

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Šárka Švrčinová

**Krajinářství v tvorbě Roelanta Saveryho a
jeho přínos pro českou malbu**

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce a konzultant: PhDr. Martin Zlatohlávek Ph.D.

”Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

V Praze dne:

Poděkování

Za odborné vedení diplomové práce a cenné rady chci poděkovat
PhDr. Martinu Zlatohlávkovi Ph.D.

Velké poděkování patří také:

Ing. Radovanovi Tichavskému

Bc. Dagmar Lepíkové

a rodině za podporu během mého studia.

Obsah

I. Úvod.....	6
II. Rysy krajinářství na pražském dvoře v pozdním manýrismu.....	17
II/I. Vznik realisticky utvářené krajiny.....	18
II/II. Císař podporovatel a objednavatel umění.....	20
III. Roelant Savery.....	23
III/I. Umělcův život, začátky tvorby a brueghelovská tradice.....	23
III/II. Tvorba po příjezdu do Prahy.....	25
III/III. Krajinné studie.....	26
III/IV. „Objev“ motivu alpského vodopádu.....	27
III/V. Krajinné studie po návratu z Tyrol.....	30
III/VI. Panorama města.....	30
III/VII. Krajiny s figurální stafáží.....	32
III/VIII. Shrnutí tvorby z let 1604-1612.....	33
III/IX. Příklady Saveryho děl.....	33
III/IX/I. Krajiny.....	35
III/IX/II. Krajiny s figurální stafáží.....	39
III/IX/III. Z městského prostředí.....	41
III/X. Symbolika a ikonografie Saveryho děl.....	43
III/XI. Saverymu nově připsané kresby.....	45
III/XII. Shrnutí - charakteristické motivy v Saveryho tvorbě.....	46
IV. Význam rudolfínských malířů pro utváření krajiny v baroku.....	48
V. Proměna vztahu ke krajinomalbě po smrti Rudolfa II.....	51
VI. Generace malířů reagující na odkaz manýrismu, přetrvávání manýrismu v barokní malbě krajin.....	53
VI/I. Motivy a odlesky Saveryho krajin v 17. století.....	55
VI/I/I. Karel Škréta.....	55
VI/I/II. Jan Jiří Hering.....	58
VI/I/III. Antonín Stevens ze Steinfelsu.....	60
VI/I/IV. Matyáš Majer.....	62
VI/I/V. Václav Hollar.....	64
VI/I/VI. Jan Jiří Heinsch.....	70

VI/I/VI. Michal Leopold Willmann.....	74
VI/II. Historizující charakter krajinářství 18. století.....	79
VI/II/I. Jan Rudolf Bys.....	78
VI/II/II. Jan Jakub Hartmann.....	83
VI/II/III. František Antonín Hartmann.....	86
VI/II/VI. Václav Vavřinec Reiner.....	89
VII. Závěr.....	97
VIII. Obrazová příloha.....	103
IX. Seznam vyobrazení.....	104
X. Přehled častěji citované literatury.....	106

I. Úvod

Roelant Savery (1576 – 1639) patří k nejosobitějším postavám nizozemského krajinářství, působil v Praze v době pozdního manýrismu, přesto práce zabývající se přínosem jeho díla pro následující generace českých malířů dosud chybí. Tato skutečnost mě vedla k myšlence zaměřit svou diplomovou práci právě na krajinářskou tvorbu v díle Roelanta Saveryho, který se podílel na rozvoji realistické krajinomalby na Rudolfově dvoře. V této práci se pokusím dohledat Saveryho charakteristické motivy jeho tvorby, s cílem doložit, že se spolupodílel na rozvoji české krajinomalby i přesto, že u nás nenašel jediného žáka.

Tento původem Flám se v roce 1604 ocitl na žádost císaře Rudolfa II. v Praze. Zde se na čas usadil, aby pokračoval v krajinářské tvorbě, kterou čerpal především z odkazu Pietera Brueghela (1525 – 1569) a Jana Brueghela (1601 – 1678) i Hanse Bola (1534 – 1593), aby ji ve službách císaře mohl dál plně rozvíjet a zušlechťovat. Živným pramenem tohoto žánru bylo především umění vlámské, v něm mělo svou mnohaletou tradici. Přesto skutečné prvopočátky zpodobení krajiny musíme hledat jinde, protože mnohem starší je také její poznání.

S pojmy „příroda“ (fysis) a „umění“ (techné), se setkáme již ve starověku. Tehdy byly chápány jako protiklady, které se sdružovaly v dvojí tvůrčí síly. Stejně stará je také představa umění přírodu napodobujícího, zároveň ji doplňujícího, dotvářejícího, vylepšujícího. Záhy vznikla v rétorice myšlenka, že umění je jistějším vůdcem než příroda, protože ta je jen surovinou určenou k rafinování. V renesanci nastal posun v chápání přírody jako nejvyšší hmotné dokonalosti. V umělecké teorii 16. století se objevuje příroda jako prostředek k následování – „napodobení“- imitatio. Příroda pasivní zůstává trvale uznávaným pramenem umělecké tvorby a příroda umělecky ztvárněná existuje v souladu s božskými principy, vloženými do přírody. Jedním z nejvýznamnějších činů bylo zrození „čisté“ autonomní krajiny, v ní je dějový moment zatlačen nebo téměř úplně vyloučen. Tak vznikla tvůrčí umělecká oblast, označovaná kategorií „parerg“.¹

¹ Creighton GILBERT: On Subject and Non-Subject in Renaissance Picture. In: The Art Bulletin XXXIV, 1952, 202 ad.

Pojem parergy se ve smyslu krajinného pozadí objevuje již v italském quattrocentu. Znamenal jakési odpočinkové extempore, odlehčovací interludium, které oblažovalo oko a nezatěžovalo ducha. Scenérie představují „půvabný venkov, přístavy, rybaření, lovy a pastýřské hry rozradostňují mysl nade všechno pomýšlení“ napsal Leone Battista Alberti kolem roku 1450.²

Krajinářství se rozbujelo v dosud nezmapované a především teorií nezvládnuté sféře. Její teoretické zdůvodnění nemělo pevnou oporu a naráželo také na kritický odpor, konkrétně Leonardův i Michelangelův. Třebaže se krajinomalba pojmově vyhranila dříve v Itálii než v Nizozemí, přicházely od počátku 16. století impulsy především ze Severu. V obou oblastech se projevila zásadní rozdílnost v pojetí prostoru. Italská krajina je zřetelně vymezena, ve srovnání s nizozemskou, ta se rozvíjí do neomezeného obrazu světa a figurální složka byla redukována v pouhou stafáž.³ Vedle toho figurální malba „velkých“ témat- „homines pingere, sive deos“ – byla vyhrazena Italům, připadla Flámům sláva v „malbě krajin“. Tento proces byl pravým opakem úsilí Michelangela, vnucujícího člověku titanské rozměry. Italská krajina vykazuje vždy určité prostorové vymezení, je kulisou pro příběh, kdežto nizozemská má zásadně odlišnou tendenci. Divák ze svého nadhledového stanoviště sleduje širý, jakoby „neomezený“ prostor. Podstata chápání krajiny jako obrazu světa s jeho tendencí k nadhledovosti a „vnitřnímu vidění“,⁴ byl prostředkem k interpretaci kosmického řádu, přírody a vztahu člověka k ní. Zobrazení světa se vyznačovalo rozmanitostí terénu (neexistujícího v Nizozemí), odpovídalo snaze pojmut do obrazu co nejvíce přírodovědných faktů a uvedení rostoucího vědění v soulad s tradovanými náboženskými pravdami. Náboženské výjevy často inspirovaly umělce k sestavování nejbizarnějších krajinných celků.⁵

Aktualizovaný pohled na krajinu přichází nejprve v iluminacích rukopisů na burgundském dvoře. Do roku 1416 byly bratry z Limburka vyzdobeny *Přebohaté hodinky vévody z Berry* (Musés Condé) s úvodními obrazy dvanácti

² Liisa KAVERNA: Between science and drawings. Renaissance architects on Vitruvius educational ideas. Helsinky 2006, 57

³ Pavel PREISS: Manýrismus a české umění barokní. In: Staré české umění. Sbírkový NG v Praze. Praha 1988, 101-107

⁴ Pavel PREISS: Krajina jako zrcadlo životního pocitu a světového názoru. In: Panoráma manýrismu. Praha 1974, 204-211

⁵ Jaromír ŠÍP (ed.): Flámské krajinářství 16. a 17. století (kat. výst.). Praha 1967

měsíců. Naproti tomu staronizozemská desková malba ukazuje krajinu velmi dlouho v úloze doprovodného pozadí náboženské scény. Teprve Geertgen Tot Sint Jans (1460/1465 – před 1495) a Hieronym Bosch (1450 – 1516) nastolili svěží krajinné pohledy, stále však bez systematické organizace prostoru, protože znalost a používání jednotné lineární perspektivy zůstávala nadále výsadou Italů. Bosch chtěl v protikladu k „humanistické“ krajině rané italské renesance ukázat víc, než jen to co vidí oko. Stal se zakladatelem konstruovaného „obrazu světa“ Weltlandschaft či Überschaulandschaft, pozorovaného nikoli z přirozeného stanoviště člověka, ale z vysokého nadhledu, který skýtá možnost obzírát nedohledné dálky. Jde tedy o přístup ještě středověký, mající klíčový význam pro další vývoj. Nizozemská krajinomalba se pak formovala v tomto duchu od anonymních dílenských produktů až k vrcholným individuálním tvůrčím činům.

V Boschově odkazu pokračoval Joachim Patenier (1485-1524), pokládáný za vlastního zakladatele nizozemského krajinářství. Je pravdou, že právě tehdy se zde vydělila krajina jako samostatný obor, začíná proslulá specializace malířů. Závažné pokroky učinil na cestě k realističtější prezentaci také Cornelis Metsys (1510-1562), v její prospěch přestávají být nizozemské krajiny malovány z tzv. ptačí perspektivy a tříbarevné abstraktní schéma je opouštěno. Od poloviny 16. století je krajina postupně osvobozena od ireálných motivů, prostorově plně přesvědčivá, s o mnoho nižším horizontem.⁶ Zároveň dochází k postupnému vyrovnávání protikladů mezi italským a nizozemským nazíráním, v níž tvorba Pietera Brueghela staršího přinesla zásadní převrat vyvrcholením snahy o jejich harmonické skloubení. Brueghel tedy docílil hermetického propojení kontrastů (sloučením archaických myšlenek a forem s italismem v jeho nejryzejší podobě) a nastolil tak abstraktní harmonii malířského celku.⁷ Jinými slovy dovedl kombinovat elementy italské a flámské s cílem vytvořit novou severskou krajinu.⁸ Nizozemské krajinářství v něm dosáhlo absolutní syntézy.⁹

⁶ Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15.-16. století. Praha 1989, 144-153

⁷ Pozn. Prameny tohoto Brueghelova panteistického pojetí světa se předpokládá v myšlenkách geografa Filipa II. Abrahama Orteliose (1527-1598). Tento stoicismem ovlivněný humanista vydal roku 1570 své hlavní dílo Theatrum orbis Terrarum. Antwerpen 1570, dedikované králi Filipovi II. (stoické učení o kosmu neodporovalo křesťanské víře). Malíř s ním udržoval přátelský kontakt v době, kdy pracoval na Měsících. Zřejmý filozofický kontext se z tohoto oeuvre nepodaří vydělit, i kdyby byl jenom převzatý.

⁸ Jarmila VACKOVÁ: Dynastie Brueghelů. In: Umění, XXX, 1982, 1-20

⁹ VACKOVÁ 1989 (pozn. 6)

Od závěru 16. století začaly vznikat „realistické,, krajinomalby, kterými se záhy proslavila nizozemská škola. V ní jsou figurální element a dějová složka odsunuty do druhotného postavení. Jejich původ úzce souvisel s novým studiem topografie, s kresbami měst, knižními ilustracemi vycházejícími zvláště z oblasti botaniky a zoologie a příbuzných oborů.¹⁰ Tyto práce byly často věrnou reprodukcí přírodního světa a získaly označení „naturalistický“ nebo „rustikální“ styl.¹¹

Oceňovala se věrohodnost, schopnost charakterizovat v jediném obraze podstatné vlastnosti zvoleného tématu. Přestože popularita krajinomaleb byla značná, nepatřili krajináři – na rozdíl od portrétistů a malířů velkých historických kompozic – mezi umělce, jejichž práce by byla finančně nějak mimořádně hodnocena. Jejich obrazy zpravidla nevznikaly na objednávku, prodávaly se příležitostně na trzích a ceny zůstávaly nízké. A tak nebylo výjimkou, že i dnes vysoce oceňovaní umělci využívali ke své obživě vedle svého původního povolání ještě jiných finančních zdrojů. Zdá se však, že tyto zřejmě nezbytné aktivity umělců nenarušily jejich vztah k malířství, motivovaný zálibou, talentem a pílí.¹²

Jedním z krajinářských žánrů, do kterého podstatně zasáhl i Savery byla veduta, která se nejdříve začíná uplatňovat na pozadí pozdně gotických oltářů a až do 30. let 16. století zůstává její hlavní úlohou tvořit krajinářsko - architektonické rámování náboženských výjevů. Na konci 15. století se objevují ojedinělé, avšak nesmírně významné pokusy o její osamostatnění – Dürerovy akvarely jsou vlastně prvními vedutami, které vznikly přímo před objektem samým a pečlivě sledují každý jeho detail. Obrazy města nacházíme už od konce 15. století na příležitostných tiscích, které připomínají slavnostní vjezdy a různá jubilea, válečná střetnutí a obléhání či podobné významné události, objevují se i v knihách, ilustrují cestopisy a kosmografie, kroniky zemí a měst, historické spisy. Zájem čistě topografický je záhy doplněn i o jiné aspekty - motivy, které přibližují místní zvyky, charakteristický oděv obyvatelstva, jeho pracovní zaměření, ale i lokální faunu a flóru. Na konci 15. a v 1. polovině 16. století nemůžeme ještě

¹⁰ Wolfgang STECHOW: Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century. London 1966, 18 a 34sq

¹¹ Ernst KRIS: Der Stil „Rustique“, Jahrbuch N. F.1. Bodenbach 1926, 137-208

¹² Hana SEIFERTO VÁ / Anja ŠEVČÍK: ...et in Hollandia ego..., Praha – Moravská Třebová 1998, 40-41; Nils BÜTTNER: Landschaft und Nationalgefühl. In: Freiheit macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert. Amsterdam 2009, 106-121

mluvit o topograficky přesném znázornění města. Ilustrátoři často opakovali určité stereotypní formule, symbolicky znázorňující to či ono panoráma, ve snaze věrně reprodukovat pohled na určité město.¹³

Především je třeba říct, že 16. století obohatilo námětovou oblast, protože se v této době zrodily nové malířské druhy, krajina i žánr a byly položeny základy k malbě zátiší. Z všeobecného kvasu se pak oddělily dva směry, které měly rozhodující význam pro další staletí. Jeden byl realistický, induktivní, který se snažil dojít k cíli pozorováním životních podmínek a obecných individuálních předpokladů. Tento směr, k němuž patří také Brueghel, vyvrcholil posléze v realistickém umění. Druhý směr byl deduktivní a čerpal z citů a dojmů, projevil se ve zvroucnění, meditaci a citovém povznesení vnitřního života.¹⁴

Cesta od záznamu k hotovému obrazu nebyla přímočará. Skici a kresby, které si malíř pořídil na toulkách přírodou i ve městech, sestavoval posléze v ateliéru v kompozicích, které měly přesná pravidla. Zpočátku se řídily více méně závaznými zvyklostmi, přejatými od umělců předchozích generací, především z jižního Nizozemí. Cílem bylo zobrazení krajin, které diváka potěší a ve svých grafických listech je označovali za „venustissimae“, „amoenissimae“ (z lat. nejspanilejší, nejpůvabnější či nejmalebnější) nebo holandsky „vermackelijk“ zábavný.¹⁵

Umění manýrismu se zaměřovalo na smyslové vnímání a obrazovou představivost, vidíme v něm neobyčejnou rozmanitost, podmíněnou individuálními, nezvykle vyhraněnými uměleckými záměry a cíli. Jen mohutným rozvinutím aktivních složek uměleckého výrazu mohli umělci 16. století obohatit a zároveň vytvořit vývojové předpoklady pro následující staletí. Došlo k výraznému rozšíření zobrazovacích a vyjadřovacích možností umění a byly položeny základy pro nový druh realismu barokního.¹⁶ V českém umění je významný jeho odpor proti změně, manýristický pohled upřený do minulosti na dosud živé středověké motivy. Bylo tedy přirozené, že na jedné straně cizí vlivy přítomné na habsburském dvoře silně působily na domácí produkci, setkáváme se zde s postupným vstřebáváním italských a později ve stále větší míře

¹³ Eliška FUCÍKOVÁ: Veduta v rudolfinském krajinářství. In: Umění, XXXI, 1983, 391-399

¹⁴ Jaromír NEUMANN: Renesance a manýrismus. In: Umění a skutečnost, 1963, 35-67

¹⁵ Jan Gerrit van GELDER / Jan BISCHOP: Oud Holland: Driemaandelijka Tijdschrift voor Nederlandse Kunstgeschiedendes. Amsterdam 1971, 201-208

¹⁶ Don Gregorio ROMANINI: Il Figino overo del Fine della Pittura, Mantua 1591

nizozemských vzorů¹⁷ a na straně druhé místní modifikace gotiky a renesance přispívaly k formování rudolfínského stylu.¹⁸

Umění manýrismu nacházelo zdravým instinktem Nizozemců nevyčerpatelný zdroj v přírodě, k níž se obracelo studiem *naer het leven* (podle skutečnosti), nazírané živě a bezprostředně. Z ní vycházel Roelandt Savery, povoláný císařem Rudolfem II. na začátku století do Prahy, kde ovšem nebyl zcela osamocen, od roku 1594 tu působil tvůrce vedut Joris Hoefnagel (1542 – 1601) nebo dvorní malíř krajinář Pieter Stevens (1567 – 1624), u něho přivodil přerod ke svěžesti vidění a k uvolnění rukopisu další vynikající představitel Paulus van Vianen (1570 – 1630), ačkoliv byl svým školením zlatníkem a medailérem. V Praze Vianen působil od roku 1603. Savery zachycoval realisticky, na rozdíl od Stevensova korektně reprezentačního přístupu, nejen pražské výstavné budovy, ale i všední zákoutí, podněcující svou pitoreskní neupraveností. Z Čech vytěžil Savery množství motivů, které pak v určité stylizaci převáděl do svých charakteristických lesních zátiší. Ohlas jeho tvorby je možné vystopovat i v návazné barokní periodě, přirozeně přehlušovaný novými proudy a tendencemi.¹⁹

Saveryho díla se vlivem tradičního sběratelského zaměření stala součástí nejpočetnější a nejvýraznější skupiny nizozemského malířství, nacházející se v českých galeriích a zámcích.²⁰ Tyto sbírkové předměty mohly formovat vkus sběratelů, kteří vnášeli své požadavky na provedení toho kterého výtvarného žánru. Sběratelská činnost a umělecký mecenát se staly jedním z nejvýraznějších kulturních projevů české pobělohorské aristokracie, která kladla na první místo vnější dojem. Vystála potřeba prezentovat bohatství uměním, což ve výsledku znamenalo vznik ucelené a nezřídka i pozoruhodné kolekce obrazů. Podíl na tom nesla nejen soudobá mentalita a převládající umělecký vkus, ale také úroveň dosaženého vzdělání, zejména kavalírské cesty uskutečňované v 17. a 18. století, které vedly české šlechtice ke snaze vyrovnat se poznaným vzorům „magnifizenci“ a „grandezze“ cizích rezidencí. Znalost vyspělého kulturního

¹⁷ srov. Zikmund WINTER: Český průmysl a obchod. Praha 1913, 522sq.; Karel Václav HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Praha 1915, 5-25

¹⁸ Robert John Weston EWANS: Rudolf II. a jeho svět. Oxford University 1973, 197-234

¹⁹ PREISS 1988 (pozn. 3)

²⁰ Lubomír SLAVÍČEK: Flámské figurální obrazy 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1986, 5

prostředí a jejich velkolepých obrazáren a sbírek, přispěla i v českých zemích ke zrození řady poučených a vzdělaných sběratelů.²¹

Závazné vzory a zásadní zdroj inspirace představovala např. soukromá sbírka arcivévody Leopolda Viléma. Jeho výjimečná kolekce, v níž hlavní postavení připadlo obrazům nizozemského a italského malířství 16. a 17. století, vznikala v době arcivévodova politického působení v Nizozemí a mj. i z bezprostředního a zasvěceného styku jejího budovatele s nizozemským uměním. Sbírkou na konci jeho zahraničního pobytu tvořila 517 italských a 888 nizozemských a německých obrazů a těšila se značné pozornosti zahraničních návštěvníků i cestovatelů z řad české šlechty. Jiným závazným vzorem, byla obrazárna budovaná ve druhé polovině padesátých let 17. století v prostorách Pražského hradu, při jejím sestavování využil císař Ferdinand III. znaleckých schopností a zkušeností svého bratra, zmiňovaného arcivévody Leopolda, jehož novátorský názor přispěl k postupnému opuštění staršího sběratelského konceptu, jehož výrazem se staly pozdně manýristické „Kunst- und Wunderkammern“ a začala se postupně prosazovat specializovaná sbírka orientovaná převážně na výtvarné umění, kvalitní obrazy a sochy.²²

Na přelomu 17. a 18. století se Praha mohla vsutku chlubit nevídaným počtem uměleckých sbírek. I zde platilo sběratelství obrazů za výraz vzdělanosti a vytříbeného znalectví. Lobkovicové, Šternberkové, Nosticové, Černínové, Kolowratové, Valdštejnové, hrabata z Vrtby a mnozí další mohli navázat na starší tradici rodových sbírek a rozšiřovat je podle možností nákupem, dědictvím a jinými majetkovými přesuny tak, aby jim vtiskli nově požadovaný charakter. Byla to činnost finančně náročná, jež vedla nezhledně k zadlužení a následnému rozpadu souboru.²³

Zájem barokních sběratelů se vztahoval na heroickou krajinu římsko-francouzského typu stejně jako na intimní krajinu holandskou, vedle toho byla milována krajina architektonická, veduta skutečná i pomyslná i měřicky konstruovaný prospekt. V jejich sbírkách se nacházely umělecké osobnosti jako

²¹ Alena VOLRÁBOVÁ: Německá kresba 1540 -1650. Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem. Praha 2007, 8

²² Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939. Praha 2007, 7-32

²³ Hana SEIFERTOVÁ / Anja ŠEVČÍK (ed.): S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690 – 1750. Praha 1997, 9

např. Jan Jakub Hartmann (1658 - 1736), Karel Škréta (1610 – 1674), Michael Leopold Wilmann (1630 – 1706), Jan Rudolf Bys (1662 – 1738), Michal Václav Halbax (1661 – 1711), František Theodor Dallinger (1710 – 1771), z četných nizozemských autorů uvedu Paula Brilla (1554 – 1626), Jana Brueghela, Roelanta Saveryho aj.²⁴

Závažné svědectví o charakteru a autorském složení českých šlechtických obrazových sbírek raného a vrcholného baroka, nám poskytuje sbírka Felixe Vršovce, v ní se pozornost českých sběratelů převážně zaměřovala na kvalitní díla italských, nizozemských, německých a českých malířů 16., 17., později i 18. století, jejich novými držiteli se stali Nosticové.²⁵ Do povědomí domácí i zahraniční uměnilovné veřejnosti se hlouběji zapsala Nostická obrazárna a s ní i její flámské obrazy. Kolekci děl můžeme sledat zásluhou zmínek a uznalých hodnocení v dobové topografické a průvodcovské literatuře na přelomu 18. a 19. století.²⁶ Dnes však již tvoří základ flámské kolekce v Národní galerii a v průběhu několika let následovalo postupné uměleckohistorické zpracování.²⁷ Tyto výsledky byly publikovány zejména na několika výstavách, za účelem seznámení nejširší i odborné veřejnosti s jejím charakterem a současně také významem.²⁸

Nejvýznamnější z maleb flámských tvůrců se uplatnily na výstavě uspořádané roku 1945²⁹ ve výstavních prostorách Městské knihovny a posléze i ve všech stálých expozicích starého evropského umění ve Šternberském paláci. Na hodnotná a vývojově závažná díla flámských umělců znovu poukázala i řada výstavních akcí odborně připravených Jaromírem Šípem. První z nich byla v roce 1963,³⁰ která představila rozsáhlý výběr z přírůstků flámské malby 17. století, na ni postupem času navázaly hodnotící výstavy, které přiblížily jednotlivé malířské specializace, krajinomalbu nevyjímaje.³¹ Následovala souborná přehlídka

²⁴ SLAVÍČEK 2007 (pozn 22)

²⁵ ibidem

²⁶ Wolfgang Adolf GERLE: Prag und seine Merkwürdigkeiten, Prag 1836; Theodor von FRIMMEL: Von der Galerie Nostitz in Prag. Blätter für Gemäldekunde, V, 1910, 1-9

²⁷ Jaromír ŠÍP: Bilance flámského malířství 17. století v pražské Národní galerii. In: Umění, XVII, 1969, 603-613

²⁸ Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze (kat.výst.). Hodonín-Liberec 1985, 5-6

²⁹ Alice MASARYKOVÁ / Jaromír PAVELKA / Jaroslav PEŠINA (ed.): Výstava vybraných děl 14. - 20. století (kat. výst.). Praha 1945

³⁰ Jaromír ŠÍP (ed.): Výstava přírůstků flámského malířství 17. století (kat.výst.). Praha 1963

³¹ Antonín GRŮZA (ed.): Flámská krajina 16. a 17. století (kat. výst.). Gottwaldov 1968; ŠÍP 1967 (pozn. 5)

flámského malířství 17. století ze sbírek pražské Národní galerie, konané v letech 1981 - 1982 v Bratislavě,³² v roce 1985 v Hodoníně a Liberci.³³ Mimořádný význam měla výstava uskutečněná v roce 1997 pod názvem Rudolf II. a Praha, která přinesla nové zhodnocení Saveryho děl.³⁴

Poznání o Saverym shrnuje v českém prostředí heslo z Dlabacžova lexikonu do roku 1815.³⁵ Píše o něm jako o malíři krajin a květinových zátiší malého formátu, dovídáme se, že jeho díla spadají do let 1602-1634 a poučil se u Gillise van Coninxloo (1544 – 1607) a obou Bruegelů. O jeho schopnostech se dověděl císař, který dal podnět k umělcovu přestěhování do Prahy. Také cizí zdroje odkazují na cenné informace a bohatou literaturu o něm. Naglerův Neues allgemeines Künstler Lexicon vydaný roku 1845 podává celkem zevrubné informace o Saveryho profesním životě a díle i jeho zastoupení v evropských sbírkách.³⁶ Bližší informace nám také podávají Ulrich Thieme a Felix Becker a mnozí jiní³⁷ nebo nově vydané řady posledních několika let.³⁸

Kromě zmiňovaných lexikonů byla také zpracována celá řada odborné literatury. Nejrozsáhlejším pojednáním o umělci a tvorbě do roku 1908 je doktorská práce Kurta Erasma, doplněná podrobně sepsaným katalogem.³⁹ O krajinářském umění flámské provenience se dočteme v dostupné literatuře,⁴⁰ ve

³² Jaromír ŠÍP (ed.): Krajina, život a práce (kat. výst.). Praha 1982, nepag.

³³ SLAVÍČEK 1985 (pozn. 28)

³⁴ Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy (kat. výst.). Praha 1997, 12-13

³⁵ Johann Gottfried DLABACZ: Künstler Lexikon für Bomen und auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, 507

³⁶ Gustav Karl NAGLER: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1845, 45-47; Die Monogramisten. München – Leipzig 1856, 1056

³⁷ Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart; Leipzig 1935, 507; George WILLIAMSON: Bryon's Dictionary of painters and engravers. New York 1964, 26-27; Eugène BÉNÉZIT: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris 1976, 319-320

³⁸ Karl Gustav SAUR: Allgemeines Künstlerlexikon. München 2008, 344

³⁹ Kurt ERASMUS: Roelant Savery, sein Leben und seine Werke (Inaugural Dissertation) Halle 1908, nepag.

⁴⁰ Josef Alexander RACZYNSKI: Die flämische Landschaft vor Rubens. Frankfurt am Main 1937; Yvonne THIÉRY: Le paysage flamand au 17e siècle. Paris – Bruxelles 1953; Kenneth CLARK: Landscape into Art. London 1956; Horst GERSON: Art and Architecture in België. London 1960; Ludwig MÜNZE: The Drawings of Pieter Brueghel. London 1961; Leo van PUYVELDE: La peinture flamande au siècle de Bosch et Bruegel. Bruxelles 1962; Jaromír ŠÍP / Oldřich BLAŽÍČEK (ed.): Flämische Meister des 17. Jahrhunderts (kat.výst.). Praha 1963; Nicole DACOS: Les Peintres Belgiem a Rome au 16-ème siècle. Bruxelles – Rome 1964; Le paysage aux Pays-bas de Brueghel á Rubens (1550-1630) (kat. výst.). Gand 1961; Le siècle de Brueghel (kat. výst.). Bruxelles 1963; Le siècle de Rubens (kat. výst.). Bruxelles 1965; Kurt MÜLLENMEISTER - Ekkehard MAI (ed.): Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639) (kat. výst.). Köln 1985, 76; Carlos van HASSELT: Dessins de paysagistes Hollandais du XVIIe siècle. I catalogue.

kteře je věnována pozornost, mnohdy jen okrajově – zmínkou, Saveryho tvůřčí činnosti, někdy prostřednictvím obrazové dokumentace. Z odborných publikací novějšího data mohu uvést alespoň ty zásadní, mezi které bezesporu patří umělcova přínosná monografie od Kurta Müllenmeistra,⁴¹ tento soupis děl obsahuje nejen jejich popisy, ale je doplněn o cenné reprodukce, jejichž prostřednictvím se tak blíže obeznámíme se Saveryho tvorbou, dnes již rozestou po světových sbírkách. Badatelé jako Jos de Meyera,⁴² Erika P. Löfflera⁴³ nebo Joaneath Spicer⁴⁴ postoupili ještě dále, zaměřují se totiž na konkrétní témata v Saveryho tvorbě a tyto díla podrobují hlubšímu zkoumání.

Z českých historiků umění se soustavně tématu holandské krajiny věnoval Jaromír Šíp,⁴⁵ výstavní katalogy jsou toho nesporným dokladem. Mezi jinými však vyniká přínos kurátorky Národní Galerie v Praze Hany Seifertové, která se především zasadila o zevrubnější vhléd do nizozemského umění v novověku a s důsledností se dosud věnovala také Saveryho malbám, kresbě i grafice.⁴⁶

Výsledkem neutuchajícího zájmu o Rudolfské umění a umělce pozdního manýrismu v Čechách, je široce založený výzkum věnovaný době vlády Rudolfa II. a umění, který konfrontovali badatelé z Evropy a zámoří na několika mezinárodních sympoziích.⁴⁷ Každoročně tým badatelů spolupracuje na statích odborného uměnovědného časopisu *Studia Rudolfsina*, který tímto vnáší nové skutečnosti a zároveň objasňuje dosud nezodpovězené otázky. Jsme tak svědky

Amsterdam 1968-1969, 139-142; Karl Gustav BOON (ed.): Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700 (kat. výst.). Volume, XXIII, Amsterdam s.d., 219-223

⁴¹ Kurt MÜLLENMEISTER: Roelant Savery, Kortrijk 1576-1639 (kat. výst.). Freren 1988

⁴² Jos de MEYERE (ed.): Roelant Savery (1576-1639) (kat. výst.). Utrecht 1985

⁴³ Erik LÖFFLER: De ruïnes van kasteel Rossum en kasteel Brederode geïdentificeerd op aerkem van Roelant Savery en enkele tijdgenoten. In: *Delineavit et Sculpsit*, 25, 2002, 7-16; De ruïnes van kasteel Rossum en kasteel Brederode geïdentificeerd op aerkem van Roelant Savery en enkele tijdgenoten. In: *Delineavit et Sculpsit*, 23, 2001, 1-5

⁴⁴ Joaneath SPICER: The „Naer het leven“ drawings by Pieter Brueghel or Roelant Savery? *Master Drawings* VIII, 1970, 3-30; *The Drawings of Roelandt Savery* (dis. Yale University). Bonn 1979; *The Defense of Prague 15 February 1611*. In: *Umění*, XL, 1982, 454-62; Luca VERLAG: *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Freren 1988, 273-83; *The Star of David and Jewish Culture in Prague around 1600. Reflected in Drawings of Roelandt Savery and Paulus van Vianen*. In: *The Journal of the Walter Gallery* LIV, 1996, 203-24; Joaneath SPICER / Eliska FUČÍKOVÁ a kol. (ed.): *Objev alpského vodopádu*. In: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (kat. výst). Praha 1997

⁴⁵ Jaromír ŠÍP: *Roelandt Savery in Prague*. In: *Umění*, XVIII, 1970, 276-283; Jaromír ŠÍP: *Mistři holandské malby 17. století*. Praha 1954, 1-14

⁴⁶ Hana SEIFERTOVÁ / Jiří TŘEŠTÍK: *Jsou obrazy Roelanta Saveryho Ráj a Krajina s ptáky původními protějšky?* In: *Bulletin of the National Gallery in Prague* XII-XIII, 2002-2003, 160-164

⁴⁷ Eliška FUČÍKOVÁ: *Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha 1988, 47-65

toho, že rudolfínské umění má do dnešních dní svá neprobádaná zákoutí a je jen na současných historících umění, aby se nadále pokoušeli vynést na světlo zajímavé poznatky, kterými by studium obohatili o nové souvislosti.

II. Rysy krajinářství na pražském dvoře v pozdním manýrismu

Nejdůležitější stavební kameny rodícího se českého krajinářství nacházíme v 16. století. A to jednak v přirozeně se upevňujícím Holandsku, jednak také mimo ně, zejména v Římě a v Praze. Tato centra však nezůstala izolovaná, protože mezi nimi docházelo k poměrně četným a podnětným stykům.

Na přelomu a v prvním desetiletí 17. století působili na dvoře Rudolfa II. nejméně tři nizozemští krajináři: Roelant Savery, Pieter Stevens, zlatník a medailér Paulus van Vianen a také vynikající tvůrce vedut Joris Hoefnagel. Pražská tvorba těchto umělců byla jistou předzvěstí toho, co se prosadilo v Holandsku hojněji a plnější měrou teprve asi o deset let později, jedná se o reálnou krajinu.

