

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2006

Lucie Strolená

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Fakulta humanitních studií**

**Význam malovaného zátiší  
pro život (a smrt) člověka v Nizozemí  
v 15. – 17. století.**

Vedoucí práce: PhDr., Blanka Altová  
Vypracovala: Lucie Strolená

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedeníh pramenů a literatury.

V Praze dne 23. 6. 2006

Podpis

Ráda bych vyjádřila veliké poděkování paní doktorce Blance Altové, které si velice vážím, za neocenitelnou ochotu a spolupráci.

Mé další díky a velký obdiv patří panu profesoru Františku Dvořákovi, který ve mně probudil lásku k umění.

**Seznam použitých symbolů a zkratek:**

Gn	I. Kniha Mojžíšova (Exodus)
Ex	II. Kniha Mojžíšova (Genesis)
Jb	Jób
Kaz	Kazatel
n	následující verset (verš)
NG	Národní galerie
ÚDU AV ČR	Ústav dějin umění Akademie věd České republiky

# Obsah

Úvod .....	7
1. kapitola: Doba velkých převratů.....8	
– Nizozemí na přelomu středověku a novověku.	
1.1. Doba velkých převratů .....	8
1.2. Rozdělení Nizozemí .....	18
1.3. Vliv rozdělení Nizozemí na uměleckou tvorbu v obou rozdělených oblastech.....	22
2. kapitola: Funkce obrazu v umění nové doby.....24	
2.1. Proměna funkce obrazu .....	24
3. kapitola: Fenomén „klidožití“.....33	
3.1. Smrt „ochočená“ a smrt „nemilosrdná“.....	33
3.2. Vznik zátiší.....	37
3.3. Holandská a vlámská zátiší ve sbírce NG ve Šternberském paláci v Praze .....	43
4. kapitola: Zátiší v odborné literatuře.....50	
Chronologický přehled literatury, která vyšla v českém jazyce.....	56
Závěr.....	57
Literatura.....	59
Prameny.....	60
Obrazová příloha.....	61
(včetně mapky a chronologického přehledu historických událostí v Nizozemí)	

## Úvod

„Cokoli v umění, co nevychází ze života, je nicotné.“

(připisováno Caravaggiovi)

Každé umělecké dílo lze označit za *nositele idejí* vztahujících se k určité době. Výtvarné umění se tak přímo podílí na zaznamenávání myšlenek. Chceme-li prostoupit do významové, tj. obsahové<sup>1</sup> roviny díla, nutně musíme sledovat umělce nejen po stránce formální – z hlediska námětu díla, či technické – z hlediska provedení díla, anebo estetické – z hlediska estetického působení díla, nýbrž je třeba zařadit umělce do soudobého světového dění, tj. dobové duchovní, sociální a politické situace a přihlédnout k „*dějínám stylu*“<sup>2</sup> panujících v té které epoše. Na základě dobového světového názoru a správného časoprostorového zařazení, určení doby a místa umělcova působení, lze následně *tvůrce díla* posuzovat nejprve jako *člověka v kontextu doby*, poté jako umělce, či *uměleckého prostředkovatele* své doby, jež nám podává prostřednictvím svého díla informaci o pojetí světa a člověka v něm. Jinými slovy, umělcovu dílu porozumíme nejen na základě zrakového vjemu a estetických měřítek adekvátních pro to které období, ale zároveň použitím metody historické, tj. písemných pramenů dané doby či pojednávajících o dané době, jež nám dokáže přiblížit myšlení a umožní provést komparaci sdílených hodnot doby umělcovy s dobou předcházející a s dobou v řadě následující, což je důležité z hlediska uvědomění si vývoje hodnot a jejich přetváření. Zároveň však musíme v době, kdy na charakter díla měl stále ještě zásadní vliv i objednavatel, obdobným způsobem v kontextu doby posuzovat i jeho. Kultura Nizozemí a předpoklady vzniku zátiší budou zkoumány na základě metody, které užil P. Burke ve svém díle „Italská renesance“, tj. „prostřednictvím komunikačního modelu“ kultury. Pozornost bude věnována způsobu, jakým si člověk jako jednotlivec a společnost jako celek všimla a interpretovala svůj vztah k životu a smrti – který mnohé vypovídá o poselstvích obrazů v Nizozemí v 15. – 17. století.

<sup>1</sup> Srov. Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha, 1981, s. 16.

<sup>2</sup> Pojem vypůjčen z díla E. Panofského (*Význam...c.d. v pozn. 1, s. 43*). – Panofsky „dějiny stylu“ interpretuje jako „*přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím forem vyjadřovány předměty a události.*“

# Kapitola I.

## Doba velkých převratů.

### Nizozemí na přelomu středověku a novověku.

#### 1.1. Doba velkých převratů

Ve středověku byla zřejmá snaha pevně ukotvit člověka v řádu světa. Díky feudálnímu systému a působení církve se lidé mohli domnívat, že se tak děje z Boží vůle, přičemž k Bohu se upínali jako ke Stvořiteli sídlícímu na nebeských výšinách. V období středověku se vytvořila určitá stabilita společenské stavby. G. Duby vyjadřuje tuto myšlenku neměnnosti skupin pojmem řádu (ordo): „*když Bůh stvořil svět, přidělil každému člověku jeho místo a postavení, z něhož vyplývají určitá práva a určitá úloha v postupném budování nebeského království*“. Ve středověku platilo, že mezi Bohem a člověkem zela nepřekročitelná propast a život na pozemském světě byl pouhou přípravou na život v nebi. Avšak přesto, a nebo snad právě proto se věřící na Boha silně koncentroval, všechny své činy posuzoval dle rámce biblických příkázání. Pro středověkého člověka platil předpoklad „Božího oka“, které stále bdí a hodnotí všechny lidské činy, které budou v souhrnu každému přičteny při Posledním soudu<sup>3</sup>. Jednotnou křesťanskou kulturu začaly v průběhu 13. až 15. století narušovat četné „kulturní inovace“. Pro naše téma je důležité, že tyto inovace mimo jiné měnily vnímání významu pozemského života a s tím i vztah ke smrti a představu, co bude po ní.

---

<sup>3</sup> Uvidíme, že i toto pojetí se poněkud v novověku proměnilo (Ariés, Dějiny smrti I., 2000, s. 131), neboť v průběhu 13. a 14. století byla obecně přijata představa o očistci (z časového hlediska formulovaná již v 6. století) která přinášela naději na spásu bohatým středověkým obchodníkům..



## TOMISMUS A MALBA VLÁMSKÝCH PRIMITIVŮ

Ve třetí třetině 13. století vystupuje s novým pojetím vztahu mezi Bohem a člověkem Tomáš Akvinský (1227 – 1274). O tomto středověkém filosofovi se praví, že *zasnoubil Boha s člověkem*, neboť jako první učinil obrat oproti předchozímu období, když počal v tělesném spatřovat výjev nejvyššího duchovna. Co se tím však míní a co způsobilo proměnu vztahu mezi Bohem a člověkem? Tomáš Akvinský na sebe vzal nelehký úkol, když se pokusil překlenout rozpor mezi vírou a rozumem. Na počátku 13. století ohrozili pohled na svět, který podávala církev Arabové, když vnesli do severní Itálie aristotelskou filosofii, a tím narušili dosud jednotné pojetí křesťanské víry. S učením řeckého filosofa, který hlásal, že jediného pravdivého poznání lze dosáhnout skrze rozum (logos) se T. Akvinský vyrovnal na první pohled velice jednoduše tím, že logos a víru učinil rovnocennými ve svém významu. Dá se říci, že tzv. pokřesťanštil Aristotelovo učení. Obhájil zjevené pravdy, na nichž stála křesťanská tradice a nezavrhl ani rozumové poznání, jež vyzdvihoval Aristoteles. Na základě takto ustavené syntézy vytyčil T. Akvinský dvě cesty skrze které věřící mohl proniknout k Bohu: skrze víru a zjevené pravdy, a skrze rozum živený smysly. Smyslová zkušenost, jejímž kritériem pravdivosti se stal rozum, schopný poznávat Boha, byla v tomto případě velice důležitá. Náhle se totiž před člověkem otevřel „nový“ svět, v němž se v každické jednotlivosti odrážel Bůh. Člověk náhle spatřil sám sebe v jiném zrcadle, neboť Bůh ho stvořil pro něj samotného a dovolil mu dotknout se božského skrze pozemské formy. Jaká změna pro člověka, pro nějž začal být svět domovem a chtěl, aby mu ho umělec zaznamenal tak, jak ho vidí a poznává svými smysly.

