.[28,36] Uvadlé květiny v mohutných kyticích a hmyz, který květy opyluje, poukazují na životní cyklus.[150] Ten podle křesťanského vidění světa končí smrtí a posléze vede k posmrtnému životu. Duše hříšníků končí v očistci a duše těch, kteří žili bez hříchu, končí v ráji. I ona pomíjivost je tak odkaz na křesťanské vidění toho, co přijde po pozemském životě. Námět Vanitas má tak stejnou hloubku, jako samotné zobrazení ráje či pekla.

6.4 Náboženské vyznání Roelandta Saveryho

Pokud se chceme z náboženského hlediska věnovat tvorbě Roelandta Saveryho, je nutné se pozastavit nad jeho vyznáním. Jak bylo již dříve řečeno, Savery se hlásil k mennonitům, Ti navazovali na starší tradici novokřtěnců, jinak také anabaptistů. Vyznavači této křesťanské sekty odmítali křtít novorozence. Hlásali svobodu jedince a odmítali světskou a duchovní vrchnost. Každý člen tohoto společenství měl právo na život ve vlastním duchovním přesvědčení. Kořeny anabaptistického hnutí sahají do Saska. Prvním hlasatelem této myšlenky byl Mikuláš Štorch z Cvikavy. Ten roku 1521 odešel svou víru hlásat do Wittenberka, avšak odtud jej vyhnal Luther. Přesto novokřtěnci nadále zůstávali na německém území. Dokonce se účastnili německého selského povstání roku 1525. Posléze však museli prchnout do Švýcarska, odkud putovali přes jižní Německo do Mikulova, kde sídlili pod ochranou Lichtenštejnů. Roku

[150] Vycházím z textu Jaromíra Šípa, *Flámská a holandská zátiší 17. století* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově 1971, s. 4.

1526 přesídlili do Nizozemí. Tamními centry tohoto společenství se stala města Amsterdam a Emden. *„Za vedení pekaře Jana Matthyse z Haarlemu a leydenského krejčího Jana Beukelszona se pak v roce 1533 zmocňují biskupského Münsteru (se všemi jeho kostely), jejž proměňují v „království Siónské" zavedením sociálních reforem včetně mnohoženství."*[151] Není tedy divu, že je roku 1536 stihla silná persekuce ze strany vrchnosti. Čelní představitelé tohoto hnutí byli popraveni, čímž se komunitu podařilo oslabit. Ještě téhož roku se však vedení novokřtěnců ujal katolický kněz Menno Simons. Jeho učení bylo založeno na hodnotách, kterými byly milosrdenství, pokora a láska. Pokračovatelé anabaptistické víry si začali říkat mennonité. K idejím Mennonova učení se hlásila i početná skupina umělců.[152] Mezi nimi byl i Roelandt Savery.

6.5 Náboženský podtext v tvorbě Roelandta Saveryho

Roelandt Savery je mimo jiné tvůrcem krajin, rajských výjevů a květinových zátiší. Lze tedy usuzovat, že i jeho díla mají náboženský obsah. Výše zmíněným motivům se proto budeme věnovat podrobněji.

6.5.1 Námět Ráje

Námětem, který se otevřeně hlásí k biblickému původu, je dozajista Ráj.[95] Ten se objevuje především v Saveryho pozdější tvorbě. Díky pozdějším datacím jej tedy nelze spojovat s rudolfínským prostředím.[153] Není však jediným motivem, kde se v Saveryho tvorbě snoubí krajinomalba se zobrazením zvířat.[96] Šíři takto pojaté krajinomalby a její tradici vystihuje citace Jarmily Vackové: *„Jako malířský přepis biblického slova o ráji, o Noemově arše, bukolického „zlatého věku", Zpěvu Orfeova navazovaly na tradici jdoucí od středověkých knih bestiářů, od Pisanella k Leonardovi a k Bassanům, od Dürera k Hansu Bolovi a Janu Brueghelovi staršímu, k nizozemským tapiseriím."*[154] Jelikož byly tyto motivy oblíbené u tehdejší aristokratické společnosti, vznikla rajských námětů celá řada.[155] Vhodné tedy bude z této řady vybrat konkrétní díla, kterým se budu věnovat podrobněji.

Náměty Ráje zobrazují v krajině množství zvířat. Předpokládá se, že studie pro malbu těchto námětů získal Savery v Praze. Strnulost zvířecích postav, však dle

[151] Viz Vacková (pozn. 36), s. 206.
[152] Tématu anabaptistické víry se věnuje Jarmila Vacková: Viz Vacková (pozn. 36), s. 206-207.
[153] Ibidem, s. 203-205.
[154] Ibidem, s. 203.
[155] Viz De Potter – De Jargere (pozn. 68), s. 40

odborníků z oboru zoologie odkrývá, že se nejednalo o živé exempláře. Jejich anatomie byla studována patrně podle vycpanin.[156]

Jeden z obrazů, s názvem Ráj [95], vlastní Národní galerie v Praze. O tom, že tato malba pochází z ruky Roelandta Saveryho není pochyb. *„Je označena ROELANDT SAVERY FE 1618 a byla namalována zřejmě už v Holandsku.“*[157] V lesní krajině se zde nachází početná zvířecí stafáž. V předním plánu se mimo drobnopisně provedené květeny uplatňuje množství zvířat. Ve středním plánu je zobrazena louka a průhled na zrcadlící se vodní hladinu. V této části kompozice je taktéž mnoho živočichů, kteří jsou seskupeni kolem vody. Pod vzrostlým stromem je drobná postava ukazující na shromážděná zvířata. Patrně se jedná o výjev Adama pojmenovávajícího zvířata. Tento námět vychází z biblického líčení o Stvoření světa: *„I dal Adam jména všechněm hovadům, i ptactvu nebeskému, a všeliké zvěři polní; Adamovi pak není nalezena pomoc, kteráž by při něm byla.“*(Genesis 2, 20) V zadním plánu je horský terén provedený v modravých tónech, který se stýká s nebem světlejší barevnosti. Na nebi je množství letících ptáků. Upozaděnost biblického motivu je patrně převzatá z děl Jana Brueghela staršího, který se rajským scénám věnoval stejně jako Savery.[158]

Tato biblická scéna s rozmanitým charakterem zvířecí stafáže patrně odkazuje na mírové soužití jedinců. V krajině jsou vedle sebe totiž v poklidu zobrazeni predátoři a jejich kořisti. Tato myšlenka mírového soužití pramení až ze středověku. Pravděpodobně vychází z literárního díla františkánského mnicha Bartoloměje, zvaného také Angličan, které vzniklo v době kolem roku 1230. „De proprietatibus rerum“ bylo přeloženo do mnoha jazyků a velké oblibě se těšilo ještě v 17. století. V Saveryho krajinomalbě nalezneme právě Bartolomějovu vidinu mírového soužití pramenící z boží vůle. Silní jedinci, tedy šelmy, se chovají podle rytířského vzoru, což znamená, že na slabší neútočí a dokonce je chrání. Slabší jedinci se na oplátku chovají pokorně.[159] Takovýto výklad bude patrně správný, jelikož v době, kdy rajské výjevy tohoto ražení vznikaly, probíhala v Evropě třicetiletá válka. Vidina mírového uspořádání světa odkazuje na ideály Saveryho někdejšího patrona Rudolfa II.[160] Malířovo utopické vidění

[156] Viz Šíp (pozn. 96), s. 152.
[157] Viz Vacková (pozn. 36), s. 203.
[158] Hana Seifertová - Jiří Třeštík, Jsou obrazy Roelandta Saveryho Ráj a Krajina s ptáky původními protějšky, *Bulletin Národní galerie*, 12-13, 2002-2003, s. 160-164.
[159] Viz Šíp (pozn. 96), s. 150.
[160] Viz Vacková (pozn. 36), s. 204.

světa, kde mezi sebou žijí jedinci ve vzájemné toleranci a lásce, patrně pramení i z jeho náboženského mennonitského vyznání, které právě tyto ideály láskyplného soužití hlásá.