Krajináři se soustředili především na empirické pozorování a jen při konstrukci a kompozici prostoru se opírali o různé předlohy. Jejich díla sahají od bezprostředních studií podle skutečnosti až k expresivním dekorativním kompozicím, vyznačují se bohatou škálou hry se skutečností a fantazií. Setkáme se v nich se snahou co nejpřesvědčivěji a nejpřirozeněji zachytit odpozorované detaily a současně také s tendencemi vystupňovat kompoziční dekorativnost nebo vystihnout romantickou náladu. V závěru tohoto období dokonce se snahou o monumentální účín.⁴⁸ Objevování nových krás a civilismus výtvarného přednesu krajinné reality se stal společným jmenovatelem děl rudolfínských krajinářů.⁴⁹

Na vzniku a rozvoji tohoto typu krajin se souběžně podílelo více malířů nizozemské provenience, především Hans Bol, Paul Bril, Lucas van Valckenborch a Jan I. Brueghel.⁵⁰ Ti ochotně setrvali na tradičních krajinářských formulacích, rozměňujících odkaz Pietra Brueghela staršího (1525/1530-1569), který byl sensualisticky zaujat viděnou skutečností. Nechtěl modelovat podle praktiky Italů, ale ponechával výhradní vládu barvě, aby pracoval tu volně širokou fakturou za

⁴⁸ Eliška FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50-51

⁴⁹ Jaromír ŠÍP: Kapitoly z holandského krajinářství 17. století. In: Panorama, 1, 1995, 10-11

⁵⁰ Hans DEVISSCHER (ed.): Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden (kat.výst.). Kolín nad Rýnem 1992, 191-202

použití oleje, tu staroflámsky miniaturním způsobem v technice převážně temperové.⁵¹

Těsně před rokem 1600 se v nizozemské krajinomalbě prosadil nový krajinářský typ, zachycující vnitřek hustého, neproniknutelného lesního porostu, světelně různě odstupňovaného. Jan I. Brueghel ve svých lesních krajinách velmi často kombinoval zblízka viděnou kulisu lesa, vyplňující jen část obrazové plochy s pohledem do daleké krajiny, otevírající se ve zbývajícím prostoru. Takovéto kompoziční schéma užil zejména mezi lety 1600-1619 v řadě svých krajin, v nichž krajinné prostředí tvoří rámec pro figurální výjevy, žánrově laděné, z každodenního života, případně mytologické nebo biblické příběhy.⁵²

Vynikající Saveryho obrazy, kterým bude věnována pozornost v některých z následujících kapitol, mají původ v tvorbě Jana I. Brueghela a to nejen v celkovém kompozičním řešení krajinného záběru, vztahu mezi figurální složkou a krajinným prostředím, ale i jednotlivými motivy figurální stafáže. Savery tedy vyšel spíše z koncepce Jana I. Brueghela a podobně, jak to bylo v jeho obrazech, se interiér lesa stává jevištěm pro figurální výjev.⁵³

II/I. Vznik realisticky utvářené krajiny

V kunstkomoře Rudolfa II., v truhle číslo 98 bylo uloženo deset knih, v nichž byly svázány krajinářské kresby Brueghelovy, Bolovy, Hendricka van Cleef, Stevensovy,⁵⁴ v nich se nacházely mezi Dürerovými kresbami také studie

⁵¹ Jaromír NEUMANN: Pieter Brueghel. Praha 1965, 80, 83-85

⁵² Ertz KRIS (ed.): The Brueghel family of painters and further masters from the „Golden Age“ of netherlandish painting (kat.výst.). Paris 1986-1987, 47-51, 192-211

⁵³ Hana SEIFERTO VÁ / Lubomír SLAVÍČEK: Nizozemské malířství 16.-18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Liberec 1995, 18; ŠÍP 1995 (pozn. 49); pozn. teoretik a malíř Karel van Mander výslovně nabádal počátkem století k tomu, aby důsledně oživovali krajinu lidmi. Proto se vyvinula praxe, že malíři zdatnější v provádění figurálních výjevů malovali poutavé epizody do krajin svých kolegů, kteří se zaměřovali na komponování kulisovitě pojaté krajiny, volně směřující heterogenní prvky. Právě taková díla byla totiž nejvíce hodnocena. Müller JÜRGEN: Concordia Pragensia – Karel van Manders Kunsttheorie im Schilderboeck, München 1993, 37

⁵⁴ Rotraud BAUER / Herbert HAUPT: Das Kunsthammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611, Wien 1976, 138, 135

konkrétních míst, pohledy na města, vesnice a dvory, které byly vlastně prvními vedutami, měly silný vliv především na Vianena a Saveryho.⁵⁵

Krajiny Gillise van Coninxloo, Paula Brila, Jana Brueghela, Davida Vinkebonse, které časově spadají až do posledních let 16. století jsou pouze variantami ideální krajiny. Předěl nastal kolem roku 1600 nastoupením realistického obrazu skutečné krajiny nebo jejího detailu namísto fantastických a idealizovaných motivů v krajinářství. Jedním z prvních umělců, kteří uplatnili ve své tvorbě realistické tendence je Paulus van Vianen,[1] známý především jako zlatník a medailér, který vedle úzké spojitosti s Dürerem tkví svou krajinářskou tvorbou hluboko v tradici nizozemského umění a jeví se jako pokračovatel Brueghelových kreseb alpských krajin. Ze stanoviska vývoje realistického obrazu krajiny je důležité, že Vianen našel rovnováhu mezi objektivním způsobem podání a přitom dovedl vycítit náladu krajiny, jistě také působil na krajináře žijící v té době v Praze, především na Roelandta Saveryho a na Pietra Stevense, jelikož jejich krajinářské kresby vzniklé během pražské periody vykazují vliv jeho realismu a kreslířského slohu.[2] Umělec v té době už zcela opouštěl manýrismus, zatím co oba jeho kolegové zastávali směr spojující ideální kompozici s realismem v detailu. Nové umělecké snahy se projevují v té době nejprve v kresbě; malíři zachycovali svá pozorování také ve skicách. Tak to učinil i Vianen, ovšem s větší svobodou než malíři z povolání, kteří ulpívali déle na schématech módního krajinářského slohu.⁵⁶

Joris Hoefnagel jako jediný přišel na císařský dvůr co by renomovaný kreslíř vedut s velkou praxí a zásobou kresebných studií ze svých předchozích cest. Byl typickým představitelem veduty pozdního 16. století. V jeho kresbách na rozdíl od Saveryho nebylo místa pro takové detaily jako věrný přepis jednotlivých ulic či domů. Měly dát divákovi povšechnou představu o městě a jeho malebnosti. Jeho kresby mají v sobě zvláštní strohost, suchou objektivitu, nevyhledávají zvláštnosti; mají informovat, ne pobavit.⁵⁷ Zůstalo vyhrazeno teprve příští generaci umělců, aby nové realistické tendence v pojetí krajiny rudolfínských umělců pronikly plně do malířství a grafiky.⁵⁸

⁵⁵ FUČÍKOVÁ 1983 (pozn. 13)

⁵⁶ Teréz GERSZI: Die Landschaftskunst von Paulus Van Vianen. In: Umění XIII, 1970, 260-269

⁵⁷ BAUER / HAUPT 1976 (pozn. 54)

⁵⁸ GÉRSZI 1970 (pozn. 56)

II/II. Císař podporovatel a objednavatel umění

Je třeba si uvědomit, že teprve za Rudolfovy vlády nový sloh uvolnil přístup k přírodě a razil svobodu jednotlivým žánrům, ať už to byla krajina, portrét nebo zátiší. Zvláště krajinářství brzy postupovalo po koleji zcela samostatně.⁵⁹ Osobnost císaře nás právem zajímá, protože to byl on, kdo si umělce vybíral a přímo výslovnými pokyny i nepřímými svými sběratelskými sklony usměrňoval jejich činnost a ovlivňoval malířský repertoár, Saveryho nevyjímaje.⁶⁰ Jeho účast na uměleckém procesu se neomezovala na dárcovství v oblasti témat způsobu jeho podání. Sám se o podíl na uměleckém procesu pokoušel a zástupně na sebe nechal tvořit umělce ve své přítomnosti. Aktivně se také podílel na formování proslulých sbírek.⁶¹

Krajina však dosud nebyla uznávána jako samostatný a svébytný malířský druh. Dokazuje to statut, udělený císařem Rudolfem II. roku 1598 pražskému malířskému pořádku, který stanovil jako téma mistrovského kusu tradiční námět P. Marie s Ježíškem, na něm v pozadí mělo být „nějaké stavení a za tím položené krajiny anebo země s vrchy, lesy, horami a dalekým stavením, což se landšoft jmenuje“. Toto nařízení bylo dosud vázané na středověké pojetí.

Obrazy krajin vzbudily pozornost císařského mecenáše nejen jako nový umělecký žánr, ale také jako možnost vědeckého pozorování. Císař poznal v dílech Albrechta Dürera obraz krajiny, ničím nepřikrášlené. V jeho studiích pochopil, že přírodu není třeba upravovat a že i bez zásahu člověka odpovídá nejvyšším estetickým měřítkům. Oblíbeným mistrem byl i Pieter Brueghel starší, který Rudolfa přitahoval kombinací monumentality a přesných detailů. Spojení metafyzicky pojatého celku s „realismem“ detailu je bezpochyby charakteristické pro intelektuální manýrismus a typické pro pražskou školu. S krajinářskými díly mistra, který ve své tvorbě dosáhl maximální „rovnováhy poznání a řádu, pasivního a aktivního vztahu k přírodě, harmonie člověka a světa“⁶² se Rudolf II.

⁵⁹ POCHE 1964 (pozn. 59)

⁶⁰ Jaromír NEUMANN: Malířství 17. století v Čechách. Praha 1951, 67

⁶¹ Emanuel POCHE: Císař, jeho umělci a sbírky. In: Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988, 262

⁶² Jan BIAŁOSTOCKI: Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei. In: Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650. Dresden 1972, 15

seznámil už na dvoře Filipa II. ve Španělsku a toužil vlastnit některá z nich.⁶³ V pohledu vycházejícím z odkazu Pietera Bruegela, vešlo české prostředí poprvé do těsného styku s průkopnickými snahami nizozemského umění.⁶⁴

Císař se snažil získat reprezentativní ukázky prací všech slavných krajinářů, ale také angažovat do svých služeb schopné mistry, kteří by tento obor úspěšně pěstovali na jeho dvoře.⁶⁵ Jejich díla upoutávala tématickou rozmanitostí, jejich „varietas“, a také skutečnost, že přinášely nové pojetí tématu.⁶⁶ Je spíše kupodivu, že přestože byl císař odchován v ovzduší španělské etikety, našel zalíbení v selských sujetech. Kopie a imitace dle starého Brueghela obstarávali sami jeho synové, Petr ml. a Jan, kteří jsou přímí vrstevníci umělců Rudolfova dvora. Jan „sametový“ Brueghel v obrazech dochovává mnohý odkaz z tradice staronizozemské školy.⁶⁷ Pieter Hainhofer společně s Paulem Brilllem považovali Jana Brueghela za nejlepšího současného evropského krajináře. Umělec se zdržoval v roce 1604 v Praze a Rudolf II. se stal jeho předním příznivcem. Proto výrazová podobnost Brueghelových krajin přiměla císaře pozvat do Prahy i Roelanta Saveryho.⁶⁸

Mimo něj se svými znalostmi a bezprostředním vkladem vlastní práce prosadil Bartolomeus Spranger, který patřil mezi císařovy oblíbené důvěrníky. Podobně se v císařově nejbližším okolí uplatnili i Hans von Aachen, Josef Heintz, zvaný Švýcar a někteří jiní umělci. Oba Stradové Juseppe a Ottavio přispěli k narůstání sbírek svým emblematickým dílem, které v mnohém směru ovlivnilo ikonografii malířství i sochařství. Vše co vzniklo v dvorských dílnách mělo sloužit k poznání světa a k odhalování jeho tajemství. Je jisté, že prostřednictvím umělců pocházejících z různých tvůrčích škol a sfér vlivu, císař vytvořil novou manýristickou školu, která prosazovala vlastní výtvarný názor v malířství, grafice,

⁶³ Jaromír NEUMANN: Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen. In: Umění, XVIII, 1970, 151-4; Philipp Hainhofer REISE - TAGEBUCH: Enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617. Stettin 1843, 15

⁶⁴ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34)

⁶⁵ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47)

⁶⁶ SEIFERTOVA / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 23)

⁶⁷ Karel CHYTIL: Umění a umělci na dvoře Rudolfa II. Praha 1912, 50-51

⁶⁸ Bertram KASCHEK: Bruegel in Prag: Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels D. Ä. um 1600. In: Studia Rudolphina 7, Praha 2007, 44-58; jestliže sběratel toužil po nedostupných dílech určitého slohového zaměření a našel malíře schopného taková díla kopírovat či parafrázovat, pak se výkony takového umělce hodnotily velmi vysoko, zvláště v malbě ve flámském stylu nebo variace děl jiných autorů byly přijímány s nadšením, často šlo o způsob malby „ve starém slohu“. SEIFERTOVA / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 23); Erich HUBALA: Malerei – Landschaft, Stilleben, Blumen- und Tiermalerei. In: Swoboda 1964, 230

plastice a uměleckém řemesle. Ikdýž jejich vliv postupem doby zesílil, nepřerostl nikdy do takových forem, aby se Rudolf vzdal osobitého přístupu k výtvarnému dílu. Bezprostřední zájem nebyl podmíněn, jen reprezentačními zřeteli, ale zcela spontánně veden ke skutečným výtvarným hodnotám.⁶⁹

Pokud byli umělci ochotni respektovat císařovo přání ve volbě námětu a obsahovém pojetí díla a neodmítali ani podřadné kopistické zakázky, mohli si získat a udržet důvěru a značný vliv na působnost celého dvorského okruhu.⁷⁰ Nemůže být tedy pochyb o tom, že důležitou úlohu hrála sama náladově zabarvená povaha Rudolfa II., nelze ovšem úlohu panovníka v tomto smyslu přehánět, stejně tak nemůžeme od něho zcela abstrahovat.⁷¹

⁶⁹ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 66-90; František Xaver HARLAS: Co sbíral Rudolf II. a jak sbíral. In: Rudolf II., milovník umění a sběratel, Praha 1918, 52-70

⁷⁰ Jaromír NEUMANN: Rudolfinské umění I. In: Umění, XXV, 1977, 400-441

⁷¹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 45; HARLAS 1918 (pozn. 68) 36-48

III. Roelandt Savery (1576 – 1639)

III/I. Umělcův život, začátky tvorby a brueghelovská tradice

Roelant Savery narozený v Courtrai v jižním Nizozemí v roce 1576, pochází stejně jako Brueghelové z malířské rodiny. První základy tvorby získává u svého otce Jacoba Saveryho. Vyučil se u svého bratra Jacquese, nejlepšího žáka Hanse Bola. Pak přichází do školy Paula Brila, kde pracuje i jeho bratr Jacques.⁷² Roelandt tedy patřil do širšího okruhu následovníků Pietera Brueghela st. Za svého mládí uprchl společně se svou rodinou před Španěly do Holandska.⁷³ Nejprve na přechodnou dobu žili v Bruggách a v roce 1585 se usadili v Haarlemu. Roku 1591 odjeli do Amsterdamu, kde s bratrem sdílel společný dům a spolupracoval s ním až do roku 1603.⁷⁴

První známá díla jsou datována rokem 1600. Dokládají umělcovo zaujetí pro Pietera Brueghela v pojetí námětu i v charakteristice postav⁷⁵ a objasňují, že Savery od počátku tíhnul k malbě pestrých zvířecích seskupení v přírodě, třebaže se až později na obrazy tohoto typu specializoval.⁷⁶

Roelandt se dostal do dvorských služeb Jindřicha IV, který začal jeho umění trochu svírat v duchu italsky zušlechťujícího manýrismu a ideální krajiny, ale nepodlehł jim zcela. Snad právě odchod do Prahy mu poskytl volnost nového poznání a ještě vřelejší přimknutí k přírodě v duchu Rudolfovy záliby, která

⁷² Skoupost archivních pramenů je zarážející. Takřka nic se nedovídáme o osobním životě, jen málo o finančních poměrech a odměňování za práci. FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 91-139; Im Kunstkammerinventar von 1607-1611 sind unter der Rubrik „Gezeichnete Landschaftle di penna“ zwei „landtschafftbuch“ mit Zeichnungen von Hans Bol und Pieter Brueghel angeführt (Inv. Nr. 2771, 2772). Bedenkt man, dass Jacques Savery ein Schüler Bols war, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei den als Brueghel verzeichneten Aerkem in Wahrheit um Zeichnungen Jacques Savery handelt, die möglicherweise von Roelant an den rudolfínischen Hof gebracht wurden. BAUER / HAUPT 1976 (pozn. 54)

⁷³ CHYTIL 1912 (pozn. 67) 15-16

⁷⁴ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 78

⁷⁵ Zur Rezeption der Brueghelschen Landschaftskunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ganz allgemein Teréz GERSHI: Die Brueghel - Tradition in der niederländischen Landschaftskunst. Academiae nanlecta. Brüssel 2000, 77; Jaromír ŠÍP - Jan BIAŁOSTOCKI: Prag als Centrum der Landschaftsmalerei zur Zeit Rudolfs II. In: Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650 (Ausst. Kat.). Dresden 1972, 34-38

⁷⁶ Thomas Davista KAUFMANN / Ekkehart MAI (ed.): Roelant Savery in Steiner Zeit (1576-1639) (kat.výst.). Utrecht 1985-1986, 39-45; MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41)

zvláště ke konci panovníkova života začala být soustředěna především na volnou krajinu.⁷⁷

V Praze se usadil v roce 1604. Přestože přijel velmi mladý, byl již vyzrálým malířem širokého rejstříku výrazových prostředků.⁷⁸ Je velmi pravděpodobné, že pozvání na Pražský hrad bylo podmíněno především umělcovou blízkostí k umění Pietera Brueghela, jehož byl Rudolf II. velkým ctitelem a obdivovatelem. Císař v něm konečně získal malíře, který vyšel z brueghelovské tradice⁷⁹ a úspěšně ji dokázal tvořivým způsobem rozvíjet. Znalost Brueghelova díla se projevovala nejen ve způsobu vidění krajiny, ale i v příbuzném stylu.⁸⁰ Maloval také zátiší, zvířata, ptáky, motýly i první krajiny se skálami, lesy a vodopády.⁸¹ Zaznamenával také život v městě spolu s jeho obyvateli. O tomto se přesvědčíme v následujících několika kapitolách.

Pozici dvorního malíře si udržel až do Rudolfovy smrti roku 1612, ale Prahu opustil o rok později, protože patřil k dvorním umělcům nově nastoupeného Matyáše.⁸² Buď tehdy pobýval u císaře ve Vídni, nebo byl i nadále dvorním umělcem, i když nežil přímo na dvoře. Není nadsázkou tvrzení, že nejplodnější období a nejvyšší hodnoty v jeho tvorbě přinesla léta strávená v Praze do roku 1612. Pracuje pak také v Mnichově, Salcburku, Brixenu a krátce po 2. lednu 1615 se vydává patrně spolu se svým synovcem a žákem Janem Saverym ml. zpět do Prahy, aby pokračoval obvyklým způsobem v práci.⁸³ V lednu následujícího roku je v Amsterdamu a Holandsko pak už neopouští.⁸⁴ Roku 1619 se trvale usadil v Utrechtu, kde našel prostředí blízké svým sklonům, téhož roku se zde stal mistrem gildy sv. Lukáše.⁸⁵ V následujícím období získává umělec finančně výnosné a současně čestné zakázky. Velký dům, který Savery získal roku 1621 v Boterstraat, je svědectvím toho, jak byl uznáván a v jakém žil blahobytu.

⁷⁷ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 67

⁷⁸ SPICER 1979 (pozn. 44); SPICER 1986 (pozn. 44); KAUFMANN 1985-1986 (pozn. 75)

⁷⁹ Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. In: Rudolfská Praha. Praha 2006, 30-40; KASCHEK 2007 (pozn. 68) 51-52

⁸⁰ Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1984, 211-213

⁸¹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 56

⁸² Antonín NOVOTNÝ: Praha Roelanta Saveryho. In: Staletá Praha VI. Praha 1973, 56-60

⁸³ idem

⁸⁴ ŠÍP 1970 (pozn. 45)

⁸⁵ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 82)

Za Roelantovy žáky jsou považováni Allaert van Everdingen a Isaak Major. Členem Saveryho utrechtské domácnosti byl rovněž synovec Jan mladší. Jejich spolupráce zintenzivněla zvláště po roce 1628 - po období naplněném mistrovým ohromným tvůrčím vypětím a především v letech, kdy Roelandtovi rychle ubývalo dušených sil, zhruba od roku 1634. Tento úpadek osobnosti se zřejmě pojil se značnými finančními problémy, neboť v září 1638 byl vyhlášen konkurs na Saveryho dům. O málo později umírá, jak je zaznamenáno v úředním zápisu 25.2. 1639.⁸⁶

III/II. Tvorba po příjezdu do Prahy

Díla pražského období se vyznačují rychle rostoucím zájmem o přírodu a celé místní prostředí. Savery byl specialistou na přesné zpodobení přírody, zvláště méně známých živočichů a různých anomálií. To zajisté zčásti vysvětluje, proč si ho Rudolf oblíbil.⁸⁷ Jako jiní jeho současníci u dvora se Savery ve svém malířském projevu přizpůsobuje celkovému ovzduší manýristické orientace. Právě na jeho osobnosti by se dalo demonstrovat, že odchod do Prahy neznamenal jen pokračování v dvorských službách, ale daleko intimnější přimknutí ke skutečnosti, a to především ke skutečnosti pražské.⁸⁸

Záhy po příjezdu se začaly na jeho obrazech objevovat postavičky urozených i prostých domorodců, které dodávaly jeho krajinomalbám specifický charakter. Zaznamenával každodenní život, pražská zákoutí, domy a jejich dvorky, břehy řeky i obyčejné obyvatele města. Malíř je studoval s důkladností dnešních etnografů, všímal si i materiálu a barvy jejich oblečení. Svědčí nejen o velkém kreslířském nadání Saveryho, ale jsou i závažným etnografickým materiálem.⁸⁹

⁸⁶ MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41); SEIFERTOVÁ / ŠEVČÍK 1997 (pozn. 65) 12

⁸⁷ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 91

⁸⁸ POCHE 1964 (pozn. 59)

⁸⁹ SPICER 1970 (pozn. 44) 270-275

III/III. Krajinářské studie

Pro Saveryho představovala Praha počátkem 17. století obrovský zdroj ryze krajinářských zážitků. V bezprostředním okolí královského hradu, přímo uvnitř městského opevnění byla rozsáhlá, nezastavěná a především přitažlivá prostranství, která stála za kresebná zachycení. Členitý terén Prahy, skýtal nádherné panoramatické pohledy, okouzloval umělce zvyklého na jednotvárnou rovinu. Nedaleko města začínaly hluboké lesy se smíšenými porosty. Jaromír Šíp poukázal na to, že Savery důvěrně znal krajinu v širším dohledu pražské rezidence, tj. okolí Berounky a oblíbené loviště českých panovníků - křivoklátské lesy.⁹⁰ Tyto scenérie přispívaly k odhodlání zapomínat na konvenční krajinářské formule ve prospěch konkrétní reality.⁹¹

Proto postupně po roce 1604 vymizely ze Saveryho krajin specifické flámské motivy a můžeme sledovat, že zpracovává nové dojmy získané v Praze a na cestách do rakouských Alp. Ve svých časných krajinářských dílech sestavoval kompozici ještě z jednotlivých motivů podle tradičního třílánového schématu, avšak rychle dospěl k novému pojetí krajiny, pod vlivem Jana Bruegela a úzkým kontaktem s Paulem van Vianen, když své obrazy začal připravovat ze studií kreslených přímo v přírodě. Zřetelně se jeví snaha kombinovat lesnatou krajinu se stromy a skalními útvary spolu s žánrem vesnického obrazu.⁹² Zaměřil se na zaznamenání menšího krajinného záběru.⁹³

Savery byl ještě lepším kreslířem než malířem. Zatím co v lavírovaných a kolorovaných perokresbách se držel spíš nizozemské tradice, jeho rudkové kresby jsou originální ve významu a citlivé i výtvarně vynalézavé při přepisu nejrůznějších přírodních motivů, starých stromů a skalních útvarů. Místo dosud užívaných listnatých stromů pozorujeme nyní v jeho obrazech jedle a smrky. Jejich měkké provedení předjímá vývoj malby.⁹⁴

⁹⁰ ŠÍP 1969 (pozn. 27) 29-38

⁹¹ Frans van LEEWEN: Iets over het handschrift van de „naer het leven“ tekenaar. Oud Holland, LXXXVII, 1970, 25-32; Jaromír ŠÍP: Kapitoly z holandského krajinářství. 17. století. In: Panorama, 1, Praha 1994

⁹² Heinrich Gergard FRANZ: Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolf II. In: Umění, XIII, 1970, 224-245

⁹³ POCHE 1964 (pozn. 59)

⁹⁴ FUČÍKOVÁ 2006 (pozn. 79) 67-88

III/IV. Saveryho „objev“ motivu alpského vodopádu

Motivy skal hrají důležitou roli v tematice raných kreseb, které vznikly v Praze a u Saveryho je nalezneme na velkoformátových kompozicích už v 90. letech.⁹⁵ Savery sám inklinoval k zobrazování přírody nezušlechtěné podle určitých estetických hledisek, a když mu Paul van Vianen ukázal své zcela čerstvé záznamy z cesty alpskými údolími, byl v tom ještě více utvrzen. Pod jeho vlivem se odhodlal k větší stylizaci a zvýšený zájem věnoval zachycení atmosféry místa. Kromě jemných kreseb perem pracoval teď častěji s uhlem, křídou a rudkami, protože jejich měkká čára lépe odpovídala novému stylu.⁹⁶ Jeho díla tedy nesou pečeť téměř fanatického zájmu o bizarní útvary kamenů a skal, které byly velmi oblíbeným motivem nizozemské krajinomalby první poloviny 17. století.⁹⁷

V letech 1606 - 1608 jej vyslal Rudolf II. do Tyrol, aby kresbou i malbou znázornil v horském prostředí Alp místa, která císaře kdysi během cesty ze Španěl zaujala. A tak umělec zpodobňoval na panovníkův příkaz alpské hřbety a jejich svahy oživoval vodopády[3] a prudce tekoucími bystřinami.⁹⁸ Vznikly tak krásné studie, které spojují daleká panoramata horských hřbetů s blízkými pohledy do lesních vnitřků. Dovedl vyjádřit dramatickou mohutnost i sílu přírody právě tak jako krásu jejich nejdrobnějších jednotlivin.⁹⁹

Na většině listů jsou zobrazeny horské bystřiny spadající z vysokých skalních stěn – efektní vysokohorské scenérie, jejichž dynamičnost byla podtržena pitoreskními detaily. Velkolepé přírodní divadlo bezpochyby podnítilo malířovu fantazii a inspirovalo ho k expresivním deformacím forem odpozorovaných ze skutečnosti. Na těchto listech, jejichž obrazový prostor je zpravidla tvořen skálou v popředí, je vidět jen malý kousek nebe. Neobyčejně detailně propracovaná skalní stěna, diagonálně umístěná do prostoru brání pohledu do hloubky. Savery tímto kompozičním postupem umocnil úžasný dojem, jímž na něj zapůsobily štíty velehor. Podařilo se mu tak přesvědčivě evokovat živelnou sílu přírody i nezadržitelnost eroze, která ji nahlodává, odplavuje těžké balvany, vytrhává

⁹⁵ FUČÍKOVÁ 2006 (pozn. 79)

⁹⁶ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 91-136

⁹⁷ FUČÍKOVÁ 2006 (pozn. 79)

⁹⁸ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 82)

⁹⁹ Jaromír NEUMANN: Rudolfínské umění II. Profily malířů a sochařů. In: Umění, XXVI, 1978, 329-330

stromy. Saveryho rozměrné křídové kompozice vodopádů a vodních kaskád nezřídka zachycují své objekty v šikmém úhlu pohledu, čímž se dosahuje zvýšené dramatickosti. Do popředí se dere vzrušující nápor vodního živlu s hrůzným rykem tryskajících přivalů vody, který mnohdy vyvrhuje pěnu a kamení a také pozůstatky padlých stromů.¹⁰⁰ Není náhoda, že tyto energické, těkavé, tryskající, diagonální linie poprvé upoutaly pozornost umělců vyškolených k poslušnosti zásad kontrapozice a kompoziční gestické dynamiky příznačné pro manýrismus a raně barokní umění.¹⁰¹

Tyrolská série kreseb je většinou provedena černou a barevnými křídami, místy jsou lavírovány akvarelovými barvami. V podstatě je nelze považovat ani za kresby zhotovené přesně podle skutečnosti, ani za přípravné práce pro rytce, protože reálné optické dojmy z Alp jsou v nich obohaceny vlastními fantazijními představami. Spíše jsou to autonomní umělecká díla, která se dostala do císařských sbírek v ucelené a svázané podobě alba, určeného císaři pro radost.¹⁰²

První Saveryho životopisec, německý malíř a spisovatel Joachim von Sandrart, který byl ve 20. letech 17. století činný v Praze a Utrechtu (kde tehdy žil Savery), napsal ve své *Tetsche Academie* (1675), že jelikož Savery dokázal velice dobře výtvarně zachytit podobu útesů, skalisek, balvanů, hor a vodopádů, „vyslal jej císař Rudolf do Tyrol, aby pátral po vzácných divech přírody. Následkem toho pak po více než dva roky vytvářel kresby těch nejúžasnějších hor a údolí...pro velikou knihu, a velmi dobře jich pak využil ve svých krajinách, které měly být vystaveny v císařově galerii.“¹⁰³

Sandrartovu překvapivou poznámku, že Savery se pídil po „divech přírody“, lze uvést do souvislosti s Rudolfovým zájmem o nové zisky raritních exponátů pro svou „Kunst und Wunderkammer“. Teprve zařazením do tohoto kontextu rozkrývá Saveryho volba motivů svůj faktický význam, protože představují divy či zázraky přírody, naturálie, příklady božského díla, které nebylo možné fyzicky nasbírat a vystavit. Ve vytříbených kresbách alpských

¹⁰⁰ FRANZ 1970 (pozn. 92) oprávněně upozorňuje na důraz kladený v Saveryho kresbách na detailní zpracování popředí.

¹⁰¹ O příslušném barokním „gestu“ viz Joaneath SPICER – John BREMMER (ed.): „The Renaissance Elbow.“ In: *A Cultural History of Gesture*, Oxford 1991

¹⁰² Heinrich Gerhard FRANZ: „Roelandt Savery im rudolphinischen Künstlerkreis. Landschaftszeichnungen im Atlas Blaeu der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.“ *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIII, 1987, 60-79

¹⁰³ SPICER 1997 (pozn. 44)

krajin vytvořených o několik let dříve podle skutečných předloh Saveryho pražským kolegou, zlatníkem Paulem van Vianen, takovéto motivy nenajdeme.¹⁰⁴ I van Vianen na své cestě nepochybně míjel alpské vodopády, nepovažoval je však prostě za výtvarně pozoruhodné.¹⁰⁵

Výzva pramenící z Rudolfovy záliby v dívech přírody podnítila Saveryho k větší otevřenosti novým tématům, pozorujeme že impulsy které byly dány přáním, představami a zakázkami císařovými vedly k rozšíření a obohacení Saveryho tvorby.¹⁰⁶

Alpský vodopád byl ceněn jako něco děsivého, ale také budícího posvátnou hrůzu spojenou s obdivem a stalo se tak tématem určeným pro výtvarného pojednání.¹⁰⁷ Umělci předchozích generací, kteří cestovali po Alpách, neuznávali vodopády za hodné zachycení. Někteří ze Saveryho současníků, mimo jiných Jan Brueghel, Hendrik Goltzius, Pieter Lastman a Josse de Momper, čas od času nějaký vodopád či vodní kaskádu zpodobnili. Nikdo se ovšem na tuto atraktivitu nesoustředil tolik jako Savery. Dá se tedy říct, že alpský vodopád byl „objeven“ právě Saverym. Jakmile byl horský vodopád jednou odhalen, stal se trvalou součástí výrazového rejstříku výtvarného umění. Saveryho kresby vodopádů ukazují že se umělec rychle odpoutal od váhavého užívání vypůjčeného tvarosloví a pustil se do rozvíjení daného tématu s krajně vypjatým naturalismem a bravurou, které byly příznačné pro barokní styl.¹⁰⁸

III/V. Krajinářské studie po návratu z Tyrol

Mezi lety 1608 a 1609 vznikly kresby, v nichž Savery spojil své vzpomínky na Alpy s dojmy, které na něm zanechaly lesy v Čechách. V nich zachytil smíšené lesy a podstatnější úlohu sehrála vegetace s detaily, které svědčí o odlišném způsobu provedení. Z hlediska kompozičního se ovšem vyznačují

¹⁰⁴ Pozn. k Vianenovým kresbám hor a horských bystřin v okolí Salcburku viz Teréz GERSZI: Paulus van Vianen. Hanau 1982, 23 ; Teréz GERSZI: Die Salzburgem Skizzenbücher des Paulus van Vianen. Salzburg, 1983, 65

¹⁰⁵ SPICER 1997 (pozn. 44)

¹⁰⁶ FRANZ 1970 (pozn. 92)

¹⁰⁷ SPICER - BREMMER (ed.) 1991 (pozn. 101)

¹⁰⁸ SPICER 1997 (pozn. 44)

mnohem užší vazbou na brueghelovskou tradici, proto Savery více či méně obměňuje ikonografický typ, který vytvořili počátkem 90. let v Římě Jan Brueghel a Paul Bril.¹⁰⁹

V letech 1609-1610 vytvořil Savery řadu zcela nových loveckých scén. Byly to zčásti obrazy, zčásti kresby nebo grafické reprodukce podle předloh.¹¹⁰ V nich je zachycen poměrně malý krajinný výsek a lovec útočící na zvíře je znázorněn zpravidla z pohledu. Zatímco dekorativně pojatá spleť rostlin s trnovitě vybíhajícími větvemi na spodním okraji obrazu evokuje sklánějící se stromy, mezi nimiž se rozvírá průhled do sluncem zalité krajiny.

S iniciativou zaznamenávat individuální tvary jednotlivých stromů přišel zřejmě Pieter Brueghel a po něm se této problematice věnovali Jacob Savery, Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel i další. Přínos Jana Brueghela tomuto uměleckému žánru spočíval ve vystupňování objemových kvalit a v monumentálním účinku hry světla a stínů na mohutném stromu stojícím uprostřed. Savery, který byl mimořádně fascinován vším neobvyklým, v tomto duchu pokračoval a formální prostředky vytvořené Janem Brueghlem ještě dále zdokonalil.¹¹¹

III/VI. Panorama města

Saveryho naturelu byl bližší neoficiální a neupravený vzhled města. Stavby, které kreslil, nebyly často právě ozdobou města, uličky plné bláta a nepořádku oživovaly postavičky lidí, zvířat a vše co patřilo k normálnímu životu.¹¹² Většinou malíře zajímaly polorozbořené chudé čtvrti, zákoutí při Hladové zdi a rynky, na kterých se potkávali lidé nejrůznějších povolání,¹¹³ úhel

¹⁰⁹ Friedrich HOLLSTEIN: German ethnics, engraving, woodcuts ca. 1400-1700, Amsterdam 1954-68, XXI-XXII, 225-30

¹¹⁰ KAUFMANN 1985-1986 (pozn. 75) kat. č. 19.39, 19.40, 19.42, 19.53

¹¹¹ FRANZ 1970 (pozn. 92)

¹¹² FUČÍKOVÁ 1983 (pozn. 13)

¹¹³ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 91-136

pohledu na ně se často nečekaně měnil. Maloval taková stanoviště, z nichž komplikované formy domů nabízely pitoreskní pohled.¹¹⁴

Saveryho pohled na město naznačuje něco zcela nového, ve srovnání s dosavadními vedutami, které se vyznačují architektonickou přesností a méně už atmosférou. Přes vcelku udržovaný charakter tradičního schématu prozrazuje procítěnější poměr k věci i citlivější kresbu, zejména v traktamentu popředí a v koloritu. Savery už zde prostupuje intimní charakteristikou detailu.[4] Dominanty jsou již sevřeny do nového atmosférického rámce a jednotlivosti vystiženy v přirozených poměrech. Zejména v Saveryho detailních pohledech je silný rys neoficiálního až subjektivního přízvuku. Působivost tkví v pravdivé atmosféře doby, která má zvláštní oparové kouzlo všednosti.¹¹⁵ Saveryho kresby zachovaly Prahu v její sice málo reprezentativní, o to však autentičtější a pro nás zajímavější podobě.¹¹⁶ Snad žádné jiné evropské město se nemohlo pochlubit tak podrobnou dokumentací svého vzhledu.¹¹⁷ Tam, kde Savery přece jen zachycuje lidské stafáže, nezapře nizozemský přízvuk, i když se snaží o dokumentární typičnost Prahy.¹¹⁸

Stojí jistě za zmínku, že Saveryho pražské kresby nenajdeme zaznamenány v inventářích Rudolfovy sbírky, ačkoliv takové listy musely císaře mimořádně zajímat a některé z nich jistě i vlastnil. Většina zůstala v Saveryho dílně, protože nebyly určeny ke zveřejnění, nýbrž výhradně k soukromým účelům, tzn. že nebyly určeny k prodeji ani nesloužily jako přípravné kresby k rytinám. Byly to studie života města a jako takové tvořily zásobnici motivů, které byly příležitostně zakomponovány do obrazů. Proto se také někdy setkáváme s pražskými motivy v dílech Saveryho holandských žáků, kteří v Praze nikdy nebyli.¹¹⁹ Malíře můžeme řadit k bezprostřednímu realismu. Každá maličkost mu stojí za zmínku a právě proto se jeho díla stala neocenitelnou pomůckou pro poznání, jak tehdejší „Caput regni“ vypadala.¹²⁰

¹¹⁴ SPICER (pozn. 44) C 65, C 78; Luca VERLAG (ed.): Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Band 2 (kat. výst.). Essen-Wien 1988, obr. 250, 254

¹¹⁵ POCHE 1964 (pozn. 59); HARLAS 1918 (pozn. 69) obr. 9

¹¹⁶ FUČÍKOVÁ 1983 (pozn. 13)

¹¹⁷ FUČÍKOVÁ 2006 (pozn. 79)

¹¹⁸ POCHE 1964 (pozn. 59)

¹¹⁹ FUČÍKOVÁ 1983 (pozn. 13)

¹²⁰ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 81)

III/VII. Figurální stafáž v krajině

Starozákonní příběh o Tobiášovi a andělu,¹²¹ podobně jako novozákonní patří mezi náměty, jimiž se Savery zabýval během prvních let pobytu v Praze a tradičně se těšily velké oblibě krajinářů, protože připomínaly historickou malbu a navíc ponechávaly umělci prostor ke zkoumání divočiny. Během několika let však byli historičtí poutníci v Saveryho horských krajinách většinou nahrazeni obyčejnými venkovany.¹²²

Vedle toho se staly populární Saveryho krajiny s nahromaděnými zvířaty a ptactvem, kterými vyhovoval vkusu své doby v duchu ideálně upravené krajiny.¹²³ Patří sem bohaté kompozice na téma mírumilovného spolužití zvířat bytostně antagonistického založení, seskupených ve fantaskním krajinném prostředí, v umně komponované krajině (většinou na dubové desce).^[5] Vznikly tak obrazy Orfeů hrajících zvířatům a ráje - proslulá exempla manýristicky aranžovaných kompozic; dvě kompozice, ke kterým se pak neustále vracel v době, kdy opustil Prahu a usadil se v Holandsku.¹²⁴

Navazoval na tvorbu svých soukmenovců Jorise Hoefnagela (naučné knihy s „veristicky“ malovanými popisy zvířat z let 1575-1583) a Bolisova syna Jakoba.¹²⁵ K obrazům tohoto typu se připravoval studiiemi zvířat v císařských voliérách a zvěřinci.¹²⁶ Podle Šípa těžil Savery spíše ze sbírky vycpaných zvířat, jak ukazují často se opakující pozice.¹²⁷ Ovšem v této souvislosti musím vnést novější poznatek, který je výsledkem pozorování zoologů z Londýna. Ti

¹²¹ *Lesní vodopád s Tobiášem a s andělem*, olej na dřevě, 43, 5 x 37, značení: ROELANT SAVERY/FE IN PRAGA/1605, 1605. Původ: Gotische Haus Vörlitz; Joachim-Ernst-Stiftung, č. 1424. Dessau, Angaltische Gemäldegalerie, 386. Literatura: ERASMUS 1908 (pozn. 39) kat. č. 179; W. BERNT: *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München, 1948, č. 727; J. HARKSEN: *Die flämische Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts im Schloss Georgiim*. Dessau ca 1968, kat. č. 25; SPICER 1979 (pozn. 44) 54, 363; DaCosta KAUFMANN: *L'École de Prague: La peinture a la cour de Rodolphe II*, Paris 1985, 117-23, kat. č. 19.9; KAUFMANN 1988 (pozn. 75) 19.8; MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41) kat. č. 240; FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 29

¹²² FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 107

¹²³ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 91

¹²⁴ ŠÍP 1970 (pozn. 45)

¹²⁵ Jarmila VACKOVÁ: *Odpovědi obrazů, mistři starého Nizozemí*. Praha 2001, 202-204

¹²⁶ FUČÍKOVÁ 1984 (pozn. 80)

¹²⁷ ŠÍP 1970 (pozn. 45); pozn. Vacková v polovině 60. let sepsala ročníkovou práci o zmíněném Saveryho obraze. Věra Jiroutová, přišla po poradě s přírodovědcem s tímto zjištěním: zvířata na mistrovských kompozicích nebyla malována podle živých modelů; zejména chování a podoba ptáků svědčí o tom, že vzorem byly mumifikované preparáty. VACKOVÁ 2001 (pozn. 125)

rozpoznali v jednom ze zvířat již vyhynulý druh ptáka, jehož nekonvenční poloha zobrazení nasvědčuje, že je Savery musel vidět živého nikoli mumifikovaného.¹²⁸

Ovšem tato díla můžeme zařadit až do středního a pozdního období malířovy tvůrčí aktivity, tj. až do doby po roce 1612 s tím, že významově zřejmě reflektovaly současnou politickou situaci v Nizozemí. Savery nabídl výtvarný průhled do imaginárního světa humanistů o pozemském ráji. Se svou spekulací přišel ve chvíli, kdy jeho počín nemohl v mezích vývojových souřadnic získat nic jiného než etiketu archaismu (a zůstává jedním z paradoxů, že v krajinomalbě byl předním zakladatelem moderního směru).¹²⁹

Navíc kolem a po roce 1620 se utvrdila již dříve započatá změna jeho stylu, když malíř začal ve svých zvířecích obrazech spoléhat na vyzkoušená kompoziční a barevná schémata a jeho výraz ztrácel někdejší jemnost v mechanickém opakování.¹³⁰

III/VIII. Shrnutí tvorby z let 1604-1612

Záhy po umělcově příjezdu do Prahy, se hlavním polem jeho působnosti stala krajinomalba. Velmi rychle se rozcházel s krajinářskými formulemi, odvozenými z díla Gillise van Coninxloo a směřoval k přirozenému záběru lesních interiérů. O umělcově citlivosti k zobrazování nezvyklé krajinářské reality svědčí jednak množství kreseb pořizovaných v terénu, jednak řada obrazů, které vznikly před rokem 1612. Jeho scenérie byly převážně ztotožňovány s tyrolskými. Toto tvrzení však platí pouze pro část jeho tvorby. Je bez pochybností, že celá řada jeho kreseb i obrazů ve skutečnosti dokumentuje krajinný ráz poměrně blízkého okolí Prahy.¹³¹

Teprve ve srovnání s kresbami Jana Brueghela a Pietera Brueghela z Tivoli¹³² anebo s menšími vodopády naskicovanými Stevenssem nebo van Vianenem, vynikne Saveryho přínos a míra jeho vlastní invence. Ta spočívá

¹²⁸ <http://www.dodo.blog.br/saverys-dodo-in-a-landscape/>

¹²⁹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 27

¹³⁰ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 82)

¹³¹ ŠÍP 1970 (pozn. 45) 276-283

¹³² WINTER (pozn. 17) obr. 15

především ve smyslu pro monumentální velkolepost přírodních sil. Na rozdíl od bruegelovských kreseb z Tivoli jsou Saveryho kompozice stylizovanější.¹³³

Nespornou novinkou pražských kreseb Roelandta Saveryho, ale také Paula van Vianen je prostá skutečnost, že městské domy nebo skupiny domů jsou vnímány jako komponenty města. Jejich pojetí a do jisté míry také způsob traktování jsou natolik podobné Saveryho rukopisu, že o vzájemném působení obou umělců nelze pochybovat. Zatímco Saveryho kompozice jsou pojaty poněkud romantičtěji a celkově dekorativněji, je pro Paula van Vianen charakteristická snaha o objektivnější pohled a malířštější optiku. Zřejmě pod Saveryho vlivem začal Vianen kreslit křídou, a právě v identické technice se projevila rozdílnost jejich talentu: u Saveryho převládá sklon k stylizaci, u Paula van Vianen dominoval věrný přepis reality a jemné přechody tónování.