V tomismu, tj. v učení Tomáše Akvinského, tkví celá tvorba staronizozemských mistrů i jejich následovníků (E. Panofsky, 1953). Tvorba nizozemských „primitivů“ se vyznačuje perfekcionismem a důmyslným iluzionismem zcela právě v duchu tomistického konceptu. Za předpokladu, že Bůh je přítomen ve všelikém detailu všeho stvořeného, začalo se umění soustřeďovat právě na tento každý jednotlivý detail. V Nizozemí se stal cílem uměleckého snažení *malířský veristický um: čím realističtěji zachytil malíř danou skutečnost ve všech*

*jejích detailech, tím více se přiblížil Bohu.* Toto skryté poselství si nejlépe uvědomíme, pohlédneme-li na tvorbu Jana van Eycka (1370 – 1440), (obr. 1), představitele severského realismu, který některé své obrazy opatřoval signaturou ALS ICH KAN (jak umím, jak jsem dovedl), aby tím vyjádřil obrovskému úsilí, jež vydal na vypracování obrazů, kterými se snažil co nejvíce přiblížit Bohu. Eyck zcela v duchu tomistického (panteistického) pohledu na svět zavedl ve vyspělé nizozemské dvorské a měšťanské kultuře malířský směr zvaný ars nova, neboli *nové umění*, označené pak E. Panofskym jako „magický realismus“ v němž se cele vykazuje záliba pro zachycování drobných detailů, povrchů a touha po naprostém objektivním podání daného předmětu. – Nám může posloužit jako ukázkový příklad pocitů člověka na konci středověku, který ve stvořeném veškerenstvu spatřoval emanaci Božství v každé jednotlivosti pozemského světa. Ars nova, nové umění, se stalo příležitostí pro vkládání světských věcí do náboženských motivů<sup>4</sup>. Člověk se na ně chtěl dívat, počínal mít radost z jejich tvarů, povrchů, „chutí“ a „vůní“. Jejich prostřednictvím si přibližoval božské, a naopak božské k němu sestupovalo v podobě takto prostých věcí. Neboť i té nejprostší věci vymezil Bůh prostor na světě, byla to součást všedního života člověka a podílela se na utváření celého univerza. Propojení lidského mikrokosmu „bezprostřední blízkosti“ a makrokosmu v uměleckém díle se stalo patrnější než kdykoli předtím. Hlavním úkolem uměleckého díla se ve 14. století stala vědomá snaha podílet se na „liturgii vtělení“.<sup>5</sup>

## TRADICE SEVERSKÉHO REALISMU

Tomistické pojetí světa, zvýšený zájem o přírodu a vliv internacionální gotiky vytvořil na dvoře burgundských vévodů předpoklad či předstupeň pro rozvoj malby vlámských primitivů. Internacionální gotika představovala umění, které se rozvíjelo především na panovnických a šlechtických dvorech mezi lety 1370-1430. Po celé Evropě se vykazovalo obdobnými znaky a postupy, proto ho v 19. století označil francouzský historik Louis Courajod jako internacionální gotiku. K takovému stylovému propojení došlo díky zvýšené mobilitě obyvatel v důsledku morové epidemie kolem roku 1348 a v souvislosti s rozšiřujícím se významem obchodu. Internacionální gotický styl pozdního středověku se vyznačuje krajní zjemnělostí, která se patrně nejvýrazněji projevila v knižní malbě. Její standardy se ustavily

<sup>4</sup> Podobné tendence se objevovaly i v hudbě, a vůbec ve všech oblastech umělecké tvorby (G. Duby, *Věk katedrál*, 2002, s. 195-196).

<sup>5</sup> G. Duby, *Věk katedrál*, 2002, s. 195

v umění na dvoře posledních Lucemburků v Praze a v dvorském umění s nimi spřízněných francouzských králů a burgundských vévodů.

Zatímco směr vývoje umění v Čechách byl pozměněn husitskou revolucí, přecházela pozdní fáze internacionální gotiky ve frankovlámské kultuře vévodských sídel a obchodních měst k realismu pozdního středověku. Oblast frankovlámské kultury vznikla spojením severní Francie, Belgie a Burgundska pod vládou burgundských vévodů. Burgundské vévodství udělil v roce 1363 francouzský král Jan Dobrý (1329 – 1364) svému synovi Filipovi Smělému (1342 – 1404). Burgundští vévodové si za své sídlo zvolili Dijon, na jejich dvoře se setkávali nizozemští a francouzští umělci, aby uspokojovali umělecké nároky svých bohatých a kultivovaných objednavatelů. Nejžádanějším výtvozem se staly iluminované modlitební knížky, které reprezentovaly svého majitele i jeho panství a provázely ho na cestách, proto byly individuální, zdobné a malé. Byly ukládány do přepychových pouzder, jejichž výzdoba byla výrazem úcty, kterou k nim majitel pociťoval. Vznik těchto laických modlitebních knih, ale také i obdobně zdobených drobných cestovních oltářků, umožnil šířící se nový způsob individuální zbožnosti, tzv. **devotio moderna**, který se od poloviny 14. století šířil v okruhu augustiniánských klášterů, pronikal do městské společnosti a přikládal velký význam individuálním náboženskému až mystickému prožitku, který se prakticoval v domácím prostředí a v přímém kontaktu s malovaným obrazem a textem. Nejdříve bylo vlastnictví oltářků a iluminovaných modlitebních knih výsadou příslušníků dvora. Od konce patnáctého století se jimi mohlo pyšnit i měšťanstvo.

Jednou z nejvýznamnějších dochovaných památek frankoflámské knižní kultury jsou **Přebohaté hodinky**<sup>6</sup> tří bratří z Limburka (obr. 2), vytvořené v letech 1413 až 1416 pro vévodu z Berry, bratra Filipa Smělého. Johan Huizinga je označil za „*nejjemnější a nejušlechtlejší výtvar umění miniatury*“.<sup>7</sup> Přebohaté hodinky jsou modlitební knihou laiků, obsahují kalendář, tj. ilustrace k jednotlivým měsícům křesťanského roku a vlastní hodinky, tj. modlitby a texty pro určitou denní dobu a další odkazy na osobu vlastníka, např. jeho horoskop apod.. Zajímavé jsou pro nás především proto, že v jejich iluminacích se odráží nový realistický pohled na svět. Jsou v nich zobrazeny každodenní i sváteční věci člověka a prostředí, ve kterém žije (ovládá ho). Hodinky jsou vlastně ilustrovanou sbírkou osobních věcí a představ svého majitele na tomto světě, časový aspekt lidského života se odráží

<sup>6</sup> Hodinky (fr. livre d'heures) byly modlitební knihou laiků s modlitbami stanovenými pro určitou denní dobu; duchovním byl určen breviář.