O tom, že má Ráj [95] protějšek v obraze Krajina s ptactvem[97], se stále spekuluje. Tento obraz, který je taktéž ve vlastnictví Národní galerie v Praze, vznikl o čtyři roky později, tedy roku 1622. Hana Seifertová a Jiří Třeštík upozorňují na skutečnost, že se tyto obrazy neopírají o stejný literární vzor a ani jejich kompozice neukazuje na to, že by byly jako protějšky původně zamýšleny.[161]

Krajina s ptactvem [97] je stejně jako Ráj [95] kompozičně ohraničena po stranách. Prostředí, do kterého je zasazena však neevokuje rajské prostředí.[162] Ruiny staveb odkazují na pozemský svět. Jaromír Šíp u tohoto obrazu přichází s myšlenkou, že Roelandt Savery byl obeznámen s íránskými miniaturami, které zobrazovaly Ptačí sněmy. Pro ně je totiž statické pojetí stafáže typické. Zvířata jsou postavena okolo vodní hladiny, která symbolizuje zdroj života. S těmito orientálními díly se mohl Savery setkat na pražském dvoře, kam je Rudolfovi II. přinášela íránská poselstva.[163]Je tedy možné, že se v tomto obraze Savery držel orientálních vzorů a nikoli biblického textu. Osobně bych však od biblické předlohy úplně nerezignovala.

První kompoziční plán zobrazuje početnou skupinu ptáků u drobného vodního toku. Ten vertikálně dělí kompozici a přesahuje do střední části. Tímto je prvek vody zdůrazněn. Důraz na spojení vodního elementu a ptactva patrně nebude náhodný. Domnívám se, že tato skutečnost reflektuje biblický text, když nás odkazuje na pátý den Stvoření světa: *„Řekl ještě Bůh: Vydejte vody hmyz duše živé v hojnosti, a ptactvo, kteréž by létalo nad zemí, pod oblohou nebeskou!“*(Genesis 1, 20) Ptactvo tak neodlučitelně patří k elementu vody, jelikož právě ta mu dala ptákům život. V druhém plánu, se taktéž jako u Ráje [95], uplatňuje průhled na vodní plochu. Na hladině pluje skupinka labutí. Tento ptačí druh má v této části malby dominantní postavení. Možná nás tak labutě symbolicky odkazují na monogamní partnerství, které podle boží vůle vede k zajišťování potomků. Tím by námětová linie pokračovala. Bůh totiž přikázal

[161] Viz Seifertová - Třeštík (pozn. 158).
[162] Ibidem.
[163] Viz Šíp (pozn. 96), s. 152.

všemu živému, aby se množilo. V pozadí je opět mizející modravý horizont přecházející v širé nebe.

Předlohou pro obě malby je dle mého názoru kniha Genesis. Pojetí krajiny u obrazu Krajina s ptáky [97] získalo jiný charakter pod vlivem Saveryho uměleckého vývoje. V jeho pozdějších výjevech podobného charakteru se totiž ruiny běžně vyskytují. U obou kompozic je podobným způsobem i narušeno horizontální členění. Vertikálně jsou scény ohraničeny po stranách. Na středu je v obou případech zdůrazněna svislice, na niž se otvírá přední tmavší plán do dalších plánů. V Krajině s ptáky je však tato kompoziční skladba obohacena o diagonální rovinu, kterou utváří zlomený kmen uschlého stromu. Patrně se jedná o důmyslně promyšlený prvek, jelikož v bodě, kde se středová vertikála a diagonála stýkají, nalezneme větvoví poškozeného stromu. Jedna z větví míří k nebesům, druhá k zemi a vodě. V tomto kompozičním triku se tak jistě skrývá určitá symbolika. Může se například jednat o připomenutí toho, že ptáci obývají nebe, souš i vodní plochy. Možné je však i další vysvětlení[164] Zdá se, že Saveryho rajské scény se více odkazují na počátky života, nežli na vizi smrti a posmrtného života. Jasné však zůstává, že tyto krajinářské alegorie, v divákovi vyvolávaly respekt z boží vůle a nutily jej zamyslet se nad osudem své duše.

6.5.2 Motiv Vanitas v květinových zátiších

Přímá myšlenka na smrtelnost je uplatněna v námětech Vanitas. Jedná se o alegorii nestálosti všech věcí. Pomíjivost je pak znázorňována různými způsoby. Uskupení různých předmětů, které podléhají času, symbolizují marnost lidského konání a zánik pozemské krásy. Jasně tak nabádají diváka, aby pochopil, že věčná je pouze Boží vůle. S tímto motivem se setkáme již v 15. a 16. století, přesto samostatná pojetí zátiší tohoto typu vznikají až počátkem 17. století. *„Jeho obliba v protestantských i katolických zemích byla značná. První samostatná zátiší Vanitas vznikla v Leidenu, jehož umělecký život byl v nemalé míře ovlivňován právě ideovými požadavky universitních profesorů. Universita v Leidenu byla totiž semeništěm idejí radikálního kalvinismu, takže zavrhovala i holdování smyslovým požitkům.“*[165] Mezi zátiší druhu „Vanitas“ patří i květinové kompozice.[28,36] Obliba tohoto námětu byla v Nizozemí dána prestižním postavením oboru zahradnictví, s kterým souviselo aranžérství. To

[164] Popis obrazu částečně vychází z: Viz Seifertová - Třeštík (pozn. 158).
[165] Viz Šíp (pozn. 150), s. 4.

mělo svá závazná pravidla a květinovým aranžmá dávalo až pietní eleganci, což jasně souviselo s faktem, že květiny byly tehdy velmi nákladným a ceněným artiklem.[166]

Květinová zátiší jsou jednou z částí tvorby Roelandta Saveryho. K práci, která se věnuje tomuto žánru, jej dovedl jeho starší bratr Jacob Savery. Roelandtovy květinové kompozice však ovlivnili i další umělci. Mezi ně můžeme zařadit například Jana Brueghela staršího, jinak zvaného „květinový Brueghel“, a rudolfínského umělce Jorise Hoefnagela.[167]

Roelandta Saveryho lze s jistotou označit jako autora asi jen 20 květinových zátiší, z nichž nejmladší pochází z doby kolem roku 1603. Toto zátiší uložené v utrechtském Centraal Museu je drobných rozměrů.[28] Kytice je zde umístěna do kamenného výklenku. Další podobná zátiší, která se dochovala, jsou datována až do doby kolem roku 1624.[36] Savery ve svých květinových aranžmá uplatňuje i divoce rostoucí květiny, které mají víc botanický nežli estetický přínos. Sam Segal předpokládá, že si Savery během alpské cesty patrně pořizoval nejen krajinářské skici, ale i studie volně rostoucích květin. O tom, že Savery ve svých zátiších čerpá z živé přírody, svědčí i fakt, že se v jeho kompozicích často nalézají drobní živočichové, jako jsou motýli, žáby, ptáčci, hlemýždi a další. Je tedy naprostou jistotou, že se v květinových zátiších uplatňuje stejný zájem o přírodu jako ve svých krajinách.[168]

Zájem o přírodniny však není jediným hlubším významem těchto děl. Uvadající květiny totiž jasně poukazují na motiv „Vanitas“. Původně se motiv pomíjivosti uplatňovala především v emblematických knihách. Později jej umělci začali převádět do zátiší. Zájem o botanické exempláře pak, stejně jako u krajiny, souvisí s odkrýváním pravé boží podoby. Květinové zátiší jde však ještě hlouběji než samotná krajinomalba. Motiv pomíjivosti zde znázorňuje proměnu v čase, životní i přírodní koloběh a smrt. Pomocí komponování květin rostoucích v různých ročních obdobích je symbolizován roční cyklus. Proměnu denní doby znázorňují drobní noční a světlomilní živočichové. Samotné květiny pak mají vlastní konkrétní náboženskou symboliku, která se vztahuje k osobě Ježíše Krista nebo Panny Marie.[169]

[166] Ibidem, s. 4-9.
[167] Viz Sam Segal (pozn. 99), s. 309-337.
[168] Ibidem.
[169] Ibidem.

6.5.3 Motiv Vanitas v krajinomalbě

Pokud květinová zátiší symbolizují koloběh času a posléze zkázu zobrazovaných přírodnin, musí nás jistě napadnout otázka zda Saveryho krajinomalby tento motiv pomíjivosti zobrazují také? Symbolizují-li vadnoucí květiny onen moment zániku, pak jistě padlé, pokroucené, polámané a suché stromy, stejně tak kořenové rozvaliny, tento okamžik zachycují taktéž. Ve studiích „naar het leven“ se takovéto prvky objevují často. Savery zde krajinu zachycuje i s jejími součástmi, které podlehly zkáze.[30,39]

Dokladem toho, že jej fascinovaly narušené přírodniny je například kresba Pokroucený strom datovaná do doby kolem roku 1607.[98] Zachycení tohoto stromu v nás vyvolává podobný dojem jako květinové celky. Na zvrásněném sukovitém kmenu jsme konfrontováni s koloběhem času a jeho následky. Obnažené a téměř vyvalené kořeny upozorňují na krátící se dobu, kdy tento strom bude stále při síle. Větve s bujným listovým však dávají vědět, že chvíle zániku ještě nenastala, přestože strom již pomalu umírá.