Závěrem můžeme konstatovat, že Saveryho intimně působící obrazy, které vznikly za pražského pobytu v letech 1604-1612, znamenají tak radikální rozchod s tradiční a poněkud násilnou režií pitoreskních krajinářských prvků, čímž ho řadí mezi skutečnou krajinářskou avantgardu, směřující k civilismu.¹³⁴

V kompozicích se shromážděnými zvířaty v krajině Jaromír Šíp popírá tvrzení, že Savery maloval už před rokem 1612 výjevy jako *Ráj*, *Krajina s ptactvem*, *Orfeus*, *Noemova archa*. Rozhodně se neztotožňuje s Bergstörmovým názorem, že Savery byl povolán do Prahy už jako specialista na zobrazování zvířat.¹³⁵ Existenci jakési zoologické zahrady Rudolfa II. sice nepopírá, avšak měla význam spíše omezený, větší váhu klade na sbírky vycpaných zvířat. Pro tuto domněnku svědčí zejména konvenční pózy čtyřnožců i ptáků.¹³⁶

III/IX. Příklady Saveryho děl

Většina děl se „rozlétla“ po světě a proto není snadné je dnes nějak utřídit a kriticky posoudit. Jsou to obrazy, kresby a přípravné studie ve světových

¹³³ SPICER 1997 (pozn. 44)

¹³⁴ NEUMANN 1978 (pozn. 99)

¹³⁵ Pozn. obrazy zvířat, ptáků a květin měly své opodstatnění nejen jako krásné umělecké objekty, vyjadřovaly touhu přírodovědců uchovávat proměnlivou podobu přírody, její fauny a flory.

¹³⁶ ŠÍP 1970 (pozn. 45)

galeriích a také v soukromých sbírkách v Amsterdamu, Antverpách, Avignonu, Bamberku, Bergamu, Bruselu, Budapešti, v Courtrai, Drážďanech, Londýně, Praze a jinde.¹³⁷

Přestože je tato práce zaměřena na krajinomalbu, která ikdyž tvoří pouze část Saveryho děl, není v jejích intencích věnovat každému dílu zvlášť stejnou pozornost. Proto z této pozoruhodné řady krajin se zvířecí nebo figurální stafáže, vodopádů a městských vedut jsem vybrala pouze několik děl, abych jejich prostřednictvím mohla demonstrovat Saveryho obvyklou výstavbu obrazu, s opakujícími se motivy, také barevné zpracování a světelné pojetí, které jsou v Saveryho výtvarném repertoáru charakteristické.

III/IX/I. Krajiny

Saveryho kresby s lesními motivy nejsou zajímavé pouze z hlediska tematického, je v nich obsaženo již mnohé z toho, co je bude charakterizovat v budoucnu. Zachycují zpravidla určitý přírodní detail z bezprostřední blízkosti. Vegetativní spleť v prvním prostorovém plánu většinou brání pohledu do dálky, a jestliže se oku přece jen podaří najít nějakou skulinu, pak odhalí jen nepatrnou část obrazové plochy jako např. v kresbě *Horské krajiny s vodopádem* ze Städelches Kunstinstitut ve Frankfurtu.¹³⁸ Předpokladem tohoto kompozičního pojetí je ovšem intimní vztah k přírodě, který byl v letech 1594-1596 zcela ojedinělý. Známe sice obrazy s lesními motivy, které v 90. letech 16. století namalovali Hans Bol, Paulus Bril a Jan Brueghel, ale krajinné výseky jsou na jejich obrazech rozsáhlejší, obrazový prostor má větší hloubku, kompozice je vzdušnější a rámuující prostorotvorné motivy v prvním plánu hrají mnohem větší roli.¹³⁹

¹³⁷ Eva ŠTIKOVÁ: Klasifikace prací Roelanta Saveryho v Praze. In: Pražskou minulostí. Praha 1958, 56-70

¹³⁸ datováno 1594. Heinrich Georg FRANZ: Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 3-4, 1968-1969, obr. 29, 30; malý krajinný výřez, zachycený z velmi malého odstupu volí v závislosti na Saverym také Stevens.

¹³⁹ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 107-119

*Skalnatá krajina v Čechách*¹⁴⁰ je zajímavá pro její konkrétnější vystižení určité atmosféry, a to speciálně české atmosféry Saveryovy doby. Je to lehce akvatintou lavírovaná kresba lyrického charakteru, překonávající tradiční středověké schéma vysokého horizontu. Savery se nevyhne ještě známému kulisovitému kontrastu popředí a pozadí, kontrastu průhledů, začínajících poprvé u velkých renesančních krajinářů benátského okruhu. Detailně prokreslené porosty ve stínu podtrhují jen volný pohled k horizontům s protékající řekou. Tak se tu překonává středověký charakter skal a mísí nizozemské ovzduší s atmosférou už ryze českou. Velmi výrazně vystupuje Saveryho osobitý rys měkké modelace, která vyvolává vzdušnost a intimitu pohledu, tak charakteristickou zejména u pražských pohledů. Zcela přirozeně je v ní zapojena stafáž.¹⁴¹

V *Krajině s pralesem a jezerem*,¹⁴² shledáme zálibu v rotačně zformovaných stromech, najdeme zde také pohled do volného pozadí s lodičkami a větrným mlýnem, s lehce naznačenými mraky a letícími kachnami, kde se opět „sráží“ Itálie s Nizozemím a kde velmi typicky vyvstává saveriovský účinný průhledu, později využívaný pro efekt kulisy dlouho do romantismu. Na takových příkladech se mísí ideální hledisko s přirozenou dějovostí a atmosférou motivu Saveryovy rodné země. A mezi nimi jsou opět krajiny vášnivého kresebného temperamentu jako přímé předznamenání barokní.

Saveryho obrazům lesa pravděpodobně předcházely důkladné studie stromů v přírodě. Svědčí o tom mnohé kresby provedené křídou nebo některé kreslené perem, které zachycují jedli, uschlý strom, zauzlené kořeny, pokroucený kmen nebo větve sklánějící se k vodní hladině, jejichž rukopis je velmi proměnlivý. Obzvláště působivé jsou jeho studie kořenů, symbolizující zdroje životní síly stromů a nevyčerpatelného rejstříku přírodních tvarů. V této souvislosti lze pro srovnání použít příkladu změny preferencí u zobrazování různých druhů stromů. Zde byl ideál rovných a kolmo do výše se pnoucích

¹⁴⁰ kresba perem v hnědém a červenohnědém tónu, 42 x 30,6 cm, značení P. Brill (později hnědým perem). Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. 10448; Seznam literatury uvádí: FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 81, č. kat. I/250

¹⁴¹ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137)

¹⁴² Kresba olejově černou křídou, červená křída vodou roztíraná, modře lavírovaná, 19 x 26,5 cm. Značení R. SAVERY (dole vpravo) 1608-1609. Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. 4493. SPICER 1979 (pozn. 44) č. kat. 42

borovic zavedený počátkem 16. století dunajskou školou, vystředán kolem roku 1600 novým vkusem, který preferoval rozsochaté sukovité stromy dominující diagonální perspektivě obrazu, které najdeme v kresbách Carracciů a dalších italských krajinářů stejně jako v pracích řady Nizozemců.¹⁴³

Vrcholu svého krajinářského umění dosáhl Savery v cyklu mědirytů *Lesní krajiny se sukovitými stromy* a v několika obrazech stejného tematického zaměření, které na něj navazují.¹⁴⁴ Hlavní důraz všech těchto děl spočívá v pitoreskních skupinách stromů v popředí. Portrétní individualita každého z vyobrazených stromů je výsledkem intenzivního studia přírody, ale zároveň se zde prosazuje sklon k heroizaci a k dekorativně umocněné stylizaci. Smyslu pro dramatické konfigurace, sestávající jak z živých, tak z vyvrácených a všelijak skurilně zdeformovaných stromů s polámanými větvemi.

Na několika kresbách, např. na pařížské *Horské krajině se skálou* se v pozadí otevírá pohled na mírně zvlněnou krajinu v okolí Prahy.¹⁴⁵ Charakteristická nejen pro dobu vzniku těchto kreseb, ale také pro samotného Saveryho je skutečnost, že v jednom díle kombinoval dvě výtvarné optiky: navzdory náhodnému výseku odpovídá krajina v pozadí objektivnímu záznamu konkrétního krajinného reliéfu, zatímco fantastické skalní útvary v popředí zase vycházejí vstříc dobové potřebě dekorativnosti.¹⁴⁶

*Vodopád s malířem při práci*¹⁴⁷ je jednou z četných studií, které Roelant Savery pořídil v Alpách,¹⁴⁸ s největší pravděpodobností za svého pobytu v teplejších měsících roku 1607. Přestože byla patrně vypracována částečně podle skutečné předlohy, rozhodující při jejím vzniku byla fantazie v součinnosti s využitím konvenčního vzorce. Nejedná se přitom pouze o jednu z nejlepších kreseb tohoto umělce, ale zároveň i o výsledek toho, co lze nazvat jeho

¹⁴³ SPICER 1997 (pozn. 44), C 57-60; Eliška FUČÍKOVÁ: Die Malerei am Hofe Rudolf II. in: Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Band 2 (kat.výst.). Essen-Wien 1988, 177, kat. č. 208

¹⁴⁴ HOLLSTEIN 1954-68 (pozn. 109); KAUFMANN (pozn. 76), kat. č. 19.44, 19.45, 19.57

¹⁴⁵ SPICER 1997 (pozn. 44), C 14, C 17; Marijin SCHAPELHOUMAN: Nehterlandish Drawings circa 1600. Amsterdam 1987, kat. č. 76; Franc LUGT: Musée du Louvre. Inventaire général des écoles du Nord. École hollandaise. Paris 1931, kat. č. 710

¹⁴⁶ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34)

¹⁴⁷ Atlas van der Hem. Österreichische Nationalbibliothek. Vídeň, Kartensammlung, XLVI, folio 14. Odtud jsou čerpána východiska pro některé aspekty této studie. V přípravném stadiu je revidovaná monografie o Saveryho kresbách. SPICER 1979 (pozn. 44), C 32.

¹⁴⁸ K Saveryho kresbám s alpskou tematikou viz SPICER 1997 (pozn. 44), 51-89; SPICER 1988 (pozn. 44), kat. č. 244-46, 636. Vodopád na Rýně u Schaffhausenu (chybně označeno); FRANZ 1987 (pozn. 101), 60-78. Cituje SPICER 1997 (pozn. 44), avšak nezná její závěry.

pozoruhodným „objevem“.¹⁴⁹ Je to kresba černou křídou lavírovaná s použitím rudky a okrové křídly, což této studii dodává zvláštní mlžnou atmosféru. Podobně jako četné další kresby s tímž námětem je i tento list rozměrný (více než 60 cm na výšku), a to odpovídajícím způsobem umocňuje působivost daného tématu. Horský vůdce tu gestikuluje směrem k vodopádům, zatímco kreslíř, jenž představuje zároveň Saveryho druhé já i zástupnou postavu diváka obrazu, je zabrán do výtvarného přenášení svého niterného prožitku přírodního fenoménu vodopádu. Naklání se přitom do nebezpečné blízkosti zobrazovaného jevu, až se ocitá v přímém dosahu drobné vodní tříště. Savery pak do své kresby vtělil i cosi, co jeho alter ego na obrázku vidět nemůže – obnažené tenké kořeny trčící ze břehu na levé straně a změř popadaných kmenů, které tvoří jakousi důmyslnou statickou zábranu rozrážející prudký nápor vodního proudu. Přítomnost lidských postav v tomto výjevu nás vybízí k účasti na jeho sledování, umělcovým skutečným tématem je tu ovšem vodopád razící si cestu rozeklanými skalami.¹⁵⁰

Kresba, o níž se zde pojednává, je součástí známé Saveryho série třinácti horských krajín a dvou studií stromů, jež byly později zařazeny do *Atlasu van der Hem*¹⁵¹. Řada dochovaných Saveryho kreseb s krajinnými náměty, včetně této zařazené do zmíněného atlasu, došly dalšího malířského využití. Ve světle této skutečnosti je možné, že výše uvedené císařské pověření bylo důsledkem malířovy zběhlosti v zobrazování dramatických krajinných výjevů obecně, nikoli toliko vodopádů.¹⁵²

Saveryho kresby vodopádů ukazují že se umělec rychle odpoutal od váhavého užívání vypůjčeného tvarosloví, aby se pustil do rozvíjení daného tématu s krajně vypjatým naturalismem a bravurou, které byly příznačné pro barokní styl. Z hlediska kompozice tu vidíme soustavný důraz na šikmé či

¹⁴⁹ SPICER 1997 (pozn. 44)

¹⁵⁰ ibidem

¹⁵¹ Pozn. „velké album kreseb na pergamentu vypracovaných v Tyrolích podle skutečnosti Roelantem Saverym“ se nacházelo v Rembrandtově sbírce v době úředního projednávání jeho bankrotu v roce 1656. Rembrandt je mohl koupit od Roelanta nebo od jeho synovce Hanse Saveryho. Jelikož utrechtský krajinář Antonie Waterloo využil některé motivy z těchto kreseb ve svých vlastních kompozicích, je možné, že uvedené kresby vlastnil ještě před Rembrandtem. Lambert Doomer patrně album koupil v nuceném výprodeji při Rembrandtově bankrotu, zhotovil kopie minimálně sedmi listů a kolem roku 1665 většinu z nich nikoli však všechny, prodal Laurensovi van der Hem, který je zařadil do svého šestačtyřicetisvazkového atlasu sestaveného na podkladě jedenáctisvazkového Bleauova díla Atlas Major, XIII a XLVI, Österreichische Nationalbibliothek, Wien s.d.; SPICER 1997 (pozn. 44), C 24 s udáním literatury; FRANZ 1968-1969 (pozn. 138), 60 (v detailech neúplně)

¹⁵² SPICER 1997 (pozn. 44)

diagonální linie zvýrazňující nezadržitelný pohyb vody napříč obrazovou plochou. Na většině těchto studií prezentuje sice umělec protagonistu svého díla v heroické póze a mnohé z jeho konkrétních formálních rysů jsou nepochybně předvedeny v přemrštěné podobě, nicméně tyto práce vykazují zároveň smysl pro ostře odpozorovaný přírodní detail.¹⁵³

III/IX/II. Krajiny s figurální stafáží

Mezi díla, která se ocitla v pražské Národní galerii, patří obrazy *Ráj*¹⁵⁴ [6] a *Krajina s ptactvem*¹⁵⁵ [7] z Nosticovy sbírky, ty se nezrodily v rudolfínské Praze, nýbrž až za umělcova zpětného přesídlení do vlasti.¹⁵⁶ Z datování vyplývá, že *Ráj* byl namalován, až když se Savery po dlouholetém střídavém pobytu v habsburských zemích roku 1618 definitivně usadil v Holandsku. *Ráj* je jedním z časných děl v řadě umělcových variací na téma rajske pohody a mírového soužití tvorů nejprotichůdnějšího založení. Savery byl asi prvním Nizozemcem, který toto téma uvedl do povědomí kultivovaných sběratelů. Nesporně se nejvíce zasloužil o jeho rozšíření. Je příznačné, že obraz „ráje“ vznikl v Holandsku, prožívajícím tehdy údobí takzvaného dvanáctiletého příměří.¹⁵⁷

Krajina s ptactvem vznikla o čtyři roky později než *Ráj*, avšak vzhledem k jejímu formátu i celkovému pojetí, včetně barevné kompozice, je téměř jisté, že

¹⁵³ ibidem

¹⁵⁴ olej, dřevo, 55 x 107 cm, značeno vlevo dole ROELANDT SAVERY, FE 1618, NG GO 4245. Původ z Nosticovy sbírky. Theodor FRIMMEL: Galerie Nostitz 1891-1892, 128-129; literaturu uvádí MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41) 304, kat. č. 226

¹⁵⁵ olej, dřevo, 54 x 108 cm, značeno dole v levé polovině ROELANT SAVERY FE. 1622. Inv. č. 21. – DO 4246. Původ též jako u předchozího obrazu. KAUFMANN 1985 – 1986 (pozn. 75); literaturu uvádí MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41) 265, kat.č. 148

¹⁵⁶ Pozn. I když jsou od sebe vzdáleny čtyři roky, byly nepochybně zamýšleny jako protějšky a nejednotná datace by mohla souviset se změnou v malířově životě, k níž došlo právě v tomto časovém rozmezí, kdy došlo k opuštění Amsterdamu a definitivnímu usazení v Utrechtu v roce 1619

¹⁵⁷ Pozn. Savery svou archaizující tvorbou v jistém smyslu navázal na onen myšlenkový proud, u jehož pramene je literární dílo „De proprietatibus rerum“ od františkána Bartoloměje, řečeného Angličan. Toto dílo bylo populární po mnoha vydáních a překladech ještě začátkem 17. století. Antropomorfizováním přírody skýtalo vzor rytířského chování silných a pokorné subordinace slabých. Pomáhalo udržovat mýtus o možnosti mírového soužití podle boží vůle. Jaromír ŠÍP: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976, 150

byla od počátku zamýšlena jako jeho protějšek.¹⁵⁸ Je to ryze manýristický typ obrazu, s temnou kulisou v popředí se zvěří, s jasnou zelení středního plánu a vzdušným modrým pozadím; krajiny přirozených neupravených výseků, v nichž se stafáž, vegetace, zvěř a ptactvo volně zapojují do krajiny, nejprve ve velkých seskupeních do šíře rozvinutých krajin s nízkým horizontem. Nadbytek zvěře, modré nebe, temné popředí a rozsvícený průhled do druhého plánu.¹⁵⁹

*Zvířata okouzlená Orfeem*¹⁶⁰ je vynikající drobný obraz¹⁶¹ zachycuje úzký vztah mezi dvorním malířstvím a přírodními vědami pod patronací Rudolfa II. v Praze tak jako málokteré jiné umělecké dílo. Obraz vychází z pečlivě odpozorovaných studií vytvořených v císařském zvěřinci, oboře a konárnách. Postava Orfea je sumarizací a harmonizací pojmů naturalia a artificialia v magickém mikrokosmu vytvářeném Rudolfem na císařském dvoře.¹⁶²

Zase je tu plno nakupené zvěře v popředí a průhled do krajiny s řekou, kontrasty světla a stínu, barevné kontrasty hnědi, zeleně, žluti, syté modří a nad vším dominující červeně. Savery se zabýval těmito náměty před i po svém pobytu v Praze a nezdá se ani, že by se od sebe nějak vývojově lišily. Byla to čistá záležitost manýrismu, z něhož malíř vyšel a do něhož se v nehorlivých zakázkách soudobé módy opět vracel. Přesto i zde najdeme místa, která vybočují z celkové strojenosti a prozrazují ryzí přírodu.¹⁶³

Zoologové jsou svrchovaně skeptičtí k tvrzení historiků umění, že Savery studoval exotická zvířata v Rudolfově císařské zahradě. Proto se přiklání k názoru, že je studoval většinou nikoli živá, ale až vycpaná. Nelze také přehlížet

¹⁵⁸ idem 152

¹⁵⁹ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137)

¹⁶⁰ I/66, olej na dřevě, 51 x 61, značení: R.SAVERY. FE, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, kat. č. 977; literaturu uvádí MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41) 296, č.kat.210

¹⁶¹ Pozn. Provedení v malém formátu bylo hodno zvláštního obdivu, soudilo se totiž, že je pro malíře mnohem náročnější vytvářet kompozice v malém měřítku než v přirozené velikosti. Malé měřítko otevíralo cestu k svébytné poetizaci námětu, v níž současníci spatřovali sílu Umění, jeho převahu nad Přírodou podle humanistické devizy „Ars Naturam superat“. Prohlížení zblízka bylo spojeno s očekáváním maliřské virtuozity, brilantního přednesu, případně pečlivého detailního provedení s harmonickou barevně rafinovanou skladbou. Malé obrázky nebyly určeny na pevné místo, jejich formáty se umísťovaly na stěnách patricijských domů nebo v aristokratických palácích. Na přelomu 16. a 17. století si tyto obrazy získaly velkou oblibu. Jejich malý formát a jejich mobilita otevíraly také cestu rozsáhlému obchodu s nimi. Theodor PUTTFARKEN: Maßstabsfragen über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern (Phil. Diss. Hamburg). Hamburg 1971, 95 - 99

¹⁶² FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50

¹⁶³ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137)

velmi pravděpodobný vliv soudobých íránských miniatur se sněmy zvířat, jejichž charakteristickým znakem je výrazně statické pojetí. Je stěží představitelné, že by umělec pohybující se na císařově dvoře v době, kdy do Prahy přinášela íránská poselstva darem nejskvělejší díla svého umění, zůstal nevšímavý k nejušlechtlejším ukázkám islámské malby, v níž se tak často vyskytují zvířata pokojně shromážděná kolem vody, jakožto zdroje života pro všechny.¹⁶⁴

III/IX/III. Z městského prostředí

Patří sem kompozičně nejvyváženější kresby jemné barevnosti i výrazných detailů všedního života. Motivy bývají blízké námětům nizozemským, a přece neochuzené o ryze pražské ovzduší, vystupují výrazně nad běžnou úroveň veduty po stránce látkové i formální.¹⁶⁵

*Císařský mlýn*¹⁶⁶ je další ze Saveryho kreseb, v níž je perem zaznamenán portál na levé straně byl identifikován jako vchod do Císařského mlýna na okraji města (a lze ho navštívit i dnes), domy již nenávratně zmizely. Kompozice, zaměřená na různé zchátralé stavby za hlavním domem a zachycená z lehce vyvýšeného místa, je Saveryho typickým zobrazením pražského okolí, neboť věrohodně odráží zkušenost běžného kolemducího a nesnaží se o uměleckou kompozici soustředěnou kolem hlavního motivu. To je jistě způsobeno tím, že Savery tyto studie používal jako anekdotické detaily pozadí obrazů nebo samostatných kreseb a nikoliv jako prvotní motivy. Nicméně další použití této kresby nebylo zjištěno.

Kresby Prahy ovšem mají největší důležitost. Jejich počet musel být značný, neboť poslední ze sedmi číslovaných je označena pořadovým číslem 46. K nim nutno přičíst i dvě nečíslované, dále jednu ve Fitzwilliamově muzeu cambridgeském a konečně poslední, známou toliko z akvatintové reprodukce Jana Balzera. Bylo jich tedy celkem nejméně 49, ač nelze vyloučit možnost ještě většího souboru, dnes bohužel ztraceného či uloženého neznámo kde. Ztrátou či

¹⁶⁴ ŠÍP 1976 (pozn. 157) 152

¹⁶⁵ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137)

¹⁶⁶ kresba perem v hnědém tónu, červenou křídou, lavírovaná, podresba tužkou (grafit?) 15,3 x 20,1, značení R S, 1605-1608, Leipzig, Museum der bildenden Künste, I. 418

nedostupností kreseb byla způsobena „Máti měst“ skutečná škoda, nahlédne každý, kdo třeba jenom zběžně prohlédne dochované kusy načrtané pérem namáčeným do ořechové hnědi a potom lavírované modrou a šedou, někdy též hnědou vodovou barvou.¹⁶⁷

*Horská krajina s prodavači ovoce*¹⁶⁸ se zcela jasnou nereálností scény - prodavači ovoce nezaujatě konverzující na hraně horského srázu – odlišuje se tento obraz od ostatních Saveryho děl, která jsou obvykle věrohodnější. Zatímco nejranější kresby „naert het leaven“ (ze života) se vyhýbají jakémukoliv bližšímu vztahu k předmětu zobrazení, některé studie z pozdějšího období, představují důvěrnější záznam se zřetelnějším zájmem o výraz obličejů. Nicméně v nich nepociťujeme jakýkoli náznak souznění mezi umělcem a objektem zobrazení.

Na druhé straně jsou Saveryho venkované v tomto díle zobrazení realisticky a přesně, jejich podoba se určitě zakládá na studiích podle skutečnosti, stojící žena je oděna do krušnohorského kostýmu.¹⁶⁹ Nádech červené v oděvu sedící ženy lze považovat za charakteristický prvek, který Savery zavedl do většiny svých krajinomaleb pro zvýraznění bohatosti své tradičně zeleno-modro-hnědé základní palety. Živě modrá obloha, která připomíná díla Jana Brueghela, je hlavním důvodem, proč byla tato práce považována za jeho dílo.¹⁷⁰ Poškozenou levou část obrazu, která se projevuje namodralými skvrnami, lze považovat za výsledek Saveryho experimentů s barvami, jež nakonec podlehlý zkáze.

*Krajina s dřevorubci*¹⁷¹ tento obraz poukazuje na jasnou tendenci ke zušlechtění divočiny v Saveryho kompozicích, zvláště pak těch, které vznikly až několik let po jeho návratu z alpských cest (1606 - 1607). Pocit majestátnosti prostoru a ticha, které kresby z Alp vyvolávají, bývá často zvýrazněn osamělou postavou, snad představující samotného autora. Ta je zde nahrazena skupinou venkovanů v chvatu jejich každodenní práce. Dokonce se v poměru k venkovanům zmenšila velikost skal, a tak ubylo pocitu strachu.

¹⁶⁷ Pozn. souvisejí s leptem Jakoba Saveryho: *Krajina se zámekem*. HOLLSTEIN 1954-68 (pozn. 108)

¹⁶⁸ olej na dubovém dřevě, 40 x 32, značení: R.SAVERY 1609, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 1081, kat. č. 927; literaturu uvádí FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 30, kat. č. I-65

¹⁶⁹ SPICER 1979 (pozn. 44)

¹⁷⁰ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50

¹⁷¹ olej na mědi, 27 x 36, značení: R.SAVERY/1610. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. č. 957; FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 80, kat. č. I/248

III/X. Symbolika a ikonografie Saveryho děl

V nizozemské krajinomalbě 16. a 17. století byla hluboce zakotvena složitá symbolika: Cesta, po níž kráčí poutníci, byla cestou života. Jednání postav vypovídalo o dvojitě působící prožívání, a sice „vita activa“ a „vita complemplativa“. Do výše se vypínající stavby byly symbolem pýchy, která může být snadno potrestána. Pevnost a síla starých dubů byla přirovnávána k zdatnému životu, odumřelý spadlý kmen připomínal jeho konec, zánik. Rozpadající se staré hrady připomínaly zkázu i největší bohatství, jehož protikladem je skromnost, chudoba krčící se v malých chatrčích. Krajina však byla jistě chápána především jako utěšené místo, jako „delectacio“, byla obdivována pro svou plodnost a mnohotvárnost, jako součást kosmického řádu.¹⁷²

Karl van Mander kladl velký důraz na zobrazení stromů, jejichž tvar má být přirozený. Stromy zároveň mají symbolicky připomínat plynutí času a krátkost života, proto se v Hartmannových kompozicích, které jsou popsány v jedné z následujících kapitol, často setkáme se zobrazením odumřelého stromu či vyvráceného kmene. Shodnou symboliku má v rámci zobrazení krajin také vodopád. Tyto a další motivy v obrazech zastupují určité biblické pasáže připomínající člověku jeho časově omezený život na zemi připodobněný k listu, který vyrostl na stromě a poté se snese na zem, ke květině, která po čase zvadne, nebo vodě, která neustále plyne. Pevný řád daný krajinné scénérii převažuje nad nespoutaností přírody, podřizující se tak lidskému racionu.¹⁷³

Pokud se ponoříme do objasnění a bližšího porozumění tématu Orfea, který se vyskytuje nejen v Saveryho kompozicích, zjistíme že se jedná o téma, které budilo zájem po řadu let. Obsahovalo několik motivů, které skýtal možnost alegorické christianizace. Především byl v jejím hrdinovi spatřován hlasatel víry v nesmrtelnost duše. Svou schopností vnášet mír a harmonii do rozporuplného kosmu, lidského i zvířecího světa, mohl platit za pohanský předobraz Krista,

¹⁷² Hans RAUPP: Zur Bedeutung von Thema und Symbolik für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen. Baden-Württemberg 1980, 86-98

¹⁷³ SEIFERTOVIÁ 1997 (pozn. 44) 23-29

posilovaný navíc momentem připodobnění k typu Dobrého pastýře.¹⁷⁴ Také v barokním umění se někdy vyskytují motivace orfeovského námětu. Orfeus v barokní ikonografii někdy vystupoval jako reprezentant „moci slabých“, síly pramenící z vědění a umění, v protikladu k biblickému exemplu obrovité síly tělesné - k Samsonovi.¹⁷⁵

Nově bylo toto téma vyloženo v *Metamorfózách* Karla van Mandera. V něm se stromy, řeky a zvířata staly zástupci různých lidských charakterů, harmonizovaných Orfeovou hrou: stromy představují lidi, kteří jsou příliš hluboce zakořeněni do svých mylných názorů, řeky nestálé a nemravné, lvi a tygři krutí a lišky podvodníky. Ovšem motivace častého výskytu tématu Orfea mezi zvířaty, ale nemusí být vždy prochnuty spekulací o hloubkách orfeovského mýtu. Často šlo jen o jednu z příležitostí, jak shromáždit zvířata různého druhu, jakou skýtaly náměty rajske.

Obrazy s tematikou ráje byly reakcí na politickou situaci, která zmítala společnost v Nizozemí. Nebylo náhodou, že na obrazech stojí vedle sebe nejrůznější druhy zvířete domácí i exotické ve všeobecném až idylickém klidu. Dokonce i divoké šelmy stojí bez zájmu o předmět své obživy. V díle se tímto promítá malířská inkarnace snu o mírové koexistenci zvířat – přeneseně lidských bytostí v ideálně uspořádaném státě.¹⁷⁶

III/XI. Saverymu nově připsané kresby

Dlouhá léta byly Saveryho kresby pro jejich drsný půvab a zájem o všední realitu připisovány Pieteru Brueghelovi st.¹⁷⁷ Tyto studie se dostaly do popředí zájmu v roce 1969, kdy bylo přehodnoceno autorství Pietera Brueghela u celé

¹⁷⁴ Pavel PREISS: *Sua vis suavis. Zobrazování orfeovského mýtu v českých zemích*. In: *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách*. Praha 2008, 44-61

¹⁷⁵ Pavel PREISS: *Orfeus ve starším evropském umění*. In: Václav Vavřinec Reiner. *Krajiny se zvířaty*. Praha 2000, 5-17

¹⁷⁶ Pozn. dokazují to předlohy k rytinám z knihy. David MORTIER: *Les principes du dessin ou methode de courte et facile*. Amsterdam 1719; Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, 253-254; James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, 35, 474; Hynek RULÍŠEK: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*. Hluboká nad Vltavou 2005, nepag.

¹⁷⁷ SPICER 1970 (pozn. 44)

skupiny děl. Tradičně bylo autorství kreseb „naer het leaven“ až do roku 1970 přisuzováno Pieterovi Brueghelovi.¹⁷⁸ Průzkumy Joaneth Spicerové z let 1970 a 1979 a van Leuwena však prokázaly výrazné spojnice s pracemi Roelanta Saveryho¹⁷⁹ a naopak nedostatek vztahů k pracím Brueghelovým.¹⁸⁰

Jak nejnověji dokázal Hans Mielke, byla až do nedávné doby i řada děl Roelantova bratra Jacoba připisována Pieteru Brueghelovi. Zejména Jacobovy tzv. malé krajiny byly pokládány za jeho díla.¹⁸¹ Badatelé se domnívají, že Jacob Savery určitý počet Brueghelových děl vlastnil a že byl díky své mimořádné imitativní schopnosti nakonec od vzoru k nerozeznání. Vedle nich byly zjištěny vodoznaky na některých kresbách alpských krajin, původně připisovaných Pieteru Brueghelovi. Tímto posouvají hranici vzniku do doby kolem roku 1600 a jejich autorem proto musel být Roelandt Savery.¹⁸² Pro Saveryho kresby je příznačný rozdíl mezi velmi volnou křídovou skicou a konzervativnějším „dokončením“ perem a inkoustem. Právě tato kvalita, posiluje atribuci Roelandtu Saverymu.¹⁸³ Rejstřík rudolfínského umění tím byl obohacen o další výtvarné odvětví názorně dokreslující intence a dosah realistických snah rozvíjených nizozemskými umělci na pražském dvoře.¹⁸⁴

III/XII. Shrnutí - charakteristické motivy v Saveryho tvorbě

Saveryho ranná díla jsou svědectvím postupného dalšího rozvíjení brueghelovského pojetí krajiny, je charakterizováno nepřehlédnutelným zájmem

¹⁷⁸ KAUFMANN (pozn. 76) 39-45, kat. č. 19.3, 19.4, 19.9; MÜLLENMEISTER 1988 (pozn. 41)

¹⁷⁹ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50

¹⁸⁰ Pozn. Kuriózně donkichotským způsobem byla opět vzkříšena verze připisující autorství Brueghelovi v publikaci Albertiny z roku 1986, která se opírala o důvěru v úsudek zakladatele albertinských sbírek z 18. století, knížete Alberta von Sachsen-Teschen, nikoliv o otázky diskutované v moderním výzkumu.

¹⁸¹ Recenze Hanse MIELKEHO na katalog Karla Gustava BOONA: L'époque de Lucas de Leyde et Pieter Brueghel. Dessins des anciens Pays-Bas. Collection Frits Lugt, Paris 1980-1981, XXIII-XXIV, 75-81

¹⁸² Hans MIELKE: Noch einmal zum Problem von Pieter Bruegels Landschaftszeichnungen. Jahrbuch der bildenden Kunst. Münchner XLII, 1991, 137-47; Hans MIELKE: Pieter Brueghel d. Ä. Probleme seines zeichnerischen Oeuvres. München 1991, 129-34

¹⁸³ SPICER 1970 (pozn. 44)

¹⁸⁴ NEUMANN 1978 (pozn. 99)

o detaily v jinak velmi přehledném a bezprostředním obraze krajiny, což je rovněž projevem brueghelovské optiky.¹⁸⁵

Malíř obvykle kombinoval krajinu v pozadí, té odpovídá objektivní záznam konkrétního krajinného reliéfu, naproti tomu skalní útvary v popředí se vyznačují tehdejší potřebě dekorativnosti a uplatňuje se záliba v pitoresknostech. Tak intimní způsob zobrazení zblízka byl na obrazech té doby zcela ojedinělý.