<sup>7</sup> J. Huizinga, *Podzim středověku*, 1999 s. 497.

v zachycení tradičních pracích v jednotlivých měsících roku, tím hodinky představují celý křesťanský rok zapojený do dějin spásy. Na jemnou práci bratří z Limburka navázal Jan van Eyck (1390 – 1441) a celá následující generace staronizozemských mistrů.

## MAGICKÝ REALISMUS

Umělci, kteří tvořili první generaci malířů tohoto nového pojetí světa se označují také jako „**primitivové**“<sup>8</sup>, což znamená první svého druhu, protože neznáme žádné starší nizozemské malířství. Max Dvořák označil roku 1903 malbu nizozemských mistrů za „**životný naturalismus těšící oko**“, později se pro tento osobitý malířský styl začal užívat termín „**magický realismus**“, který jako první použil Erwin Panofsky v 1. polovině 20. století v souvislosti s výkladem maskovaného symbolismu nizozemských děl. Panofsky předpokládá, že každodenní věci v obrazech nizozemských umělců jsou skrytými symboly, které je možné dešifrovat za pomoci ikonografické metody, jež by dílo vrátila do původního dobového kontextu. Pro pochopení díla je podle Panofského třeba objevit pro jaké účely bylo utvářeno, jaké byly myšlenkové podklady, tj. výklady světa a náboženských symbolů v daném období a sledovat jejich proměnu v čase a prostoru.

Ikonografickou metodu Panofsky rozčlenil na několik fází, z nichž první dvě jsou analytické, kdy je zapotřebí všimnout si kompozice, dějin stylů a jejich proměn v různých historických obdobích; třetí fáze je syntetická a zahrnuje ikonologickou interpretaci, tj. interpretaci díla na základě dobových textů. Všechny tři fáze jsou důležité k tomu, aby bylo dosaženo jednoty textu a jednoty obrazu<sup>9</sup>. Panofsky na základě takto provedené metody odhalil skryté významy na obrazech vlámských malířů. Jedním z děl, které o tom dobře vypovídá je van Eyckův obraz „Zásnuby Arnolfiniových“<sup>10</sup> (obr 3) z roku 1434, který podle Panofského oplývá skrytými symboly par excellence.

Obraz zachycuje svatební slib italského obchodníka Giovanni Arnolfiniho a jeho nevěsty Jeane de Chenany v ložnici, která je charakterizována řadou významuplných zátiší, pes u

<sup>8</sup> Alla prima (it. hned zpočátku, napoprvé), malba obrazu provedená v první, jediné vrstvě.

<sup>9</sup> A nevznikl tak omyl jako v případě Mojžíše se dvěma rohy (namísto světelnými paprsky).

<sup>10</sup> O Janu van Eyckovi je – v souvislosti s drobnomalbou – známo, že slavná malířova malba z roku 1434 zachycující Zásnuby Arnolfiniových (81,8 × 59,7, National Gallery, London) vznikla za pomoci lupy. Malba je svou povahou symbolicky náznaková. Skrytým významem („*hidden meaning*“) děl holandských mistrů se zabýval zakladatel ikonologie E. Panofsky (1981)

nohou ztělesňuje oddanost a věrnost, ovoce na okenním parapetu a na truhle pod oknem aluduje první hřích, na opěradle gotické židle je patrná figurka sv. Markéty – patronky těhotných žen. Odkazy na prvotní hřích by měly být čteny v souvislosti s deseti výjevy utrpení Páně na medailoncích v rámu zrcadla. Pašijové výjevy vyvažují první hřích Spásou, neboť Kristus svým utrpením (Pašijemi) vykoupil člověka z prvního hřichu. Zrcadlo samo je složitým symbolem, ve kterém se odráží přítomnost svědků slibu, tedy i autora obrazu. Ve čtení symbolů bychom mohli pokračovat dále: ve šňůře z křišťálových perel se skrývá růženec a hořící svíce zasazená do mosazného lustru symbolizuje přítomnost božského. Důležitá je také skutečnost, že malíř věnoval stejnou péči jak obyčejným, tak vzácným věcem. Zobrazení nevěsty v ložnici podle J. Vackové představuje: „*svazek Krista se svou matkou, a tím i s církví. Skryté mystérium našlo svůj výraz v materiálu.*“<sup>11</sup>

Experimenty Jana van Eycka v zobrazování detailů, charakteru povrchu jednotlivých materiálů, v zachycení světla a prostoru přispěly k znovuoživení **olejomalby** a k jejímu užití na nejvyšší úrovni. Přestože určení skutečného původce této malířské techniky zůstalo dodnes diskursivní<sup>12</sup>, van Eyck bývá zmiňován jako ten, který dokázal nového olejového pojidla při výtvarném počínání mistrně využít. K přechodu od vaječné tempery<sup>13</sup> k olejomalbě došlo nejprve v Evropě severní, až poté se koncem 15. století rozšířila do Itálie. Olejomalba umožnila malíři dosáhnout bohatosti a hloubky tónů a barev, bylo také možné – díky pomalému zasychání barev – včlenění „*i těch nejmenších detailů krajin, interiérů, rostlin, tkanin a běžných předmětů do oltářů, portrétů a privátních zbožných vyobrazení.*“<sup>14</sup> Olejomalba potlačila ostré linie, které nutně vznikaly při použití vaječné tempery – je známo, že vejce rychle zasychalo, a neumožnilo malíři vytvářet lehké přechody. Plynulé přechody při malování dodaly zobrazenému výjevu na jemnosti a přirozenosti.

Jan van Eyck zprvu působil na dvoře holandského hraběte Jana Bavorského v Haagu, po jeho smrti roku 1425 odešel na dvůr Filipa Smělého, kde společně se svým bratrem Hubertem vytvořili mystický Gentský oltář (1432). Na jeho zavřené straně se v monochromním provedení objevuje zátiší s potřebami k očištění v deskách se Zvěstováním Panně Marii. O dva roky později namaloval Jan van Eyck obraz Madony z Lukky. I zde je zátiší s ovocem připomínajícím první hřích na římské niky. Janu van Eyckovi je také připisován obraz sv.

<sup>11</sup> J. Vacková, *Jan van Eyck*, 2006, s. 127.

<sup>12</sup> Použití olejovo-pryskyřičných laků je doloženo již v osmém století.

<sup>13</sup> Je známo, že vejce rychle zasychalo, a neumožnilo malíři vytvářet lehké přechody. Díky oleji se barvy daly nanášet v průsvitných vrstvách, což malíři zaručilo přesnost. (Gombrich, *Příběh umění*, 1955, s. 240).

<sup>14</sup> S. Ebbert-Schifferer, *Still Life*..., c.d. v pozn. 34, s. 25.

Jeronýma z let 1441 až 1442, které však s největší pravděpodobností dokončil Peter Christus<sup>15</sup>. Také v komnatě tohoto církevního Otce se nachází zátiší v podobě police s knihami.

Prvky zátiší v podobě ovoce, květin a všedních věcí začaly postupně nacházet místo i v dílech dalších současníků a následovníků Jana van Eycka, mezi něž patří Robert Campin (1378 – 1444).