Tento strom nás dále může odkazovat na symbolické páry stromů vycházející ze středověké malířské tradice - jeden z dvojice stromů je zpodobněn jako zelený a plný vláhy, druhý je suchý. Živý strom se symbolicky odvolává na Strom života. Odumřelý strom představuje Strom poznání dobra a zla. Strom života, symbolizující smrt Ježíše Krista a tedy i akt vykoupení, zobrazuje spásu a věčný život. Oproti němu strom poznání poukazuje na první hřích a tak i na smrtelnost. Tím že Savery tyto dva symbolické typy propojil v jedno, vytvořil z kresby Pokrouceného stromu antipod, odkazující diváka na tenkou hranici mezi spasením a zatracením.[170]

Tvrzení, že se jedná pouze o studie, které přesně následují reálnou krajinnou scénu, padá ve chvíli, kdy vezmeme v potaz skutečnost, že malby jsou již uměle komponované v ateliéru. V malířských kompozicích jsou nakonec ponechány pouze prvky, které mají určitý záměr. To znamená, že Savery suché poškozené stromy a vývraty používá pro oživení kompozice úmyslně. Tyto prvky vytvářejí množství druhotných diagonálních a horizontálních rovin, čímž rozbijí prvoplánovost tradiční horizontálně pojaté obrazové skladby. Mohou však mít i symbolický význam.

[170] Vycházím z: Kirschbaum Enbelbert, *Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1: Allgemeine Ikonographie A bis Ezechiel*, Freiburg 1990, s. 258-268.

Krajinomalbou ze sbírek Národní galerie v Praze, kde poškozený lesní porost dominuje, je Lesní bystřina datovaná kolem roku 1608.[42] Tato malba zobrazuje prostředí lesa z okolí Prahy. Uplatňuje se v ní i drobná figurální stafáž. Ta však v poměru s vývraty, které utvářejí přední plán kompozice, působí nicotně. Zdá se tedy, že hlavním cílem bylo zachytit poničenou přírodu. Vyvrácené stromy by se daly v symbolice Vanitas vykládat jako součást pozemského světa, která podlehla zkáze.

Dokonce je dochována i horská krajinomalba, která zobrazuje lidské postavy kácející stromy a zpracovávající dřevo.[79] Tento námět bychom mohli významově chápat podobně, jako hmyz živící se z květů v květinových zátiších. Taktéž totiž osvětluje životní cyklus. Do tohoto námětu je patrně vnesena i snaha vylíčit marnost lidského konání. Lidé zde totiž staví dřevěné chodníky, které jim usnadní cestu přes skalnatý terén. Jejich stavba je však oproti boží vůli stejně pomíjivá, jako lidský život.

Nalezneme i další krajiny různého typu, kde se poškozená příroda uplatní v menším měřítku. Většinou jsou totiž tyto prvky méně nápadné. Nenarušují kompozici a pravděpodobně ji pouze dokreslují. O tom, zda jsou do kompozic vkládány úmyslně, není pochyb. Otázkou však zůstává, zda opravdu souvisí s motivem „Vanitas“. Jelikož byl Roelandt Savery tvůrcem této symboliky v květinových zátiších, je možné, že ji převedl i do krajinářství.

S poničenými stromy se setkáme i u jeho předchůdce Gillise van Coninxloo.[53] Ten jim však nikdy nepropůjčil vůdčí roli v celé kompozici. Savery oproti tomu u některých obrazů vývraty staví do popředí kompozice, čímž jim dává ústřední význam. Takovéto krajiny zde představuje obraz Lesní bystřina.[42]

V závěru této kapitoly je nutné shrnout, zda mělo náboženství významnou roli v utváření tehdejších nizozemských děl obecně a zda tento fakt poznamenal i tvorbu Roelandta Saveryho. Tehdejší společnost byla jasně silně spjata s náboženstvím. V Saveryho době se řešení otázek víry stalo předním evropským problémem. Je tedy jasné, že náboženství se nutně odráží i v tehdejším umění. Přestože se nám může zdát, že v 16. a 17. století je sakrální malba v Nizozemí na ústupu, duchovní hodnoty zachovávají téměř všechny malířské obory. Náboženská malba tedy získává pouze jinou podobu.

Jak již bylo řečeno, krajinomalba má sama o sobě duchovní rozměr. Reflektuje Svaté písmo. Stejné je to s rajskými výjevy. I zátiší dosahuje hlubších dimenzí. Roelandta Saveryho lze tedy hodnotit jako umělce, na jehož tvorbu mělo náboženství zásadní vliv.

7. Závěr

Mým záměrem bylo v práci jasně odkrýt malířské tradice, na které Roelandt Savery navazuje. Přestože byl českou umělecko-historickou společností Savery dlouho spojován především s rudolfínským uměleckým okruhem, zahraniční odborníci, a v současnosti i mnozí čeští, jeho dílo vykládají v širším kontextu. O takovéto pojetí jsem se snažila i já. Domnívám se, že působení na císařském dvoře Roelandta Saveryho jistě zasáhlo. Rozhodně v něm probudilo větší dávku kreativity nežli nizozemské prostředí. Doba, kterou však u dvora strávil, tvoří pouze čtvrtinu jeho tvůrčího života. Období deseti let v Praze je mnohem kratší, nežli doba zbylých téměř třiceti let spojovaných s Nizozemím. Není však pochyb, že čas, kdy Savery tvořil po boku dalších rudolfínských umělců, vnesl do jeho tvorby mnoho nových podmětů. Na ty navazoval až dokonce svých tvůrčích dnů. Nelze se však omezit pouze na umělecké aktivity mezi lety 1604-1613. Před svým odchodem do Prahy totiž získal důsledné nizozemské školení a po svém návratu zpátky se opět začlenil mezi nizozemské umělce. Dokonce i v Praze jej ovlivňovala díla jeho krajanů. Zasadit Roelandta Saveryho do širšího kontextu nizozemské umělecké produkce se tedy jeví jako logické. Není divu, že v jeho díle nalezneme mnoho prvků, kterými se odkazuje na starší mistry podobně jako mnoho jeho vrstevníků. Tím, že nizozemští umělci jeden na druhého navazují, vzniká totiž typický malířský projev, který snoubí odkaz na starší malířskou tradici a nové přínosy. Stejně tak je tomu i u Roelandta Saveryho.

Zatímco Saveryho díla vznikající v Nizozemí, se často ke starším zvyklostem vrací záměrně, práce z období pražského pobytu se většinou snaží o určitou autonomii. V rané tvorbě jasně čerpá z tvorby Pietera Brueghela staršího, Gillise van Coninxloo a Jacoba Saveryho staršího. Tehdy se také setkává se svým vrstevníkem Janem Brueghelem starším. Podobnost jejich děl je nesporná. Během vrcholné tvorby na své vzory nezanevřel, ale díky společným zájmům s Paulusem Vianenem své dílo posouvá dál. Savery se v této etapě své tvorby stal malířem s vlastním uměleckým názorem a sám je pak vzorem pro mladší generace.

Tvorba Roelandta Saveryho má přínos pro krajinomalbu jak po obsahové, tak i po formální stránce kompozice. V obrazových skladbách využívá tradičního členění. Mimo trojplánovitosti někdy uplatňuje i spojení dvou zadních plánů monumentálním ucelením jejich barevnosti, které převzal od Pietera Brueghela staršího. Rámování scény vertikálními prvky po jejích stranách zase přebral z děl Gillise van Coninxloo. Spolu s Janem Brueghelem starším navázal na Coninxloovi kompozice s diagonálními rovinami. Diagonály pak používá nejen jako vůdčí kompoziční linie, ale i jako druhotné osy pro oživení celého námětu. Od tradičního pojetí, kde převládala výhradně horizontální konstrukce, se posunul k jeho propojení s vertikálními a diagonálními prvky. Saveryho kompozice jsou tedy složitější a propracovanější.