Nejzřetelnějším projevem je nerovnoměrné nakupení forem v prvním prostorovém plánu, fantazijní formy zdůrazňující vertikalitu a skalnaté útvary evokující pozdně gotické tvarosloví. Na Saveryho kompozici však motiv v popředí nebrání výhledu, naopak osvětlení prostředního prostorového plánu podtrhuje romantický nádech krajin.¹⁸⁶

Lesní krajiny sestávaly z tmavého prvního plánu, za ním následoval nepříliš hluboký, mírně zastíněný střední plán s hlavním obrazovým motivem a na něj pak navazovala sluncem zalitá krajina v pozadí, díla vynikala dynamikou linie a směhlým rytmem forem. Charakteristický saveriovský účín průhledu můžeme sledovat později jako využívanou kulisu až do romantismu.

Krajinu vytvářel pomocí detailů v působivý celek. Výsledkem tohoto procesu bylo klasické kompoziční schéma: stromy po obou stranách obrazové plochy (někdy na vyvýšenině), uprostřed potok směřující dovnitř prostoru a v popředí vodní rostliny, zlomené stromy, uschlé kmeny a úzký výhled do sluncem zalité krajiny v pozadí. Vytvořil tak kompozici, kterou si dokonale osvojil a spojil ji s vlastními vzpomínkami na hory a lesy.

Savery je známý především jako malíř zvířecích motivů, zvláště zobrazením ráje a mírumilovně shromážděnou divokou a domácí zvěř i masožravci se svým oběťmi. Zvířata okouzlená Orfeem jako verze univerzálního tématu pocházejícího z řecko-římské mytologie, byla umělcem zpracována mnohokrát.¹⁸⁷

Lze je bezpečně rozlišit od krajin z tyrolského prostředí. V četných tyrolských prospektech vznikaly horské kraje, vodopády a bouřky, v nichž se mísilo vykonstruované pojetí ideální krajiny s přímým předbarokním výsekem,

¹⁸⁵ SCHAPELHOUMAN (pozn. 50) kat. č. 75

¹⁸⁶ HOLLSTEIN (pozn. 75) XXI-XXII, 231-36; KAUFMANN (pozn. 108) kat. č. 19.44, 19.45, 19.57

¹⁸⁷ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137)

oživeným zvířecími a ptačími motivy vlámského rázu a zaalpského miniaturního provedení.¹⁸⁸

Saveryho mistrovské kresby provedené v Čechách a v Tyrolích předjímají další vývoj kresby v 17. století, neboť některé z nich jsou zhotoveny odvážnou křídovou technikou. Zatímco jiné, vytvořené v souladu uměleckými ideály pozdně manýristických současníků a silné návaznosti na Brueghelovův styl, upřednostňují pérovky.¹⁸⁹

Kresby městského prostředí jsou lehce akvatintou lavírované a nesou specifický lyrický charakter v doprovodu měkké modelace, kde výrazně vystupuje Saveryho osobitý rys. Snoubí se v nich vzdušnost a intimita, charakteristická u pražských pohledů. Jsou to na svou dobu zcela svobodné a moderní kresby, které značně předbíhají zvyklosti renesanční veduty a řeší tak i v rámci měst problémy atmosférické i náladové a intimní.

Formálně neobyčejně invenční a geniální Roelant Savery nedospěl zřejmě v žádném jiném tématu k tak přesvědčivě artikulovanému výrazu jako právě ve svých lesních zátiších, v nichž předjímal tvarové bohatství a dynamické pojetí baroka.¹⁹⁰

¹⁸⁸ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 27

¹⁸⁹ SPICER 1970 (pozn. 44) 270-275

¹⁹⁰ Teréz GERSZI: Jakob Ruisdael und die Brueghel-Nachwirkung in Orient und okcident im Spiegel der Kunst. Graz 1986

IV. Význam rudolfinských malířů pro utváření krajiny

Předpoklad pro názorové stmelení dvorského okruhu nevyplýval jen z tvůrčí působnosti jednotlivců, kteří si byli hodně blízcí, ale i z vyhocení jejich názorů na obsah a formu výtvarných děl v nejširším rámci.¹⁹¹ Jejich studium a pozorování přírody přispělo k novému ztvárnění již dobře známých kompozičních schémat. Odlišnými prostředky a také v různé míře dospěli Paulus van Vianen, Peter Stevens a Roelant Savery k jasně vyjádřené, realisticky pojaté a detailně propracované optice, která jim umožnila znázornit charakteristickou tvářnost krajiny.

Stevens přispěl do tohoto procesu svými detailními kresbami se spleť rostlin s průhledem do úzce vymezeného prostoru, vyznačuje se lavírovanými atmosférickými efekty. Pieter Stevens reprezentoval nizozemsko - italský typ komponované krajiny,¹⁹² ve svých obrazech skládal jednotlivé motivy do ideální krajiny, v níž ve zvláštní symbióze existovaly vedle sebe divoké alpské masívy a antické ruiny. Ovlivněn Saverym začal hledat krásu v menším krajinném záběru, v lesních zákoutích a zajímavých skalních partiích. Mnohem více se začal koncentrovat na čistě krajinářské záběry, v nichž stafáž hraje jen podřadnou roli a kompozici pak také budoval ze tří plánů, poměrně nenápadného popředí, mohutné a dost tmavé kulisy středního plánu, z níž je kukátkový výhled do pozadí, zaznamenaného ve vysokém nadhledu.¹⁹³ Původně razantní kreslířský rukopis v hrubých liniích s množstvím drobných čar, se postupem doby uvolnil. Uchoval si sice stále ještě výrazně lineární charakter, avšak plynulejší a měkčí v obrysu. Na rozdíl od Paula van Vianen nepracoval Stevens nikdy v přírodě.¹⁹⁴ Bytostně tíhnul k panoramatickému způsobu zobrazování, které na rozdíl od bezprostředního záznamu skutečnosti nutně vyžadovalo pečlivé komponování scény. Jeho kresby navozují přechod ke svěžím záznamům umělců, kteří kreslili a malovali přímo to, co viděli a zaujali neobvyklou kompozicí města, stejně tak zvláštní atmosférou, barevností a všedním kouzlem.¹⁹⁵ Jeho přínos tkví také

¹⁹¹ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137) 66-70

¹⁹² FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 12-43, 50-51, 116

¹⁹³ GERSZI 1970 (pozn. 56)

¹⁹⁴ FUČÍKOVÁ 2006 (pozn. 79) 30-40

¹⁹⁵ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 143) 66-90; FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 107-119

v tom, že obohatil kompoziční typ topografické veduty, rozšířený po celém evropském kontinentě o akvarely zachycující atmosféru a náladu místa. Jeho díla působí dojmem záměrného a hravého zmatku a lze říci, že odchylky od skutečnosti jsou typické pro závěrečnou fázi vývoje Stevensových krajinářských maleb.¹⁹⁶

Kresby Paula van Vianen inspirovaly zejména svěží bezprostředností záznamu. Jak Savery tak také Paulus van Vianen přispěli k vývoji především svými intimními kresbami domů, subjektivně a malířsky viděného zobrazení města. Savery působil na kolegy také technikou křídových kreseb se svými kompozicemi dynamicky nebo dekorativně pojatými a pitoreskně vykreslenými motivy v prvním prostorovém plánu.¹⁹⁷

Jako krajinář se uplatnil i Aegidius Sadeler, známý především jako rytec, který dovedl pro své neuvěřitelné nadání reprodukovat v grafice každé umělecké dílo, se schopností zdůraznit osobitost projevu toho kterého mistra.¹⁹⁸ Rytiny krajin podle kreseb Roelanta Saveryho a Pietera Stevense tvoří významnou část Sadelerovy pražské rytecké produkce.¹⁹⁹ O jejich čilé poptávce svědčí soupis rytin vydaných pražským nakladatelstvím Jiljího Sadelera. Podle Saveryho reprodukujících grafik je vedle pěti tyrolských ještě celkem 18 českých krajin. Nakladatel by jich byl sotva tolik vydával, kdyby zájem o Vlámovu tvorbu nebyl k němu přivedl kupce žádající díla známého umělce pro sběratele.²⁰⁰

Joaneath Spicer uvádí, že jeho lesní krajiny byly publikovány (a pravděpodobně i vyryty) právě Sadelerem kolem 1608 - 1610.²⁰¹ Rydlem tak přesně přetlumočil nejen kompozici, ale i obsah obrazu a všechny finesy, které malíř provedl štětcem.²⁰² Ve svých mědirytinách vytvořených podle krajinářských

¹⁹⁶ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50-51, 116

¹⁹⁷ ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 134) 66-70

¹⁹⁸ FUČÍKOVÁ 1988 (pozn. 47) 66-90

¹⁹⁹ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 115

²⁰⁰ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 82) 180-188

²⁰¹ Pozn. jsou označeny „Roelant Savery Inventor, Egidius Sadeler excud.“ SPICER 1979 (pozn. 44) 17 (17-22); KASCHEK 2007 (pozn. 68) 51-52; This claimed for Savery the imaginative conception or idea, as expressed in a drawing. Invenit would not be used if the model had been a drawing taken from life. The inscription may be understood to claim individual achievement and difference but, as in the other applications of a form of „invention“ to a visual image, there is no inference that these images involve progress or demonstrate improvements over earlier landscape compositions. Joaneath SPICER: The role of „invention“ in art and science at the court of Rudolf II. In: *Studia Rudolphina*, 5, Praha 2005, 7-11

²⁰² Joachim von SANDRART: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, 241

kompozic Pietera Stevense a Roelanta Saveryho byl schopen respektovat jejich individuální stylové zvláštnosti a vývojové proměny výrazu, dosáhl tak přesvědčivých výsledků nejen při věcné charakterizaci detailů, ale také atmosférických jevů a světelných poměrů. Zdůrazněním obrysů a plasticity tvarů povýšil dekorativismus Saveryho děl po roce 1610 tak, jak to odpovídalo použitým předlohám.²⁰³ Díky grafickým listům Egidia Sadelera, došli tvůrci krajin Rudolfova dvora slávy po celé Evropě, také v Americe a Indii.²⁰⁴

Dalším vynikajícím umělcem, žijícím v prvním desetiletí 17. století v Praze na Rudolfově dvoře, byl Isaac Major z Frankfurtu, Saveryho žák vlámského původu, činný nejen jako rytec, ale také jako autor krajinomaleb v saveryovském stylu.²⁰⁵ Isaac Major pomáhal při práci na cyklu rytin – reprodukcí podle kompozic Jana Brueghela, Pietera Stenense a Roelanta Saveryho.²⁰⁶ Jak rytiny tak i krajinářské kresby se v jeho podání vyznačují typicky epigonskými rysy. Postupoval techniku méně komplikovanou než Savery, proto jeho listy působí poněkud monotónním dojmem.²⁰⁷

Závěrem je nutné poznamenat, že Saveryho tvorba snad srostla s domácím prostředím a „poznamenala“ je více než Stevens, jehož rod se později v Praze usadil natrvalo a zcela se tu naturalizoval. Aspoň se Saveryovými obrazy později shledáváme v pražských obrazárnách častěji než se Stevensovými a jak se vyjádřil Pavel Preiss, Saveryho vliv na historizující větev českého barokního krajinářství byl o to silnější a bezprostřednější.²⁰⁸

²⁰³ NOVOTNÝ 1973 (pozn. 82) 180-188

²⁰⁴ Van den BRANDE: Die Stilentwicklung im graphischen Werk des Aegidius Sadeler. Wien 1950, 70-88

²⁰⁵ CHYTL 1912 (pozn. 66) 15-16

²⁰⁶ HOLLSTEIN (pozn. 108) XIII, 8-32

²⁰⁷ Heinrich GEISLER: Zeichnungen in Deutschland. Deutsche Zeichnungen. Staatsgalerie 1540-1640. Stuttgart 1979-1980, 16

²⁰⁸ Pavel PREISS: Česká barokní krajina, Praha 1964, nepag.

V. Proměna vztahu ke krajinomalbě po smrti Rudolfa II.

Kontinuita vývoje krajinářství v Praze byla narušena smrtí Rudolfa II. v roce 1612 a následným přestěhováním dvora do Vídně.²⁰⁹ Podle Jaromíra Neumanna se rudolfinští malíři v nové situaci již nemohli výrazněji podílet na uměleckém vývoji, protože někteří zemřeli a jiní odešli za Rudolfova nástupce Matyáše s císařským dvorem z Čech.²¹⁰

Podmínky k dalšímu rozvoji tak subtilního odvětví, jakým byla krajinomalba naprosto chyběly. Už její tematický rejstřík, často intelektuálně vyhraněný, se do nových poměrů nehodil. Soudobá umělecká produkce byla konfrontována se záměry zcela jiného rázu. Mnozí význační umělci, jako Roelant Savery nebo Jakob Hoefnagel Prahu opustili. Pieter Stevens a rytec Aegidius Sadeler však setrvali a přizpůsobili se novým poměrům.²¹¹

Osamostatňující se proces českého umění na konci 16. a začátku 17. století nebylo možné udusit, naopak příklad rudolfinského umění měl dlouhodobou platnost, protože vytyčil do té doby vysoké nároky. Počátky barokního malířství a tím také krajinářství jsou proto v Čechách spojeny s renesančním a manýristickým obdobím těsnějšími, složitějšími, ale také umělecky plodnějšími svazky, než tomu bylo v architektuře a sochařství.²¹² Prudce se rozvíjely v souvislosti s profánními potřebami a novým, osobně vyhraněným vztahem k umění: světské malířské druhy, mravoličná malba, krajinářství, zátiší i portrét, které se staly doménami barokního realismu.²¹³

Umělecký život neustal ani za nejúpornějšího zápolení třicetileté války, idyž se zpomalil, některé obory byly vážně oslabeny a zaostávaly, jiné naopak kvetly v Praze překvapivě nerušeně. Malířství nechyběly vazby na nedávnou rudolfinskou minulost. Její dědictví však dokázalo klenout můstky mezi ní a poměrně šasným nástupem barokních tendencí.²¹⁴

²⁰⁹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 27

²¹⁰ Jaromír NEUMANN: Karel Škréta. Praha 1956, 5-6

²¹¹ FUCÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 141

²¹² Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1969, 51-53

²¹³ NEUMANN 1963 (pozn. 13) 68-78

²¹⁴ Emanuel POCHE: Závěsné obrazy - návaznost na rudolfinskou tradici. In: Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988, 559-560

Nebývalé rozšíření krajinářských zájmů v manýristickém období zařadilo námět krajiny natrvalo do malířského repertoáru, v baroku bylo toto téma již pokládáno za plně rovnoprávné.²¹⁵ Za tímto spontánně vyvinutým stavem však pokulhávala jeho legalizace, protože dosud formálně platil zastaralý, rudolfinským statutem podmíněný pořádek všech tří pražských malířských bratrstvech z roku 1669, který krajinu na mistrovském kuse sice výslovně požadoval, ale připouštěl ji jen ve spojení s převažující figurální složkou, čímž její autonomní platnost neuznával. Rovnocennost všech malířských oborů přijalo za zásadu až privilegium bratrstva malířů malostranských z roku 1734, vydané císařem Karlem VI. ve Vídni.²¹⁶ Tutéž zásadu přijali ve shodné textaci o dva roky později také staroměstští malíři.²¹⁷

Pozice krajinomalby v rámci malířských žánrů 17. století je do jisté míry oslabena, řadí se spolu s malbou zátiší a žánrových scén na poslední stupínek hierarchie malířských námětů, až daleko za malbu historickou, ceněnou nejvýš.²¹⁸ Krajinný motiv tak můžeme sledovat především v jiných obrazových druzích. Za zmínku stojí, že nemálo děl poukazuje na vzájemné prolínání a syntézu uměleckých oborů doby baroka.²¹⁹ Neplatí zde tedy, že by se v naší barokní malbě postupně osamostatňovala a oddělovala z obrazového pozadí a doplňků jako svébytný druh, jak k tomu docházelo v 16. století v celoevropském měřítku. Na druhé straně můžeme právě považovat za lákavé a zajímavé sledovat, jak se s krajinným motivem vypořádali umělci nekrajináři. Barokní malba tak dala vzniknout krajinám, které vlastními prostředky zvládají celou obrazovou plochu, budují zobrazený prostor a hostí v něm figurální stafáž a krajinám doplňkovým, které byly u nás tehdy nejčastější, vyznačeny byly jen částmi v pozadí nebo

²¹⁵ BIAŁOSTOCKI 1972 (pozn. 61)

²¹⁶ Pozn. na adepty cechovního mistrovství se v ní požaduje, aby předložil „ein von seiner eigenen Hand gefertigtes Stück, es besteht nun solcher in einer Historia, Architektur, Flügelwerk, Landschaft, Blumen, oder wessen derselbe an sonstem die beste Wissenschaft traget...“ Michal ŠRONĚK: Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders. In: *Studia Rudolphina*. Praha 2002, 16-28

²¹⁷ PREISS 1964 (pozn. 208)

²¹⁸ Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner – krajinář. Praha 1958, 183-213

²¹⁹ Andrea ROUSSOVÁ: Krajinné motivy v dílech barokních mistrů. In: *Krajina v českém umění 17. - 20. století*. Praha 2005, 6-9

stranou hlavního motivu. Výskyt nikoli zrod vlastní krajinomalby v barokním malířství v Čechách přitom vysvětlil tím názorněji.²²⁰

²²⁰ Oldřich J. BLAŽÍČEK: Motiv krajiny v barokové malbě v Čechách (zvláštní otisk). In: Umění, XIII, 1965, 183-6

VI. Malíři reagující na odkaz manýrismu, přetrvávání manýrismu v barokní malbě krajin

V Praze byl vztah ke staršímu umění vědomě pěstován v době největšího rozkvětu palácových sbírek, které pražští malíři dobře znali a chápali je jako jeden ze základních zdrojů poučení. Autenticita nápadu, idea byla nesporně vysoce hodnocena dobovou teorií umění, avšak nebyla jediným hlediskem posuzování uměleckého díla. Vzory se hledaly a motivy přejímaly nejen ve výtvarném umění. Oceňovalo se ovšem, jakým způsobem umělec s tématem naloží. U talentovaných tvůrců neměly předlohy vztah ke kvalitě díla v novém podání, v umění variace se projevovala tvůrčí síla autora.²²¹

Velmi rozšířenou a oblíbenou formou poučení o světě se staly obrazy měst. Zrodily se v dlouhém vývoji hlavně z kreslených a malovaných map, do nichž se v pohledu shora zakreslovaly drobné obrazy význačných staveb v kraji. Pak zde byly také malby architektonických památek, které podávaly objektivní obraz stavby takřka v nárysu a opíraly se o teorii perspektivy, daly měřickou podobu a ustálenou kompozici městským prospektům. Rozvoj krajinomalby, vnesl do vedut zájem o prostorové řešení námětu a o jeho vyjádření v ploše obrazu. Zásluhou krajinářského malířství se v dílech tvůrčích vedutistů z obrazu města v krajině vyvinulo i krajinářské panoráma, v němž je město spíše organickou součástí než dominantou. Knihtisk a rozvoj grafiky přispěly k rozšíření a popularitě vedut. Rychlé vydávání, užitkový ráz a uměleckořemeslná povaha těchto edic i lpění grafických a vydavatelských domů na ustálených šablonách však často snižovaly jejich kvality a zatlačovaly osobitost tvůrčích umělců do mezí tradičních konvencí. Přesto z průměru této produkce vynikly významné umělecké individuality, jejichž tvůrčí přínos se stal příkladem pro mladší generaci. V Praze v prostředí rudolfínského dvora to byli zvláště Joris a Jakob Hoefnagelové, do jejichž pracovního programu patřily také pohledy na evropská města jako předlohy pro grafická obrazová alba. Jejich práce vynikají jemnou drobnokresbou, dokumentární přesností i výtvarnou hodnotou, i pražské

²²¹ SEIFERTOVIÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 15

prospekty starších mistrů jistě znal mladý Hollar právě tak jako díla rudolfínského mědirytce Jiljího Sadelera.

Smysl pro přírodu, jakožto nejpoutavější rys Saveryho kreseb, který překlenul celou barokní epochu, je dalším dokladem toho, že rudolfínské umění nevyznačovalo konec jedné epochy, ale bylo také odvážným hledáním cest směřujících k obzorům vzdálené budoucnosti.²²² Jako celé dědictví rudolfínského malířství celkem izolovaného na dvorský okruh, se však i toto flámské manýristické pojetí krajiny projevilo v pouhých odlescích a zhrublých derivátech na pozadí maleb lokálních českých mistrů první poloviny 17. století.²²³

Kresby příbuzné krajinám rudolfínských kolegů se vyskytují v díle Philippa van den Bossche. Jsou v nich skalnaté horské krajiny, romantické bystřiny, zříceniny na vrcholcích hor.²²⁴ Časté motivy skal v jeho dílech prozrazují, že byl ovlivněn jak Saverym a pak také Stevensem.²²⁵ Jeho poraněné a vyvrácené stromy nabyly bizarních tvarů a siluet, které se vlivem dramatické hry světla a stínů transponovaly do jakési pohádkově snové a neskutečné roviny.²²⁶

Rekatolizační úsilí, kterému byly tehdy Čechy podrobeny, kladlo na umění velké nároky a vybízelo umělce k rozsáhlým úkolům plně soustředěným k náboženské tematice. Nedostatek malířů, kteří by se s nimi mohli vyrovnávat, přivedl do Čech znovu cizince. Ti zde poznali jiné prostředí, než jaké nabízela rudolfínská Praha s exkluzivním uměleckým zázemím. Malíři pracovali převážně pro katolickou církev a v Praze usazené řády. Tak např. Jan Jiří Hering (kolem 1570 – 1644), který přišel z Hesenska, byl činný pro strahovské premonstráty, Matyáš Mayer (činný mezi lety 1610 – 1648) maloval oltářní obrazy také pro karmelitány. Rozhodujícím způsobem ovlivnil zdejší malířskou tvorbu Karel Škréta (1610 – 1674), který se v Praze usadil koncem třicátých let, jeho konkurenci bylo nesnadné čelit. Působili zde umělci, z nichž někteří se profilovali jako pozoruhodné tvůrčí osobnosti. Z mladší generace to byl např. Anton Stevens

²²² ŠTIKOVÁ 1958 (pozn. 137) 69-80

²²³ PREISS 1964 (pozn. 208)

²²⁴ GERSZI 1983 (pozn. 103) obr. 127, 133; Wolfgang von WEGNER: Die Niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts. Berlin 1973, 10, tab. 62; LEGNER 1988, kat. č. 195; dražební katalog firmy Mak van Way 301a, 1979, 204

²²⁵ VERLAG 1988 (pozn. 44) kat. č. 194

²²⁶ Teréz GERSZI: Jakob Ruisdael und die Bruegel-Nachwirkung, in Orient und okcident im Spiegel der Kunst. In: Festschrift Heinrich Bernard Franz zum 70. Geburtstag. Graz 1986, 139-46, 546-52

ze Stenfelsu (1618 – 1672), potomek Pietera Stevense, dále Matěj Zimprecht (1628 – 1680), Filip Mazanec (1617 – 1684), Christian Ditmann z Lavensteinu (kolem 1639 – 1701) nebo Jan Jiří Heinsch (1647 – 1712). Velkoryse komponované krajinomalby Michaela Leopolda Willmanna (1630 – 1706) sehrály v domácím prostředí významnou roli. Také flámsky orientované umění Michaela Václava Halbaxe (1661 – 1711) zde zapustilo pevně kořeny. Jeho příkladu zpočátku následoval i Petr Brandl (1668 – 1735), vedle něj zasáhl do vývoje českého umění i Václav Vavřinec Reiner (1689 – 1743), který zvládal s erudicí i talentem rozsáhlé úlohy nástěnné malby a oltářních obrazů.²²⁷

VI/I. Motivy a odlesky Saveryho krajin v 17. století

VI/I/I. Karel Škréta (1610 – 1674)

První paprsek světla naší pozornosti dopadá na klasika poreneseční éry a především zakladatelskou osobnost českého barokního malířství, kterou představuje Karel Škréta. Tento pražský mistr udal směr celému 17. a 18. století na našem území. Jeho umělecké výkony měly za následek zdomácnění nejmodernějších snah tehdejšího italského umění. Může se jevit, že se poněkud vymyká tématu Saveryho krajinářství, přesto krajina, pokud se u něj objevuje, především dotváří prostředí jeho historizujících nebo portrétních maleb.²²⁸

²²⁷ Karl Maria SWOBODA: Barock in Böhmen. München 1964, 227-236; NEUMANN 1969 (pozn. 112) 56 – 63; Michal ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění, II/I: Od počátků renesance do závěru baroka. Praha 1989, 324–55, 340-346; Pavel PREISS: Die Malerei des Frühbarock. In: Schallaburg (kat. výst.). 1989, 100-105. Die Malerei des Hochbarock, 249-258

²²⁸ zatím nejobsáhlejší studií o životě a díle Karla Škréty je práce Jaromíra NEUMANNA (ed.): Karel Škréta 1610 – 1674 (kat. výst.). Praha 1974, 12-76, kterou je možné doplnit mladšími dílčími studiemi: Kunst des Barock in Böhmen. Praha 1977, 133–170; Lubor MACHYTKA: Podobizna Jana Hertvíka Nostice od Karla Škréty. Umění, XXIX, Praha 1981, 75–77; Oldřich J. BLAŽÍČEK: Jan Jiří Bendl – Tři sta let od smrti zakladatele české barokové plastiky. Umění, XXX, 1982, 97–116; Lubomír SLAVÍČEK: Příspěvky K dějinám nostické obrazové sbírky (materiál k českému baroknímu sběratelství). Umění, XXXI, Praha 1983, 219–243; Michal KÖLLER: Zwei Gemälde von Karel Škréta und Johannes Kupecky in Wien. Umění, XXXII, Praha 1984, 353–360; Lubor MACHYTKA: Svatý Václav v pozdním díle Karla Škréty. Umění, XXXVIII, 1990, 206–228; Pavel PREISS: Marginálie ke Škrétovu kreslířskému dílu. In: Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992, 130-135; Vít VLNAS: Maxmilián Olejník jako

Zakladatelské Škrétovo počínání v Čechách spočívalo v tvořivém svázání zdánlivě protikladné dobové snahy v duchu místního uměleckého nazírání.²²⁹ Je jisté, že v nové a proměnlivé době, odtažitě vůči výdobytkům rudolfínského umění, které tak přálo krajinomalbě, se umělec potýkal s hledáním svého malířského výrazu. V mládí se pravděpodobně poučil na ryteckém díle Jiljího Sadelera.²³⁰ Nelze mu proto upřít zájem o krajinné prostředí, pro které je obvyklé severské pojetí světla a barvy.²³¹ Tuto příležitost mu umožnily především zakázky s narativní tematikou, v nich se soustředil na začlenění osob do krajiny v pozadí. Výsledkem byl tzv. *Svatováclavský cyklus*²³² nebo *Podobizna Marie Maximiliány ze Šternberka*.²³³ Škrétovy obrazy ze *Svatováclavského cyklu* po roce 1640 připomínají jeden z hlavních aspektů krajinářské problematiky, totiž otázku konkrétní reálnosti krajinného motivu, která se uskutečňuje vlastně jen ve vedutě, ale baroknímu pojetí obecně dramaturgickému a expresivnímu je v zásadě cizí. Nepřekvapí ovšem právě u realisty, že v pozadí těchto výjevů je vidět velmi konkrétní zobrazení krajinného prostředí. Díla tak ukazují na vysokou úroveň Škréty nejen co by figuralisty, zároveň také malíře konkrétní veduty a mistra ideálního krajinného seskupování. V zásadě však jeho obrazy zrcadlí dobře zažitá podněty římského klasicismu a naznačují Škrétovy krajinářské možnosti dále už nerozvíjené, ač byly obdobné například Reinerovým.²³⁴

Itálie, kam se Škréta odebral v roce 1630, podle Sandrartova svědectví, mu otevřela cestu k pochopení italské malby a soudobého umění vůbec. Dostal se do

mecenáš Karla Škréty. in: Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992, 136–145; Jaromír NEUMANN: Umělecké počátky. In: Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000, 18–20

²²⁹ ŠRONĚK 1998 (pozn. 227) 324–55

²³⁰ Pozn. nelze ovšem zatím zcela vyloučit méně pravděpodobnou domněnku, že by Škrétovým učitelem mohl být také Jan Jiří Hering, pobývající v Praze od roku 1615, který byl od roku 1620 dvorním malířem a stal se jako plodný autor oltářních obrazů a velkých cyklů Škrétovým předchůdcem v Praze. NEUMANN 1974 (pozn. 228) 15; Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600 – 1656. Praha 1997, 144

²³¹ Pavel PREISS: Staré české umění II.: Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě. II. Manýrismus a baroko. Praha 1976, 5

²³² Pozn. podrobně se tomuto cyklu věnuje Jaromír Neumann. NEUMANN 1975 (pozn. 227) 65–82

²³³ olej, plátno, 241 x 153 cm. Na rubu původního plátna byla autentická signatura: C. Screti f. 1665. Na nápisové pásce vpravo nahoře: MARIA MAXIMILIANA COM: DE STERNBERG. Pod ní osmihránná deska s osmicípou šternberskou hvězdou. Inv. č. VO 54. Obraz pochází ze zámku v Bechyni, odkud se dostal 1951 do NG. Obraz pochází ze zámku v Bechyni, kde visel do restaurace J. Šimáka v roce 1934 vedle zbrojnice, později v salonu vedle portrétu matky portrétované, Ludmily Benigny Šternberkové. V roce 1951 byl zapůjčen do Národní galerie. Do literatury uvedl Jan LORIŠ: Nový obraz Škrétův v Bechyni. In: Umění, IX, 1935, 97 sqq.; více k literatuře NEUMANN 1974 (pozn. 228) 180–181

²³⁴ NEUMANN 1974 (pozn. 22) 15–17

spojení s moderními koloristickými proudy a zároveň slohově “zmírněné“ redakci v díle Francouzů a také Nizozemců a těch domácích italských malířů, kteří vážali temnosvit s benátskou barevností. S Nizozemci se Škréta také stýkal, mezinárodní společnost Flámů a Holanďanů, Francouzů a Němců, kterou v tomto prostředí našel, mu byla živou informační centrálou, která značně usnadnila mladému umělci jeho orientaci ve všem, co se zajímavého v Římě dělo.²³⁵

Dlouhý seznam jmen, který můžeme dnes sestavit na základě pracné konfrontace Škrétových obrazů se starším a zejména soudobým italským malířstvím svědčí ne tolik o šíři Škrétových zájmů, ale také o vnitřní logice jeho hledání. Pokoušel se v Říme spojovat flámské a benátské pojetí s novoklasickými tendencemi. Sandrart mluví o jeho velké pílí a neutuchající pozornosti. Snaha o syntézu byla vlastností doby a jedinou možnou cestou. Rozhodující bylo, že z tohoto poučení se mu podařilo vytvořit názorovou syntézu, která měla výrazné individuální rysy a zároveň vlastnosti potřebné pro založení samostatného vývoje barokní malby v Čechách.²³⁶

Fučíková se zmíní, že Saveryho díla poskytla inspiraci Karlu Škrétovi.²³⁷ Můžeme konstatovat, že Škrétova tvorba je výsledkem několikaletého studia, především poznávání moderního uměleckého projevu současníků. Požadavky ze strany objednavatelů, ke kterým umělec nebyl lhostejný, směřovaly k vyžadování nového slohu, což znamenalo takové formální ztvárnění, které by bylo v souladu s dobovými tendencemi. Škrétův pobyt v Itálii mu tyto aspirace dokonale umožnil a zprostředkoval, ovšem na domácí půdě se mohl poučit především z děl svých rudolfínských předchůdců, a to jak zprostředkovaně díky Sadelerovým rytinám, bravurně kopírujících jejich osobitý umělecký projev, tak i na příkladech děl uložených ve sbírkách. Ačkoli poznal rozdílné přístupy ke krajině, jistě mu byla bližší ta, s kterou měl možnost se seznámit za svého mládí už v Sadelerově dílně, ta v zásadě utvářela jeho prvotní reálnou představu o tom, jak by krajina měla vypadat.

²³⁵ idem 18

²³⁶ NEUMANN 1974 (pozn. 22) 15-17

²³⁷ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 34) 50

VI/I/II. Jan Jiří Hering (1587 – 1648)

Saveryho motivy se mohly uplatnit především v dílech spadajících do realistického proudu baroka. V Čechách však byla tato realistická stránka přehlušena idealizující tendencí. Jednotlivě se Škrétovi současníci lišili, protože působili v prostředí, které se teprve pomalu ustalovalo a pocházeli z různých oblastí, jejich tvorba proto čerpala z místních tradic. Ti kteří nepoznali Itálii, souviseli se staršími uměleckými tradicemi pozdní renesance a manýrismu, tuto linii barokní malby u nás představoval na začátku 17. století Jan Jiří Hering.²³⁸ Takto je charakterizován Jaromírem Neumannem, ovšem podle nového zjištění Michala Šroňka,²³⁹ Hering navštívil Itálii v roce 1587 a od roku 1615 je doložen v Praze, kde se usadil a působil zde do roku 1648. Z jeho díla se zachoval značný počet malířských a kreslířských prací.²⁴⁰ Také Pavel Preiss se vyjadřuje o umělcově krajinomalbě jako silně spjaté a ovlivňované severoitalskou krajinou, přesto v díle *Navštívení Panny Marie*²⁴¹ [8] v katedrále sv. Víta z roku 1630 rozpoznal jím vytvořené drobnopisné severské pozadí s hradbou skalnatých srázů a můstkem přes horský potok.²⁴² Avšak figury jsou výmluvným dokladem Heringovy orientace na italský manýrismus. Autor se totiž v kompozici inspiroval obrazem Frederika Barocchiho *Navštívení Panny Marie* (v římském kostele Santa Maria in Vallicella), které znal jistě z autopsie, jak to dosvědčuje shodný kolorit obou děl. Významnou složkou obrazu je průhled do krajiny v pozadí. Jedná se o

²³⁸ Jan Bohumír DLABAČ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Praha 1815, 613-614; Gustav Karl NAGLER: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1838, 118-119

²³⁹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 70-71; Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1969, 2. vydání 1974, 73; ŠRONĚK 1997 (pozn. 229) 47-53

²⁴⁰ DLABAČ 1815 (pozn. 235) 613-614; Antonín PODLAHA / Emanuel ŠITLER: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu milevském. Praha 1898, 101; Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnost, XVI. Věku v Čechách 1526-1620. Praha 1909, 228; HERAIN 1915 (pozn. 17) 49; Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1939, 59-61; Eliška FUČÍKOVÁ: Studien zur Rudolfinischen Kunst: addenda et corrigenda. Umění, XXVII 1979, 506-507; Eliška FUČÍKOVÁ: Dějiny českého výtvarného umění. II/1, Praha 1989, 325; Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Praha 1993, 64-66

²⁴¹ Antonín PODLAHA / Karel HILBERT: Soupis památek historických a uměleckých. Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Praha 1906, 254; NEUMANN 1951 (pozn. 60) 71; NEUMANN 1969 (pozn. 239); FUČÍKOVÁ 1979 (pozn. 240); obraz byl zřejmě původně určen pro oltář Navštívení Panny Marie v dnešní kapli sv. Jana Nepomuckého, který byl z katedrály odstraněn v roce 1865. Obraz je signován „J.Häring Pinxit“ a není datován. Oltář tohoto zasvěcení je zmíněn již v deníku Kašpara Arsenik z Radbuzy v roce 1621, Kapitulní knihovna, cod. XCIII/2

²⁴² PREISS 1964 (pozn. 67)

nejzdařilejší a nejvyrovnanější dílo, na němž manýristická rezidua ulpívají nejzřetelněji, je pozoruhodné a poutavé svými krajinářskými záběry.²⁴³

Významnou a do nedávné doby neznámou součástí Heringovy tvorby jsou jeho kresby, které úzce souvisejí s pracemi rudolfinských dvorských mistrů. Vysokou kvalitu dokládají Heringovy krajinářské studie, navazující podle Šronka na tvorbu Petra Stevense a Gillise van Valckenborch,²⁴⁴ avšak Jaromír Neumann vidí v jeho malířském podání odkaz z okruhu Jana Brueghela staršího, tím jej můžeme dát do souvislostí také se Saverym, ze kterého pravděpodobně také vycházel. Mezi Heringova díla patří např.: *Skica krajiny* (Paříž, Louvre), *Krajina s obeliskem a pavilonem*, *Krajina s ruinou a obeliskem* a *Lesní krajina* (Petrohrad, Ermitáž), k nimž mají blízko dvě Heringovy práce *Les se sedící nahou ženou a Římská ruina* (Budapešť), případně *Lesní krajina* (Cambridge). Ve svých kresbách se Hering ukazuje jako důstojný nástupce tvorby rudolfinských umělců a vedle Václava Hollara, Jiřího Gabriela Majera a mladého Anatonína Stevense je dokladem úzkého sepětí rudolfinského umění s barokní tvorbou a spolu s Karlem Škrétou patří k významným představitelům českého raně barokního malířství.²⁴⁵

Heringova tvorba v krajinném znázornění, které se stalo součástí figurálních scén, čerpá z odkazu rudolfinských malířů krajin. Hering nebyl ani tak tvořivou uměleckou individualitou, jako eklektik, který se přidržel velmi těsně rozmanitých vzorů ať už italských a zčásti i severských a spájel je v dosti nestejnorodý projev kompromisního slohového charakteru.²⁴⁶

VII/III. Antonín Stevens ze Steinfelsu (1618 - 1672)

Nejvýznamnějším ze Škrétových malířských současníků činných v Praze byl Antonín Stevens ze Steinfelsu, který byl patrně synem dvorského umělce Rudolfa II., krajináře nizozemského původu, Pietra Stevense z Mecheln. Je

²⁴³ POCHE 1988 (pozn. 61) 559

²⁴⁴ ŠRONĚK 1997 (pozn. 229) 47-53

²⁴⁵ FUČÍKOVÁ 1979 (pozn. 237) 489-519

²⁴⁶ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 70

uváděn jako „Victor Aulicus“, malíř dvorní a správce královské obrazárny, roku 1643 byl dokonce povýšen do šlechtického stavu a získal přídomek ze Steinfelsu. Malíř navazuje alespoň ve všeobecných rysech na slohovou souvislost s uměním svého rodu. Stevensovo dílo, které dnes známe v poměrně značné šíři, unikalo až do nedávné doby bližšímu poznání. Kromě dvou portrétů se věnoval výhradně náboženské malbě, v 80. a 90. letech se objevily práce, které svědčí o tom, že se Antonín Stevens věnoval i nástěnné malbě dokonce i krajinářské produkci, která jej spojuje s dílem jeho otce Pietra Stevense.²⁴⁷

Určitou spojitost s flámsky orientovanou větví rudolfinského umění potvrzují i Stevensova díla na Strahově, která pocházejí asi ze šedesátých let. Jsou to především špatně zachované protějškové obrazy *sv. Rosalie* a *sv. Barbory*,²⁴⁸ znázorňující aristokratické dámy, k nimž jsou v pozadí připojeny k epickému dokreslení jejich slávy zázračné události z jejich života; k Rosalii scéna smrti, k Barboře stětí a stoupání do nebe. Na těchto obrazech, náležejících umělecky k začátkům barokní malby u nás, zaujmou nejvíce krajiny v pozadí, hlavně idylická krajina na *sv. Barboře*, představující louku se stádem ovcí a doškem krytou chatrčí nizozemského typu. Charakterizuje jej zevrubnost, láska k detailu, jež souvisel při celkové italské orientaci velmi těsně s nizozemskou tradicí.