Robert Campin (Mistr z Flémalle) použil rovněž podobně jako van Eyck pro vyzdobení komnaty Panny Marie hned několik zátiší, která charakterizují její roli v tehdejší zbožnosti. – Na Oltáři z Mérode (obr. 4) vidíme na stole knihu, stojan se svíci a vázu s liliemi. Z pozadí svou bělostí vystupuje ručník a v nice je zavěšena konev s vodou. Všechny tyto věci zde symbolizují Mariinu čistotu, panenství a neposkvrněné početí. Žádný z předmětů zde není náhodně, všechny mají svůj skrytý význam (Panofského „hidden meaning“), jež je pojí se sférou sakrálního.

Podobně i druhá generace nizozemských malířů tvořící ve 2. polovině 15 století a zasahující i do 16. století projevuje zájem o zachycení obyčejných věcí a povyšuje je na posvátné symboly. Řeč je o obrazech Rogiera van der Weydena (1400 – 1464), Huga van der Goes (1440 – 1482), Hanse Memlinga (1435 – 1494) či Gerarda Davida (1460 – 1523). Čím dál tím větší role je připisována zachycení konkrétní reality předmětů. Přestože jsou zprvu realistické prvky nenápadné, nic to nemění na skutečnosti, že postupně vystupují více do popředí, a dokonce do prvních obrazových plánů. Funkcí zátiší je především učinit dílo srozumitelným pro diváka, jaksí ho „polidštit“ a přiblížit jeho prožitkům a zkušenostem. Člověk má zachycenou scénu chápat, avšak také se do ní vcítit a zachycené výtvořiny přírody – tedy Boha a výtvořiny člověka – předměty, v nichž se odráží Boží vůle vnímat jako hodné obdivu a tím vznik a fungování obrazu ospravedlnit.. Je dobré povšimnout si též skutečnosti, že díla postupně přestávají sloužit jako „oběť Bohu“ (*aby člověk získal přízeň a utišil hněv Všemohoucího*)<sup>16</sup> jako tomu bylo ve středověku, ale jsou určena člověku pro jeho potěšení.

<sup>15</sup> Jan van Eyck zemřel 1441.

<sup>16</sup> G. Duby, *Věk katedrál*, 2002, s. 17.

## STUDIA HUMANITATIS. RENESANCE A REFORMACE.

Při pátrání po důvodech, které vedly ke vzniku zátiší jako samostatného malířského námětu je důležité všimnout si souhry několika historických událostí v průběhu 15. a 16. století. Na přelomu středověku a novověku došlo v myšlení člověka k proměně, která měla zásadní vliv na rozvoj malířské tvorby zachycující témata, která se bezprostředně týkala pozemského života člověka a jeho vztahu ke světu.

Po sjednocení rozumu a víry<sup>17</sup> se počíná disputovat o roli empirické zkušenosti v životě člověka a jejího významu pro jeho postoj ke světu.. S konceptem nominalismu vystoupil v 1. polovině 14. století Williem Ockham (1300 – 1349). Tento scholastický filosof vytyčil tezi vůči realistům, kteří chápali svět jako odraz božské ideje. Nominalisté svět naopak považovali za souhrn všech jeho částí, které může člověk vnímat prostřednictvím smyslů, resp. na základě empirické zkušenosti<sup>18</sup>.

Definitivně se středověká představa světa stává neudržitelnou s příchodem humanismu (*studia humanitatis*<sup>19</sup>), myšlenkového směru, který se zrodil jako *antropocentrické* chápání světa ve znamení návratu k pozemskému a kladl velký důraz na individuální zbožnost.

S humanismem se ve čtrnáctém století neodmyslitelně pojí *renesance*<sup>20</sup> (z ital.: rinascimento = znovuzrození, znovuobjevení). Jde o hnutí rodící se v bohatých italských městech, které nalézají inspiraci v antice, vyznačuje se vytvářením nových forem, myšlenek i novým pojetím obrazového prostoru a času.

Začíná se užívat centrální perspektiva, nejprve Giotto ve 13. století<sup>21</sup> a pak důsledně toskánští umělci ve dvacátých letech 15. století.

Ke konstrukci obrazového prostoru a vztahů v něm se začínají využívat optické pomůcky: lupa, čočky a zrcadla, jež v malířství jak v Itálii, tak především v zemích severně od Alp přispěly k rozvoji uměleckých děl hraničících s možnostmi pozdější fotografie.

---

<sup>17</sup> Tomáš Akvinský.

<sup>18</sup> Vliv této proměny v chápání světa lze také reflektovat ve výjevech zátiší, kdy má divák neutuchající potřebu k námětům přičichnout, dotknout se jejich povrchu, atp.

<sup>19</sup> Tj. studia lidských záležitostí. O humanistickém obratu vypovídá především rozkvět vzdělanosti, umění a věd.

<sup>20</sup> V Itálii ve 14., v zaalpských zemích v 15., a zejména 16. století.

<sup>21</sup> Vliv názorů Rogera Bacona a představitelů františkánského řádu.

O použití optických přístrojů ve výtvarném umění starých mistrů napsal vynikající studii malíř David Hockney. Hockney staví svou teorii na předpokladu, že si staří mistři při vytváření obrazů pomáhali optickými prostředky. Zpočátku používali duté zrcadlo, později zrcadlové čočky a kolem roku 1550 (G. Cardano) se objevuje první zmínka o kameře obscuře s čočkou<sup>22</sup>. Při používání dutých zrcadel musel dle Hockneyho čelit malíř obtížím, které vyplývaly z omezenosti zrcadlové čočky co do zaostření. „...*když některé předměty na obraze umístíte dopředu a jiné výrazně dozadu, nelze pak zaostřit všechny najednou*“.<sup>23</sup> Podle Hockneyho malíř problém s hloubkou ostrosti vyřešil tím způsobem, že předměty maloval aditivně, tzv. sestavoval je na způsob koláže. Dokazuje to i přirozené osychání živých plodů, které by nevydržely čerstvé po celou dobu malování. Hockneyho poznatky vycházejí často z rozborů nizozemských zátiší, proto jsou pro naše téma přínosné.

Renesance začala do zaalpských zemí pronikat až v 15. století a rozvinula se zejména v 16. století. Renesanční umělecké postupy a přístupy však v tomto prostoru byly aplikovány ve společnosti, která žila ještě ve středověkém schématu a jen pozvolna ho rozbíjela, proto umění zde mělo poněkud odlišnou úlohu a tím i vývoj. Zároveň s renesancí nabyla na významu i individuální zbožnost, která nakonec vedla k rozštěpení křesťanského světa. Nejdříve husitství v Čechách, ale pak zejména německá reformace a její ohlas v Evropě rozdělil křesťanský svět na oblasti, které usilovaly o reformu církve a dospěly až k protestu proti papeži a katolické církvi a oblasti, kde si katolická církev udržela svou pozici a postupně se sama reformovala. S tím souvisí i rozdělení křesťanského světa na oblasti, které odmítají sakrální architekturu a tradiční užití obrazů a soch, zatímco katolická církev spojuje s výtvarným uměním propagaci a posílení svého vlivu. Tam, kde náboženské umění ztrácí svůj význam vstupuje do každodenního světa člověka a hledá nové uplatnění. Rozvíjí se nové žánry a funkce obrazů.

V malířství se začaly v průběhu 16. století jako samostatné náměty obrazů objevují portréty, krajinomalby, žánrová malba a zátiší.