Námětově je Saveryho tvorba různorodá. Mimo krajin mají velký význam květinová zátiší. Pro krajinářskou tvorbu měla jeho práce ovšem přínos mnohem větší. Jeho studie alpské krajiny svým detailním propracování realisticky zobrazují členitost horského terénu. Výseky z horské krajiny sebou přináší i úplně nový motiv. Savery byl prvním krajinářem, který se věnoval motivu vodopádu. O něco tradičnějším dojmem působí jeho panoramatické pohledy. Horskou krajinu zde doplňuje širokým průhledem do dálky. Dálava se odkazuje k tradičnímu pojetí krajiny, která se snažila o vyobrazení božího díla. Zpracování skutečné krajiny nás odkazuje k hlubšímu náboženskému významu krajinomalby. Nesporný je duchovní vklad do rajských krajin. Zde Savery vycházel z tvorby svého staršího bratra Jacoba a svého současníka Jana Brueghela staršího.

O tom, že Saveryho díla reflektují tehdejší společenské postoje, není pochyb. Saveryho doba je spojena s novými náboženskými snahami. Není proto divu, že jeho díla mají duchovní náboj. Žánrově se jedná o náměty, které nejsou se sakrální malbou spjaty, přesto rozjímají nad teologickými texty a náboženskými postoji. Podání ráje, vycházející z pasáží Bible, v sobě skrývá umělcovu utopickou touhu po mírovém soužití jedinců a jejich svobodě. V době neustálých válečných konfliktů se tak jasně odkazuje na ideály tehdejší společnosti. Obliba motivu Vanitas, který záměrně uplatnil i v krajinomalbě, se věnuje pomíjivosti bytí a marnosti lidského konání. I tato myšlenka byla jistě silně spjata se společenským pohledem na svět.

Přestože je Saveryho dílo ceněno za svou realističnost a svůj zájem o přírodu v celém jejím spektru, ráda bych v závěru vyzdvihla i jeho duchovní obsah, který jasně koresponduje s religiozitou tehdejší doby.

8. Obrazová příloha

1/

2/

3/

La Corona doue si Corono Rudolpho Re di Bouemia de
il Giorno de S.ta Maria di Settemb.
Jo Giuseppe Arcimboldo Feci pre.te