Stevens vyšel z nizozemské tradice, zprostředkované uměním jeho otce. Antonín se opíral o manýrismus i povšechnou znalost italského baroku, nedopracoval se nikdy škrétového realistického pohledu na skutečnost. Umělec ve své malířské tvorbě uplatňoval jak nizozemský smysl pro věcný detail, tak i flámskou bohatost formy. Jeho malířské podání je spíše kresebné, barevnost je tlumena šedavými a zelenavými tóny. Jeho tvorba byla jednoznačněji určena požadavky hlavních objednatelů, mnišských řádů. Sice čerpal z okruhu pozdně

²⁴⁷ Pavel KŘIVSKÝ: Strahovská zahrada. In: Staletá Praha X, Praha 1980, 205- 217; Vladimíra DVOŘÁKOVÁ / Alena MÍŠOVÁ / Nina ČÍLOVÁ: Stevesovy fresky na Strahově. In: Umění XXXI, 1983, 420-432; Václav LEDVINKA/ Bohumír MRÁZ/ Vít VLNAS: Pražské paláce (encyklopedický ilustrovaný přehled). Praha 1995, 368-369

²⁴⁸ HERAIN 1915 (pozn. 17) 56; viz zápisy z deníku opata Václava M. Kranka cit. v pozn. č. 79.; František HAMMERSCHMIED: Prodomus glorie Pragenae. Pragae 1723, 413; František EKERT: Posvátná místa královského města Prahy II. Praha 1884, 114; NEUMANN 1951 (pozn. 60) 89, 127; NEUMANN 1974 (pozn. 22) 73; Jarmila CIKÁNKOVÁ: Antonín Stevens – život a dílo (dipl.práce, FFUK). Praha 1985, 243-245

renesančního umění, ale postupně se v nových službách přimyká stále více k emfatickému, citově zjitřenému proudu barokní malby.²⁴⁹

Nové objevy obrazů Antonína Stevense lze v současné době ještě očekávat zejména ve sbírkách premonstrátského kláštera na Strahově, pro který od 60. let 17. století často pracoval. Několik Stevensových obrazů ve Strahovském klášteře zaregistroval Neumann před rozptýlením strahovských sbírek na počátku 50. let 20. století. Některé z nich se podařilo při restituci strahovských sbírek kurátorce Ivaně Kyzourové identifikovat,²⁵⁰ další se snad skrývají mezi anonymními díly v početných klášterních sbírkách. Někdy ve 30. až 40. letech vznikla kresba *Krajina s hradem a řekou*, připomínající kresby malířova otce Pietra Stevense st. z 90. let 16. století. Charakteristická je přerušovaná linie kresby a zájem o detaily a stínování.²⁵¹

Až do nedávné doby jsme byli o Stevensových pracích v oboru nástěnné malby informováni jen z písemných pramenů. Dnes jich známe již několik, mezi spolehlivě atributované patří částečně dochovaná výzdoba zahradního pavilonu zahrady Strahovského kláštera. Zde se zachovaly na fabionu klenby kartuše se Stevensovými malbami *Čtyř živelů a dvou krajin*. Alegorie živelů, v podobě mužských a ženských postav, se jistě opírají o italské předlohy, zatímco malby krajin jsou inspirovány rudolfinskými dvorskými krajináři. Zmíněné Stevensovy práce jsou dokladem kontinuity krajinářského žánru v české barokní malbě a důležitým komparačním materiálem při určování dalších podobných Stevensových maleb.²⁵²

Stevensovi se v jedné z novějších a velmi přínosných publikací podrobně věnoval Michal Šroněk.²⁵³ Z tohoto výčtu děl a jejich charakteristiky je zřejmé, že v malbách krajin, přestože se někdy i na pozadí figurálních scén opírají o italské předlohy, se Antonín Stevens nechal inspirovat rudolfinskými předlohami,

²⁴⁹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 71-94

²⁵⁰ Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Praha 1993, 12

²⁵¹ Perokresba na papíře, značeno vzadu „Antonin Steuens“ umístěno v Archivu Národního muzea v Praze, Památník J. V. Kulíka, sign. B 6, f. 98 (značení perem), f. 96 (značení razítkem); Eliška FUČÍKOVÁ: 1979 (pozn. 44) 305; CIKÁNKOVÁ 1985 (pozn. 244) 221; FUČÍKOVÁ 1989 (pozn. 244) 337

²⁵² O malbách referoval již HERAIN 1915 (pozn. 17) 56; Alois KUBÍČEK – Dobroslav LÍBAL: Strahov. Praha 1955, 76-78; často je datovali do roku 1661; Křivský určil Antonína Stevense jako autora fresek ve fabionu letohrádku. KŘIVSKÝ 1980 (pozn. 247); monograficky o malbách pojednala V. DVOŘÁKOVÁ a kol.: Stevensovy fresky na Strahově. Umění, XXXI, 1983, 420-432

²⁵³ ŠRONĚK 1997 (pozn. 229) 47-53

zejména malířovým otcem Pietrem Stevensem, ale liší se od nich barevnou skladbou. Stevensovy práce jsou tedy dokladem kontinuity krajinářského žánru v české barokní malbě. Je jisté, že část Stevensovy tvorby bude ještě vyžadovat další bádání, protože ne všechny atribuce jsou ověřené, spolehlivé a odborníky obecně uznávané.²⁵⁴

VI/I/IV. Matyáš Majer (1604 – 1648)

Matyáš Majer byl malířem rozměrných pláten a mistrem od roku 1610.²⁵⁵ Jeho dílo je typickým projevem přechodného slohu mezi manýrismem a raným barokem, které navazuje na práce umělců Rudolfa II., ale v ikonografii se již uplatňují motivy barokní. Známe od něho obraz *Sv. Václava mezi anděly*[9] který je první známou Mayerovou prací se scénou přenesení světceva těla ze Staré Boleslavi do Prahy. Obraz byl namalován v roce 1629 pro dnes zrušený malostranský kostel sv. Václava a nyní je uložen na Farním úřadě při kostele sv. Mikuláše na Malé Straně jako důležité dílo svatováclavské ikonografie s fantastickou městskou vedutou.²⁵⁶ Nemůžeme si na něm nevšimnout nápadného vsazení postav do městského prostředí ve spodní části obrazu, které se jeví jako věrný popis skutečnosti pohledu na město.

Jestliže toto dílo sahá do minulosti v líčení sv. Václava až k Mistru litoměřického oltáře, pak ve výseku skutečného města se naskýtá, podle mého názoru, možná Mayerova východiska, mezi která by mohla patřit díla rudolfínských umělců Paula van Vianena a Roelanta Saveryho a nad také Jorise Hoefnagela. Nasvědčuje tomu snaha po reálném znázornění pohledu na Prahu, kam bylo světcevo tělo převezeno. Na rozdíl od nich však Mayer není ve svém výtvarném přednesu městské části natolik umný v detailu. Může to vypovídat o tom, že na církevním obraze s postavami sv. Václava a andělů vznášejícími se nad

²⁵⁴ ibidem

²⁵⁵ DLABAČ 1815 (pozn. 235) II, 290; Rudolf KUCHYNKA: Manuál pražského pořádku malířského z let 1600 – 1656. PAXXVII, 1915, 40; HERAIN 1915 (pozn. 17) 47-49; FUČÍKOVÁ 1983 (pozn. 13) 397; O Matyáši Mayerovi souhrnně Michal ŠRONĚK: Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann – pražští malíři první poloviny 17. století. In: Umění, XL, 1992, 148-62

²⁵⁶ ŠRONĚK 1992 (pozn. 255) obr. 1; ŠRONĚK 1989 (pozn. 226) 324 – 55; Jan ROYT (ed.): Svatý Václav ve výtvarném umění 17. a 18. století (kat.výst.) Praha 1994

městem, měla být věnována prvořadá pozornost právě jim, nikoli kulise města. Mayerovy figury jsou provedeny s pečlivostí, na rozdíl od krajiny, která ustoupila stranou umělcova zájmu, proto tato část obrazu pouze dokresluje světcovu epizodu. Přesto můžeme říct, že dílo představuje dosti zdařilý a v době třetího desetiletí 17. století celkem neobvykle zpracovaný figurální obraz s hloubkově odstupňovaným výhledem na město. Další vysvětlení pro takové provedení městské scenérie, by mohlo souviset s nedostatečnými zkušenostmi ještě mladého umělce, pro kterého tento námět představoval zvládnutí jak figurální scény, tak krajinné složky obrazu. Snad proto aby vyhověl požadavkům objednatelů, zaměřil se především na stěžejní centrální část obrazu. Zajímavé je při pohledu na město snaha po perspektivním odstupnění pomocí světla.

Z Mayerova obrazu je tedy zřejmé, že příklad rudolfínských krajinářů, byl i v nové pobělohorské době stále živým východiskem v utváření a výstavbě krajiny, v tomto případě pohledu na město.²⁵⁷

Vedle Mayerova *Sv. Václava mezi anděly* se pro srovnání můžeme podívat na zpracování stejného námětu, který vytvořil Jana Jiřího Heinsch, je umístěn v kostele sv. Ignáce, kde je tento rozměrný obraz osazen. Také na malbě v kostele sv. Jindřicha pod názvem *Sv. Jindřich a Kunhuta*,²⁵⁸ si můžeme všimnout jejich nápadného provedení ve výhledu na město, které tento autor již líčí s překvapující věrností v podání a detailním propracování na pozadí výjevu.²⁵⁹

VII/V. Václav Hollar (1607 - 1677)

Hollarovo krajinářství je těžištěm i vrcholem jeho kreslířského umění, vyrůstá názorově z renesančního racionalismu, se smyslem pro přirozený řád věcí

²⁵⁷ ŠRONĚK 1992 (pozn. 252)

²⁵⁸ Pozn. názvy děl zní: *Převezení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy* z roku 1692, v kostele sv. Ignáce z Prahy II.; *Sv. Jindřich a Kunhuta*. 1689, kostel sv. Jindřicha, Praha II.; NEUMANN 1951 (pozn. 60) obr. 138

²⁵⁹ Jiří KOTALÍK: Václav Hollar. Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a Národní galerii v Praze. Praha 1983, 18-39

a vřelý vztah k přírodě.²⁶⁰ Umělcův pohled na svět byl od prvopočátku určen zásadami, které převzal již v mládí. Je dost pravděpodobné, že právě prostřednictvím otcových kontaktů se dobře znal s některými umělci, jenž působili v Praze ve službách císaře Rudolfa II., navázal proto vztah s rudolfinským dvorským prostředím. Podle Stanislava Richtera je v případě Václava Hollara tato inspirace natolik zřejmá a zřetelná, že v ní snadno rozeznáme určující popud a hlavní hybný faktor, kterým byl ovlivněn a zformován.²⁶¹

Jestliže listy z náčrtníků rudolfinských umělců svědčí o bezprostředním zachycení skutečnosti, pak jejich motivy inspirované Prahou přímo předznamenávají význačnou skupinu Hollarových miniaturních leptů. Řada jmen lze spojit s některými rysy Hollarova kreslířského umění, v této souvislosti jsou nejčastěji zmiňovány veduty obou Hoefnagelů, otce Jorise a syna Jakoba, dále krajiny, veduty a zvláště skici z Prahy i okolí od Roelanta Saveryho. Fučíková zmínila, že z tvorby posledně zmiňovaného autora Hollar čerpal.²⁶² V oboru grafiky poukázal Eugen Dostál na příklad Albrechta Dürera a umělců z jeho okruhu, jejichž grafické listy byly v Praze dostupné a staly se první inspirací Hollarových začátků.²⁶³ Volba námětů i autora předlohy odpovídaly nadšenému kultu, kterému se Albrecht Dürer v zaalpské malířské tradici těšil, díky humanistickému pojetí umění, založenému na pozorování a studiu přírody.²⁶⁴ Ze sbírky císaře Rudolfa II. mohl Hollar studovat také obrazy Lukáše Leidského, Jana i Pietra Brueghela st., zmiňovaného Roelanta Saveryho, Henrika Goltzia, Paula Brila a Adama Elsheimera, byly to jistě první silné umělecké dojmy, které zásadně působily na formování Hollarova uměleckého charakteru²⁶⁵ od prvních mědiryteckých pokusů, po další léta jeho činnosti. Ovšem nikdo ze jmenovaných umělců nemůže být určen jako přímý ukazatel na Hollarově svébytné a osobité umělecké cestě.²⁶⁶

²⁶⁰ Stanislav RICHTER: Rudolfinské dědictví. In: Václav Hollar. Umělec a jeho doba 1607 – 1677. Praha 1977, 58 - 73

²⁶¹ FUČÍKOVÁ 1997 (pozn. 229) 50

²⁶² Vladimír DENKSTEIN: Václav Hollar kresby. Praha 1977, 27-31

²⁶³ ibidem

²⁶⁴ RICHTER 1977 (pozn. 257) 74 - 77

²⁶⁵ Gabriela KESNEROVÁ: Václav Hollar. Kresby z Grafické sbírky Národní galerie v Praze. Praha 1977, 2-6

²⁶⁶ DENKSTEIN 1977 (pozn. 259)

Volrábová v jeho kresbách shledává principy, které vycházely z teorií krajinářství formulovaných v 16. století zejména Paolem Lomazzem.²⁶⁷ Není pravděpodobné, že by Hollar vědomě pracoval podle Lomazza, poznat jej nejspíš prostřednictvím vzdělaného Jorise Hoefnagela. Jeho krajiny a veduty mají mnohdy podobně zvolené stanoviště z mírného nadhledu, také zde hraje důležitou roli řeka, kterou nelemují kamenité skály, jak je známe ze Saveryho kreseb, ale oblé porostlé kopce. Dominanty jsou z místa pozorovatele poměrně vzdálené a hledí se na ně přes relativně klidný přední plán, podobně i Hoefnagelův drobnopis je Hollarovi příbuzný.[10]

Volrábová se přiklání k názoru, že se Hollar přiučil především v kreslířské technice rudolfínské kresby, nikoli v typu krajin, jelikož průhledy do dálky skrze zarostlá lesní zákoutí plná živoucích přírodnin, rozeklaných skal se zobrazeným nebo latentním dějem, nebyly Hollarovu naturelu blízké. Typ, který umělec rozvíjel, byl naopak klidný, měl jasně artikulovaně horizontální plány (především od zralých let); dominanty, kterými rozumíme stavby, jsou odsazeny do středního plánu a citlivě vkomponované v poněkud malém měřítku. Jisté však je, že právě pražský dvůr byl skutečně prostředím, v němž mohlo vzklíčit Hollarovo spříznění s nizozemským uměním a porozumění vlastní podstatě nizozemského vztahu k přírodní realitě²⁶⁸ a mohl tak dospět k větší intimitě, jemnějšího oparu a vzdušného tónu, které byly blízké Saveryho kresbám. Jako přesvědčivý a názorný důkaz může sloužit kresba perem *Na Kampě pod Karlovým mostem*, kterou Savery zaznamenal v duchu téměř romantickém. Hollara pravděpodobně inspirovalo znázornění tohoto městského interiéru, které je zaznamenáno z mírného nadhledu, jedná se o jasný pohled z blízkosti. Jednoduchým zobrazením s citlivými liniemi architektury se dílo svou autentičností blíží Saveryho tvorbě, ale naopak v něm Hollar volil větší odstup.

²⁶⁷ Jutta HELD: Die Theorie Landschaftsmalerei im Früher 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Hamburg 1976, 129-154, zejm. 139. Lomazzo požadoval rozdělení krajiny na čtyři „distancias“, mnil tím horizontální pruhy: Přední plán, střední plán, které měly být odlišeny barvou a světlostí. Obloha měla abýt světlejší, než nejsvětější místo země. Použití barev na odstupnění plánů, jeho typická modrozeleno-nahnědlá akvarelová škála odpovídá právě Lomazzovým požadavkům

²⁶⁸ DENKSTEIN 1977 (pozn. 259)

Mezi další prameny prvního poučení a kreslířských zkušeností mohla být také aktivní pomoc při „rejsování a iluminování map“. Právě tvorba map,²⁶⁹ kterou si Hollar v mládí oblíbil a později se stala důležitou složkou jeho díla, byla už v 16. století činností, které se člověk nemohl naučit jen sám od sebe nebo bez poučení a cvičení v praxi. Vážné důvody nasvědčují tomu, že Hollar měl skutečně takovou příležitost již v Praze.²⁷⁰ V těchto vedutách se nastýkají osobité rysy jeho vlastního, bytostně realistického vztahu ke skutečnosti s vnějšími vlivy dobových zvyklostí i požadavků, některé z nich mohou být zároveň i širokým záběrem přírodního panoramatu. Často tato druhá složka natolik v kreslířově zájmu převáží, že se v kompozici i pojetí námětu stává kresbou krajinářskou.

Nekreslil krajiny v celé složitosti obrysu, ale zjednodušoval, aby znázornil a charakterizoval podstatu (například tvar koruny listnatého stromu), s cílem objevit pravdu krajiny, proto vyjadřoval plastičnost a hmotnost zobrazené skutečnosti co nejpřesněji. Jeho kresby jsou projevem primárního uměleckého zážitku z krajiny, z členitosti jejího povrchu, ze světla a vzduchu, jímž je prostoupena a prostoru, do něhož je vložena.²⁷¹

Důležitou vlastností jeho uměleckého projevu byl smysl pro hloubku a prostorové utváření krajiny a záliba v širokých krajinných záběrech nízkých horizontů. V rytých reprezentačních vedutách už nejde jen o přesnou podobu města, ale daleko více o charakteristickou atmosféru a typičnost prostředí. Jedná se o pohledy na jednotlivá zákoutí města a malebná místa pod Hradem, na Kampě, u Karlova mostu i na Vyšehradě.²⁷²

²⁶⁹ Pozn. pod termínem „mapy“ se mínily na přelomu 16. a 17. století také městské veduty nebo krajiny. Pravděpodobně se nejedná o kartografii v dnešním slova smyslu, i když se jí posléze zabýval. Světlana ALPERS: *The Mapping Impulse in Dutch Art*. In: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983, 119-168; Alena VOLRÁBOVÁ a kol.: *Václav Hollar 1607 – 1677 a Evropa mezi životem a zmarem* (kat. výst.). Praha 2007, 7

²⁷⁰ Jednou z nejpoblárnějších dobových publikací bylo od vydavatele Abrahama Ortelia také šest dílů *Civitates Orbis Terrarum*, vycházejících v letech 1572 – 1617, jejich vydavatelem byl editor teolog Georg Braun ve spolupráci s rytcem Franzem Hogenbergem (1535 – 1595), které Hollar nepochybně znal. Obsahují soubor map a vedut měst pro praktické účely cestujících a jsou nejen zajímavým dokladem dobové geografie, ale také příkladem vývoje pojmu „mapa“, kdy se z plánu města z přímého nadhledu pomalu vyvíjel boční pohled. František ROUBÍK: *Soupis map českých zemí*. Sv. 1., Praha 1951, 35 – 39, 56; František ROUBÍK: *Zemští měřiči v Čechách v 16. – 18. století*. Sborník archivních prací XV, 2, 1965, 269 a 275; Karel KUCHAR: *Naše mapy odedávna do dneška*. Praha 1968, 33–36; Karel KUCHAR: *Mapy českých zemí do poloviny 18. století*. Praha 1959, 16 - 20

²⁷¹ DENKSTEIN 1977 (pozn. 259) 52-61

²⁷² Emanuel POCHE: *Obraz Prahy v dílech cizích umělců*. in: *Knihy o Praze*. Praha 1964, 77-88

Rejstřík jeho krajinářské práce tak sahá od dokumentárně přesných map, plánů a architektonických vedut až k volným plenérovým studiím plným světla a vzduchu,²⁷³ kterými předvádí v širokém záběru podobu země v 17. století.²⁷⁴

Hollarovy rané pohledy ovšem nejsou obrazem skutečné krajiny v okolí Prahy. Některé reálné pražské motivy ve skicách v charakteristických obrysech i v podrobnostech tvoří sice důležité nebo i dominantní složky obrazu, ale jsou spojovány s přírodními útvary převzatými či obměňovanými podle cizích předloh a spolu s nimi vloženy do umělé, neskutečné krajiny komponované po příkladu „malých mistrů“, žáků a následovníků Dürerových. Naproti tomu pohledy na Prahu, které lze klást do let 1625-27,²⁷⁵ jsou už reálnými skicami charakteristického panoramatu města.²⁷⁶

Vedle grafických listů byly kresby zpravidla hodnoceny až na druhém místě a pokládány spíše za průpravné skicy než za samostatná díla, ačkoli právě krajinářské kresby představují vývojově nejpokročilejší složku Hollarova umění.²⁷⁷ Někdy až po mnoha letech umělec prvé skici překresloval a komponoval jako definitivní předlohy pro grafický list.²⁷⁸

V následujících letech se naučil zobrazovat krajinu v jednotlivostech, ale i vystižením celkového jejího rázu, citlivostí k atmosférickým proměnám a obdivuhodnou schopností postihnout její náladu. Hollar nakreslil mnoho pražských motivů. Zaujaly jej urbanistické dominanty města, Karlův most, komplex budov Pražského hradu, ale i malebná seskupení pražských domů a vltavské břehy. Jeho práce dosvědčují podrobné studium městské zástavby, jako např. *Pohled na Prahu z Petřína*, která je datována rokem 1636. Umělec ji zvětšil podle studijních náčrtů a provedl při tom kompoziční úpravy předního plánu.

²⁷³ KESNEROVÁ 1977 (pozn. 261)

²⁷⁴ KOTALÍK 1983 (pozn. 256)

²⁷⁵ náčrt k leptu P 696, S 95, 2 276. GROSMANN (ed.): Wenceslaus Hollar (kat. výst.). Manchester 1963, č. D1

²⁷⁶ DENKSTEIN 1977 (pozn. 259)

²⁷⁷ Evžen DOSTÁL: Wenceslaus Hollar. Praha 1924, 1-12; Francis SPRINZELS: Wenceslaus Hollar and his drawings. Wien 1938, 9-57; František KLIKAR: Václav Hollar český grafik. Praha 1954, 9-25; Mirko RIEDL (ed.): Václav Hollar 1607 – 1677 (kat. výst.). Brno 1977, 5-9; KOTALÍK 1983 (pozn. 256) 50; Hans MIELKE: Wenzel Hollar. Berlin 1984, 5-8; Štěpánka BIELESZOVÁ a kol.: Staré umění. In: Od Hollara k Beuysovi. Sbírka Otto Mauera z Dómského muzea ve Vídni (kat. výst.). Olomouc 2007, 40; k tématu také Markéta KŘÍŽOVÁ: Camera obscura. In: Dějiny a současnost, 3, 2008

²⁷⁸ KESNEROVÁ 1977 (pozn. 261)

Vytvořil tak jednu ze svých nejkrásnějších městských vedut s hlubokým pochopením pro zvláštní krásu města.²⁷⁹

Václav Hollar, jak jsme se přesvědčili, vycházel z tradice renesančního racionalismu, od mládí usiloval o umělecké vyjádření objektivně a přesně viděné skutečnosti, proto se jeho dílo začlenilo do realistického proudu v evropské tvorbě 17. století a názorově i slohově se blížilo především v krajinách a zátiších s uměním holandským.²⁸⁰ Dílo mistra veduty dospělo tehdy k vrcholu krajinářské tvorby doby baroka a svého kreslířského umění vůbec²⁸¹ a osamostatnilo obraz krajiny ve svébytný umělecký projev. Krajinu pojímá jako skutečný výsek přírody, neidealizuje ji, ani neheroizuje, ale ponechává jí přirozenou podobu.²⁸²

VII/VI. Jan Jiří Heinsch (1647 - 1712)

V hledání odkazu Roelanta Saveryho nemohu nezmínit dílo Jana Jiřího Heinsche zvláště na jednom konkrétním příkladu, na kterém se pokusím demonstrovat, k jakým vzorům se autor uchýlil v zobrazování zvířecích a krajinných komponent obrazu. *Kristus po postu obsluhovaný anděli*²⁸³ je název obrazu, který byl shotoven v roce 1684. Tematické pojetí se opírá o texty

²⁷⁹ DENKSTEIN 1977 (pozn. 259) 52-61

²⁸⁰ idem 11-13

²⁸¹ KOTALÍK 1983 (pozn. 256)

²⁸² KESNEROVÁ 1977 (pozn. 261)

²⁸³ olej na plátně, 420 x 700, signováno vpravo dole, datováno 1684, inv.č. O 7079. Z proveniencie Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Obraz byl objednan pro refektář jezuitského profesního domu při kostele sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně, po zrušení jezuitského řádu se obraz dostal do Královské kanonie premonstrátů na Strahově, zde jej 1863 zaznamenal G. Parthey, od počátku 50. do počátku 90. let 20. století v Národní galerii v Praze, v 80. letech 20. století je vystaven v instalaci českého barokního umění na zámku v Mělníce; v 90. letech restituován Královskou kanonií premonstrátů na Strahově. G. PARTHEY: Deutscher Bildersaal I. Berlin 1863, 139-140; Antonín PODLAHA: Materiálíe k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků PAXXVI, 1914, 10; HERAIN 1915 (pozn. 17) 80; THIEME – BECKER: Kunsterlexikon XVI, Leipzig 1923, 309; Umění v Čechách XVII. A XVIII. století. Pražské baroko 1600-1800. Praha 1938, 70; Václav V. ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1938 – 1939, 108; Pavel TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců I-II. Praha 1947-1950, 315; NEUMANN 1951 (pozn. 60) 98-99; PREISS 1964 (pozn. 67); Bryan's Dictionary of Painters and Engravers III, New York 1964, 29; E. BENEZIT: Dictionaire. IV, Paris 1996, 642; E. VETTER: Mores docet et Ieiunia Christus. In: Gesamelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens XXV, 1970, 273-308; NEUMANN 1974 (pozn. 228) 82; Pavel ŠTĚPÁNEK: České barokní umění. Praha 1981, č. k. 21; Praha na úsvitu nových dějin 1988, 578; Dějiny českého výtvarného umění. II, 1-2, Praha 1989, 341

evangelií Matouše, Marka a Lukáše popisující Kristův odchod na poušť, kde žil čtyřicet dní, postil se a byl pokoušen ďáblem, jehož svodům odolal,²⁸⁴ „znázorňuje, kterak andělé Pánu Ježíši, když se byl postil čtyřicet dní a nocí, posluhovali“²⁸⁵ Heinsch v tomto monumentálním lunetovém obraze, umístěném kdysi v refektáři jezuitského profesního domu na Malé straně (posléze v letním refektáři na Strahově)²⁸⁶, spojil tři dějové roviny – život Krista mezi zvířaty, zapuzení ďábla a Krista obsluhovaného anděly. Centrem příběhu je Kristus sedící u bohatě prostřeného stolu a žehnající předložené pokrmy. K obsluze Krista přistupují a přilétají andělé s dalšími druhy jídel a nápoji. Předměty na stole a mísy s pokrmy tvoří vynikající zátiší. Hladce modelovaní andělé se výrazně uplatňují na tmavém pozadí jeskyně a s barevnými zvířaty a s modravě zelenou krajinou vytvářejí pozoruhodný barevný akord. Kolem stolu a zejména do krajiny vlevo Heinsch vložil velmi věrná zobrazení mnoha druhů zvířat a ptáků. Scény jsou složitě kompozičně a perspektivně sestavené, tvoří je hluboce rozvinuté krajiny s horami, řekou, městy a bohatého zátiší jídelních nádob, pokrmu a nakonec i různých zvířat a ptáků. Dílo ukazuje, že Heinsch je záměrně koncipoval jako důkaz své malířské všestrannosti.²⁸⁷

V době všeobecné patetizace a zvnějšnění, zacházel Heinsch do skutečnosti, snažil se vystihnout její mnohost. Na místo alegorizace maluje příběhy jako skromné události, světsky. Působí nejsilněji, když může podat intimitu a hledat volně vnitřní děj. Veškerá pompa způsobuje, že obraz je přeplněn a zaujmou nás na něm především podružná tichá místa vyhrazená krajinné a zvěrné scénérii.²⁸⁸

Dílo patří k nejkvalitnějším a nejpozoruhodnějším Heinschovým projevům, přitahovalo vždy pozornost badatelů. Neumann soudil, že Heinsch zde navázal na flámskou malbu a poučil se u „fantastických“ rájů Roelanta Saveryho a Jana Brueghela st. a dalších. Plynulejší barevné spájení prostorových plánů i traktování vegetace svědčí ovšem o tom, že při tom nespouštěl se zřetele italskou malbu, jak to ukazuje zejména náplň figurální. Bukolická idyla, zátiší s jidlem,

²⁸⁴ Michal ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti. Praha 2006, 31-36

²⁸⁵ Antonín PODLAHA: K životopisu malíře Jana Jiřího Heinsche, in: *SHKX*, 1901, 60; PREISS (pozn. 230) 8

²⁸⁶ Jaromír NEUMANN: Malířství. In: *Český barok*, Praha 1974, 82

²⁸⁷ ŠRONĚK 2006 (pozn. 280)

²⁸⁸ PREISS 1964 (pozn. 208)

obraz krajiny, žánr, zvířecí obraz i trochu nebeské dekorace – všechny tyto malířské složky, které jsou podkladem samostatných malířských druhů určených do komnat feudální šlechty, jsou tu spojeny v jednom díle určeném pro jezuitské panstvo.²⁸⁹ Ve figurální složce však nacházel italské vlivy a oceňoval skvělé zátiší na prostřeném stole.²⁹⁰ Heinsch skutečně utvářel krajinu podobnými prostředky jako Holanďané – vidí ji z vysokého nadhledu a pro vyjádření hloubky prostoru používá podobně jako nizozemští krajináři toku řeky, která v záhybech ubíhá do pozadí.²⁹¹

Charakter Heinschova díla jak je známe od přelomu 70. a 80. let 17. století napovídá, že se malíř učil s velkou pravděpodobností přímo v Čechách. Rodné Kladsko totiž nebylo ani ve třetí čtvrtině 17. století umělecky významné a mladý Heinsch zde zřejmě nenašel učitele, ani v sousedním Slezsku, jelikož tamní malířské osobnosti svým slohovým zaměřením nepřicházejí jako Heinschovi učitelé v úvahu.²⁹² Otázkou slohových východisek Heinschova díla se dosud nejpodrobněji zabýval Neumann. Ve shodě se všemi staršími autory, počínaje Jahnem, spatřoval hlavní pramen jeho inspirace v tvorbě Škréty.²⁹³

Východiskem Heinschovy tvorby se jeví i nadále dílo Karla Škréty, ale ne v takové míře, abychom v malíři spatřovali jen nevýrazného Škrétova epigona. Není vyloučeno, že Heinsch přímo prošel školením v dílně tohoto umělce, ale hypotéza o školení není archivně doložena a mladší prameny jsou značně neúplné.²⁹⁴

Vedle Škrétova vlivu nacházel Neumann u Heinsche ohlasy italské, hlavně benátské malby druhé poloviny 16. století. Vlastním Heinschovým východiskem bylo pak podle Neumanna „středoevropské malířství pozdní renesance a

²⁸⁹ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 98

²⁹⁰ Pozn. o inspiračních zdrojích krajinářské složky obrazu psal Pavel Preiss, který uvažoval o ideální krajině převzaté snad přímo z nějakého nizozemského grafického listu.

²⁹¹ Vedle grafických listů Heinsch zcela jistě znal i ilustraci se scénou Krista po postu obsluhovaného anděly od Johanna Wierixe z knihy Jaroslava Nadala *Evangelicae historiae imagine*, odkud také převzal základní kompoziční rozvržení scény. Z obrazových realizací stolí Heinschovu obrazu nejbližší malba Pokušení Krista od autorů D. van Alsloota a H. de Clerka z roku 1611 v antverpské jezuitské koleji, kde zobrazená lesnatá krajina je také oživena různými zvířaty.

²⁹² Pozn. o přetrvávání rudolfinského manýrismu ve Slezsku v tvorbě B. Strobela viz NEUMANN 1970 (pozn. 62) 154-1167

²⁹³ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 98

²⁹⁴ KUCHYNKA 1915 (pozn. 255) 24-46

manýrismu“.²⁹⁵ Heinschovo navazování na středoevropskou malbu renesance a manýrismu, o němž Neumann uvažoval, však Šroněk pokládá za mylné. Naopak se domnívá, že velmi důležitý byl pro umělce vliv Michala Václava Halbaxe a Jana Rudolfa Byse, od nichž v 80. letech přebíral poučení v dramatické šerosvitné výstavbě obrazu, patrně odvozené od Halbaxe a v používání klasických figurálních typů Jana Rudolfa Byse. Heins se mohl, podobně jako jiní malíři českého baroka, seznámit s obrazy uloženými tehdy v galerii Pražského hradu.²⁹⁶

Při zvážení názorů badatelů se domnívám, že na obraze se s odkazem Saveryho motivů setkat můžeme, zvířecí a krajinná složka tomu dostatečně po formální stránce nasvědčuje. Umně zvládnutá zvěrná stafáž v pozadí musela být výsledkem poučení na základě odpozorování pododobně zdařile zvládnuté předlohy. Pro tak náročné téma, ve kterém Heinsch skloubil hned tři dějové linie si vyžádalo začlenění hned několika žánrů ve zjevně nepřehledné kompozici. Na tomto díle je patrné, že přejímal nejrůznější vzory, ikdyž jsou prostorově sjednocené, tak po stránce kompoziční vykazují nepropracovanost. Dost možným zdrojem inspirace mu mohla být po Rudolfovi zbylá kolekce umění, ikdyž od roku 1648 ochuzená, stále skýtala výborná díla hodná studia. Při pohledu na podoby ptáků nebo i ostatních zvířat a jejich postojů, zaujme svou formální návazností, která nás přesvědčuje o Savehy vlivu.

U Heinsche je zcela jedinečné, že dospěl ke zpodobení krajiny a zvířat, avšak ke spojení tolika žánrů v jednom díle se umělec už nikdy nevrátil. Také malířské provedení obrazu je u Heinsche kvalitativně zcela mimořádné, současně jde jistě o jeden z nejpozoruhodnějších obrazů českého baroka 17. století.²⁹⁷ Tento sloh, který známe u Heinsche a působil po celé 17. stol, na začátku 18. století končí.²⁹⁸

Krajina se u Heinsche se neomezuje jen na uvedené dílo, nachází se tak na nejednom z narativních vyprávění, vztahují k historii jezuitského řádu. S ním se pojí významná část Heinschovy tvorby, kterou jsme měli příležitost poznat na výstavě na Pražském hradě pořádané v roce 2006 - 2007. Příběhy se již neodehrávají v krajině, jak je tomu v díle *Kristus po postu obsluhovaný anděli*,

²⁹⁵ NEUMANN 1951 (pozn. 60) 98

²⁹⁶ ŠRONĚK 2006 (pozn. 280) 144-145

²⁹⁷ ŠRONĚK 2006 (pozn. 280) 144-145

²⁹⁸ PREISS 1964 (pozn. 208)

nýbrž krajina je v nich pouhou doplňující, nijak závažnou kulisou a pouze dokresluje celkový děj náboženských scén.²⁹⁹ Ty budí pozornost svou srozumitelností a plně dominují obrazům. Krajina v nich není rušivá, neodpoutává od podstatného a záměrně v provedení postrádá detailnost, je jen klidnou komponentou dokreslující scénu, krajina nenarušuje pravdivou výpověď příběhu.