S tím se mění i postavení umělců ve společnosti. Renesance přinesla i nový důraz na vzdělanost a tvořivost. Výtvarní umělci, ve společnosti dosud zařazení jako řemeslníci, se snažili získat kromě dílenského školení i vyšší vzdělání a dosáhnout tak zařazení mezi

<sup>22</sup> *Kamera obscura je temná místnost s jediným malým otvorem, do něž je umístěna spojná čočka, která usměrňuje paprsky z předmětů vycházející na kus papíru...*(D. Hockney, *Tajemství starých mistrů*, 2003, s. 211).

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 104.



inteligenci a povýšit výtvarnou tvorbu z oblasti mechanických umění do sféry svobodných umění. Zdůrazňovali svou zručnost, technickou náročnost tvorby a záměrně volili obtížné úkoly, aby podložili své ambice.

Obecně se renesance vyznačuje třemi základními rysy: realismem, zesvětštěním a individualismem. Všechny rysy pak dále souvisí s oblíbeností určitých námětů v umění 15. a 16. století. Díky sekularizaci se rozrostl počet děl s nenáboženskou tematikou; individualismus přispěl k zájmu o osobitost stylu, díky němuž se velmi zvolna začíná z řemeslníka stávat umělec v tom významu, jaký mu přisuzujeme dnes.

Peter Burke rozlišuje tři druhy realismu: realismus „všedního života“, realismus „klamu“, a realismus „výrazu“. V malbě vlámských primitivů je patrný první a druhý typ realismu. Až v pozdějších dílech holandských mistrů – přibližně kolem 17. století – přispívá zejména Rembrandt k realismu „výrazu“, tj. umělci šlo v první řadě o vyjádření vnitřního života pomocí vnějších forem.

Pro pochopení tvorby a myšlení umělců doby 2. poloviny 16. století a 17. století, tj. doby následující po období plném zvrátů, je důležité pochopit vývoj Nizozemí v jednotném úhrnu všech vlivů od událostí historických, politických, hospodářských, až po události filosofické a kulturní, neboť se všemi byli jak patroni, tak umělci konfrontováni. P. Burke pojmenovává tento přístup k tématu jako **komunikační model kultury**<sup>24</sup>. – Nejen tedy velké kulturní inovace renesanční doby<sup>25</sup>, nýbrž i negativní faktory doby jakými byly války a s nimi spojené mocenské převraty, morové epidemie, chiliastické vize a vzrůstající strach ze smrti – pro vznik zátiší obzvláště důležité faktory – které se hromadily v člověku s objevem vlastního individua, možností budovat svou kariéru apod. – To vše mělo vliv na uchopení tématu uměleckého i na proměnu jeho funkce ve společnosti a bude to pojednáno v různých souvislostech v rámci následujících kapitol a podkapitol.

---

<sup>24</sup> Viz. Úvod.

<sup>25</sup> - objev kulatosti země; vynález knihtisku; objev perspektivy a olejomalby; a znovuobjevení hodnoty lidství vůbec

## 1.2. Rozdělení Nizozemí

V Evropě došlo v polovině šestnáctého století k bojům mezi španělskými Habsburky a francouzskými Bourbony. Španělský král Karel V. usiloval o vytvoření univerzální monarchie ve jménu dynastie Habsburků, a o co největší rozšíření křesťanské víry do dalších oblastí. Postupně tak dospěl k myšlence panovnického absolutismu (též k myšlence konfesního absolutismu), a svým způsobem přispěl ke krizi feudálního systému. Z krize feudalismu následně vyplynula reformace - datována do roku 1517, tj. od roku vystoupení Martina Luthera proti odpustkové politice papeže Lva X. Zmiňujeme se o těchto snahách Karla V. především proto, že nemalou měrou přispěly k rozdělení nizozemských provincií a odrazily se na odlišném utváření obou rozdělených zemí.

Nové myšlenky (duchovního i materialistického rázu) přispěly ke skutečnosti, že se na prahu novověku začíná hroutit nejen doposud neotřesitelná představa světa a daného místa člověka v něm, ale také tradiční společenská představa stavovské příslušnosti, díky níž – a rozvoji obchodu – došlo k vzestupu měst a měšťanské třídy.

### NÁSTUP HABSBUKŮ V NIZOZEMÍ A JEJICH BOJ S REFORMACÍ

V šestnáctém století spadalo hospodářsky vyspělé Nizozemí (tj. sedmnáct samostatných provincií<sup>26</sup>) do říše **Karla V.** (vládl 1519 – 56), říše, nad níž „slunce nikdy nezapadá“. – Državy španělského monarchy se tehdy rozkládaly na území rakouském, jihoněmeckém, nizozemském, panství ve Španělsku, v Itálii a v severní Africe, včetně kolonií na americké půdě.

Součástí Španělského království se Nizozemí stalo roku 1496 sňatkem Johany Šílené, dcery vévody Ferdinanda Aragonského a Isabely Kastilské, s Filipem Sličným (1478 – 1506), otcem Karla V. Ze svazku vzešli dva synové, jmenovaný Karel a Ferdinand. Karlovi připadly výše zmíněné državy španělské země, a Ferdinandovi rakouská území.

Karel I. (V.) byl roku 1519 zvolen císařem Svaté říše římské, a jeho korunovací roku 1520 (tehdy přijal titul Karel V.) v Evropě dochází k nastolení **habsburské hegemonie**. Císař po svém vstupu na španělský a císařský trůn čelil nelehkému úkolu, neboť byl ohrožován

---

<sup>26</sup> Oblast zhruba dnešní Belgie a Holandska.

z mnoha stran – ze strany turecké, a ze strany Francie, jež se cítila v okleštění habsburskou mocí. Vůči císaři také sílilo nepřátelství u poddaných v Německu, i ve Španělsku (především díky panovnické centralizaci, jež se nekryla s jejich politickým a náboženskými zájmy). Další nebezpečím pro španělského panovníka byla německá reformace<sup>27</sup>.

Roku 1517 – 18 vystoupil augustiniánský mnich M. Luther (1483 – 1546)<sup>28</sup> otevřeně proti papeži s 95 vitemberskými (tzv. protiodpustkovými)<sup>29</sup> tezemi. A téhož roku, kdy probíhala korunovace Karla V. (1520), dopsal Luther své dílo *Řeči o dobrých skutcích*, kde prosazoval tezi ospravedlnění se před Bohem niternou vírou, nikoli skutky (v podobě odpustků). Vedle Lutherova katechismu - a působení reformátora v Curychu H. Zwingliho (1484 – 1531) ve Švýcarsku - se nejvýrazněji ujalo dílo *Instituce křesťanského náboženství*<sup>30</sup> Jana Kalvína (1509-1564), Francouze, působícího rovněž ve Švýcarsku.

Kalvín - mnohem více nekompromisnější než Luther - navázal na koncepci Augustinovy myšlenky *predestinace*, a odmítl všech pět ze sedmi svátostí. Zamítal učení o transsubstanciaci (přepodstatnění)<sup>31</sup> a brojil proti *viditelné formě církve* - což se brzy projevilo na *obrazoboreckých bouřích*, které neminuly ani Nizozemí (1566).

Karel V., společně se svým bratrem Ferdinandem I. Habsburským, (vládnoucím zemím rakouským) reformačnímu hnutí odpověděl *protireformací* (tj. úsilím církve o potlačení reformace) a důslednou *rekatolizací*. Jednal tak ve snaze očistit jméno církve, a vymítit kacířské „neřády“ a „bludaře“, jež pošpinili její jméno. Po Karlově smrti (1556), zaujal místo na španělském trůnu syn **Filip II.** (vládl 1556-1598), označován za „fanatického katolíka“, jež slul povahou neústupnou a přísnou. Filip usiloval o získání nadvlády nad celou západní Evropou a snažil se uplatnit panovnický (mimo jiné též konfesní)<sup>32</sup> absolutismus, který započal jeho otec. Počínaje nástupem Filipa II. začínají i silné nepokoje na území dosavadních 17 nizozemských provincií, které se nechtěly vzdát dosavadního systému spravování svých států, jehož docílily za epochy burgundských vévodů.