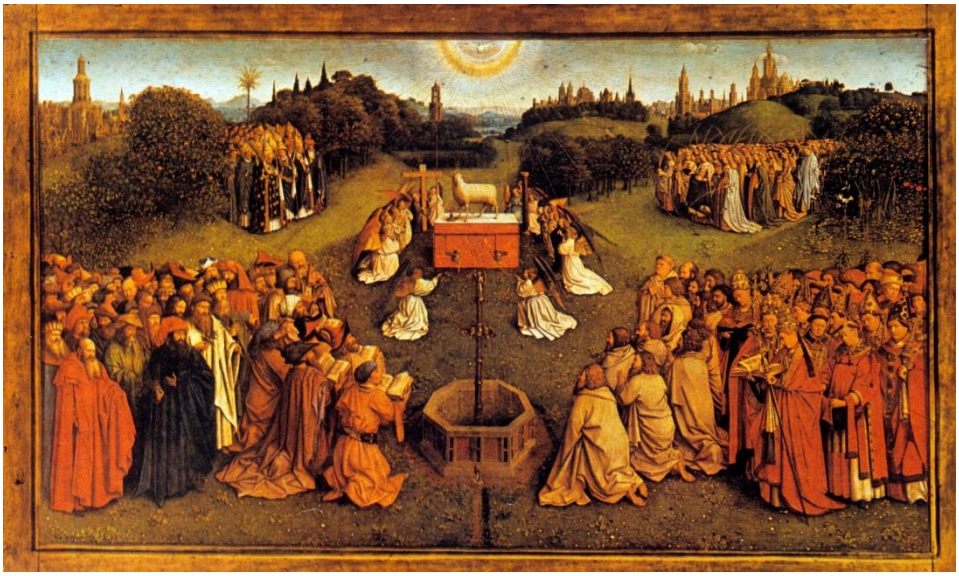
4/

5/

6/

7/

8/



9/

10/

11/

12/

13/

14/

15/

16/

17/

18/

19/

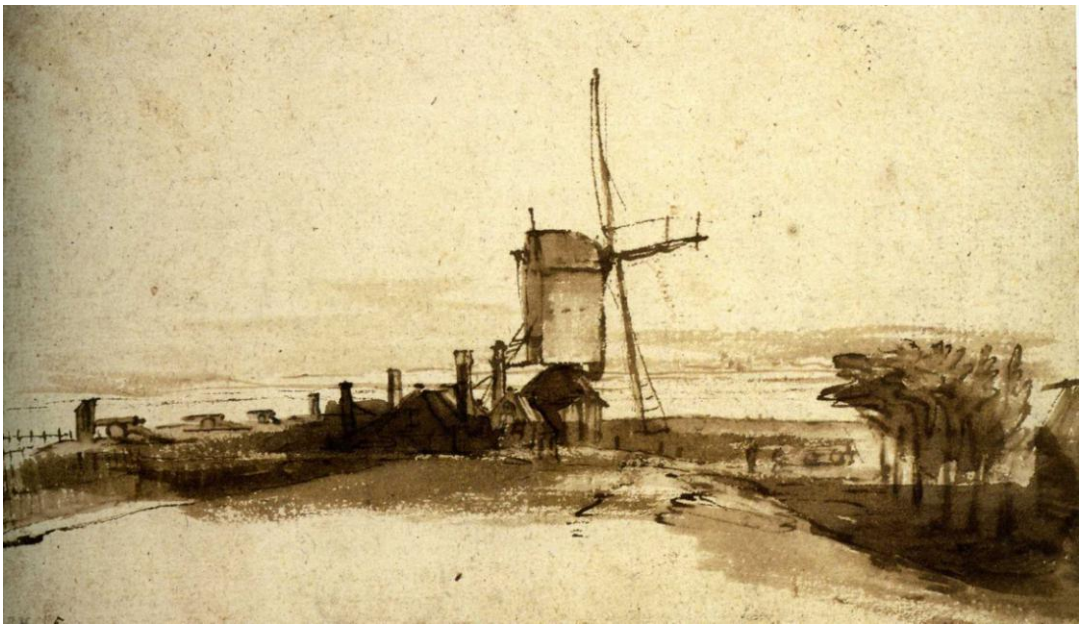
20/

21/

22/

23/

24/



25/

26/

27/

28/

29/

30/

31/

32/

33/

34/

35/

36/

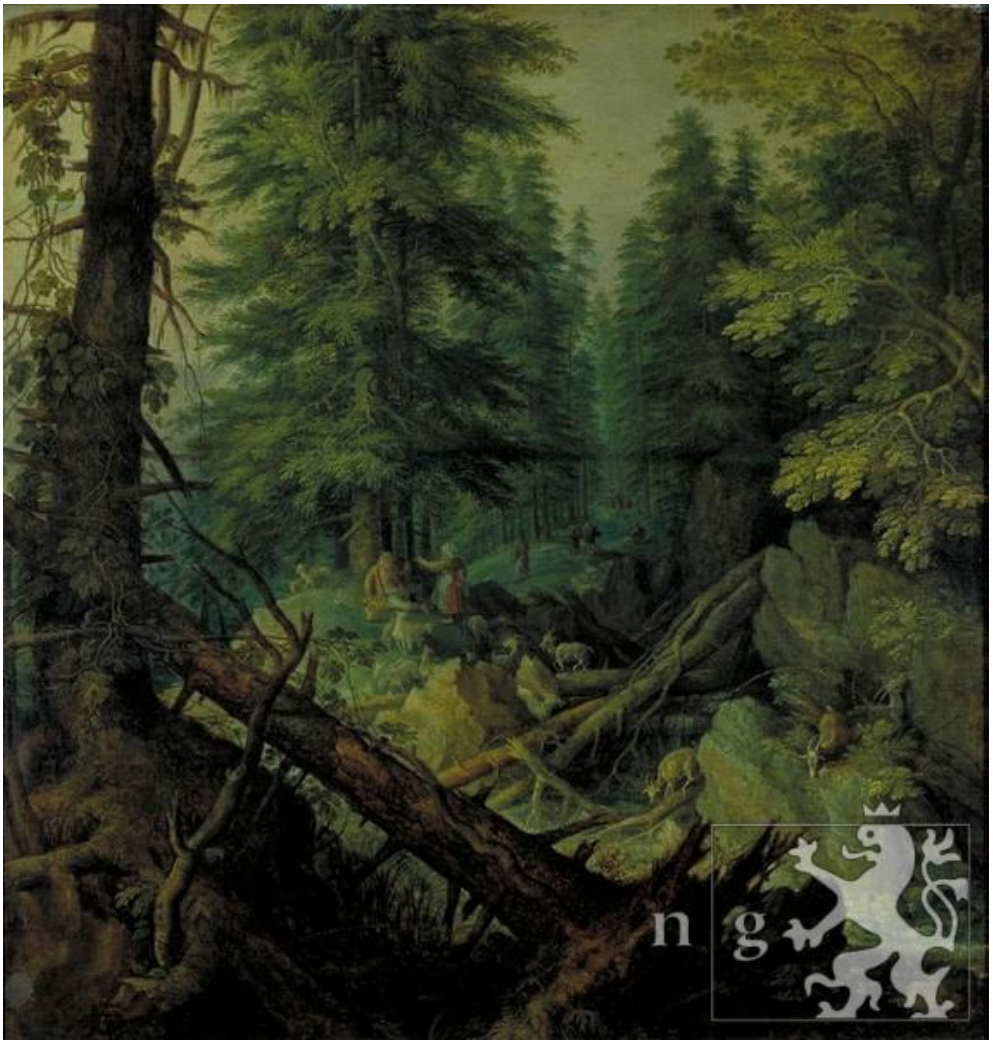
37/

38/

39/

40/

41/



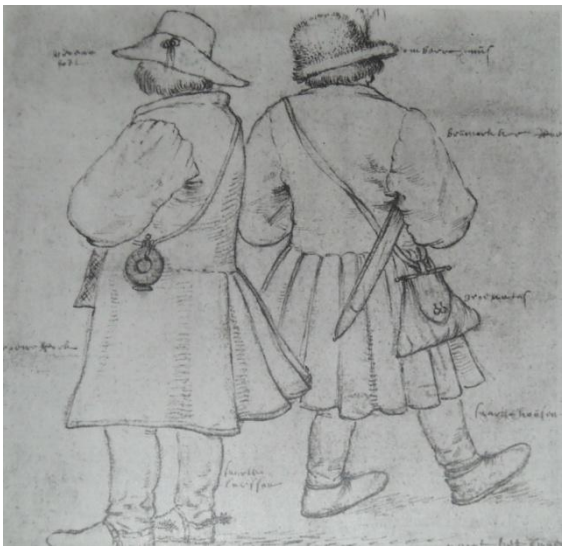
42/

43/

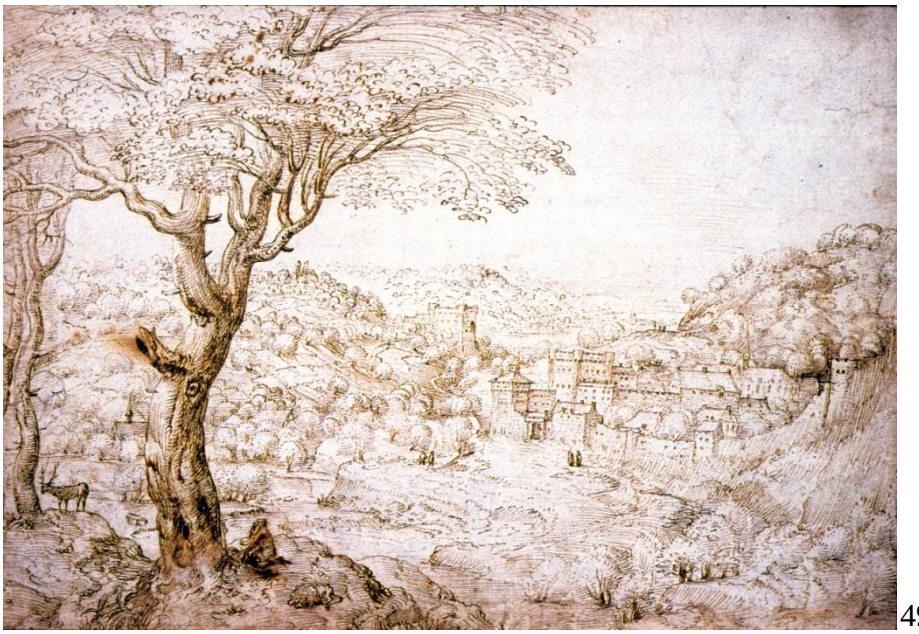
44/

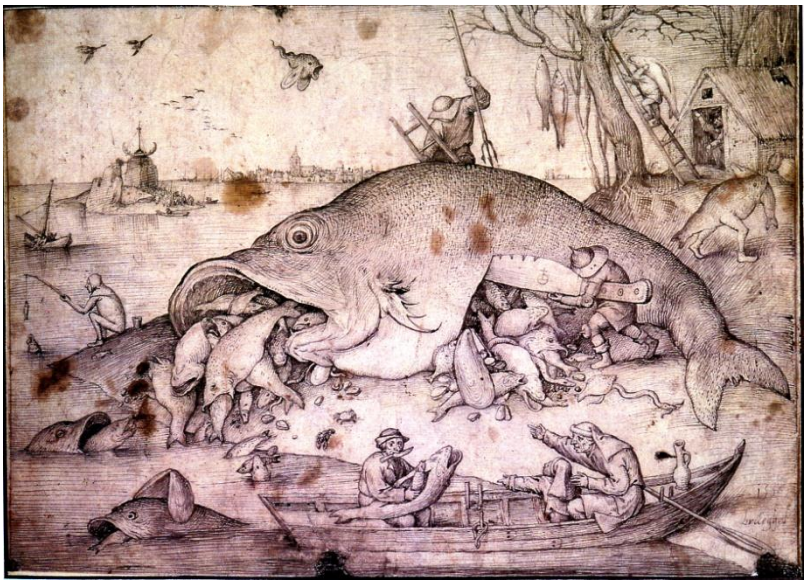
45/

46/

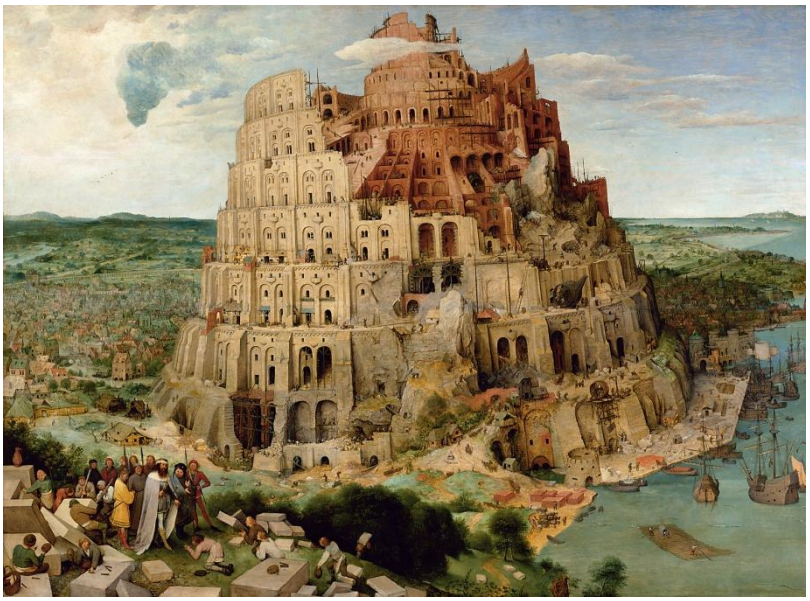

47/

48/


49/



50/



51/

52/

53/

54/

55/

56/

57/

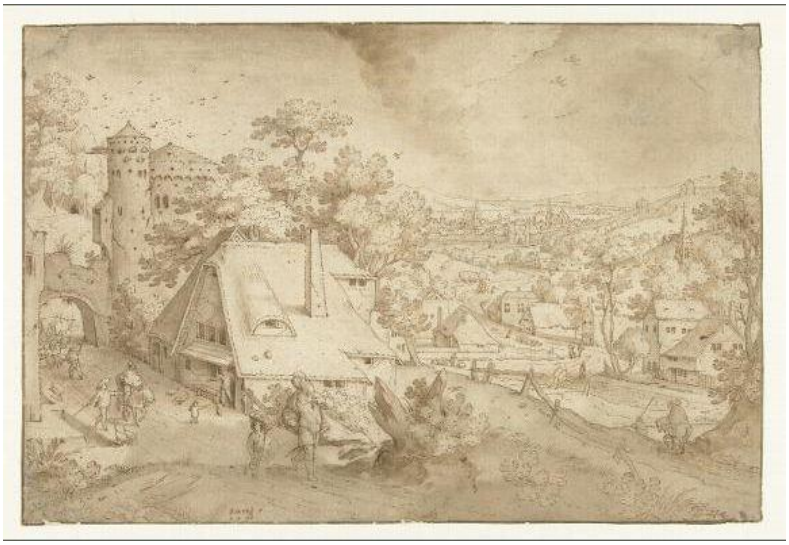
58/

59/

60/

61/

62/



63/

64/

65/

66/

67/

68/

69/

70/

71/

72/

73/

74/

75/

76/

77/

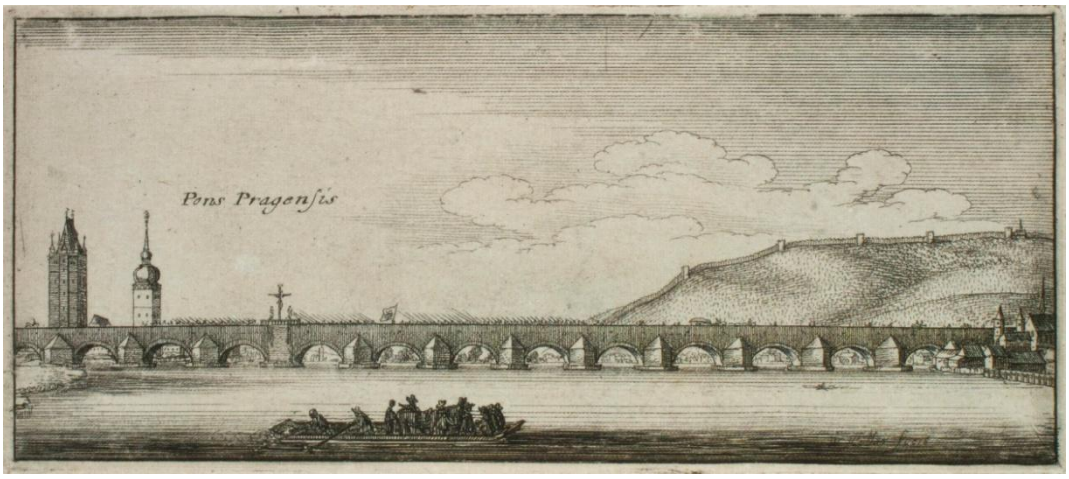
78/

79/

80/

81/

82/



83/

84/

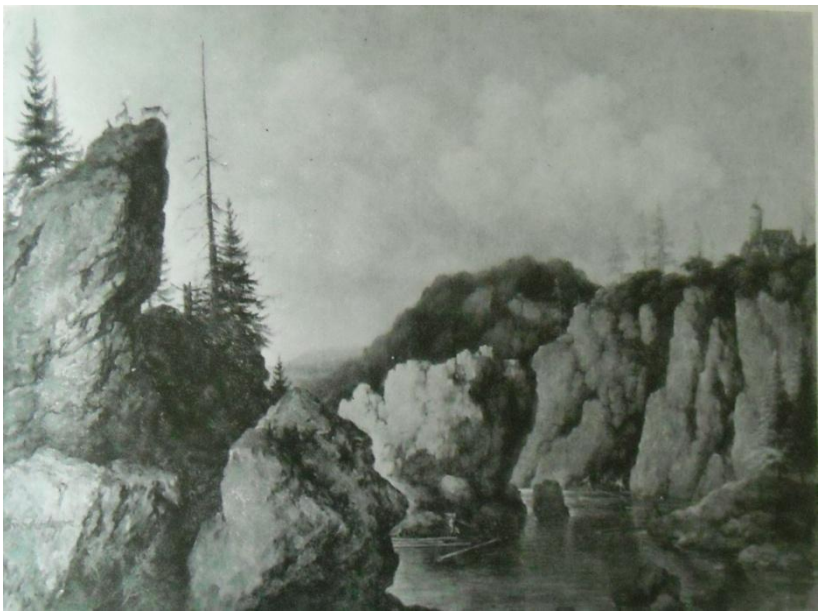
85/

86/

87/

88/

89/



90/

91/

92/

93/

94/

95/

96/

97/

Plate 1 ROELANDT SAVERY. Gnarled Tree.
Vienna, Nationalbibliothek, Atlas Blaeu. (3)

98/

9. Seznam použité literatury:

Bergner Pavel, *Rudolf II.: Výstava děl jeho dvorních umělců a podobizen osobností jeho dvora*, text Chytil Karel, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha, 1912.

Biblí Svatá: Podle původního vydání kralického z let 1579-1593, Česká biblická práce, Kutná Hora, 1942.

Bohumír Mráz – Marcela Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, Academia, Praha, 1988.

Erasmus Kurt, *Roelandt Savery: sein Leben und seine Werke*, Friedrichs Universität Halle, Wittenberg, 1908.

Evans Robert J. W., *Rudolf II. a jeho svět: Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576 -1612*, překlad Calda Miloš, Mladá Fronta, Praha, 1997.

Fučíková Eliška – Bukovinská Beket – Muchka Ivan, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Aventinum, Praha, 1991.

Fučíková Eliška, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986.

Hubala Erich, *Propyläen Kunstgeschichte: Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1990.

Chilvers Ian – Osborne Harold – Faar Denis, *The oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1988.

Chytil Karel, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: 16 neotypií originálů v soukromém majetku: slovní doprovod*, Krasoumná jednota, Praha, 1920.

Chytil Karel, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: 40 světlotisků a 4 barevné tabule dle originálů v soukromém majetku*, Krasoumná jednota, Praha, 1912.

Chytil Karel, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: 48 tabul dle originálů v soukromém majetku*, Krasoumná jednota, Praha, 1912.

Chytil Karel, *Umění v Praze za Rudolfa II.: Otisk přednášky konané v Uměleckoprůmyslovém museu dne 6. a 13. Března 1904*, Praha, 1904.