Ačkoli předěl mezi realismem a iluzionismem byl v baroku pohyblivý a plynulý, prostředky iluzivního znázornění působily vydatně na umění realistického zaměření. Ve spojení s náboženským uměním se proměňovala umělecká a názorová koncepce umělců. Realistické tendence v krajinném žánru na pozadí většiny Heinsových děl, byly vázány na náboženskou ideologii a realismus, se stával součástí církevně formulovaných duchovních koncepcí obrazů, který do jisté míry připouštěl, neboť se využívalo jeho projevů, podobně jako se přijímalo vědecké poznání, pokud ovšem neohrožovalo nedotknutelnost náboženských dogmat a výsadní společenské postavení církve. Realismus byl v zásadě omezován rámcem dosti přesně definovaných ikonografických programů a témat, jejichž pojetí formuloval již tridentský koncil. Odtud ovšem vedla cesta k baroknímu naturalismu a zároveň iluzionismu, který byl pro tehdejší umění zvláště typický. Zdokonalené, smyslově působivé zobrazovací prostředky sloužily k věrodatnému znázornění nebeského světa, k divadelnímu předvádění božských světeckých a alegorických postav v dramatických legendárních a mytologických dějích.³⁰⁰

Od krajinného pozadí některých Heinschových obrazů z let osmdesátých, kdy Heinsche jak se zdá, zaujalo spojení figurální kompozice s přírodním prostředím či aspoň s krajinnými průhledy nejvíce, byl vskutku již jen malý krok k osamostatnění krajinného záběru.³⁰¹

VII/VII. Michal Leopold Willmann (1630 – 1706)

²⁹⁹ NEUMANN 1963 (pozn. 13) 68-78

³⁰⁰ NEUMANN 1963 (pozn. 13) 68-78

³⁰¹ PREISS 1964 (pozn. 208)

Sledování cest Saveryho dědiců, následovníků i volných názorových soupeřů, nás nutně svedlo na okraj dění hlavního proudu, které nabylo na sklonku 17. století tak mnohotvárných podob. Byly to ještě další importy, které se organičtěji napojily na předchozí fázi, což se projevilo zejména smyslem pro využití škrétového patrimonium. Mnohé z jeho inspirativního bohatství zůstalo ještě nezužitkováno, jeho hlavní iniciátor náležel k oné druhé linii, která doposud nemohla nalézt v Čechách patřičný ohlas, protože jej zatlačovala výsadní supremacie škrétového umění. Jedná se o dílo malíře Willmanna, který se plně v Čechách prosadil až v závěru svého života.³⁰²

Pro tvorbu významných umělců 17. století se stalo příznačné, že v duchu starších renesančních teoretických koncepcí vcelku důsledně rozlišovali mezi bezduchým, pasivním kopírováním a tvořivým zpracováním výchozí předlohy, ať již jako celku nebo jejich jednotlivých motivů, které bylo chápáno jako vyšší forma nápodoby, tzv. imitazione. Tento dvojí přístup k předloze a k jejímu využívání se zřetelně objevuje rovněž v malířském díle slezského „Apella“ Michaela Willmanna, které je plné ohlasů a citací především z nizozemského umění 16. a 17. století. Umělec se ve většině případů ubíral spíše cestou volné parafráze významných děl.³⁰³

V druhé polovině 17. století v Čechách neexistovalo krajinářství jako svébytný obor, se naproti tomu ve Slezsku, kde přetrvával až hluboko do 17. století silný vliv pražského rudolfinského manýrismu,³⁰⁴ krajinářství dostalo na velmi vysokou úroveň zásluhou Michala Leopolda Willmanna, největšího mistra specificky slezského baroka, zasahujícího mocně i do našich zemí, bez něhož není pozdější vývoj českého barokního krajinářství, zvláště dílo Reinerovo vůbec myslitelné. Michal Leopold Willmann pracoval s manýristickými předlohami, tyto staré vzory dovedl převést do monumentálního barokního výrazu.³⁰⁵

V Praze se patrně na tři roky usadil v letech 1653 - 1656. Z této dosud málo osvětlené rané periody Willmannovy tvorby neznáme sice ani jedinou

³⁰² PREISS 1989 (pozn. 227) 562-563

³⁰³ Rüdigen KLESSMANN / Fritz WAGNER (ed.): Willmann und die Niederlande. In: Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk (kat. výst.). Residenz-galerie Salzburg, 15 VI-25 IX 1994, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 22 X-11 XII 1994, Salzburg 1994, 55-76

³⁰⁴ Fritz WAGNER – Rüdigen KLESSMANN / Božena STEINBORN (ed.): Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk (kat. výst.). Salzburg - Breslau 1994

³⁰⁵ SEIFERTOVIÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 15

krajinu, avšak již roku 1656 namaloval pro lubušského opata sugestivní *Lesní zátiší se sv. Janem Křtitelem*,³⁰⁶ jehož postavu zasadil pod husté větvoví stromů a „saveryovskou“ kulisu listového loubí, které svou spletitou arabeskou ukazují na manýristické kořeny, avšak démoničnost této chmurné severské pralesní pustiny s pahýly stromů a obnaženými kořeny, ukazují již na Willmannovo barokně dynamické chápání. Nebylo to však u holandsky školeného Willmanna Rembrandtovo magické a luministické přehodnocení reálného krajinného závěru, nýbrž inspirace ve fantastice flámského manýrismu, který poznamenal i další Willmannovy obrazy s temnými a vlhkými zákoutími, s drobnou, světelně zářivou postavičkou Jana Křtitele před hustou „saveryovskou“ kulisou listového loubí, datovanou rokem 1656.³⁰⁷ Z počátku se objevuje typ krajiny ještě plně v duchu frankenthalského nizozemského manýrismu, konstruované ve scénérii jen dvoupásmově a tedy ne ještě rozvržené do charakteristicky manýristického barevného trojzvuku třech prostorových plánů.³⁰⁸

Stejná slohová orientace náleží i pozdějšímu obrazu *Orfeu hrajícího zvířatům*³⁰⁹ [11] spadajícího mezi léty 1670 - 1675. Na Willmannově znamenitém zobrazení námětu s Orfeem je jeho hlavní protagonista vyobrazen zamyšleně, jakoby nepřítomně hledící na diváka a bez zájmu o zvířata, které tak pokojně naslouchají jeho hře na harfu. Krajina se navzdory určité názorové kontinuitě již plně přeladila do barokní polohy, je jednodušší a střízlivá v podání pěvcovy

³⁰⁶ olej na plátně 88 x 118cm, signováno vlevo dole: „A.ABBLU / 1656, inv. č. 1041. Warsava, Muzeum Narodowe. Pochází z kláštera v Lubuši, pro který obraz vznikl. Srv. Anton ZEMBA – WAGNER (ed.): Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk. Salzburg 1994, 86-87. Autor v něm polemizuje s názorem Božena Steinborn, která spatřuje v pojetí krajiny vliv Rubense a Brueghela; Ernst KLOSS: Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers. Breslau 1934, 50-51; Andrej KOZIEL: Angelus Silesius, Bernard Rosa i Michael Willmann. Wrocław 2006, 256, 285

³⁰⁷ Srov. ZEMBA / WAGNER 1994 (pozn. 307) autor polemizuje s názorem Boženy Steinborn, která spatřuje v pojetí krajiny vliv Rubense a Brueghela

³⁰⁸ Rüdiger KLESSMANN: Michael Willmann und Joachim von Sandrart. Bemerkungen zu einem Dialog. In: Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach osciennych w 17. i 18. wieku. Wrocław 2002, 16-20

³⁰⁹ olej na plátně, 112 x 144 cm, inv. č. VIII-667. V roce 1837 v majetku J. G. Korna pravděpodobně ve Vratislavi, do roku 1945 v majetku hraběte Maltzana na zámku Miliči, odtud převzato do Muzea Narodowego ve Vratislavi. Literatura (výběr nejnovější): Hubert LOSSOW: Michael Willmann (1630-1706). Meister der Barockmalerei. Würzburg 1994, 57, 111, č. 113; Romula NOWAK - Zlicka KNAST (ed.): Musica sacra. Motyky muzyczne w sztuce slaskiej XIII-SVIII wieku (kat. výst.), Wrocław 1997, 70-71, obr.; Cannes ETZLSTORFER / Elizabeth VAVRA (ed.): Orfeus unter den Rieren – Michael Willmann. In: Die Suche dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klister (kat. výst.). St. Pölten 2000, 240, 242, č. 1, 2, 11; Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty. Praha 2000, 8, 14, 57-59; KOZIEL 2006 (pozn. 307)

postavy, vegetace a zvířat, jichž ostatně v této idyle na okraji lesa s potokem, otevřené jen úzkým průhledem do dálav, není příliš mnoho. V celkově omezené a tlumené barevné škále se o to více uplatňují koloristické akcenty jednotlivých zvířat. Sotva mohlo uniknout, že se ve Willmannově Orfeovi, zamyšleně a jakoby nepřítomně hledícím na diváka, skrývá alegorizovaný „kostýmní“ kryptoportrét.³¹⁰ Tento záměr lze vyčíst z vyobrazení Orfea, zamyšleně a jakoby nepřítomně hledícího na diváka bez zájmu o zvířata, naslouchajícího pokojně jeho hře na harfu. Nebylo to jen v tomto případě, že se Willmann zálibně a hlavně umělecky mimořádně účinně soustředil na zvířecí motivy v krajině, kterou dokázal malovat tak vynikajícím způsobem.³¹¹

Asi nedlouho poté, kolem roku 1675 nastal ve Willmannových krajinách určitý obrat, projevující se příklonem k italizujícímu schématu konstruované „ideální“ krajiny s prvky téměř Ruisdaelovsky malovanými. Krajiny se již zřetelně odvracejí od flámského východiska Willmannových časnějších krajin a orientují se na římskou krajinomalbu z počátku 17. století. Nelze vyloučit, že tuto slohovou změnu způsobil Willmannův nevlastní syn a žák Jan Kryštof Liška, který se navrátil kolem roku 1680 z pobytu v Itálii.³¹²

VI/II. Historizující charakter krajinářství v 18. století

Na předělu 17. a 18. století, kdy se Praha stala přitažlivým uměleckým střediskem, docházelo k důsledné diferenciaci malířských oborů a žánrů, vznikaly v českém baroku předpoklady k pěstování autonomního krajinářství.³¹³ Teprve s tvorbou malířů Jana Jakuba Hartmanna (1658 - po roce 1738), rodáka z Kutné

³¹⁰ Friedrich POLLEROS: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlaagsgesellschaft. Wrocław 1988, 7

³¹¹ Božena STEINBORN: Religione pejzaże Willmanna z opatstwa w Lubiążu. Materiały konferencji poświęconej sztuce Michala Willmanna. Wrocław, 1995, 55-79; Božena STEINBORN: Obrazy Willmanna przedstawiające Bernarda z Clairvax. Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Národní galerie v Praze. Praha 1996, 219-226; Václav V. ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1938-1939, sešit č. 4, 111-120; ROUSSOVÁ 2005 (pozn. 219) 9-10

³¹² ŠTECH 1939 (pozn. 312)

³¹³ PREISS 1964 (pozn. 208)

Hory a jeho syna Františka Antonína (1694 - 1728) získává krajinářská produkce domácí umělce, kteří se na žánr krajinomalby přímo specializovali.³¹⁴

Jejich tvorba se odvíjela na principu rodinné dílny, kde otec Jan Jakub vyškolil své dva syny Františka Antonína a Václava Jana (1700-1745) malířskému umění podle diktátu vlastního stylu. Z toho důvodu je rukopis malířů téměř totožný a těžce rozlišitelný. Autorská připsání navíc ztěžuje fakt, že svá díla nedatovali ani nesignovali. Jejich dílna dokázala uspokojivě plnit umělecký trh, pravděpodobně nejen tuzemský. Objednavatelé v jejich archaickém pojetí uměle vykonstruované krajiny shledávali díla odpovídající požadavkům na reprezentativní kabinetní kusy určené do sbírek a obrazáren doby baroka.³¹⁵ Velké množství děl bylo také určeno pro vývoz, obchodníci brali celé exportní soubory do veletržního Lipska, které bylo důležitým centrem obchodu a tam je prodávali.³¹⁶

Prvou početnou skupinu krajinomaleb a vlastně jediný monotematický soubor toho druhu u nás představuje dílo Jana Jakuba Hartmanna. Staromistrovská drobnopisnost jeho krajin, dodržující zpravidla pořadí tři prostorově oddělených a manýristickým barevným trojzvukem výrazně odlišených plánů, ukazuje sice zcela jasně k nizozemskému původu, avšak cesta do Holandska a Flander jistě nebyla nutná, aby se Hartmann seznámil s tímto širokým proudem krajinomalby historizujícího charakteru, která byla rozměňována Janem Brueghelem nebo Roelantem Saverym, trvala po celé 17. století a přesahovala poměrně hluboko i do 18. století.³¹⁷

Umělecká teorie a především praktické příručky 17. a 18. století, určené malířům a kreslířům, stejně jako soudobá malířská praxe věnovaly značnou a soustavnou pozornost způsobu využívání cizích předloh a v souvislosti s tím také jejich kopírování a napodobování. K významným dílům staršího i moderního umění patřily četné grafické reprodukce, které tvořily nezastupitelné místo v průběhu mladých let začínajících umělců a také v jejich následném tvůrčím procesu. Sloužily jako stálý a vyhledávaný zdroj výtvarného a ikonografického poučení. Dostatečně známá jsou doporučení formulovaná předními teoretiky a

³¹⁴ BLAŽÍČEK 1965 (pozn. 220)

³¹⁵ ROUSSOVÁ 2005 (pozn. 219) 10-13

³¹⁶ PREISS 1964 (pozn. 208)

³¹⁷ PREISS 1964 (pozn. 208)

malíři této doby například Joachimem von Sandrartem v jeho *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste (1675 a 1680)*, Samuelem van Hoogstraten v *De Holte schoule der Schilderkonst (1678)*, nebo Gerardem de Lairese v jeho neobyčejně vlivné příručce *Het Groot Schilderboek (1707 a 1712)*.³¹⁸

VI/II/I. Jan Rudolf Bys (1662 - 1738)

Autonomní zobrazení krajiny se u nás objevuje teprve na sklonku 17. století v tvorbě Jana Rudolfa Byse. Švýcarský malíř širokého druhového a tématického rejstříku, který se po úvodním školení v Čechách odebral na studijní cesty po německých zemích, také Holandsku, Anglii, Itálii a usadil se na čas v Praze v letech 1689-1713. Jako správce obrazárny hrabat Černínů v Praze (od roku 1689) měl možnost studia krajin evropských mistrů – předchůdců a současníků, právě tak jako později ve vyhlášené obrazárně kurfiřta Lothara Franze von Schönborn v Pommersfelden, u kterého působil jako dvorní malíř.³¹⁹

V Bysově mnohotvárné produkci patří k nejvýznamnějším krajiny čerpající z nizozemské proveniencce. Jeho zájem byl směřován jak ke starší tradici přelomu 16. a 17. století, tak i k soudobému klasicizujícímu směru. Volba některých námětů byla ovlivňována manýristickou tvorbou a jí se také měla přizpůsobit koncepce obrazů. Dařilo se mu malovat nejen přesné kopie, ale také parafráze a volné kompozice v Brueghelově stylu. Patrná je důvěrná zkušenost s flámskou malbou a rozpoznatelným vlivem Roelanta Saveryho.³²⁰

Kompozice svých obrazů sestavoval z figurálních scén situovaných do krajin, zpola zastíněných architekturou nebo mohutnými skálami, zpola otevřené

³¹⁸ Srov. Julius von SCHLOSSER: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924 (2. vydání 1985)

³¹⁹ Johann Q. JAHN: Nachrichten von einigen Böhmischen alten Malen und Künstlern. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 19/2, 1776, 334; 20/1, 1776, 142; Pavel BERGNER: Extrakt des Prag-Kleinseitner Malerprotokolls. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 52, 1913/14, 352n.; HERAIN 1915 (pozn. 17) 99-102; Pavel BERGNER: Auszüge aus den Bürgerbüchern der kgl. Stadt Prag über Künstler und Kunsthandwerker vom Jahre 1550 – 1783. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 54, 1916, 171; ROUSSOVÁ 2005 (pozn. 219) 9-10

³²⁰ SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 15, 188

dalekým výhledem k horizontu. Široký terén popředí nejednou zaplnil množstvím zvířat, ptáků a ryb, tím tedy přesně splňoval požadavek Gesamtkunstwerk.³²¹ Bysovi se dostalo mimořádného ocenění právě schopností napodobit různé stylové polohy, také splňoval požadavek na vyrovnání se s technicky náročnou malbou předlohy, můžeme ocenit technickou vyspělost, lehkost a suverenitu přednesu.³²² Autenticita projevu, původnost myšlenky uměleckého díla a jeho provedení v dnešním slova smyslu neměla s těmito kvalitami nic společného, zřejmá inspirace dílem slavných mistrů prostupující celým obrazem umělcům nevadila.³²³

Bysovo prvotní nizozemské zaměření bylo asi v Praze přitažlivé a vítané, zvláště pro Heřmana Jakuba Černína po té, co navštívil roku 1684 Belgie a Holandsko. Bys přinášel především holandskou drobnomalbu, maloval jemnými lazurami na dřevě a ve svých krajinách oživených zvířaty dovedl kopírovat staré Nizozemce, zejména Sametového Brueghela.³²⁴

Bysovi náleží role eklektika, protože se často co nejvěrněji přizpůsoboval stylu, který poznal v Saveryho a Brueghelových dílech, rád jej od případu k případu pozměňoval a zároveň vedl k rozkolísanosti projevu.³²⁵ Vedle Preissova názoru zdůraznil Neumann umělcův význam v krajinomalbě, především nizozemského ražení, do něhož uvedl i Jana Jakuba Hartmanna. Přestože je v Bysově tvorbě samostatných krajin celá řada, klasických motivů tohoto žánru doplněných o hloubkový průhled, však poznáváme nejméně.³²⁶

S poukazem na Saveryho nás budou z jeho proměnlivého díla zajímat obě rané pastorální scény se svými nizozemskoitalskými krajinnými jevišti: *Orfeus hraje zvířatům* a *Circae*,³²⁷ ve kterých se spojují figurální komponenty s krajinou a

³²¹ působení díla jako celku složeného z několika komponent – figurální scény, architektonických prvků a malby zvířat ve spojení s krajinou

³²² Erich HUBALA: Curiose Erfindung, virtuose Ausführung. In: Die Residenz zu Würzburg. Würzburg 1984, 164-165

³²³ SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 15, 188

³²⁴ Oldřich J. BLAŽÍČEK: Jan Rudolf Bys v Praze. In: Umění, X, 1962, 537-538

³²⁵ PREISS 1964 (pozn. 208)

³²⁶ Charles von HAGEDORN: Betrachtungen über die Malerey. Lipsko 1762, 177

³²⁷ *Orfeus hraje zvířatům*. dřevo, 51,5 x 69 cm; značeno vlevo dole: „J. R. Bys.“; po roce 1700. Solothurn, Museum Blumenstein, inv. č. 1988/109. Od roku 1780 v Lichtenštejnských sbírkách, nejprve ve Valticích na jižní Moravě, později ve Vaduzu; v roce 1988 získáno Sdružením občanů Solothurnu. John FALKE: Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Binder-Galerie im Gratnpalais der Rossau zu Wien. Wien 1873, 1662, č. kat. 1413; H. JANITSCHKE: Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, 580; A. MÜLLER: Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt am Main 1895, L. BRODER: Johann Rudolf Byss als Stillebenmaler. Zeitschrift für

zvířaty a zaznívá v nich obdiv k tvorbě Roelanta Saveryho, ale snad i ohlas jiných orfeovských kompozic. V obraze s Orfeem zvolil jemu podobnou kompozici, kterou tvoří dvě postranní kulisy se středním průhledem. Obrazový prostor v tomto díle prohloubil šikmo ubíhajícím korytem potoka, spolu s velmi účinným řešením prostřednictvím kontrastů světla a stínu: tmavý přední plán se střídá s prosvětlenou partií potoka, který vede až k místu, kde sedí Orfeus. Celkově chladná tonalita zeleně se střídá s našedlými mraky na jasné modré obloze a s lehkým oparem, který obestírá háje v pozadí. Krajina pro něj byla nadále spíš motivem či kulisou jiné kompozice. Pod starou olivou uprostřed obrazu sedí božský pěvec, v ruce drží lyru, kolem něj jsou seskupena zvířata a ptáci. Mezi stromy a skálami při levém i pravém okraji obrazu se otevírá pohled do vzdálených hájů v pozadí. Bujná zelená vegetace tvoří téměř souvislou kulisu celé scény. Kromě olivy lze v levé části rozpoznat exotickou palmu, před ní pak suché kmeny mrvých stromů. Pestrobarevní ptáci zabydlují prostor kolem potoka, někteří z nich usedli na větve stromů, jiní poletují ve vzduchu. Na břehu odpočívají v rajské symbióze rozmanitá zvířata – lev zcela vpředu, na skále liška, kuna, daněk, jelen a další. K Orfeovi se tiskne rys a za ním v průhledu hnědý kůň s půvabnou hlavou, dlouhou hřívou a zvlněným ohonem, ne nepodobný elegantním koním Roelanta Saveryho nebo Jana Brueghela. Vlk, slon a velbloud naslouchají Orfeovu zpěvu z dálky.

Podobně jako Savery zvládal napodobit faunu i flóru, ovšem až s naturalistickou věrností. Nejedná se v tomto případě o pohled z mírného nadhledu, ani barevnost již nepůsobí vyumělkovaným, pohádkovým dojmem. Naopak nabývá na lyričnosti, kterou umocňuje nápadné osvětlení nejdůležitější centrální části obrazu s postavou pěvce a zvěře kolem něj, scéna je orámována temnou kulisou drobných rostlin v prvním plánu ve spodní části a hustým porostem stromů

Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte 2, 1939, 97; 130; E. BÉNÉZIT: Dictionnaire critique et documentaire des peintres et sculpteurs. Paris 1976, 427; B. M. MAYER: Johann Rudolf Bys. Studien zu Leben und Werk. München 1994, 192, č. kat.G 36; SEIFERTO VÁ – ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 107, č. kat. 27; PREISS 2000 (pozn. 175) 8, č. kat. 1

Circae. dřevo, 53 x 69 cm, značeno vpravo dole: „J. R. Bys“, po roce 1700. Vaduz, Sammlung des regierenden Fürsten von Liechtenstein, inv. č. 427. Po roce 1780 v lichtenštejnských sbírkách, do roku 1945 ve Valticích na Moravě. Kat. Wien 1873, 162, č. kat. 1412; MÜLLER 1895 (pozn.327) 130; A. KRONFELD: Führer durch die Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie in Wien. Wien 1927, 29; L. BRODER: Studien zu Johann Rudolf Byss 1660 – 1738. Solothurn 1965; A. PIGLER: Barockthemen. II. Budapešť 1974, 308; BÉNÉZIT 1976 (pozn.327) 427; MAYER 1994 (pozn.327) 195, č. kat.G 38; SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 109, č. kat. 28

v pozadí a po stranách figur. V podání barokního umělce působí celý obraz malířštějším dojmem, na rozdíl od svého předchůdce, který upřednostňuje kresebně lineární styl. Jak je na tomto obraze zřejmé, Bys se vypracoval ve velmi schopného krajináře, jeho raná malba vytvořená po způsobu Nizozemců, se pro něj stala východiskem k osobité variaci.

Z hlediska významu sleduje Bys zobrazení Orfeova zpěvu tak, jak jej chápali nizozemští malíři. V návaznosti na manýristických vzorech, které jej poutaly svými naaranžovanými krajinami v prvním plánu nebo mnohdy až přesycenými zvířecími motivy podle manýristických vzorů s Roelantem Saverym v čele a flámských barokních umělců z Rubensova okruhu, za tímto účelem vyhledával zvířecí a krajinná témata, mezi něž patří i Orfeus.³²⁸ Vycházelo vstříc novým zájmům o přírodu, zobrazení krajiny a zvířat a také nabízelo možnost spojení těchto komponent s lidskou postavou. Postava bájného pěvce upoutala pozornost autorů nizozemské provenience na přelomu 16. a 17. století jak ho známe např. z tvorby Jana Brueghela nebo Jakoba Saveryho a jeho mladšího bratra Roelanta Saveryho, činného v Praze.

Bys inspirovaný těmito příklady se soustředil na vylíčení scény podle Ovidiova textu,³²⁹ ve kterém mladý Orfeus, po té co ztratil milovanou Eurydiku, vyzpíval svůj žal na pusté planině. Když rozezněl svou lyru, stromy a keře zaplnily holou pláň. „Takový háj tam přilákal pěvec a seděl klidně obklopen sborem zvířete a davem četných ptáků.“³³⁰

Ve scéně s Orfeem se snažil krajinu oživit po vzoru Brueghela a Saveryho ladnými a barevně nápadnými těly ptáků. S těmito opeření převzatými z umělcova skicáře se setkáváme i v jiných kompozicích kam patří např. dvojice obrazů nesoucí název *Shromáždění ptáků v přírodě I [12] a II*.³³¹ Tato díla vznikla v letech 1704 - 1705 a představují dva velké obrazy ptáků v krajině, v nichž kulisa

³²⁸ SEIFERTOVÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 107-108

³²⁹ Pozn. příběh thráckého pěvce Orfea z Ovidiových *Metamorfóz* (X, 86-105) byl oblíbenou látkou v literatuře i ve výtvarném umění už od starověku

³³⁰ *Metamorfózy*, X, 143-144, překlad Ferd. Stiebitze

³³¹ olej, plátno, 108, 5 x 137 cm. Značeno: J. R. Bys: Fe: A: 1704; O 2621, olej, plátno, 109 x 137 cm. Značeno vpravo dole: J. R. Bys fecit A: 1705 Pragae, inv.č. O 2616. Protějšky získány roce 1945; Jaromír NEUMANN: K počátkům Brendlova malířského vývoje, *Umění III*, 1955, 116, obr. 111; Oldřich J. BLAŽÍČEK: Jan Rudolf Bys a Praha, *Umění X*, 1962, 548, obr. 549; Bernd MAYER: Johann Rudolf Bys (1662 – 1738). *Studien zu Leben und Werk* (Studien zur Kunstwissenschaft. Band 53). München 1994; SEIFERTOVÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 102-104, 107-108; Mojmir HORYNA / Vít VLNAS (ed.): *Tvář barokní Čechie*. In: *Sláva barokní Čechie* (kat. výst.). Praha 2001, 262

tvorí významnou součást kompozice. Přestože navazuje na některé předchozí práce nizozemských autorů, vyřešil scénu velmi originálně. Podrobně vylíčil i nejbližší okolí děje: skalnatá úžlabina s vodní hladinou potoka tvoří přirozené prostředí pro více než dvacet různých exemplářů, žijících ve středoevropských lesích. Malíř je zachytil v rozmanitých formách a činnostech, vyportrétoval je s téměř přírodovědnou precizností. Zobrazil desítky ptáků tak přesně, že nelze vyloučit ornitologický zájem objednavatele. Na velkých pražských kompozicích je najdeme ve zmenšeném měřítku v obrazech *Orfea a Circae* a také v cyklu *Čtyř žívlů*³³² [13] a dalších dílech.

V krajinném výseku podaném z větší blízkosti, než jak tomu bylo u Roelanta, se nachází několik druhů rozpohybovaného ptactva. Ve srovnání s ním zvířata nepůsobí strnulým ani poklidným dojmem, jelikož jsou namalovaná někdy více nebo méně v pohybu, jejich postoje značí spíš neklid a vzruch a zároveň také nejsou nositeli alegorického významu. Barevnost této scenérie se nijak neliší od skutečnosti. Hana Seifertová posuzovala Bysovy krajinné úseky, které se jeví víc jako instalace přírodovědných muzeí než jako přirozeně narostlé přírodní úhrny. Kombinování různých zvířat sleduje již alespoň rámcově od raných příkladů v díle Roelanta Saveryho a Gillise van Hondecouterera (1580-1638); také poukazuje na podobnost s přírodními zákoutími Jana Davidsze.³³³

S tímto různě výkladovým motivem, který byl v manýrismu vnímán jako projev rajskeho soužití zvířat, se můžeme také setkat u Willmannova Orfea a shledáme se s ním opět u Reintera.³³⁴

Bys byl především tlumočníkem než tvůrcem a víc podněcovatelem než objevitelem, přesto nebo snad právě proto jeho vklad do českého barokního malířství znamenal víc, než by vlastně odpovídalo jeho kreativním schopnostem. K jeho rozsáhlému dílu dosud přibývají nové a překvapivé nálezy. Umělec dovedl pohotově reagovat na dobobé požadavky, očekávající šíři, všestrannost a také poučení o všem, co se odehrávalo na uměleckém poli v oblastech na jihu i severu; později přerostly v jakousi českou zvláštnost ve svém uvědoměném historismu. Pro příklady umělci sahali především do manýristické doby rudolfínské.

³³² Dřevo, 80 x 120 cm, značeno vpravo dole: „J.R. Bys Ao 171. Wiesentheid, zámecká sbírkahraběte Schönborna, inv. č. 77. Před rokem 1719 Pommersfelden, audienční sál zámku Wiessenstein; SEIFERTOVÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 112, č. kat. 30, 31, 32, 33

³³³ PREISS 2000 (pozn. 175) 57-61

³³⁴ PREISS 1964 (pozn. 208)

Naznačený vývoj, kterým se umění ubíralo, se plně rozvinul až na konci 18. století.³³⁵ Jeho ohlas byl součástí širšího proudu umění, vedoucímu k Václavu Vavřinci Reinerovi.³³⁶

VI/II/II. Jan Jakub Hartmann (1658 - po roce 1738)

Jan Jakub Hartmann se v této době zcela specializoval na krajinomalbu, ve svých projevech byl příliš konzervativní, protože navázal na krajinářský typ přenesený do Prahy o sto let dříve Nizozemci. Nepochybně se důkladně poučil na obrazech umělců v pražských obrazárnách.³³⁷ Charakteristická je okolnost, že při vzniku české barokní krajinomalby se vrátil ke krajinářskému typu a slohové orientaci, kterou v Čechách po roce 1600 uplatňovalo rudolfínské umění v díle Brueghela, Saveryho a Pietera Stevensse.³³⁸ Na tomto módním zájmu založil Jan Jakub Hartmann pojetí svých obrazů s krajinami jako „obrazy světa“, tvořených fantastickými obrazovými plány přeplněnými stafáží nebo i detailně propracovanými ireálnými horami, zálivy a lesy. Barokní umělec svými díly položil základ rodinné dílně.³³⁹

Avšak skutečnost se dostávala do Hartmannových děl jen nepřímo. V tom se zásadně odlišuje od Saveryho děl, pro které je autenticita typickým a snad také nejvlastnějším rysem. Janovy krajiny jsou komponované, ovládá je pevný řád. Upřednostňoval mnohem častěji okraje lesa, nezajímá ho lesní interiér; je to další motiv, který jeho manýristickému předchůdci nebyl vcelku blízký. Charakter Hartmannových krajinomaleb vysvětluje chápání krajiny v 17. a 18. století, na kterou je nazíráno jako na výraz převahy lidského ducha nad chaosem přírody.³⁴⁰

³³⁵ PREISS 1989 (pozn. 227) 554-556

³³⁶ SEIFERTOVIČ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 23-29

³³⁷ ibidem

³³⁸ NEUMANN 1977 (pozn. 70) 400-441

³³⁹ JAHN 1770, 1776 (pozn. 313); Ondřej HEJNIC: Jan Jakub Hartmann malíř. Památky archeologické 24, 1910/12, 135 sqq.; Ludvík KOPÁČEK: Jan Jakub Hartmann na Dobříšsku. Památky archeologické 25, 1913, 175 sqq.; Marie JÁGROVÁ: Jan Jakub Hartmann, zakladatel české krajinomalby (Dis. Karlova Univerzita). Praha 1948; PREISS 1964 (pozn. 208); POCHE 1988 (pozn. 61)

³⁴⁰ Carel van MANDER: Voor-rede op den frondy der edelvry Schiller-const. 1603/1604, kap. 8; R. HOECKER: Das Lehrgedicht des Carel van Mander. Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie. Haag 1916, 197-216

Hartmannova díla nejvíc vynikají svou kompozicí, založené na kontrastu mohutnosti temného okraje lesa a světlého průhledu, který ubíhá k obzoru a také svou barevnou skladbou, kterou převzal od nizozemských malířů 17. století. Podobné principy výstavby obrazu, můžeme shledat i u Saveryho, oba poutalo pečlivé provedení, snažili se o zevrubnost, Hartmann navíc i o obsažnost. V každém z jeho děl se vyskytují všechny složky krajinového výhledu: hory, stromy, vodu, budovy, lidi i zvířata. Považoval za nutné odůvodňovat líčení přírody nějakou biblickou událostí umístěnou v popředí nebo venkovským výjevem.³⁴¹

Je příznačné, že podobně jako Savery posouval základní scény do druhého plánu mezi ostatní dění jako nenápadnou epizodu. Zaplňují je drobné postavy světců, lovců, venkovanů, často shluknuté do skupinek. Některé postavičky jsou pohotovou variací na motivy Jana Brueghela, jiné připomínají robustní venkovany Roelanta Saveryho. Volba koloritu kostýmů je sice ozvukem manýristické barevnosti, avšak ve zjednodušeném, chudším odstupu. Díla s poněkud neohrabanými figurkami v pestrých kostýmech poutají naivitou upřímného zaujetí. Můžeme říct, že způsob jakým umělec namaloval stafáž, je také váže k minulosti. Monumentálně vystavěné kompozice skýtaly příležitost zasadit tyto scény do krajinového prostředí. V traktování mohutných a málo diferencovaných stromů a jejich skupin, které se svými mohutnými korunami zakrývají výhled k obloze a obyčejně rámují celý výjev obrazu, se barokní malíř opět přiklání k tvorbě flámského umělce usazeného v Čechách. Oba spojuje velmi podobně utvářené listoví stromů a jejich větvoví.³⁴²

Obrazy jsou odstupňované do třech plánů: hnědé, zelené v jejím středu a s modrými odstíny, které převládají v pozadí. Základní pásy přecházejí neznatelně do modrofialového tónu, věci ožívají na ploše, povstává fantazie či idea přírody. Sestavovaná příroda působí mnohostí, nadbytkem a živostí barev. Je docíleno toho, že plocha je propracovaná a zároveň zjemněná. Prostor je naplněný vzduchem, takže v těchto souhrnných pohledech do krajin a složitých lesních útvarů povstaly jako velmi svěží celky.³⁴³

³⁴¹ SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 23-29

³⁴² SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 23-29

³⁴³ PREISS 1964 (pozn. 208)

V obrazech *Krajina se dvěma věžemi*³⁴⁴[14] a *Krajina s věží*³⁴⁵ Hartmann navázal na nizozemský typ krajinomalby se dvěma průhledy, jedním menším, který směřující otevřenou cestou vzhůru do lesnatého pozadí a větším, otevírajícím se do volné krajiny. S ohledem na kompozici párových obrazů zpracoval staré schéma podle vlastní představy. Kulisy stromů s charakteristickou siluetou členitých větví omezil tak, aby pouze rámovaly průhledy. Horizont podstatně snížil a doprostřed vkomponoval centrální motiv se skupinou architektury. Na jednom z protějšků tvoří centrum dvě věže na vyvýšené podestě se schody, obklopené vysokými stromy. Tvar vyšší z nich je upraveným motivem, převzatým z kompozic krajináře Roelanta Saveryho, jak ho známe např. v obraze z Národní galerie, který nese název *Orfeus hraje zvířatům* nebo také v *Krajině s ptáky*, umístěném ve vídeňském Kunsthistorisches Museum.

Na obraze *Krajina se dvěma věžemi* převzal z repertoáru Jana Brueghela vylodění rybářů, kteří přivázejí svůj úlovek a nabízejí ho na prostranství před věží. Tento motivický zásobník používal častěji, např. v *Krajině s rybím trhem*. Na namalovaném venkovském trhu postávají dva páry vznešených návštěvníků ve starobylých krojích s širokými kruhovými límci, jaký se nosil v Antverpách už v 16. století. Hartmann volil reminiscence z raného flámského malířství nepochybně proto, aby se i v detailu co nejvíc přiblížil typu krajinomalby, o kterou byl v Praze mimořádný zájem. Způsob provedení stafáže tím neztrácí nic ze své živosti a přesvědčivosti.

Na obraze *Krajina s věží* dominuje mohutná válcová věž na pobřeží, s několika domky a kostelíkem v těsné blízkosti. V dřevěných chatrčích v pozadí a jejich přístěncích si všimneme podobných stavbiček, které se vyskytují na obrazech Petra Stevense. Celou architektonickou skupinu považoval Hartmann za zdařilou a opakoval ji i v jiných svých dílech, např. v menší *Krajině s prodavači zeleniny*.³⁴⁶ V obou obrazech dotváří atmosféru klidně plynoucí řeka s jemně

³⁴⁴ dubové dřevo, 51 x 70 cm, Rychnov nad Kněžnou, kolowratská sbírka, inv. č. 1022/425. V roce 1743 doložen v kolowratské sbírce v Rychnově nad Kněžnou, v letech 1796-1841 zapůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (EC 367) a po roce 1841 v kolowratské sbírce v Rychnově nad Kněžnou.

³⁴⁵ dubové dřevo, 51 x 70 cm, Rychnov nad Kněžnou, kolowratská sbírka, inv. č. 1023/422. V roce 1743 doložen v kolowratské sbírce v Rychnově nad Kněžnou, v letech 1796-1841 zapůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (EC 368); po r. 1841 v kolowratské sbírce v Rychnově nad Kněžnou.