<sup>27</sup> Reformace byla náboženským a sociálním hnutím usilujícím o nápravu zbohatlé církve, v jejímž rámci vznikly protestantské (evangelické) církve. Evangelické církve založily křesťanství - z přesvědčení zkaženosti církevních praktik - na Písmu svatém, nikoli na církevní tradici jak bylo dosud zvykem.

<sup>28</sup> Luther byl též stoupencem hnutí nová zbožnost (devocio moderna): snahou tohoto hnutí bylo zniternění víry (zbožnosti); viz. sola fide (pouhá víra), sola gratia (pouhá milost) a sola scriptura (pouhé Písmo). Luther odmítal církev a duchovenstvo jako prostředkovatele mezi člověkem a Bohem.

<sup>29</sup> Luther kladl důraz především na koncepci spásy založenou na Janově evangeliu (první místo pro něj zaujímala niterně zakoušená víra).

<sup>30</sup> Vydány 1536 a většinou uváděny pod zkráceným názvem „Instituce“ (lat. Institutio religionis christianae).

<sup>31</sup> Kalvín je také jedním ze zakladatelů antitrinitarismu (odmítal učení o sv. Trojici).

<sup>32</sup> Konfesní absolutismus je založen na výsledcích šmalkaldské války (1546-47), jež byla zakončena augšpurským mírem (tj. zrovnoprávnění protestantství a katolicismu), viz. „Čí je země, toho je náboženství!“.

## BOJE PROTESTANTSKÉHO SEVERU ZA SVOBODU POLITICKOU A NÁBOŽENSKOU. ZTRÁTA SEVERNÍHO NIZOZEMÍ.

Od přelomu šestnáctého století se hlavním zdrojem nizozemských provincií stal obchod<sup>33</sup>. Nejbohatší byla provincie Holland, pod jejímž vlivem přijalo celé severní území Nizozemí kalvinismus za oficiální náboženství. Podle jména této provincie přijala i pozdější odštěpená severní část Nizozemí název Holandsko.

Španělskému králi Filipovi II. byl od počátku vysoký stupeň samosprávy v Nizozemí a rostoucí vliv protestantismu – zejména v Hollandu a Zeelendu – trnem v oku. Jako ofenzívu zvolil nekompromisní politický zásah do politické a hospodářské správy nizozemských provincií – doposud založených na zásadě stavovských svobod<sup>34</sup> – nevyjímaje zásahy konfesijní, jež se nakonec v podobě kalvinistických bouří staly bojem za národní svobodu.

Hned prvními kroky – zvýšením daní, omezením obchodu v provinciích a důslednou rekatolizací – narazil habsburský monarcha na radikální odpor měšťanské třídy. Během vlády Filipa II. se začala také velmi aktivně uplatňovat inkvizice, o čemž svědčí panovníkovy inkviziční výnosy proti luteránům, anabaptistům a kalvinistům a zavedení autodafé<sup>35</sup>. Měšťanský odpor kulminoval roku 1566 především v severní části Nizozemí, tj. na území dnešního Holandska, lidovým povstáním spojeným – v duchu kalvinistického náboženského puritánství – s obrazoboreckými bouřemi. V této době také k naší velké škodě zaniklo mnoho uměleckých děl, především oltáře a kostelní výzdoba, která přestože byla stvořena k oslavě Boží, pro náboženské přesvědčení zanikla...

Ve víře nekompromisní Filip II. dlouho neváhal a postihl povstalecké země tvrdým terorem. Roku 1567 vyslal do Nizozemí vévodu z Alby, za jehož šestiletého působení ve funkci místodržitele nizozemských států, docházelo k mnohým krveprolitím.

Na rozdíl od bojovného „severu“, jižní provincie v čele s nizozemskou šlechtou přistoupily na kompromisní řešení se Španělským královstvím a roku 1579 podepsaly tzv. Arraskou smlouvu, čímž se katolickému Španělsku fakticky poddaly. Roku 1585 padly i Antverpy, poslední pevnost povstalců v jižním Nizozemí.

<sup>33</sup> viz. pojednání o kalvinismu

<sup>34</sup> Každá provincie či velké město mělo své zákony a volilo svého místodržícího, jímž bylo na sněmu zastupováno. Všechny tehdejší provincie se vyznačovaly velmi vysokým stupněm samosprávy - v té době v Evropě nevídaným.

<sup>35</sup> Autodafé – veřejné popravy, upalování či oběšení za kacířství.

Zcela v jiném duchu se následně odvíjely události v severní části Nizozemí. – Sedm severních provincií<sup>36</sup> se roku 1579 spojilo v odezvě na Arraskou smlouvu a vytvořilo obranu, tzv. **Utrechtskou unii**, která se postavila proti španělské nadvládě. O dva roky později (1581) vyhlásilo Severní Nizozemí nezávislost. Zvolilo si Viléma Oranžského za svého místodržícího a vydalo výnos, kterým Filipa II. prohlásilo za trůnu zbaveného, tzv. výnos o sesazení „Plakkaat van Verlathinge<sup>37</sup>: *„Bůh nestvořil poddané pro panovníky, nýbrž panovníky pro poddané. Nedbá-li pán přání svých poddaných, není už panovníkem, nýbrž se stává tyranem, jehož není třeba poslouchat.“* – **Tímto aktem se Nizozemí rozpadlo na dva státy**: španělský jih se poddal vlivu rekatolizace, zatímco na území severních povstaleckých provincií převládal protestantismus zastoupen luterány, mennonity a kalvinisty. Samostatnost Holandska byla uznána de facto<sup>38</sup> až podepsáním příměří roku 1609, kdy byl mezi Španělskem a protestantským Holandskem uzavřen Dvanáctiletý mír (Twaalfjarig Bestand)<sup>39</sup>. Na severu se tak ustavila Republika Spojených provincií (Republiek der Vereinigde Provinciën) – dnešní Holandsko, zatímco z jižních států Nizozemí vznikla pozdější Belgie.

---

<sup>36</sup> Jmenovitě: Holland, Zeeland, Gelderland, Utrecht, Friesland, Overijssel, Groningen.

<sup>37</sup> Praví se, že holandskému výnosu o sesazení se vyrovnala teprve americká Deklarace nezávislosti.

<sup>38</sup> De iure byla samostatnost Severního Holandska uznána až roku 1648, po ukončení třicetileté války.

<sup>39</sup> Zastavení neustálého vláčení znamenalo pro severní Holandsko období rozkvětu, a to nejen v oblasti hospodářské (zámořský obchod,..), ale také umělecké (17. století je označováno jako „věk holandských mistrů“).

### 1.3. Vliv rozdělení Nizozemí a výše uvedených historických událostí na uměleckou tvorbu v nizozemských provinciích

Rozdělení Nizozemí na dvě části se muselo nutně promítnout i do oblasti výtvarného umění. Zatímco v Severním Nizozemí, kde převažovalo protestantství, a v duchu kalvinismu **střídmý přístup** k umění, se zadavateli uměleckých děl stali především obchodníci a bohatí měšťané, v jižním španělském Nizozemí, spadajícím pod katolickou nadvládu Habsburků, setrvala v roli zadavatele uměleckých děl církev spolu s královským dvorem. Z tohoto hlediska lze i přes skutečnost neustálé vzájemné výměny mezi severem a jihem<sup>40</sup> sledovat odlišná pojetí témat a rostoucího významu – především v případě protestantského severu – obrazů jako předmětů obchodních investic. Reformace snížila v Severním Nizozemí význam obrazů s církevní tematikou a Dvanáctiletý mír se Španělskem prospěl rozvoji obchodu a průmyslu.