Kaufmann Georg, P*ropyläen Kunstgeschichte: Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1990.

Kaufmann Thomas Da Costa, *The School of Prague: painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago, 1988.

Kirschbaum Enbelbert, *Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 1: Allgemeine Ikonographie A bis Ezechiel*, Herder, Freiburg, 1990.

Kolektiv autorů, *Baroko: Architektura, Plastika, Malířství*, ed. Toma Rolf, Slovart, Praha, 1999.

Kolektiv autorů, *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, ed. Fučíková Eliška, Verlag Freren, Luca, 1988.

Kolektiv autorů, *Roelandt Savery: Malíř ve službách císaře Rudolfa II.*, Národní galerie v Praze, Praha, 2010.

Kolektiv autorů, *Rudolf II. a jeho Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, ed. Eliška Fučíková, Správa Pražského hradu, Praha, 1997.

Kolektiv autorů, *Slovník světové kresby a grafiky: Umělci, Výtvarné techniky, Informace pro sběratele*, překlad Neumannová Miloslava – Pelánová Anita, Odeon, Praha, 1997.

Kolektiv autorů, *The Dictionary of Art 27: Rome, Ancient to Savot*, ed. Jane Turner, Grove, New York, 1996.

Kolektiv autorů, *The Dictionary of Art 4: Blardeau to Brüggemann*, ed. Jane Turner, Grove, New York, 1996.

Kolektiv autorů, *The Dictionary of Art 7: China to Cossa*, ed. Jane Turner, Grove, New York, 1996.

Neumann Jaromír, *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha, 1964.

Neumann Jaromír, *Rembrandt krajinář. K 350. výročí umělcova narození*, Umění, roč. 5, 1957, č. 1, s. 1-29

Parker Geoffrey, *Filip II.: Španělský král z rodu Habsburků: „Nejmocnější křesťanský vládce"*, překlad Kasl Jiří, doslov Polišenský Josef, Brána, Praha, 1998.

Polišenský Josef – Krijtová Olga, *Úvod do studia dějin a kultury Nizozemí*, Státní pedagogické nakladatelství, Karlova Univerzita v Praze, Praha, 1963.

Polišenský Josef, Humanismus, reformace a společenská změna, in:Stefan Zweig, *Triumf a tragika Erasma Rotterdamského, svědomí proti násilí: Castelliův zápas s Kalvínem*, Odeon, Praha, 1970.

Rolová Anna, *Nizozemské kresby 16. a 17. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993.

Segal Sam, *The Flowers Pieces of Roelandt Savery*, Leids kunsthistorisch jaarboek, 1982, s. 309-337.

Seifertová Hana - Třeštík Jiří, *Jsou obrazy Roelandta Saveryho Ráj a Krajina s ptáky původními protějšky*, Bulletin Národní galerie, 12-13, 2002-2003, s. 160-164.

Spicer J., *The Star of David and jewish Culture in Prague arend 1600 Reflected in Drawings of Roelandt Savery and Paulus van Vianen*, Journal of the Walters Art Gallery, 54, 1996, s. 203-224.