³⁴⁶ měď, 37,5 x 53 cm, Curych, soukromá sbírka, dokumentace z r. 1964 v RKD v Haagu

prokreslenými lodkami. Její kolorit přechází od hnědavých tónů popředí do prosvětlené modrošedé hladiny ve středním plánu. V pozadí téměř splývá s modravou architekturou a horami, aby se spojil s nebem, pokrytým roztrhanými bílými mraky. Krajinný prostor v obraze je jako i v jiných malbách Hartmannů opět sestaven na principu tří barevně odlišených plánů, což byla známá a celkem obvyklá praxe krajinářů již v 16. století. Malíř dokázal dovedně vytvořit efektní světelnou režii – tmavé partie umístil do levé strany kompozice, kde interiér lesa osvětlil pouze v zadním plánu, a pravou část s říčkou a údolím ponechal více prosvětlenou.³⁴⁷

Hartmann se tak přiřadil k historizujícím tendencím, pěstovaných v oboru zátiší Bysem a jeho následovníky. V Janově krajinomalbě můžeme spatřovat jako výchozí inspirační zdroj, především malbu Jana Brueghela, která se stala podnětnou nejen pro Pieterovy současníky, ale jak jsme se přesvědčili, působila dokonce také v 18. století. Ozývají se v ní známé motivy Saveryho krajin, na rozdíl od Jana Jakuba mu malé rozměry desek nedovolovaly vkomponování více složek. Hartmannova tvorba vyniká mimo jiné i tím, že jeho dílna v návaznosti na minulost, dodávala Praze (nikde jinde ve střední Evropě nebyly žádné díla tak výrazně a přímo programově formulované) mimořádného postavení. Projevila se zde snaha využívat poznatků, které přinesl vývoj za rudolfinské éry, do té doby z něj nebylo plně čerpáno.³⁴⁸

VI/II/III. František Antonín Hartmann (1694 - 1728)

František Antonín se zřejmě úzce specializoval po vzoru svého otce a zároveň učitele na archaizující manýristickou krajinomalbu. Jahn se domnívá, že se navíc školil na dílech Jana Brueghela, kterého prý „napodoboval jak ve svých hlavních, tak vedlejších obrazech.“ Umělecké publikum si cenilo obrazy Františka Antonína tak vysoko, že se většinou prodávaly do ciziny, proto se v Čechách téměř nevyskytují.³⁴⁹

³⁴⁷ ROUSSOVÁ 2005 (pozn. 219) 10-13

³⁴⁸ HEJNIC 1910 (pozn. 340) 21; KOPÁČEK 1913 (pozn. 340); PREISS 1964 (pozn. 208) 9-13

³⁴⁹ JAHN 1770, 1776 (pozn. 313); KOPÁČEK 1913 (pozn. 340); JÁGROVÁ 1948 (pozn. 340)

V obraze *Krajina s rybářským přístavem a prodavači ryb*³⁵⁰ je schéma lesní krajiny potlačeno ve prospěch otevřeného výhledu do údolí, které vyplňuje téměř celou plochu měděné desky. Kulisa starých stromů uzavírá výhled do krajiny vždy z jedné strany. Rozvrh obrazu je v zásadě velmi konzervativní. Stafáž - prodejci ovoce, zvěřiny, venkované s koňmi zaplňují pravý břeh, u kterého kotví loďky, podobně jako v díle *Krajina s rybářským přístavem a prodavači zvěřiny a ovoce*.³⁵¹ V něm je malba na hladké podložce provedena s drobnopisným smyslem pro detail. Malíř užíval často tenkého štětce, takže některé partie působí téměř kresebně. Stafáž je namalovaná se smyslem pro výstižnou zkratku postaviček v pohybu. V koloritu převládají kombinace červenobílých, modrobílých a modrohnědých kostýmů, které přispívají k dojmu pestrobarevného celku. Jemný malířský přednes patří do rejstříku nizozemských malířů počátku 17. století, stejně jako lesní interiéry nebo obrazy s okrajem lesa. Nadhledem a zvýšeným horizontem František Antonín Hartmann zdůraznil přímou závislost těchto dvou obrazů s detailně propracovaným pozadím na mistrech frankenthálských a rudolfinských; malíř se prostřednictvím svých krajin stává pokračovatelem všech následujících generací holandských a flámských malířů krajin s žánrovými prvky doby manýrismu a to v četných motivech, zejména v rozprostřené stafáži.³⁵²

Okraj dubového lesa zakrývá polovinu obrazové plochy. Za ním se otevírá pohled na prostorný palouk se stromy, městem a kopcem v pozadí. Levou stranu obrazu uzavírá kulisa několika stromů a zlomených kmenů. Vlhká, kamenitá cesta vytváří v popředí otevřené prostranství, na němž se odehrává zápas mezi dvěma medvědy a několika lovci. Scéna velmi dobře zvládnutá a živá v pohybech zvířat a lidí, u Františka Antonína méně obvyklá. Liší se od určité statičnosti, kterou lze pozorovat u stafáže většiny jeho krajinomaleb. Rozvržení malby ovšem plně

³⁵⁰ Měď, 37 x 50,5 cm, Praha, NG, inv. č. O2673. Před rokem 1796 ve sbírce Františka hraběte Šternberka, v roce 1796 zapůjčeno do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (EC 97), roku 1947 zakoupeno pro sbírku NG v Praze; literaturu uvádí SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 128, kat. č. 42

³⁵¹ měď, 37,3 x 49,5 cm, Praha, NG, inv. č. O2674. Před rokem 1796 ve sbírce Františka hraběte Šternberka, roku 1796 zapůjčeno do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (EC 98), roku 1947 zakoupeno pro sbírku NG v Praze. Literaturu uvádí SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 128, kat. č. 43

³⁵² Jiří MAŠÍN / Jaroslav PEŠINA: Katalog Národní galerie. Praha 1949, 44, č. 291; 2. vyd., 1960, 44, č. 309-310

respektuje hartmannovské pojetí: vysoké mohutné duby a jejich košaté koruny prorostlé křivolakými větvemi, které se od ostatních stromů neodlišují ani stavbou nebo kmeny s lišejníky, ani propracováním listů a jejich barevností. V návaznosti na svého otce tedy dál pracuje s motivy, které se vyskytují v Saveryho krajinách. Také průhled do prostoru s vegetací a kopcem na obzoru odpovídá návaznosti na zvyklostech, které Hartmannova dílna běžně rozvíjela.³⁵³ František Antonín se snažil vyvolat pocit pohledu do dálky, k němu přispěl zvýšený horizont a rozšířené panoráma. Panoramatické pohledy na krajinu měly vzbudit dojem nekonečného volného prostoru.³⁵⁴

*Říční údolí se stafáží*³⁵⁵ je názornou ukázkou toho, že na Františka Antonína působila mimo pozdní větev flámské krajinomalby také vrstva manýristických malířů frankenthalských.³⁵⁶

*Lesnatá krajina s honem na jelena*³⁵⁷ [15] zasluhuje pozornost svým saveryovským rázem s dvojím průhledem – jedním hloubkovým na osvětlený obzor, druhým úzkým na lesní stezku se světelným akcentem v pozadí.³⁵⁸

*Krajina na okraji lesa s pastýři*³⁵⁹ svědčí o nejednotnosti a kompilativnosti a různorodosti názoru, která se projevuje ve dvojici těchto „compagnonů“, jak byly protějšky ve starých inventářích nazývány. Oba obrazy spojuje oblíbená technika štětcového „vyšívání“ manýristického stromoví; v prvním obraze je manýristicky řešeno i pozadí s „propadlým“ mlžnatým středním plánem, v druhém je naproti tomu prostorové rozvinutí směrem k obzoru, které je ve své větší slohové pokročilosti zřejmě ovlivněné flámskými krajináři již italsky poučenými.³⁶⁰

³⁵³ SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 120-133

³⁵⁴ ROUSSOVÁ 2005 (pozn. 219)

³⁵⁵ olej, plátno, 41, 5 x 53, 5 cm, O 537. Protějšky získány 1888 ze sbírky Hugo Tomana (zapůjčeno 1886); Catalogue raisonné zur Bildersammlung alter Meister des Hugo Toman in Prag. Praha 1884; Viktor BARVITIUS: Katalog-Rudolfinum, Praha 1889, 98, č. 350-351; Pavel BERGNER: Katalog-Rudolfinum, Praha 1912, 90, č. 321-22; Antonín MATĚJČEK: Norbert Grund. Volné směry, XVI 1912, 271; Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění. Praha 1936, nepag., č. 131-132; 2. vyd., 1938, č. 126-127; Pavel TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců. Praha 1949, 44, 292-293; 2. vyd. Edinburg 1959, 16, 32-33

³⁵⁶ PREISS 1964 (pozn. 208) nepag.

³⁵⁷ olej, bílý plech, 20,5 x 31 cm, O 9795. Získáno v roce 1950, nepublikováno, pouze PREISS 1964 (pozn. 208) nepag.

³⁵⁸ PREISS 1964 (pozn. 208) č. kat. 21, nepag.

³⁵⁹ olej, měděný plech, 49 x 66 cm, O 2849. Získáno 1959, nepublikováno

³⁶⁰ PREISS 1964 (pozn. 208) č. kat. 19, nepag.

Hartmannovský „neomanýrismus“ nezůstal v Čechách bez ohlasu, jak lze soudit z některých děl Františka Antonína. Oldřich Blažíček jej však nespojuje s žádným autorským jménem.³⁶¹ V návaznosti na toto tvrzení si troufám podotknout, že např. v provedení listovní stromů je umělec poměrně blízký Saveryho ztvárnění, ačkoli je v celkovém charakteru svých krajin dost eklektický.

Obrázky Hartmannů jsou prvním a vlatně jediným výlučně krajinářským souborem barokní malby v Čechách. Zarazí nás tím víc, uvědomíme-li si, že jejich řada končí až v raném rokoku a že jsou tedy současné s krajinami Václava Vavřince Reiner a slohově daleko pokročilejší i mnohem vyšší výtvarné úrovně. Budoucnost ovšem patřila proudu, který v osobité návaznosti na Michala Leopolda Willmanna v Čechách rozšířil Václav Vavřinec Reiner.

VI/II/IV. Václav Vavřinec Reiner (1689 - 1734)

Osobnost Václava Vavřince Reiner se jeví jako výrazná a bytostně realistického založení. Umělec navázal na škrétofskou linii českého barokního malířství a vyznačoval se robustností i pádností projevu, který nedovolil proniknout nastupující módní sentimentalitě. Reinerova freskařská tvorba prošla složitým vývojem mířícím až k rokoku. Není snad třeba pochybovat o tom, že Reiner nepřekročil hranice habsburského mocnářství a tedy nevstoupil na půdu Itálie. Přímé poznání zřejmě nahrazovaly a v překvapující míře také suplovaly vlastní i cizí kresby, skicy a grafické listy. Na základě těchto skutečností není obtížné vysvětlit přítomnost holandsky, flámsky, dokonce i francouzsky klasicistně podbarvených elementů Reinerových krajin, čerpal pro ně z množství příkladů v českých sbírkách, ale také z „nejčerstvější“ produkce těchto oblastí.³⁶² Umělec tvořil v době, ve které se rodila specifičnost českého baroka, krajinářství nevyjímaje; na jehož formování se zdatný malíř bezesporu významně podílel.³⁶³

Reiner ovšem nebyl novátorem, který by otevíral nové cesty, především vyniká jako dovršitel určitých principů, řešených v různých obměnách již po

³⁶¹ BLAŽÍČEK 1965 (pozn. 220)

³⁶² Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner, skici-kresby-grafika. Praha 1991, 5-18; SEIFERTOVÁ – ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 150-151

³⁶³ PREISS 1958 (pozn. 218) 183-213

několik desetiletí. Velmi podstatnou a málo docenovanou stránkou jeho tvorby jsou krajinomalby. Tomuto žánru se malíř věnoval nejvíc hned vedle monumentální malby.³⁶⁴ Reiner se jeví jako největší a nejosobitější krajinář své doby,³⁶⁵ jehož díla prošla podle Seifertové zjevně delším vývojem a nelze je proto všechny soustřeďovat do mistrových časných let. Zřejmě už od nejranějšího období kolem roku 1710 až asi do sklonku třicátých let, ve svých krajinářských dílech vznikajících na okraji hlavního proudu, v nich reagoval na vnější impuls.³⁶⁶

V časných malbách je patrná znalost umění Salvatora Rosy, později však umělec čerpal také z děl Sebastiana Ricciho, Antona Feistenbergera, jejich italizující nota byla silně utlumena vlivem Michala Leopolda Willmanna. Příklad jeho tvorby byl patrný zvláště v působivých obrazech, které spojují přírodu se zvířaty.³⁶⁷

V oboru heroické krajiny, která oslavovala velikost přírody a tlumočila lidské zamyšlení nad koloběhem času, dosáhl Václav Vavřinec Reiner vrcholných výkonů. V tomto výtvarném repertoáru je příroda chápána v dramatizovaném protikladu k lidskému životu a navíc v převaze nad ním. Divokost a živelnost lesní scenérie obklopuje postavy se zvířaty zasazenými do krajiny, jejich fibury jsou barevně i světelně akcentované.³⁶⁸ Zajímavé je pro nás obzvláště to jakým způsobem se jejich autor ujal tématu, jenž bylo blízké Saverymu a převedl ho do vlastního výtvarného záznamu. V Reinerově repertoáru můžeme objevit jak mohutné skalnaté útvary se strmými horskými úbočími, tak i živě proudící horské bystřiny. Opět se v nich setkáváme se Saveryho obvyklým tématem prudkého toku vodopádů nebo s temnou siluetou vzrostlých stromů proti nebi. Na rozdíl od Saveryho zpravidla volil otevřený pohled na hornatou scenérii s bohatým světelným a barevným rozvrstvením.

V této souvislosti je zřejmé, že umělec byl konfrontován s vynikající tvorbou umělců, kteří působili na pražském dvoře v době manýrismu. Pro genezi Reinerova krajinářského umění měl zřejmě zásadní význam příklad nizozemsky orientovaných děl Michala Leopolda Willmanna s námětem krajiny se zvířaty.

³⁶⁴ Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1969, 66-69

³⁶⁵ PREISS 1991 (pozn. 365)

³⁶⁶ PREISS 1958 (pozn. 366)

³⁶⁷ PREISS 1958 (pozn. 366)

³⁶⁸ PREISS 1991 (pozn. 365)

*Orfeus se zvířaty v krajině*³⁶⁹ zaujímá zcela výjimečné místo v celé Reinerově tvorbě, představuje alegoricky interpretované neoplatonské téma zkrocení přírodních sil duchem a uměním, které použil také Willmann v obraze *Orfea se zvířaty* pro zámek ve slezském Miliči, podmínil jím a ovlivnil pojetí Reinerova Orfea, který je spolu s obrazem *Ptáku v krajině*³⁷⁰ [16] na Willmannovi bezprostředně závislý.³⁷¹ Odtud převzal kompozici i krajinné utváření, jehož stoupající kulisu převedl do výškového formátu a změnil i pohledový úhel s vyšším horizontem a prohloubeným popředím. Na slezského umělce poukazuje i určitá dekorativnost v rozmístění zvířat do jakéhosi barevně a světelně vyvažovaného obrazce.³⁷²

Na rozdíl od Willmanna tu jeho iracionální světelnost pohasla a tajuplné lesní zákoutí se jeho následovníka otevřelo většímu počtu zvířecích spoluherců.³⁷³ Z Willmannova slohu vyvodil Novotný malířské pojetí obou obrazů, ve kterém spatřoval zejména nápadný paralelismus štětcových tahů v listoví stromů.³⁷⁴ V Reinerově díle je však nizozemská orientace žánrovité figury Orfea ojedinělá a také těžko přesněji datovatelná.³⁷⁵

Jestliže je u Willmanna zobrazen v podobě melancholického jinocha, zahloubaného do hry, pak u Reinerova je jím neohrabaný mladík, který poněkud rozpačitě pózuje v předepsané roli a křečovitě svírá harfu, jeho pohled k divákovi působí ztrnule.³⁷⁶

³⁶⁹ olej na plátně, 199 x 167 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4286. Získáno roku 1945 s galerií hrabat Nosticů v Praze. Kat. Verzeichnis der gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie in Prag. 1864, 5, 20; Kat. Pavel BERGNER: Verzeichnis der... Nostitzschen Gemälde-Galerie, Praha 1905 43, č. 166 (uvedeno již v nostickém inventáři z r. 1765); Jaroslav KAMPER: Václav Vavřinec Reiner. Dílo, 1907, 30, 52; Rudolf KUČHYNKA: Výstava Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reiner. Praha 1913, 47, 182; Katalog Pražské baroko, Praha 1938, 88, 125-134, 323; Rudolf KUČHYNKA: Václav Vavřinec Reiner. Umění, XIV, 1942-1943, 244. Upozorňuje na vliv Willmannova Orfea z Miliče, datuje obraz do doby po Reinerově pobytu ve Vratislavi (1725-1726); Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner – krajinář. Časopis Národního muzea CXXVI, Praha 1957, 206-207, pozn. 75-80. upozorňuje na vliv K. O. Rutharta a na sporné otázky datování; Mnichov 1961, 32; PREISS 2000 (pozn. 174); Zdeněk HOJDA / Mojmír HORYNA - Vít VLNAS (ed.): Zámek a palác. Barokní aristokracie v čase proměn. In: Sláva barokní Čechie. Praha 2001, 366, k. č. 3.50

³⁷⁰ Vojtěch NOVOTNÝ: Reinerovy obrazy v Nostické obrazárně. Umění, XI, 1948, 125-134; Vojtěch NOVOTNÝ: Reiner. Umění, XIV, 1951, 129, 130, 244

³⁷¹ KOTALÍK a kol.: Národní Galerie v Praze. Praha 1984, 314-5

³⁷² Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970, 30-32

³⁷³ PREISS 1958 (pozn. 218) 183-213

³⁷⁴ NOVOTNÝ 1948 (pozn. 374); NOVOTNÝ 1951 (pozn. 374)

³⁷⁵ PREISS 1964 (pozn. 208) č. kat. 29, nepag.

³⁷⁶ Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970, 30-32

U obrazu vzniklého nepochybně pro Nosticovu sbírku lze předpokládat alegorický smysl; Pavel Preiss vyslovil domněnku, že podoba Orfea vzbuzuje oprávněné podezření, že jde o kryptoportrét některého ze členů tohoto rodu. Dotýká se tedy stejného problému, jaký představoval Orfeus pro jeho předchůdce, který jak je zřejmé, se stal pro Reineru příkladem. Kostýmní portréty nebyly v době jejich vzniku sice zcela běžné, ale na druhé straně neznamenal nic výjimečného.³⁷⁷ Pavel Preiss se přiklání k názoru, že figury Orfeů jsou v obou případech portréty, tzv. *portrait historié*. Na Willmannově obraze z konce 60. let 17. století je pravděpodobně vyobrazen slezský básník a dramatik Daniel Caspar von Lohenstein. Reinerův obraz by mohl představovat podobiznu některého člena z rodu Nosticů.³⁷⁸

V celkovém pojetí *Krajiny s ptáky*³⁷⁹ navázal Václav Vavřinec na obrazy, které maloval na začátku 17. století Roelandt Savery a nizozemští umělci. Jistě byl obeznámen se Saveryho kabinetními obrazy, konkrétně s *Krajinou s ptactvem* a *Rájem*, které se tehdy nacházely v Nosticově sbírce. Srovnáme-li je s Reinerovými, všimneme si hned několika zásadních odlišností, jakou se vyznačuje rej poletujících ptáků v oblacích, posedávajících v koruně stromů nebo na zemi v různě rozpořehovaných postojích. Zvěř je podobně jako u Saveryho rozprostřena téměř po celé ploše obrazu. Můžeme si všimnout, že Reiner už nevolí pohled zblízka, který se vyskytuje ve *Shromážděných ptáků v krajině* od Byse. Oblíbený námět rozvíjel ve větším měřítku, to na rozdíl od manýristického krajináře preferoval Vavřincův vrstevník Jan Jakub Hartmann. Na rudolfínskou krajinomalbu by mohlo poukazovat také rámování obrazu stromovým, ale změnilo se pohledové stanoviště na tuto scénu, které dovoluje pohlédnout nikoli do lesní krajiny nebo do modravé dálky, ale otvírá se víc směrem na oblohu, kde se značí poletující ptactvo. Oba umělci se však shodují v tom, že se snaží o realisticky přesný popis zvěře. Ve srovnání s Bysovým obrazem namaloval takové druhy,

³⁷⁷ PREISS 1991 (pozn. 365)

³⁷⁸ Martina SOŠKOVÁ: Václav Vavřinec Reiner - Krajiny se zvířaty. In: Ateliér 2, 2001, 12

³⁷⁹ olej na plátně. 167 x 198. Patrně před rokem 1720. Národní galerie v Praze. DO 4281

Spolu s příbuzným obrazem *Orfea se zvířaty* tvořilo toto dílo součást nostické obrazárny, kde je uváděno již v inventáři z roku 1765; Pavel BERGNER: Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag. Prag 1905, 43, č. kat. 167; S fondem nostické obrazárny přešlo roku 1945 do Národní galerie. BLAŽÍČEK 1965 (pozn. 220) 548; Bernd M. MAYER: Johann Rudolf Bys (1662-1738). Studien zu Leben und Werk. München 1994, 183, č. kat. G 26; SEIFERTOVÁ / ŠEVČÍK 1997 (pozn. 65) 103, č. kat. 22; Mojmír HORYNA / Vít VLNAS (ed.): Tvář barokní Čechie. In: Sláva barokní Čechie. Praha 2000, 262, č. kat. I/7.20

kteře se běžně spolu neseťkají. Celková barevnost je utlumená tmavým koloritem, který je působivý svým tenebristicky laděným pohledem na podvečerní krajinu. Přesto Reinerův obraz neztrácí nic na pravdivosti reálného přednesu.

Dílo klasického manýristického tématu rajskeho ptačího sněmu značí realistickou větev Willmannova umění, které je na tomto plátně patrné také v podání stromových korun. Byl to Willmann, kdo upozorňoval Reineru nejen na umění flámské, ale také na Jakoba Ruisdaela a příklad italizujícího proudu holandského krajinářství.³⁸⁰

V přeneseném vyjádření tohoto tématu je útok denních ptáků na sovu chápán jako symbol zla, scéna bývá dokonce připodobňována ke Kristu při Pilátově výslechu nebo Korunování Krista trním. Moralizující náboj vyobrazení ptactva se sovou se od 17. století proměňoval ve volný žánrový motiv využívaný v krajinomalbách. Tento významový posun dokumentují vedle Reinerovy *Krajiny s výrovkou* také již zmiňované obrazy Jana Rudolfa Byse *Shromáždění ptáků v přírodě I. a II.* a *Ptactvo* od Roelanta Saveryho. Totéž platí o zobrazeních *Orfea se zvířaty*.³⁸¹

Také druhý obraz představuje slet ptáků kolem výrovky, nastražené ptáčníkem k jejich polapení. Oba obrazy, které nemají v dalším Reinerově díle obdoby, vznikly pro Nostice, kteří rádi různým způsobem projevovali sklon k volbě exkluzivních témat a jak víme, zaměstnávali také Willmanna. Podobně jako Petr Brandl i Reiner spolupracoval s dalšími malíři zvířat, konkrétně s Janem Vojtěchem Angermayerem nebo Janem (Pavlem) Leopoldem Axmanem; tato součinnost spadala asi jen do doby jeho mládí.³⁸²

Krajina s ptactvem je dokladem toho, že stará témata byla v Praze stále živá a Reiner je dokázal převést do velkoryse pojaté barokní malby, vyznačující se smyslem pro epické líčení. Obraz nehýří pestrými tóny, zelenohnědá dominantá je probarvena škálou jemných odstínů, které vystihují hru světla v korunách stromů. Obloha s narůžovělými mraky vnáší do obrazu vzdušnou lehkost a

³⁸⁰ NEUMANN 1969 (pozn. 212) 194; PREISS 1964 (pozn. 208)

³⁸¹ SOŠKOVÁ 2001 (pozn. 382)

³⁸² PREISS 1991 (pozn. 365)

světelnou zářivost. I v ní oceníme kvalitu Reinerovy malby spolu s citlivě podanými podrobnostmi, jenž jsou spojeny do jednotného obrazového celku.³⁸³

Novotný klade datování obou obrazů do doby krátce po Reinerově pobytu ve Vratislavi 1725 – 1727. I při měnivosti Reinerova uměleckého vývoje v době jeho vyzrávání je nepravděpodobné, že by byl vliv Willmannových krajin z doby kolem roku 1670 následoval až po působení jeho pozdějších „syntetických“ scénérií, ve kterých ustoupily poslední zbytky manýristické „Vielheitslandschaft“ názoru na přírodní výsek, kde lidská postava hraje jen podřízenou roli. Novotný proto vyslovil předpoklad, že Willmannův příklad zapůsobil zesíleně po Reinerově studiu jeho děl ve slezské Vratislavi a patrně také v Lubuši. Netroufáme si však určit jejich datování tak přesně, protože oba obrazy představují vybočení z pojetí předchozích Reinerových krajin. Jestliže byl obraz *Krajina s ptactvem* dříve datován do doby kolem roku 1727, pak nedávno byl oprávněně vročen – stejně jako *Orfeus se zvířaty* – již do doby před rokem 1720. Pro toto časnější datování mluví kresbný způsob malby.³⁸⁴

Nejmenší datační obtíže činí Reinerův obraz, který zobecnil a rozšířil především Roelandt Savery se zvířaty v krajině. Je to slet *Ptáku v krajině s výrovkou*, pocházející také z Nosticovy sbírky.³⁸⁵

Stálým formálním třibením krajin dospěl Reiner až na pomezí konstruované krajiny ideální a viděné z blízka - zažité v realitě. Názorněji se to projevuje na dvou malbách v malém měřítku z někdejší lobkovické sbírky na Mělníku. Jedná se o dvojici skalnatých krajin s figurální stafáží. *Hornatá krajina s vodopádem a rybáři*,³⁸⁶ která se dostala do Národní Galerie a *Skalnatá krajina*

³⁸³ Verzeichnis der... Nostizschen Gemälde-Galerie, Praha 1905 43, č. 167 (uvedeno již v nostickém inventáři z r. 1765); Jaroslav KAMPER: V. V. Reiner. Dílo, 1907, 52, kat. č. 31; R. Kuchynka, Výstava J. Kupeckého a V. V. Reiner, Praha 1913, 45, č. 166; Katalog Pražské baroko, Praha 1938, 88, č. 324; Josef MAŠÍN/Jaromír PEŠINA: Katalog Národní galerie, Praha 1949, 72, č. 457; 2. vyd., 1955, 72, č. 457; 3. vyd., 1960, 70, č. 485; Pavel PREISS: V.V. Reiner - krajinář, Časopis Národního muzea, CXXVI, Praha 1957, 206-207, pozn. 75-80; Ladislav KESNER: Národní galerie, Praha 1961, 44; NEUMANN 1969 (pozn. 212) 194; PREISS 1964 (pozn. 208) č. 30, nepag.

³⁸⁴ PREISS 1964 (pozn. 208) č. 29 a 30, nepag.

³⁸⁵ Yves THIERY: Le Paysage flamand. 29-36, 189-192; Pavel BERGNER: Verzeichnis-Nostitz. 1905, 49, č. 191, 192; Kat. NG, 1949, 77, č. 510-511; 1955, 79, č. 504-505; 1960, 77, č. 533-534.

³⁸⁶ plátno, 43,6 x 32,8 cm, kolem 1740, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, inv. č. PAM910. R. 1810 získáno knížetem Antonem Lobkowiczem; 1810-1852 zapůjčeno Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách; r. 1852 v lobkowiczské sbírce na Mělníce; po r. 1912 ve sbírce malíře Gabriela Maxe v Mnichově; r. 1928 získáno z uměleckého obchodu Böhler v Mnichově; Hana Seifertová, O ozvěnou starých mistrů, Pražská kabinetní malba 1690-1750, Praha 1997, 15

s *cikánským táborem*.³⁸⁷ Obě krajiny jsou protějšky s velehorskou scénérií, které patří ke špičkám barokní středoevropské krajinomalby.³⁸⁸

Pavel Preiss klade tyto osamocené protějšky podle jejich pokročilého stylového ladění až na samý sklonek Reinerova vývoje. Mají vynikající kvalitu a jsou již plně osvobozené od schémat heroické krajiny. Charakterizuje je prostorovost, vyjasnění palety a drobnopisné provedení detailů pozadí a stafáže. Je nesporné, že v tomto procesu hrálo významnou roli poučení soudobým krajinářstvím benátským, jmenovitě dílem Marca Ricciho, příznačné pro kolorismus benátského settecenta.³⁸⁹ Jejich změkčení a zlyrizování forem ústí do rokokového tvarosloví, kterým jakoby již předznamenávaly ducha maleb Norberta Grunda.

Vlastním tématem obou obrazů je velkolepost přírody, její elementární mohutnost, ve které lidská bytost zakouší pocit nepatrnosti. Přes miniaturizaci postav a místy až mikroskopické zdobnění horské scénérie s vodopádem i realisticky střízlivější skalnaté rokliny s cikány, jsou oba oblité stříbřitým přísvitem, ve kterém se rozvíjí perleťová tonalita, působí velkoryse až monumentálně.³⁹⁰ Reiner ji vylíčil s odpovídající živostí malířského projevu, navazujícího na umělcovu zkušenost s malbou olejových skic a studií. Jejich pojetí je však v tomto malém měřítku ve srovnání s kabinetní krajinomalbou severských následovníků Jana I. Brueghela protikladné.³⁹¹ Přesto, že tyto krajiny již razí nové pojetí, domnívám se, že bez příkladu děl, ze kterých čerpaly předchozí malby, by ztvárnění *Hornaté krajiny s vodopádem a rybáři* a *Skalnaté krajiny s cikánským táborem* nedosáhlo takových kvalit. Je zde zřejmé, že Reiner byl již pokročilým a znalým krajinářem. Zároveň jsou tyto malby, podle mého názoru, zajímavé i tím, že dokládají jakým směrem se ubíralo Saveryho téma vodopádu nebo krajin se skalisky.

³⁸⁷ olej na plátně 43,6 x 32,8 cm AM 910. Hannover. Niederlächsische Landesgalerie; MAŠÍN / PEŠINA 1949 (pozn. 353) č. kat. 71, č. kat. 462

³⁸⁸ PREISS 1958 (pozn. 218) 183-213; V. Novotný, 1938, s. 134

³⁸⁹ PREISS 1964 (pozn. 208) nepag.

³⁹⁰ PREISS 1991 (pozn. 365)

³⁹¹ SEIFERTOVÁ – ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 151

*V Hornaté krajině s vodopádem a rybáři*³⁹² otevřel pohled na hladinu bystřiny s masivem hor a městem při obzoru. Mezi mohutnými balvany se prudce mění tok řeky a proudy vody padají ve stříbřitých kaskádách do úzkého koryta. Kontrasty světla a stínu jsou působivými výrazovými prostředky, ovládajícími plně i barevnou skladbu. Zastíněná skála s převisem a vegetací tvoří nápadný protiklad k prosvětlenému vodopádu. Drobná stafáž splývá s terénem a je téměř ztracená mezi přírodními živly, odlišuje se jen výraznou barevností kostýmů. Zmiňovaný obraz *Skalnatá krajina s cikánským táborem* nabídl divákovi jiný pohled na horskou řeku, na její klidný tok pod skalisky. Po druhém břehu s obrovitými balvany stoupají skupinky cikánů ke svému táboru, rozloženému v pozadí, ve stínu stromů. Reiner zde uvolnil v maximální míře malířský přednes do živého, téměř skicovitého podání. Obraz téměř postrádá zastíněné pásmo prvního plánu. Světlo přichází atypicky zprava a ozařuje celé popředí. Vzniká tím opačná světelná situace ve vztahu k protějšku.³⁹³

Reinerovy obrazy jsou předneseny širokým štětcem, rychlou pohotovou malbou, která sleduje jen podstatné a vyhýbá se vyprávění příběhů. Celek – idea mohutnosti přírody – je tu základem obrazu. Jestliže Reiner v protějškovém obraze zasouval za sebe jednotlivé světelně odstupňované a zřetelně oddělené prostorové vrstvy, pak v tomto díle spojil popředí s pozadím bez významnějších mezičlánků velkou plochou skalnatého svahu. Opojení prostorem a velikostí stupňuje baladičnost celého obrazu. Šedá podmalba umožnila, aby Reiner dal horským malbám vzdušnost a dramaticky nakupeným oblakům zářivou lehkost.³⁹⁴

Teprve Novotný ve své studii nepřipustil vyčerpávající zpracování všech otázek. Třebaže tu již byly vysloveny některé zásadní poznatky o slohové

³⁹² plátno, 43 x 32,5 cm, kolem 1740 Mělník, Lobkowiczka sbírka, O 11162 (vystaveno ve sbírce starého českého umění Národní galerie v Praze jako dlouhodobá zápůjčka, inv. č.. VO 1206) Roku 1810 získáno knížetem Antonem Lobkowiczem; 1810 – 1852 zapůjčeno Obrazárně Slolečnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách; 1940-1992 Praha, Národní galerie; r. 1992vráceno Otakaru Lobkowiczovi, Mělník. Rudolf KUČYHNKA: Výstava děl J. Kupeckého a V. V. Reinerja, Praha 1913, 45; MAŠÍN / PEŠINA 1949 (pozn. 353) 71; Pavel PREISS: V. V. Reiner- Krajinař. In: Časopis Národního musea, 126, Praha 1957, 207; PREISS 1964 (pozn. 208) nepag.; Pavel PREISS: Arte del Barocco in Bohemia. Maggi introduttivi. In: Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1966, 117; Oldřich BLAŽÍČEK: Barocunst in Böhmen, 1967, 116; Pavel PREISS: Wenzel Lorenz Reiner. In: Werner Jahrbuch für Kunstgeschichte, 21, 1968, 27; Oldřich J. BLAŽÍČEK / Pavel PREISS / Dagmar HEJDOVÁ: Kunst des Barock in Böhmen, Skulptur, Malerei, Kunsthandwerk, Bühnenbild. Recklinghausen. 1977, 245; Pavel PREISS: Wenzel Lorenz Reiner, (kat. výst.) Salzburg 1984, 42, obr.43

³⁹³ SEIFERTOVA / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 150-151

³⁹⁴ NEUMANN 1969 (pozn. 239) 194

orientaci Reinerera jako krajináře, panovala i nadále ve výkladech jednotlivých děl značná nejednotnost. Mnohdy bylo jejich italské zaměření popíráno.³⁹⁵

Reiner ve svých dílech citlivě postihl klíčový problém malířství své doby, vztah barvy i světla, a rozvinul je vlastním stylovým. Jako mistr bohaté a neustále se obrozující fantazie, byl v kompozičním řešení odhodlán obětovat jednou vyzkoušené a osvědčené novému nápadu nebo koncepci. Vždy znovu vyvažoval vztah figury k prostoru reálnému i obrazovému, k motivům architektonickým, ať v podobě fiktivních konstrukcí nebo v krajinném prostředí. Síla imaginace a živelnost staví Reinerera nesporně mezi největší umělce své doby v celé střední Evropě, vysoko přesahující řadu mnohem renomovanějších současníků.³⁹⁶

Jak jsme měli možnost poznat, Reiner dosáhl v tvorbě krajin kvalit, jejichž osobitý ráz neoslabují souvislosti se starší i soudobou evropskou malbou. Své heroické krajiny koncipoval jako jeviště v dynamickém podání prudkých bystřín, divoce rozeklaných skal a letících oblak, kde se střetává lidský osud s vesmírnými silami. Postavy mají v dílech tohoto druhu jen doprovodný význam. Proto jeho obrazy přitahují svými dálkami, přesvědčují svou pochmurností a rozmanitostí. Reinerův přínos českému baroku oceníme lépe, uvědomíme-li si, že svůj osobitý umělecký přednes dovedl prosadit v době náporu přitažlivých a výtvarně významných koncepcí rozličného původu, které se uplatňovaly v Čechách od počátku Reinerovy freskařské činnosti.³⁹⁷

Ani Hartmannovo Reinerovo a dokonce ani Hartmannovo krajinářské umění nemělo v Praze srovnatelné následovníky.³⁹⁸

³⁹⁵ Christian Ludwig von HAGEDORN: *Lettre a un Amateur de la Peinture*, Drážďany 1755, 295; Vojtěch VOLAVKA: *Lobkowiczská zámecká obrazárna*. Praha 1947, XVII s.a., 12 „Většinou představují krajiny konzervativní složku Reinerova umění a je pravděpodobné, že patří k ranější epoše jeho vývoje, kdy jeho orientace směřovala spíše k oblasti nizozemské, než italské.“

³⁹⁶ PREISS 1991 (pozn. 365)

³⁹⁷ Bohumír MATĚJKA: Další příspěvek k dějinám pražského baroka. *Památky archeologické a místopisné*, 18, 1898-1899, 541; NEUMANN 1969 (pozn. 239) 66-69

³⁹⁸ Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA 1993, 81-82

VII. Závěr

Pražské dvorské centrum dokázalo během své poměrně krátké existence prosazovat dvě názorové koncepce a stupně v dějinách záalpského umění - pozdní manýrismus a nové realistické nazírání na přírodu. V něm se mezi jinými umělci podílel svými krajinomalbami a pohledy na město flámský malíř Roelant Savery. Tehdejší dvorské umění se vyznačovalo pochopením pro aktuálnost soudobých snah, které neustrnulo na jednom slohovém a výrazovém pojetí, ale bylo schopno se proměňovat a aktivně podílet na vývoji evropského umění.

Konec doby rudolfínské neznamenal násilné přerušování vývoje, jak se s tímto názorem ztotožňoval Jan Matějka.³⁹⁹ Vývoj na poli umění byl splývavý, důkazem toho je umění 17. století, ve kterém se u nás projevila návaznost na tvorbu rudolfínských umělců, která má pro české umění velký význam a právem mu přisuzujeme závažnější dosah a hodnotu, jenž nacházíme nejen v nově nastupujícím barokním umění.

Za Rudolfovy vlády byly položeny základy krajinářství. Na tomto poli se uplatnila výrazná umělecká osobnost Roelanta Saveryho, který naznačil spolu s kolegy - krajináři výtvarné možnosti tohoto žánru. Flámský umělec ve věcném charakterizačním smyslu svých děl vycházel z odkazu Pietera Brueghela st., a v českém prostředí se dostal do těsného styku s průkopnickými snahami nizozemského umění. Jako jeden z nejvěrnějších stoupenců brueghelovského umění se držel tradice svého předchůdce.

Ještě na počátku jeho pražského pobytu se setkáme s tématy, jimiž se zabýval v předcházejících obdobích, pod dojmem vzpomínek maloval vesnické výjevy, navazující na dřívější tradici. Brzy se však v Saveryho dílech otiskla změna životního prostředí. Bruegelovské kompozice s množstvím komparsu lidských typů rudolfínské Prahy, malovaných bez přikrášlování a idealizace, byly postupně nahrazeny zalesněnými horskými scenériemi podávanými z nadhledu. Svědčí to o neobyčejně silném a inspirativním dojmu, kterým na nizozemského mistra zapůsobila divoká krása lesů obklopujících Prahu. Roelandt se tedy

³⁹⁹ Pozn. Herain uvádí, že jediný Winter vystihl, že umělecký proud vlašsko-nizozemský v malířství nebyl přerován smrtí Rudolfa II. a zrušením jeho dvora v Praze HERAIN 1915 (pozn. 17) 7; WINTER 1913 (pozn. 17)

postupně přeorientoval na malbu prostých krajinných partií. Nacházíme u něj účinně uspořádané motivy, které vyvolávají dojem hloubky, vyznačují se intimně laděnými kompozicemi a znázorňováním atmosférických jevů. Typická je prosvícenost i probarvenost ovzduší, schopnost okouzlit okamžikem i náladou.