Jak rekatolizační ideologie v jižní části Nizozemí, tak protestantská ideologie v části severní, se v praxi projevovaly odlišným způsobem. Zatímco církve evangelické kladly důraz na soustředěný prožitek víry, k němuž není zapotřebí vnější okázanosti, usilovala církev katolická o pravý opak a zintenzivňovala důraz na vnější efekty. Umění se pro katolickou církev stalo významným prostředkem působení obzvláště v době reformního hnutí. Věřoučné otázky byly projednávány na Tridentním koncilu započatém roku 1545. Katolická církev se snažila ujasnit svá vlastní stanoviska a zajistit svoji stabilitu. Tridentní koncil se sešel celkem třikrát a ukončen byl po osmnácti letech. Potridentské období se v katolickém prostředí často pojí v rámci *dějiny stylů* s barokem, jež úzce souvisí s celkovým protireformačním úsilím. A zatímco jižní provincie tomuto uměleckému stylu podlehly, začal se v holandském malířství prosazovat tzv. barokní realismus a „nevšední“ zájem o *všední život*. Se zájmem o výjevy z běžného života rozkvetl v protestantském Holandsku i význam krajinomalby a zátiší. Obrazy holandské krajiny s figurální stafáží, pasoucím se dobytkem, větrnými mlýny a ruinami starých kostelů se staly obrazy nového ráje na zemi. Zatímco v obrazových zátiších se shromažďovaly příjemné věci pozemského života, které si s sebou lidé chtěli vzít na onen svět, aby je nemuseli opustit.

---

<sup>40</sup> S. Ebbert-Schifferer, *Still Life...c.d.* v pozn. 34, s. 25.

Ve svém díle *Příběh umění* se E. H. Gombrich zmiňuje o protestantském Nizozemí jako o jediné zemi, kde umění přežilo krizi reformace. – „*Tam, kde umění tak dlouho vzkvétalo, našli umělci z kritické situace východisko; namísto aby se soustřeďovali pouze na portrétování, specializovali se na všechny typy předmětů, proti nimž protestantská církev nemohla vznášet žádné námitky. Již od raných dnů van Eycka byli nizozemští umělci uznáváni jako dokonalí mistři v napodobování živé skutečnosti*“.<sup>41</sup> Znamená to, že skutečnost pozemského světa byla důležitá i pro představu života v království nebeském.

---

<sup>41</sup> E. Gombrich, *Příběh....c.d.* v pozn. 13, s. 380.

## Kapitola II.

### Funkce obrazu v umění nové doby

#### 2.1. Proměna funkce obrazu

Bůh znamenal pro člověka pozdního středověku první a poslední příčinu a v dobách nejistoty, které s sebou přinášely mimo jiné kulturní inovace 15. století, se stal často jedinou jistotou.

Proto se stala naléhavou právě otázka předpodstatnění, tedy skutečné přítomnosti Páně v eucharistii. Její chápání se začíná v té době štěpit na dva hlavní názory, podle kterých se jak hostie a víno, tak i podoba Krista, Panny Marie a svatých v obrazech rozlišuje buď jako zástupná podoba – **similitudo**, nebo jen symbolická (alegorická) přítomnost – **imago**. Tak jako se některé teologické proudy přiklánějí k reálné přítomnosti Krista v eucharistii, a druhé naopak spatřují ve svátosti oltářní symbolický počín, tak stejně přistupují i k obrazům svatých. Tzv. remanenční nauka, kterou formuloval Kalvín se bezprostředně vztahuje k proměně funkce uměleckých děl. Náboženské obrazy ztrácí svou magickou funkci, opodstatnění existence v místě modlitby a s tím souvisí i oslabení role církve jako zprostředkovatele mezi Bohem a člověkem. Naopak ale roste význam obrazů se světskými náměty, ale s jejich teologickou interpretací v každodenním životě člověka. Věčné se prolamuje do časného a splývá s ním.

#### VÝZNAM OBRAZU PRO SOUČASNÍKY

To, co umožnilo proměnu vztahu člověka k božskému – slovy Huizingy „*snesení Boha na zem*“ – ve středověku, je potřeba spatřovat v jádru křesťanské teologie, která chápe postavu Krista jako Boha v lidské podobě. Je řeč o Vtělení. Tento mystický prvek křesťanského náboženství umožnil věřícím chápat svátost eucharistie, kdykoli ji věřící přijímal, jako zpřítomňování Krista a jeho propojení s tělem člověka. – „*Při každé mši*



...přichází Bůh tady a teď k lidem“<sup>42</sup> Le Goff také pojí dohromady středověký humanismus s důrazem na Genezi v tomto období: „I stvořil Bůh člověka k obrazu svému, k obrazu Božímu stvořil jej, muže a ženu stvořil je.“ (Gn 1, 27). Lidskost je vyzdvihována více než kdy předtím, a stvořený svět jakožto Boží dílo získává na hodnotě, neboť jej stvořil Bůh, a člověk se z něj má radovat.

Důraz na postavu Krista, jako Boha, jenž sestoupil na zem v podobě člověka, je zdůrazněn od dvanáctého století. Člověk se příliš nepozastavoval nad rozostřením hranic mezi božským a lidským, jež z toho nutně vyplývalo. Nic nás o takto náboženském cítění nemůže přesvědčit lépe než již zmiňovaný Gentský oltář Jana van Eycka, neboť při pohledu na vnitřní část oltáře ulpí oko divákovo na **mystickém beránkovi**, který je těžištěm celého výjevu. Beránek jako Kristus směřující lid ke spáse.

Mystické téma Gentského oltáře je zpracováno podle lutyšského komentátora Bible Ruperta von Deutz (1075 – kolem 1130) Návrat v době náboženské krize k mystice 12. století není ojedinelý a má své opodstatnění. Interpretaci oltáře bratří van Eycků se zdá být nejbližší právě koncepce Ruperta van Deutz. J. Vacková se zmiňuje o tom, že spisy tohoto mnicha byly v Gentu známy a van Deutz v nich s neskrývaným zájmem obhájí legitimitu bohaté výzdoby chrámů, drahocennost mešních rouch a krásu rukopisných kodexů<sup>43</sup>. Spisy musel znát i objednavatel oltáře Jodocus de Vijds, který vydal k oltáři i listinu s nadací, s částkou, která byla vydána pro oltářníka, jenž se měl modlit za Jodoca a jeho ženu.

Sakrální obrazy se vůbec často vyznačovaly magickou funkcí, kterou církev přes nádech pohanství podporovala. Současníci, a obzvláště pak ti, kteří pro neznalost písma přijímali kázání v kostele, spojovali obrazy s magickou divotvorností. Často je vnímali jako samotné relikvie nebo skutečné zpřítomnění námětu. To byl také jeden z důvodů Kalvínovy nevraživosti vůči uměleckým dílům, neboť pro něj představovaly jen symboly, nic víc.