Spicer Joaneath Ann, *Roelandt Savery's Studies in Bohemia,* Umění, roč. 18, 1970, č. 3, s. 270-275.

Spicer Joaneath Ann, *The Defense of prague 15 February 1611 by Roelandt Savery*, Umění, roč. 30, 1982, č. 5, s. 454-462.

Spicer Joaneath, *The Drawing of Roelandt Savery* (dizertační práce), Facullty of Graduate School of Yale University, Durham 1979.

Šíp Jaromír – Rulíšek Hynek, *Flámské a holandské malířství 17.* století (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, 1983.

Šíp Jaromír, *Flámská a holandská zátiší 17. století* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově 1971.

Šíp Jaromír, *Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii*, Odeon, Praha, 1976.

Šíp Jaromír, *Kapitoly z holandského krajinářství XVII. století,* Alšova jihočeské galerie Hluboká nad Vltavou, České Budějovice, 1970.

Šroněk Michal, *Pražští Malíři 1600-1656, Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu – Biografický slovník*, Artefactum, Praha, 1997.

Vacková Jarmila, *Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky*, Academia, Praha, 1989.

Vacková Jarmila, *Odpovědi obrazů: Mistři starého Nizozemí*, Argo, Praha, 2001.

van der Horst Han, *Dějiny Nizozemska*, překlad Petra Schürová – Jana Pellarová, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha, 2005.

Wundram Manfred – Hubala Erich, *Belser Stilgeschichte, Band 5: Renaissance und Manierismus, Barock und Rokoko*, Stutgard und Zürich, 1993.

10. Seznam obrazové dokumentace:

1/ Rogier van der Weyden, Snímání z kříže, 1435, olej, dřevo, 220x262 cm, Museo Nacional del Prado v Madridu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

2/Vecellio di Gregorio Tiziano, Filip II., 1551, olej, plátno, 193x111 cm, Museo Nacional del Prado v Madridu.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

3/El Escorial, klášter San Lorenzo el Real de el Escorial, 1563-1584.: unidam.univie.ac.at

4/ Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II. při korunovaci na císaře římského, 1576, perokresba černou tuší, 165x165 mm, Národní muzeum v Praze.: Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 5.

5/Pieter Brueghel starší, Vraždění neviňátek, 1575-1600, olej, dřevo, 116x160 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

6/ Pieter Brueghel starší, O slepci vedoucím slepé, 1568, tempera, dřevo, 86x154 cm, Galerie Nazionali di Capodimonte v Neapoli.: grafologii.blogspot.com, 10. 5. 2012

7/ Pieter Stevens, Pražský hrad s Prašným mostem, Míčovnou a Belvederem, lavírovaná perokresba v hnědém tónu, 185x338 mm, Museum hlavního města Prahy v Praze.: Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 58.

8/ Pieter Paulus Rubens, Tři Grácie, 1630-1635, olej, dřevo, 220,5x182 cm, Museo Nacional del Prado v Madridu.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

9/ Jan a Hubert van Eyckovi, Klanění se beránkovi, střední díl Gentského oltáře, 1432, katedrála sv. Bavony v Gentu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

10/ Rogier van der Weyden, sv. Kateřina, olej, dřevo, Museo Nacional del Prado v Madridu.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

11/ Joachim Patenier, Krajina se sv. Jeronýmem, 1515-1519, olej, dřevo, 74x91 cm, Museo Nacional del Prado v Madridu.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

12/ Jan Brueghel starší, Farní trh v Schelle, 1614, olej, dřevo, 52x90,5 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

13/ Jan Brueghel starší, Pohled na vesnici na řece, 1604, olej, měď, 14,5x20,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

14/Pieter Brueghel starší, Sedlácký tanec, 1568, olej, dřevo, 114x164 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

15/ Bratři z Limburku, Hodinky vévody z Berry – Březen, kolem roku 1410, knižní malba, Musée Condé (Institut de France) v Paříži.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

16/ Bratři z Limburku, Hodinky vévody z Berry – Prosinec, kolem roku 1410, knižní malba, Musée Condé (Institut de France) v Paříži.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

17/Joachim Patenier, odpočinek na útěku do Egypta, po roce 1519, olej, dřevo, 121x177 cm, Museo Nacional del Prado.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

18/Pieter Brueghel starší, Říční krajina se sejícím sedlákem, 1557, olej, dřevo, 74x102 cm, National Gallery of Art ve Washingtonu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

19/Pieter Brueghel starší, Pochmurný den (Předjaří), 1565, olej, dřevo, 118x163 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

20/Pieter Brueghel starší, Žně (Léto), 1565, olej, dřevo, 114x158 cm, Národní galerie v Praze.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

21/Pieter Brueghel starší, Lovci na sněhu (Zima), 1565, olej, dřevo, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

22/ Rembrandt, Krajina s kamenným mostem, 1630, olej, dřevo, 29,5x42,3 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

23/ Girolamo Muziano, podle Cornelise Corta, Svatý Jan Křtitel, 1574-1575, mědiryt, papír, 530x378 mm, The British Museum v Londýně.: www.britishmuseum.org, 10. 5. 2012

24/ Hendrik Goltzius, Fajetonův pád, 1588, lavírovaná perokresba bistrem, papír, 165x253 mm, The Metropolitan Museum of Art v New Yorku.: www.mwtmuseum.com, 10. 5. 2012

25/ Rembrandt, Het Blauwhoofd, kolem 1640, lavírovaná perokresba, papír, 116x198 mm, sbírka Fritze Lugta v Paříži.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

26/ Jacob Savery starší, Krajina se sv. Tobiášem a archandělem Rafaelem, 1592, olej, dřevo, průměr 22 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

27/Hans Bol, Krajina s příběhem o Venuši a Adonisovi, 1589, zlacená malba, pergamen, 20,3x25,4 cm, J. Paul Getty Museum.: www.gety.edu, 10. 5. 2012

28/ Roelandt Savery, Květinové zátiší se dvěma ještěrkami, 1603, 29x19 cm, Centraal Museum v Utrechtu.: centralmuseum.nl, 10. 5. 2012

29/Roelandt Savery, Krajina s pokušením sv. Antonína, 1617, olej, dřevo, 49,5x94 cm, J. Paul Getty Museum v Los Angeles.: www.getty.edu, 10. 5. 2012

30/Roelandt Savery, Horská krajina s vodopádem, 1606-1607, lavírovaná kresba černou křídou, papír, 38,3x41,3 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

31/Abraham Bloemaert, Kázání sv. Jana Křtitele, 1590-1610, olej, plátno, 139x188 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

32/ Paulus Moreelse, Pyramus a Thisbé, 1581-1638, perokresba bistrem, papír, 193x254 mm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

33/ Joachim Wtewael, Svatá rodina se světci a anděly, 1606-1610, olej, měď, 20x15 cm, Museo Thyssen – Bornemisza v Madridu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

34/ Roelandt Savery, Krajina s ptáky, 1628, olej, měď, 42x57 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

35/Roelandt Savery, Na Kampě pod Karlovým mostem, perokresba v hnědém tónu, 165x240 mm, Národní galerie v Praze.: Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 64.

36/Roelandt Savery, Velká kytice, 1624, Centraal Museum v Utrechtu.: centralmuseum.nl, 10. 5. 2012

37/Roelandt Savery, Velká krajina se zvířaty, okolo 1630, olej, plátno, 187x243 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

38/Roelandt Savery, Lesní krajina s lovci, 1604, olej, dřevo, 51x94 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.:unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

39/ Roelandt Savery, Horská krajina s hradem a vodopádem, 1606, kresba křídou, 355x494 mm, National Gallery of Art ve Washingtonu.: www.ngagov.com, 10. 5. 2012

40/ Roelandt Savery, Lov na jelena, bez datace, olej, dřevo, 24,5x34,5 cm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

41/ Roelandt Savery, Horská krajina s hradem, 1609, olej, dřevo, 45,6x63 cm, Museo Thyssen – Bornemisza v Madridu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

42/ Roelandt Savery, Lesní Bystřina, kolem 1608, olej, dřevo, 37x35,5 cm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

43/Jan Brueghel starší, Velká kytice v dřevěné nádobě, 1606-1607, olej, dřevo, 98x73 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

44/Joris Hoefnagel, Zátiší s červeným broukem, 1597, akvarel, pergamen, 205x320 mm, Muzeul Brukenthal v Sibini.: Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 50.