Proslul také jako kreslíř, který zaznamenal skutečný vzhled pražských uliček a domů. Přestože jeho pohledy na městské čtvrtě nejsou topograficky zcela přesné, své současníky přesahoval ve specifičnosti ovzduší a detailu. Saveryho pražské studie jsou jedinečným kulturněhistorickým dokumentem o životě císařské rezidence a její podobě. Jeho obrazy i kresby se staly důležitým inspiračním zdrojem, můžeme říct, že iniciovaly rozvoj krajinného žánru v českém a také holandském umění první poloviny 17. století. V našem prostředí je jistě nepřehlédnutelný svým vlivem na formování barokní krajiny.

Umělcova díla představují – třebaže jsou práce menšího rozměru (jelikož jsou malované na desce) – sumu jeho umění, najdeme v nich stejně jemnost jako velkorysost. V jeho nádherných výhledech do daleké krajiny, je obsažena hluboká vnitřní disonance, na kterou mnohdy upozorňují postavy lidské i zvířecí figury v popředí. Díla se vyznačují nejen vysokou kvalitou, propracovaností a zájmem o detail, zároveň je v nich příznačný alegorický obsah. Saveryho filosofie byla v jednotě s jeho uměleckým viděním skutečnosti. Značí se u něj zlidšťování přírody a zároveň vytříbený smysl pro její vlastní život. Proto podoba lesa a zvěře v ní dovolily umělci tlumočit lidské vzrušení a znázornit hlubší poslání.

Saveryho dílo působilo mohutným dojmem už na současníky a také následující generace, jak soudíme velkým sběratelským zájmem nebo kopiemi a nápodobou krajinných i zvířecích kompozic. Právem můžeme Saveryho řadit k největším zjevům světového krajinářství. Ztělesňuje nejenom podivuhodnou životnost, ale je také originálním představitelem oné převratné doby manýrismu, která předznamenávala v mnohém dráhu, kterou se ubíralo umění 19. století. Jinými slovy Savery viděl svět v celku, velikosti a pravdivě o tom podal svědectví, jeho dílo nepřestává dojímat a překvapovat.

Umělec se za svého pražského pobytu zasadil o rozvoj realisticky nazírané krajiny, které byl oddán spolu se svými kolegy Paulem van Vianenem, Pieterem Stevenssem a také Jorisem Hoefnagem. Můžeme tedy říct, že proudy pozdní renesance poprvé v dějinách umění na naší půdě zachytily prostřednictvím jejich

tvorby autentický vzhled a osobitý ráz české krajiny. Tyto poznatky mohly být zužitkovány a ve větší či menší míře přetlumočeny nebo se stát „domácí“ zásobnicí motivů a sloužit jako prostředek k uchopení krajinné výstavby a formálního zpracování skutečnosti.

Výčtem autorů a poznáním jejich děl jsme si v této práci připomenuli několik předních umělců, které Savery inspiroval nebo se spolupodílel na jejich realisticky ztvárněném krajinném prostředí, mnohdy s figurální stafáží. Pokusila jsem se ukázat a na konkrétních příkladech doložit Roelantův význam pro rozvoj tohoto v podstatě nového žánru v Čechách. Dospěla jsem k závěru, že přestože nenašel u nás žádného žáka, který by byl pokračovatelem jeho odkazu, jak tomu bylo v rodinné dílně Stevensů, můžeme zaznamenat některé typické motivy v dílech uměleckých následovníků.

Saveryho umění popularizoval Egidius Sadeler, který provedl podle jeho kreseb četné krajinářské rytiny. Generace umělců, která nastoupila až po smrti císaře Rudolfa II. reagovala na nové požadavky, v nichž krajina jako samostatný žánr už nebyla aktuální, proto rázem ustoupila do pozadí výjevů a to především figurálních nebo narativních líčení s církevní tematikou, jak se uskutečnilo u Jana Jiřího Heinsche, Matyáše Mayera nebo Jana Jiřího Heringa.

V tomto hledání zjišťujeme, že umění nabylo na sklonku 17. století mnohotvárných podob, protože se v něm stále ještě uplatňovaly další importy, které se již organičtěji napojovaly na předchozí fázi. Z ní vytěžil také Jan Jiří Heinsch, především v raném díle. Avšak mnohé z inspirativního bohatství Saveryho tvorby zůstalo tehdy ještě nezužitkované, jak ukázal další vývoj, ačkoli jeho hlavní iniciátor Michal Leopold Willmann náležel k druhé linii, která doposud nemohla nalézt v Čechách patřičný ohlas, byla zatlačovaná výsadním postavením škrétovskeho umění. Krajina se tehdy stala předmětem zájmu sběratelů, kteří požadovali alegorické znázornění zvířat v krajině. Umělecké osobnosti jako Jan Rudolfa Bys nebo Michal Leopold Willmann se uchýlovali k příkladným dílům vytvořených již dávno před tím s obdivuhodnou detailností a věrností k předloze.

Michal Leopold Willmann svým dílem připravil proud krajinářství, na který mohl Václav Vavřinec Reiner velmi osobitě navázat. Reiner našel u Willmanna zvláště silný pramen inspirace v tématu Orfea v krajině obklopeného

množstvím zvířat. Stalo se oblíbeným a známým už u Saveryho a sahalo mnohem dále. Barokní ztvárnění severského ráje bylo jakýmsi výtvarným vyznáním víry a vyjadřovalo vnitřního soulad života a všudypřítomnosti božského principu, jak je potvrzeno v novoplatónské přírodní filosofii. Můžeme také konstatovat, že krajinomalba je jakýmsi zrcadlem změn, jimiž procházel lidský vztah k přírodě a ke světu.

Další vývoj směřoval od poněkud naivní rané Willmannovské krajiny až k znamenitým heroickým krajinám velmi volného a živého štětcového přednesu, které představují výjimečnou skupinu v nejen v Reinerově díle, ale v naší barokní malbě vůbec.

Celkový obraz především realistických snah v rudolfinském umění dokresluje rozkvět veduty, který byl v barokním období představen jemnými kresbami a grafikami Václava Hollara. K podobným neoficiálním záznamům Prahy inspiroval Václava Hollara také Savery. Hollar však pokročil dál v zaznamenání města v topografické přesnosti a působivým až výstavním dojmem.

Jak Saveryho tak i Brueghelův odkaz trval po celé 17. století a přesahoval poměrně hluboko i do 18. věku. Krajinomalba byla v Praze na přelomu 17. a 18. století vedle zátiší velmi žádaným druhem a z řad české klientely zaznamenaly zvýšenou sběratelskou poptávku obzvláště krajiny a krajinářské kompozice retrospektivního charakteru.

Jan Jakub Hartmann - představitel barokní krajinomalby navazoval počátkem 18. století na výtvarnou tradici tzv. frankenthalské školy a na holandskou manýristickou krajinomalbu, která v Praze kvetla téměř o sto let dříve v uměleckém prostředí dvora Rudolfa II. Avšak cesta do Holandska a Flander jistě nebyla nutná, aby se Hartmann seznámil s tímto širokým proudem krajinomalby historizujícího charakteru, který čerpal z děl Jana Brueghela nebo Roelanta Saveryho. Ani Hartmannovo a dokonce ani Reinerovo krajinářské umění nemělo v Praze srovnatelné následovníky. Tradice krajinářství se novým způsobem rozvinula v 19. století.

Názor Bohumíra Mráze, že krajinářský odkaz rudolfinských malířů a grafiků, především Saveryho zůstal u nás bez ohlasu a nevyužit,⁴⁰⁰ není při současném stavu bádání již vůbec akceptovatelný.

Mimo tyto výše jmenované autory můžeme nalézt jistou podobnost a návaznost na Saveryho v tvorbě karlovarského rodáka Wenzela Petera (1745 – 1829)⁴⁰¹ a to především ve ztvárnění zvířecích motivů. Značný umělecký věhlas získal svými zobrazeními zvířat, které umístil do arkadské krajiny. Kromě toho byly zdařilé i Peterovy historické výjevy. Zprávy o něm a jeho tvorbě jsou velmi kusé, víme jen to, že působil v Římě a je zastoupen i ve Vatikánské obrazárně. V Čechách je vystaven v rodných Karlových Varech a dokonce také ve Slezském zemském muzeu v Opavě.⁴⁰² Doufejme, že se tato zajímavá umělecká osobnost stane v budoucnu předmětem hlubšího zájmu odborné i laické veřejnosti.

⁴⁰⁰ Bohumír MRÁZ: Karel Postl a základy české krajinomalby, Praha 1957, 18

⁴⁰¹ Lubomír SLAVÍČEK: K počátkům galerie žijících malířů (1796 – 1806). In: Časopis Slezského zemského muzea série B, 52, 2003, 265, kat. č. 3

⁴⁰² Srov. Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefe und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen 1805, 346 - 347

VIII. Obrazová příloha

IX. Seznam vyobrazení

Obr. 1. **Paulus van Vianen**: Krajina s domem a mostem, kresba tuší na papíře s lavírováním, 19,3 x 29,6 cm. Reprodukce z: Essen - Wien 1988 (pozn. 40) 407, obr. 288

Obr. 2. **Pieter Stevens**: Karlův most a Kampa, 1604-1607, kresba tuší na papíře, 17,7 x 28,9 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Essen - Wien 1988 (pozn. 40) 397, obr. 275

Obr. 3. **Roelant Savery**: Vodopád s malířem při práci, kolem 1607, 28,3 x 18,2 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartersammlung, Atlas van der Hem, XVCI, fol. 14. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK (ed.) 1997 (pozn. 65) 147, obr. 128

Obr. 4. **Roelant Savery**: Pohled na Karlův most od Kamy, 1603/1604, černá tuš, papír, 16,3 x 23,8 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Essen – Wien 1988 (pozn. 40) 383, obr. 250

Obr. 5. **Roelant Savery**: Orfeus, 1628 35 x 49 cm. Národní galerie v Londýně. Reprodukce z: MÜLLENMEISTER 1985 (pozn. 40) 296, obr. 209

Obr. 6. **Roelant Savery**: Ráj, 1625, olej 27,5 x 42 cm. Národní galerie v Praze, reprodukce z: MÜLLENMEISTER 1985 (pozn. 40) 304, obr. 224

Obr. 7. **Roelant Savery**: Krajina s ptactvem, 1618, 54 x 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: MÜLLENMEISTER 1985 (pozn. 40) 264, obr.28

Obr. 8. **Jan Jiří Hering**: Navštívení Panny Marie. Reprodukce z: www.udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie, vyhledáno 12. 12. 2009

Obr. 9. **Matyáš Majer**: Svatý Václav mezi anděly, 1674, 236 x 193 mm. Chrám sv. Mikuláše v Praze. Reprodukce z: Vít VLNAS: Sláva barokní Čechie. Praha 2001, kat.č.I/6.8, obr. 6.8

Obr. 10. **Václav Hollar**: Krajina s hlemýžděm, 1624, mědiryt 137 x 166 mm. Národní muzeum v Praze. R6220. Reprodukce z: DENKSTEIN 1977 (pozn. 259) 170, obr. II/12

- Obr. 11. **Michal Leopold Willmann**: Orfeus hrající zvířatům, před 1720, olej 199 x 167 cm. Reprodukce z: Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 2001, 8, obr. 1
- Obr. 12. **Jan Rudolf Bys**: Shromáždění ptáků v krajině I., reprodukce z: Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 2001, 34, obr. 3
- Obr. 13. **Jan Rudolf Bys**: Circae, po r. 1700, dřevo, 53 x 69 cm. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK 1997 (pozn. 65) 109, kat. č. 28
- Obr. 14. **Jan Jakub Hartmann**: Krajina s věží, dubové dřevo, 51 x 70 cm. Rychnov nad Kněžnou, kolowratská sbírka. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK 1997 (pozn. 65) 122, kat. č. 38
- Obr. 15. **František Antonín Hartmann**: Lov na kance, olej na dubové desce, 188 x 156 cm, Národní galerie v Praze. SEIFERTO VÁ / ŠEVČÍK 1997 (pozn. 65) 131, kat. č. 44
- Obr. 16. **Václav Vavřinec Reiner**: Ptactvo v krajině s výrovkou, před 1720, olej, plátno, 198 x 167 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 2001, 39, obr. 6

X. Přehled častěji citované literatury

- BARVITIUS Viktor: Katalog Rudolfinum. Praha 1889
- BAUER Rotraud / HAUPT Herbert: Das Kunsthammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611. Wien 1976
- BENESCH Otto: The Renaissance in Northern Europe. Cambridge 1947
- BÉNÉZIT Emmanuel: Dictionnaire critique et documentaire des peintres et sculpteurs. Paris 1976
- BÉNÉZIT Emmanuel: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris 1999
- BERGNER Pavel: Verzeichnis der Gräflich Nostitzschen Gemälde - Galerie zu Prag. Prag 1905
- BIAŁOSTOCKI Jan: Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei. In: Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650. Dresden 1972
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jan Rudolf Bys a Praha. In: Umění X, 1962
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Motiv krajiny v barokové malbě v Čechách. In: Umění XIII, 1965
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Pronikání. In: Umění baroku v Čechách. Praha 1967
- BLAŽÍČEK Oldřich J. / PREISS Pavel / HEJDOVÁ Dagmar: Kunst des Barock in Böhmen, Skulptur, Malerei, Kunsthandwerk, Bühnenbild. Recklinghausen. 1977
- BOON Karl Gustav (ed.): Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700 (kat.výst.). Volume XXIII. Amsterdam 1967
- BOON Karl Gustav: L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Brueghel. Dessins des anciens Pays –Bas. Collection Frits Lugt. Paris 1980-1981
- BRANDE Van den: Die Stilentwicklung im graphischen Werk des Aegidius Sadeler. Wien 1950
- BÜTTNER Nils: Landschaft und Nationalgefühl. In: Freiheit macht Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert. Amsterdam 2009
- CLARK Kenneth: Landscape into Art. London 1956
- DACOS Nicole: Les Peintres Belges a Rome au 16-ème siècle. Bruxelles – Rome 1964

- DENKSTEIN Vladimír: Václav Hollar - kresby. Praha 1977
- DEVISSCHER Hans (ed.): Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden (kat.výst.). Kolín nad Rýnem 1992
- DLABACZ Johann Gottfried: Künstler Lexikon für Böhmen und auch für Mähren und Schlesien. Prag 1815
- DOSTÁL Evžen: Venceslaus Hollar. Praha 1924
- DVOŘÁK Max: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance II. München 1929
- ERASMUS Kurt: Roelant Savery, sein Leben und seine Werke (Inaugural Dissertation). Halle 1908
- ERTZ Klaus (ed.): The Brueghel family of painters and further masters from the „Golden Age“ of netherlandish painting (kat.výst.). Paris 1986/1987
- EWANS Robert JohnWeston: Rudolf II. a jeho svět. Praha 1997
- FRANZ Heinrich Gergard: Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts. Graz 3-4, 1968-1969
- FRANZ Heinrich Gerhard: Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolf II. In: Umění, XIII, 1970
- FRANZ Heinrich Gergard: Roelandt Savery im Rudolphinischen Künstlerkreis. Landschaftszeichnungen im Atlas Blaeu der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. In: Kunsthistorisches Jahrbuch. Graz, XXIII, 1987
- LucaVERLAG: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Band 1 (kat.výst.). Essen – Wien. Freren 1988
- Luca VERLAG: Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Band 2 (kat.výst.). Essen – Wien. Freren 1988
- FRIMMEL Theodor von: Von der Galerie Nostitz in Prag. Blätter für Gemäldekunde, V, 1910
- FUČÍKOVÁ Eliška: Veduta v rudolfinském krajinářství. In: Umění, XXXI, 1983
- FUČÍKOVÁ Eliška: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1984
- FUČÍKOVÁ Eliška: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988
- FUČÍKOVÁ Eliška: Die Malerei am Hofe Rudolf II. In: Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Band 2 (kat.výst.). Essen - Wien 1988

- FUČÍKOVÁ Eliška (ed.) a kol.: Malířství. In: Rudolf II. a Praha (kat. výst.). Praha 1997
- FUČÍKOVÁ Eliška / ŠEVČÍK (ed.): Grafika. In: Rudolf II. a Praha (kat. výst.). Praha 1997
- FUČÍKOVÁ Eliška: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. In: Rudolfínská Praha. Praha 2006
- GEISLER Heinrich: Zeichnungen in Deutschland. Deutsche Zeichnungen 1540-1640. Stuttgart 1979-1980
- GELDER Jan Gerrit van / BISCHOP Jan: Oud Holland. Driemaandelijka Tijdschrift voor Nederlandse Kunstgeschiedenes. Amsterdam 1956
- GERLE Wolfgang Adolf: Prag und seine Merkwürdigkeiten. Prag 1836
- GERSZI Teréz: Die Landschaftskunst von Paulus Van Vianen. In: Umění, XIII, 1970
- GERSZI Teréz: Paulus van Vianen. Hanau 1982
- GERSZI Teréz: Die Salzburgem Skizzenbücher des Paulus vanVianen. Salzburg 1983
- GERSZI Teréz: Jakob Ruisdael und die Bruegel-Nachwirkung in Orient und okcident im Spiegel der Kunst. Graz 1986
- GERSHI Teréz: Die Bruegel-Tradition in der Niederländischen Landschaftskunst. Nieuwe reeks 2. Brüssel 2000
- GERSON Horst: Art and Architecture in Belgium. London 1960
- GILBERT Creighton: On Subject and Non-Subject in Renaissance Picture. In: The Art Bulletin, XXXIV, 1952
- GRŮZA Antonín: Flámská krajina 16. a 17. století. Gottwaldov 1968
- HAGEDORN Charles von: Betrachtungen über die Mahlere. Lipsko 1762
- HAGEDORN Christian Ludwig von: Lettre a un Amateur de la Peinture. Drážd'any 1755
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HARLAS František Xaver: Co sbíral Rudolf II. a jak sbíral. In: Rudolf II., milovník umění a sběratel. Praha 1918
- HASSELT Carlos van: Dessins de paysagistes Hollandais du XVIIe siècle. Paris 1968-1969
- HEJNIC Ondřej: Jan Jakub Hartmann malíř. Památky archeologické, 24, 1910-12

HERAIN Karel Vladimír: České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy. Praha 1915

HOCKE Gustave René: Svět jako labyrint. Praha 2001

HOJDA Zdeněk / HORYNA Mojmir - Vít VLNAS (ed.): Zámek a palác. Barokní aristokracie v čase proměn. In: Sláva barokní Čechie (kat. výst.). Praha 2001

HOLLSTEIN Friedrich: German etchings, engravings, woodcuts 1400-1700. Amsterdam 1954-68

HORYNA Mojmir / VLNAS Vít (ed.): Tvář barokní Čechie. In: Sláva barokní Čechie (kat. výst.). Praha 2001

HUBALA Erich (ed.): Barockmaler in Böhmen (kat.výst.). Mnichov 1961

HUBALA Erich: Curiose Erfindung, virtuose Ausführung. In: Die Residenz zu Würzburg. Würzburg 1984

CHYTIL Karel: Umění v Praze na Rudolfa II. Praha 1904

CHYTIL Karel: Umění a umělci na dvoře Rudolfa II. Praha 1912

JÁGROVÁ Marie: Jan Jakub Hartmann - zakladatel české krajinomalby (Dis. Karlova Univerzita). Praha 1948

JAHN Johann Q.: Nachrichten von einigen Böhmischen alten Malen und Künstlern. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1776, 1777

Müller JÜRGEN: Concordia Pragensia – Karel van Manders Kunsttheorie im Schilderboeck. München 1993

KASCHEK Bertram: Brueghel in Prag. Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels D. Ä. um 1600. In: Studia Rudolphina 7, Praha 2007

KAUFMANN Thomas DaCosta / MAI Ekkehard (ed.): Roelant Savery in Seiner Zeit (1576-1639) (kat.výst.). Wallraf-Richartz-Museum, Utrecht 1985-1986

KAVERNA Liisa: Between science and drawings. Renaissance architects on Vitruvius educational ideas. Helsinki 2006

KESNEROVÁ Gabriela: Václav Hollar. Kresby z Grafické sbírky Národní galerie v Praze. Praha 1977

KLESSMANN Rüdigen / WAGNER Fritz (ed.): Willmann und die Niederlande. In: Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk (kat. výst.). Salzburg 1994

- KOLLER Marc: Zwei Gemälde von Karel Škréta und Johannes Kupezky in Wien. In: Umění, XXXII, 1984
- KOPÁČEK Ludvík: Jan Jakub Hartmann na Dobříšsku. Památky archeologické 25, 1913
- KOTALÍK Jiří: Václav Hollar. Kresby a grafické listy ze sbírek Britského muzea v Londýně a Národní galerii v Praze. Praha 1983
- KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění. Praha 1936
- KRIS Ernst: Der Stil „Rustique“. Jahrbuch N.F.1. Bodenbach 1926
- KUCHYNKA Rudolf: Výstava Jana Kupeckého a Václava Vavřince Reiner. Praha 1913
- KUCHYNKA Rudolf: Václav Vavřinec Reiner. In: Umění, XIV, 1942-1943
- KYZOUROVÁ Ivana / KALINA Pavel: Strahovská obrazárna, Praha 1993
- LEEWEN Frans van: Iets over het handschrift van de „naer het leven“ tekenaar. Oud Holland, LXXXVII, 1970
- LÖFFLER Erik: Delineavit et Sculpsit, 23, 2001
- LÖFFLER Erik: Delineavit et Sculpsit, 25, 2002
- LUGT Franc: Musée du Louvre. Inventaire général des écoles du Nord. École hollandaise. Paris 1931
- MANDER Carel van: Voor-rede op den frondy der edelvry Schiller-const. 1603-1604
- MAŠÍN Jiří / PEŠINA Jaroslav: Katalog Národní galerie. Praha 1949
- MORTIER David: Les principes du dessin on methode de courte et facile. Amsterdam 1719
- MÜLLENMEISTER Kurt / MAI Ekkehard (ed.): Roelant Savery in seiner Zeit (1576-1639) (kat. výst.). Köln 1985
- MASARYKOVÁ Alice / PAVELKA Jaromír / PEŠINA Jaroslav: Výstava vybraných děl 14. - 20. století (kat. výst.). Praha 1945
- MAYER Bernd: Johann Rudolf Bys (1662 – 1738). Studien zu Leben und Werk. Band 53. München 1994
- MATĚJČEK Antonín: Norbert Grund. In: Volné směry, XVI, 1912
- MATĚJKA Bohumil: Další příspěvek k dějinám pražského baroka. Památky archeologické a místopisné, 18, 1898-1899
- MEYERE Jos de: Roelant Savery (1576-1639) (kat. výst.). Utrecht 1985

MORTIER David: Les principes du dessin on Methode de courte et facile. Amsterdam 1719

MÜLLENMEISTER Kurt: Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1988

MÜLLENMEISTER Kurt: Roelant Savery. Kortrijk 1576-1639 (kat. výst.). Hofmaler Kaiser Rudolf II. In Prag. Bremen 1991

MÜNZE Ludwig: The Drawings of Pieter Brueghel. London 1961

NAGLER Gustav Karl: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1845

NAGLER Gustav Karl: Die Monogrammisten. München 1856

NEUMANN Jaromír: Malířství 17. století v Čechách. Praha 1951

NEUMANN Jaromír: Karel Škréta. Praha 1956

NEUMANN Jaromír: Renaissance a manýrismus. In: Umění a skutečnost. Úvahy o realismu a uměleckém vývoji, 9, 1963

NEUMANN Jaromír: Protiklady barokního umění. In: Umění a skutečnost. Úvahy o realismu a uměleckém vývoji, 9, 1963

NEUMANN Jaromír: Český barok. Praha 1969

NEUMANN Jaromír: Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen. In: Umění, XVIII, 1970

NEUMANN Jaromír: Malířství. In: Český barok. Praha 1974

NEUMANN Jaromír: Rudolfínské umění I. In: Umění, XXV, 1977

NEUMANN Jaromír: Rudolfínské umění II. Profily malířů a sochařů. In: Umění, XXVI, 1978

NEUMANN Jaromír: V proměnách času. In: Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000

NOVÁK Luděk: Obrazový prostor a světový názor. In: Umění, VIII, Praha 1960

NOVOTNÝ Vojtěch: Reinerovy obrazy v Nostické obrazárně. Umění, XI, 1948

NOVOTNÝ Antonín: Praha Roelanta Saveryho. In: Staletá Praha VI. Praha 1973

POKORNÝ Pavel / PREISS Pavel: Zámek Duchcov. Valdštejnská rodová galerie. Václav Vavřinec Reiner, obrazy a fresky. Praha 1992

POCHE Emanuel: Obraz Prahy v dílech cizích umělců. In: Kniha o Praze. Praha 1964

POCHE Emanuel: Císař, jeho umělci a sbírky. In: Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988

- PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner – krajinář. Časopis Národního muzea, CXXVI, Praha 1957
- PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner - krajinář. Praha 1958
- PREISS Pavel: Česká barokní krajina. Praha 1964
- PREISS Pavel: Wenzel Lorenz Reiner. In: Werner Jahrbuch für Kunstgeschichte, 21, 1968
- PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1970
- PREISS Pavel: Krajina jako zrcadlo životního pocitu a světového názoru. In: Panoráma manýrismu. Praha 1974
- PREISS Pavel: Staré české umění II. Manýrismus a baroko (průvodce expozicí). Praha 1976
- PREISS Pavel: Wenzel Lorenz Reiner (kat. výst.). Salzburg 1984
- PREISS Pavel: Manýrismus a české umění barokní. In: Staré české umění. Sbírkový katalog Národní galerie v Praze. Praha 1988
- PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner, skici – kresby - grafika. Praha 1991
- PREISS Pavel: Orfeus ve starším evropském umění. In: Václav Vavřinec Reiner. Krajiny se zvířaty. Praha 2000
- PREISS Pavel: Sua vis suavis. Zobrazování orfeovského mýtu v českých zemích. In: Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách. Praha 2008
- PUYVELDE Leo van: La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel. Bruxelles 1962
- RACZYNSKI Joseph Alexander: Die Jüngerer Flämischen Landschaftsmaler. In: Die Flämische Landschaft vor Rubens. Frankfurt Am Main 1937
- RAUPP Hans: Zur Bedeutung von Thema und Symbolik für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen. Baden-Württemberg 1980
- Stanislav RICHTER: Rudolfinské dědictví. In: Václav Hollar. Umělec a jeho doba 1607 – 1677. Praha 1977
- RULÍŠEK Hynek: Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly. Hluboká nad Vltavou 2005
- REISE Philipp Hainhofer: Enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617. Stettin 1843

- ROMANINI Don Gregorio: Il Figino overo del Fine della Pittura. In: Legrand et Sluta. Arcimboldo et les arcimboldeques. Paris 1955
- ROUSSOVÁ Andrea: Krajinné motivy v dílech barokních mistrů. In: Krajina v českém umění 17. - 20. století. Praha 2005
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- SANDRART Joachim von: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675
- SAUR Karl Gustav: Allgemeines Künstlerlexikon. München 2008
- SEIFERTO VÁ Hana / ŠEVČÍK Anja: Ozvěnou starým mistrů: pražská kabinetní malba 1690-1750 (kat. výst.). Praha 1997
- SEIFERTO VÁ Hana / ŠEVČÍK Anja: ...et in Hollandia ego..., Praha – Moravská Třebová 1998
- SEIFERTO VÁ Hana / SLAVÍČEK Lubomír: Nizozemské malířství 16. - 18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Liberec 1995
- SEIFERTO VÁ Hana / TŘEŠTÍK Jiří: Bulletin of the National Gallery in Prague, XII-XIII, Praha 2002-2003
- SCHAPELHOUMAN Marijin: Nehterlandish Drawings in 1600. Amsterdam 1987
- SCHILLER Johann: Beschreibung der könig. Haupt- und Residenzstadt Prag sammt allen darin befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Prag 1795
- SCHLOSSER Julius von: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924
- SLAVÍČEK Lubomír: Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze (kat.výst.). Hodonín - Liberec 1985
- SLAVÍČEK Lubomír: Flámské figurální obrazy 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1986
- SLAVÍČEK Lubomír: Teatrum pictorium. Flámské obrazy 17. století z bývalé nostické obrazárny v Praze. Praha 1991
- SLAVÍČEK Lubomír: „Sobě, umění, přátelům.“ Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939. Praha 2007
- SOŠKOVÁ Martina: Václav Vavřinec Reiner - Krajiny se zvířaty. In: Ateliér, 2, 2001
- SPICER Joaneath: Roelandt Savery's studies in Bohemia. In: Umění, XVIII, 1970

- SPICER Joaneath: The Renaissance Elbow. In: Cultural History of Gesture. Oxford 1991
- SPICER Joaneath: The Drawings of Roelandt Savery (Dis. Yale University). New Haven 1979
- SPICER Joaneath / ŠEVČÍK Anja (ed.): Objev alpského vodopádu. In: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy (kat. výst). Praha 1997
- SPICER Joaneath: The role of „invention“ in art and science at the court of Rudolf II. In: Studia Rudolphina, 5, Praha 2005
- STECHOW Wolfgang: Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century. London 1966
- ŠÍP Jaromír: Mistři holandské malby 17. století. Praha 1954
- ŠÍP Jaromír (ed.): Výstava přírůstků flámského malířství 17. století (kat.výst.). Praha 1963
- ŠÍP Jaromír (ed): Flámské krajinářství 16. a 17. století (kat.výst.). Praha 1967
- ŠÍP Jaromír: Die paradisiacs-vision in den Gemälden Roelandt Savery. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Wien 1969
- ŠÍP Jaromír: Holandské krajinářství ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1970
- ŠÍP Jaromír: Roelandt Savery in Prague. In: Umění, XVIII, Praha 1970
- ŠÍP Jaromír: Kapitoly z holandského krajinářství 17. století. In: Panorama, 1, Praha 1994
- ŠÍP Jaromír: Kapitoly z holandského krajinářství 17. století. In: Panorama, 2, 1995
- ŠÍP Jaromír / BIAŁOSTOCKI Jan (ed.): Prag als Centrum der Landschaftsmalerei zur Zeit Rudolfs II. In: Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650 (Ausst. Kat.). Dresden 1972
- ŠÍP Jaromír / BLAŽÍČEK Oldřich J. (ed.): Flämische Meister des 17. Jahrhunderts (kat. výst.). Praha 1963
- ŠRONĚK Michal: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění, II/I: Od počátků renesance do závěru baroka. Praha 1989
- ŠRONĚK Michal: Matyáš Mayer, Oldřich Much – pražští malíři první poloviny 17. století. In: Umění, XL, 1992

- ŠRONĚK Michal: Privileg Rudolfs II. von 1595 – nochmals und anders. In: Studia Rudolphina, 2, Praha 2002
- ŠRONĚK Michal: Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti. Praha 2006
- ŠTECH Václav V.: Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1938–1939
- ŠTĚPÁNEK Pavel: České barokní umění. Praha 1981
- ŠTIKOVÁ Eva: Klasifikace prací Roelanta Saveryho v Praze. In: Pražskou minulostí. Praha 1958
- THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1935
- THIÉRY Yvonne: Le paysage flamand au 17e siècle. Paris – Bruxelles 1953
- TOMAN Pavel: Nový slovník československých výtvarných umělců I-II. Praha 1947-1950
- TURNER Jane: Dictionary of Art. New York 1996
- VACKOVÁ Jarmila: Dynastie Bruegelů. In: Umění XXX, 1982
- VACKOVÁ Jarmila: Nizozemské malířství 15.-16. století. Praha 1989
- VACKOVÁ Jarmila: Odpovědi obrazů, mistři starého Nizozemí. Praha 2001
- VACKOVÁ Jarmila: Nizozemské malířství 1480 – 1600. In: Ateliér, 11/2001
- VOLAVKA Vojtěch: Lobkowitzká zámecká obrazárna. Praha 1947
- VOLRÁBOVÁ Alena: Německá kresba 1540 -1650. Umění kresby v německy mluvících zemích mezi renesancí a barokem. Praha 2007
- VOLRÁBOVÁ Alena (ed.) a kol.: Václav Hollar 1607 – 1677 a Evropa mezi životem a zmarem (kat. výst.). Praha 2007
- WAGNER Fritz / KLESSMANN Rüdigen / STEINBORN Božena (ed.): Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk (kat. výst.). Salzburg - Breslau 1994
- WILLIAMSON George: Bryon's Dictionary of painters and engravers. New York 1964
- WINTER Zikmund: Český průmysl a obchod XVI. věku. Praha 1913
- WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách 1526 – 1620. Praha 1900
- ZEMBA Anton / WAGNER (ed.): Michael Willmann (1630-1706). Studien zu seinem Werk. Salzburg 1994

Resumé

Krajinářství v tvorbě Roelanta Saveryho a jeho přínos pro českou malbu.

V období přelomu 16. a 17. století převládal v Čechách manýristický výtvarný názor a formovalo se realisticky ztvárněné krajinářství. Tehdy přijíždí do Prahy Roelant Savery, aby se přidal k početné kolonii umělců, kteří pracovali pro císaře Rudolfa II. Mladý Savery tvořil v návaznosti na styl svých předchůdců Pietera a Jana Brueghela st. Umělec v Praze tvořil od roku 1604 a vyzkoušel několik žánrů, především se věnoval krajině, záznamům pražských uliček, domů a také jeho okolí. Rudolfa zaujal především svým neidealizovaným, autentickým a velmi působivým ztvárněním, snad právě proto jej vyslal na studijní cestu do divoké přírody Alp, aby zaznamenal její krásy. Díla vyjadřují autorovu touhu po míru, kterého tehdejší svárlivé Nizozemí postrádalo. Na obrazech Orfea v krajině se setkáváme s množstvím rozestoupené zvěře nejrůznějších druhů, které by se běžně nikdy nesetkaly nebo by na sebe zaútočily, Savery je líčí jako zcela klidné a mírumilovné.

Krajina se v navazujícím raném baroku stala ne příliš podstatnou, než aby zabírala celé plochy obrazu. Ustupuje převládajícímu figurálnímu výjevu. Krajina v 17. století plní zcela odlišnou funkci, pouze dokresluje pozadí příběhů. V návaznosti na tradici, kterou zde započali rudolfínští krajináři Pieter Stevens, Paulus van Vianen, Joris Hoefnagel a v neposlední řadě také Roelant Savery, máme možnost sledovat motivy posledně zmiňovaného, nalezneme a rozpoznáme je např. v díle Jana Jiřího Heinsche, který se snaží obsáhnout hned několik žánrů. Vedle Heinsche působili v Praze také Matyáš Mayer nebo Jan Jiří Hering, jsou to vlastně „dědicové“ rudolfínské tvorby, ovšem reagují už na nové požadavky pobělohorské doby. V 17. století vznikly také studie zvířat umně ztvárněné, jedná se o tvorbu Jana Rudolfa Byse. Michal Leopold Willmann v Čechách zaujal svým námětem Orfea se zvířaty, se kterými se můžeme setkat i v tvorbě Václava Vavřince Reinera, ten jím byl do jisté míry

ovlivněn, avšak Willmannův příklad se omezil jen asi na 2 díla. S Reinerem se již ocitáme v 18. století, pro něho je charakteristický návrat k minulosti, jak se jeví v díle rodiny Hartmannů, navazující na Brueghelovskou tradici a také na Saveryho. Jedná se o samostatné krajiny se stafáží, především jsou to půvabné barevně třílánově odstupněné pohledy z lesa do modravé krajiny. Také veduta bylo téma, v němž můžeme shledat rezidua Saveryho působení na tvorbu následujících generací umělců. Hollarova díla, by nemohla vzniknout bez příkladu rudolfínských krajinářů. Nacházíme u něj autenticitu pohledu, na rozdíl od svých vzorů jeho pohled na město se odehrával z větší dálky.

Výčet by mohl pokračovat dále, např. tvorbou Wenzela Petera, ten značí podivuhodnou podobnost se zvířaty, tak jak se s nimi setkáváme u Roelanta. Bylo by jistě zajímavé věnovat se tomuto u nás málo známému autorovi hlouběji.

Závěrem můžeme konstatovat, že Savery přestože v Čechách nenašel svého žáka, neznamenalo to ještě, že by z jeho působivého díla u nás nebylo čerpáno. Naopak jsme měli příležitost obeznámit se, že jeho příklad byl živý, především pokud se jednalo o znázornění zvířat, pohledů na město i znázornění krajiny ať už lesního interiéru nebo divoké přírody s vodopády a skalisky.

Krajinářství

Roelant Savery

Realistická krajina

Manýrismus

baroko

Počet znaků:

Znaky bez mezer 170 317

Znaky včetně mezer 198 969

Anotation: Landscape in Roelant Savery's work and his significance for czech painting

Roelant Savery is one of the most famous landscape painters, who came from Flanders where he was experienced in Paul Bril's and above all in Brughel's work and his brother Jakob. Rudolf II. the Emperor was deeply interested in Savery's style of painting, for that reason he decided to invite him to Prague, where he appeared in 1604 and lived there to draw and paint landscapes behind Prague usually, where he found out wild nature, that influenced the theme of his works. He also attended to picturesque but veritable Prague streets and houses. Thanks to him were made several drawings with waterfalls, rocks and virgin Alps.

During early Baroque period landscape painting wasn't so usual, because requirements changed and landscape had to recede into the background. There prevail figural motive, both we can find in the work of Matyáš Mayer, Jan Jiří Hering, Jan Jiří Heinsch. Realism is also obvious for Karel Škréta. Famous was also Václav Hollar thanks to his cityscapes. Michal Leopold Willmann and his mythic figure Orpheus inspired Václav Vavřinec Reiner also. In 18. century Hartmanns' family works were making up landscapes in historical style, similar to Jan Brueghel and Roelant Savery mainly. We can admire animals by Wenzel Peter, who is not so well known yet. We can consider Savery's work inspirational for several artists of subsequent generations, also he had no pupil, who would continue in his landscape paintings in Prague. Influence of his work was alive in making of animals, view of beautiful Prague city and even in landscape painting with wild waterfalls, rocks and old trees.

landscape

painting

Roelant Savery

Mannerism

Baroque