45/Roelandt Savery, Ráj (V pozadí První hřích), 1628, olej, měď, 42x57 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

46/ Talíř zobrazující ptáky a zvířata, 17. -18. století, Kamenina, malba pod transparentní glazurou, průměr 22,2 cm, Írán, Metropolitní museum v New Yorku.: www.metmuseum.org, 10. 5. 2012

47/ Roelandt Savery, Dva muži ze zadu, perokresba v hnědém tónu, podkresba křídou, 158x166 mm, Staatliche Kunstsammlungen ve Výmaru.:
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba,* Odeon, Praha, 1986, obr. 68.

48/ Pieter Brueghel starší, Lesní krajina s pěti medvědy, 1554, perokresba hnědým tónem, papír, 275x411 mm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

49/Pieter Brueghel starší, Krajina se sv. Jeronýmem, 1553, perokresba, National Gallery of Art ve Washingtonu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

50/Pieter Brueghel starší, Velká ryba požírající malé, 1557, perokresba, papír, 200x392 mm, Albertina ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

51/Pieter Brueghel starší, Babylonská věž, 1563, olej, dřevo, 114x155 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

52/Pieter Brueghel starší, Triumf smrti, 1562, olej, dřevo, 117x162 cm, Museo Nacional del Prado.: www.museodelprado.es, 10. 5. 2012

53/Gillis van Coninxloo III., Lesní krajina, kolem 1600, olej, dřevo, 56x85 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

54/Jan van Coninxloo II., část triptychu s výjevy ze života sv. Jana Křtitele, výjev se světicí a donátorkou, 1557, olej, dřevo, 194x192-194x87 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

55/Lucas van Valckenborch, Pohled na město Linz na Dunaji, olej, dřevo, 22x32,8 cm, 1599, Aukční dům Hampel v Mnichově.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

56/David Vinckelboons, Krajina s uzdravením slepce, 1601, lavírovaná perokresba bistrem, papír, 357x487 mm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

57/ Gillis van Coninxloo, Horská krajina s řekou, 1554-1607, lavírovaná perokresba bistrem, papír, 245x355 mm, Rijksmusem v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.cz, 10. 5. 2012

58/Roelandt Savery, Lov na kance, bez datace, olej, dřevo, 25,5x35 cm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

59/Roelandt Savery, Venuše a Amor před Olympem, po 1603, olej, plátno, 135x63,5 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

60/Roelandt Savery, Horská krajina s prodavači ovoce, 1609, olej, dřevo, 40x32 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

61/Roelandt Savery, Lesní krajina s cestujícími, 1608, olej, měď, 35x49 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

62/Gillis van Coninxloo, krajina s Paridovým soudem, olej, dřevo, 127x185 cm, The National Museum of Western Art v Tokiu.: collection.nmwa.go.jp, 10. 5. 2012

63/ Jacob Savery, Krajina s Abrahamem a Izákem, 1590, lavírovaná perokresba bistrem, 195x288 mm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

64/ Jacob Savery starší, Ráj, olej, plátno, 33x41 cm, soukromá sbírka.: www.atrnet.com, 10. 5. 2012

65/Jacob Savery, Orfeus okouzlující zvířata, konec 16. století, olej, dřevo, 26x66,6 cm.: commons.wikimedia.org, 10. 5. 2012

66/ Roelandt Savery, Orfeus mezi zvířaty, 1625-1628, olej, měď, 28x36 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

67/Pieter Brueghel mladší, Klanění tří králů, 1590-1638, olej, dřevo 41x57 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: www.rijksmuseum.nl, 10. 5. 2012

68/Jan Brueghel starší, Ráj, 1615, olej, měď, 45x59, Städel Museum ve Frankfurtu nad Mohanem.: www.artbible.info, 10. 5. 2012

69/Jan Brueghel mladší, Svatá rodina s Janem Křtitelem a anděly, 1600-1650, olej, měď, 53x76 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

70/Jan Brueghel starší, Horská krajina s pokoušením Krista, 1605-1610, olej, dřevo, 62x41,5 cm, Kunsthistorisches Musem ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

71/ Jan Brueghel starší, Útok na vozovou kolonu, 1612, olej, dřevo, 55,5x85 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

72/Jan Brueghel starší, Cesta na trh, 1603, olej, měď, 18,4x26 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

73/ Jan Brueghel starší, Lesní krajina, 1605-1610, olej, dřevo, 62x41,5 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

74/ Jan Brueghel starší, Kristus v bouři na moři, 1596, olej, měď, 26,6x35 cm, Museo Thyssen-Bornemisza v Madridu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

75/ Jan Brueghel starší, Lesní krajina s lovem na jelena, 1593, olej, měď, 25x36 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

76/ Jan Brueghel starší, Aeneas se Sibylami v podsvětí, po 1600, olej, měď, 36x52 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

77/Jan Brueghel, Zvířecí studie (Osli, kočky, opice), 1616, olej, dřevo, 34,2x55,5 cm, Kunsthistorisches Museu ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

78/Jan Brueghel starší, Kytice v modré váze, 1608, olej, dřevo, 66x50,5 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

79/Roelandt Savery, Horská krajina s dřevorubci, 1609, olej, dřevo, 40x32 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

80/Pieter Stevens, Krajina s dřevorubci (Leden), lavírovaná kresba štětcem hnědou barvou, podkresba křídou, 200x287,5 mm, Národní galerie v Praze: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

81/Paul Bril, Krajina s Merkurem a Argusem, 1590-1610, olej, plátno, 68x88 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.:unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

82/Pieter Stevens, Lesní krajina s potokem, lavírovaná perokresba v hnědém tónu, papír, 174x285 mm, Národní galerie v Praze.:
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 57.

83/Václav Hollar, Karlův most v Praze, kolem 1635, lept, papír, 59x137 mm, Národní galerie v Praze.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

84/ Paulus van Vianen, Lesní scenérie, lavírovaná perokresba v hnědém tónu, 193x281 mm, Szépmüvészeti Múzeum v Budapešti.:
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 76.

85/ Paulus van Vianen, Lesní krajina s potokem a mostem, lavírovaná perokresba v hnědém tónu, 192x196 mm, Szépmüvészeti Múzeum v Budapešti.:
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 78.

86/ Paulus van Vianen, Krajina se stavbami a věží, perokresba v hnědém tónu, 183x240 mm, Szépmüvészeti Múzeum v Budapešti.:
Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Odeon, Praha, 1986, obr. 75.

87/Hans Savery mladší, Adam a Eva v ráji, olej, dřevo, 48,5x64 cm, v aukci aukčního domu Hampel 25. 3. 2011.: www.atrnet.com, 10. 5. 2012

88/Hans Savery mladší, Lesní krajina se zvířaty, olej, dřevo, 44,8x55,3 cm, Dorotheum 13. 10. 2010.: www.artnet.com, 10. 5. 2012

89/Herman Saftleven, Lesnatá horská krajina, 1641, olej, dřevo, 40x62 cm, Kunsthistorisches Museum ve Vídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

90/Allaer van Everdingen, Norská krajina, kolem 1647, olej, plátno, 51,5 x 69 cm, Národní galerie v Praze.: Karel Šíp, *Holandské malířství 17. Století v pražské Národní galerii*, Odeon, Praha, 1976, str. 47.

91/Rembrandt, Odpočinek při útěku do Egypta, 1647, olej, dřevo, 34x48 cm, National Gallery of Ireland v Dublinu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

92/Rembrandt, Krajina s kamenným mostem, 1630, olej, dřevo, 29,5x42,3 cm, Rijksmuseum v Amsterdamu.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

93/Pieter Brueghel starší, Sedlácká slavnost, 1568, olej, dřevo, 114x164 cm, Kunsthistorisches Museum veVídni.: unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

94/Hieronymus Bosch, Triptych Zahrada rajských potěšení, kolem 1500, Museo Nacional del Prado v Madridu.:unidam.univie.ac.at, 10. 5. 2012

95/Roelandt Savery, Ráj, 1618, olej, dřevo, 55x107 cm, Národní galerie v Praze.:ng.bach.cz, 10. 5. 2012

96/Roelandt Savery, Hra Orfeova, 1625, olej, plátno, 55x85 cm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

97/ Roelandt Savery, Krajina s ptactvem, 1622, olej, dřevo, 54x108 cm, Národní galerie v Praze.: ng.bach.cz, 10. 5. 2012

98/ Roelandt Savery, Pokroucený strom, Atlas Blaeu, Národní knihovna ve Vídni.: Joaneath Spicer, *The near het leven Peasant Studies, by Pieter Brueghel or Roelandt Savery?*, Master Drawings, 1970, s. 3-30, obr. 1.