## SPOR O ÚCTU K POSVÁTNYM OBRAZŮM

Spor o zobrazování Boha se umění dotýkal již od počátků křesťanské církve. Problémem bylo Písmo, respektive verš ve Druhé knize Mojžíšově, který doslova přikazuje vyvarovat se zobrazení nezobrazitelného, tedy Boha: „*Neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství těch věcí, kteréž jsou na nebi svrchu....Nebudeš se jim klaněti, ani je ctíti*“ (Ex 20, 4-5). Lidská

<sup>42</sup> Le Goff, *Hledání středověku*, 2005, s. 99.

<sup>43</sup> J. Vacková, *Jan van Eyck..c.d.* pozn. 11, s. 102.

zvědavost a přirozená touha po alespoň částečném náznaku podoby Boha však byla silnější. Od Boží ruky, která vyvěrala z oblaku na počátku „porušení zákazu zobrazivosti“ Všemohoucího, kdy se malíři ještě obávali se o zachycení Boží podoby, se postupně do umění vměstnala busta a nakonec celá postava. Bůh-Otec jako moudrý stařec s vousy. Padl starozákonní zákaz, legitimní zobrazení božských postav umožnil důraz na Nový zákon a především na mystické Vtělení Kristovo – Kristus jako Bůh v lidském těle. Na Vtělení se počala zakládat úcta k posvátným obrazům. Církev se však nedokázala vypořádat s problémem, jak podat teologické rozlišení dvojí úcty k posvátným obrazům – jež byly definovány ve vzdělaných kruzích – laickým věřícím. Podle O. Halamy<sup>44</sup> v tomto bodě selhala a vlastně dala podnět jak k modlářství, tak k obrazoborectví.

Problém týkající se úcty k posvátným obrazům zaměstnával již ve vrcholném a pozdním středověku řadu církevních představitelů. Roku 787 zasedal 2. nicejský koncil ve snaze definovat přípustnou formu vztahování věřících k posvátným obrazům. Byla stanovena legitimní úcta k obrazu, avšak nikoli úcta k obrazu samotnému, nýbrž k obrazu jako odkazu ke svému prototypu. Jinými slovy, obraz bylo možno uctívat jen úctou přenesenou, neboť dokonalým uctíváním (latríí) je možné ctít jen Boha. Obrazy stvořeného, tj. svatých a andělů bylo dovoleno ctít úctou (dulíí) odlišnou od jedinečné úcty k Bohu<sup>45</sup>. Existence náboženských obrazů byla ospravedlněna svoji funkcí, která spočívala v didaktickém ozřejmování Písma nevzdělaným. Vyučovací funkci obrazů podporoval již v 6. století papež Řehoř I. Veliký a na jeho stanovisko se odvolávali i pozdější obránci posvátných obrazů: „*Něco jiného je totiž malbě se klanět, něco jiného je učit se z obsahu malby, čemu se klanět máme.*“<sup>46</sup> Gregoriánské pojetí dále rozpracoval Petr Lombardský a Tomáš Akvinský. U prvně jmenovaného se objevují poprvé dva pojmy *imago* a *similitudo* v souvislosti se stvořením člověka a v souvislosti s Vtělením Krista (bohočlověka). Vtělený Kristus překonal starozákonní zákaz, a úcta je vztažena jak na jeho božství (latría), tak na jeho lidství (dulia). T. Akvinský toto pojetí dále rozšiřuje a do církevní teorie zavádí pojem *hyperdulia*<sup>47</sup>, úcta, kterou má být ctěn Kristus, protože si zaslouží větší úctu než jaká je prokazována stvořenému (svatým). Diskuse na toto téma probíhaly ve vzdělaných kruzích, a to co se zdálo na první pohled srozumitelné, způsobilo v lidové zbožnosti naprostý opak. Pokus církve o přiblížení

<sup>44</sup> Srov. Halama O., *Otázka svatých v české reformaci*, Brno 2002, s. 101.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>47</sup> Tj. úcta ke Kristově lidství.

dané teorie laickým věřícím ztroskotat, a to především v důsledku prostředků, které církev zvolila. – Poutavé příběhy pro lid (legends) a sbírky exempel doslova nastartovaly kult svatých obrazů<sup>48</sup>.

Peter Burke se navíc zmiňuje o další funkci obrazu v 15. až 16. století: vyjma magické a didaktické, formuluje funkci devocionální. Devocionální obrazy měly podněcovat náboženskou úctu, většinou byly malého formátu, a tudíž vhodné k soukromé zbožnosti. Umělecká díla měla tedy funkci různou, z nichž nejvíce se s příchodem reformace protivila funkce zázračná či magická. Vznik nových žánrů se světskou tematikou a to ani v prostředí, které náboženský obraz jako takový zcela odmítalo, však neznamená, že by to bylo umění bez vztahu k víře. Portréty, veduty měst, krajinomalby, zátiší a nakonec i kuchyňské, hospodské a další výjevy byly vždy vnímány jako obrazy bytostí, míst a věcí, ve kterých se zrcadlí Bůh a jeho vůle. Člověk byl vnímán jako obraz Boží, krajina jako oslava Božího tvoření, dokonce někdy i ráje na zemi. Božské se prolamovalo do lidského a v protestantském prostředí dokonce mizel kontrast mezi posvátným a všedním. Všední se posvěcovalo. V katolickém prostředí se obě sféry sice rozlišovaly, ale spojovaly se v řádu kompozice a vnímání prostoru z pozice člověka – v renesančním řádu a barokní dynamice splýval kontrast božské vertikály a lidské horizontály. Stále ještě platilo, že charakter uměleckého díla určoval především objednavatel, ale zvyšoval se podíl umělce. Největší, i když jen relativní svobodu, měl umělec, který pracoval pro svého patrona.

Společenské dějiny umění se tedy zabývají nejen postavením umělce ve společnosti, ale také vztahem umělce, objednavatele nebo patrona a charakteristikou role objednavatelů a patronů, jejich postavením ve společnosti, mírou vzdělání apod. S tím souvisí i otázka funkce uměleckých děl, jaký význam jim byl přikládán a z jakých důvodů vznikala. I když některá díla neměla konkrétního zákazníka, ale vznikala pro trh, tak i ten byl ovlivňován dobovými názory a podmínkami ve společnosti. Díla byla zadávána podle předem daných měřítek, která můžeme odvodit z dějin a jejich pramenů (hmotných i písemných). Dobový kontext umělecké tvorby a užívání uměleckých děl je nutno spatřovat v širším pohledu na danou kulturu, tj. brát v úvahu vliv filosofie a společensko-hospodářských dějin na současníky, neboť umění na potřebu společnosti vždy nějakým způsobem reaguje.

---

<sup>48</sup> Legends a exempla pojednávaly např. o Kristových obrazech, které roní krev, či o mariánské soše, které potrestala jeptišku. To vše otevíralo prostor kultu posvátných obrazů.

## OBJEDNAVATEL – UMĚLEC

Nizozemští malíři v 15. a 16. století stále ještě byli řemeslníci. Do učení vstupovali již v dětském věku, a nemohli tedy dosáhnout úplného vzdělání. Z tohoto důvodu nebyli často také schopni koncipovat zadané téma v plném rozsahu. Avšak v době, kdy roste význam popisnosti a zručnosti v napodobování (tvoření) viděné skutečnosti, roste význam umělce, který v podstatě soupeří se Stvořitelem. Umělec se tak začínal podstatnou měrou podílet ve spolupráci se zadavatelem na koncipování díla a jeho konečném významu. Rostoucí sebevědomí umělců je patrné mimo jiné i podle formulací a umístění signatur, kartiček nebo pásek s textem, opisů na rámech, ale také podle umístění jejich skrytých autoportrétů, postojů a gest, které v nich zaujímají.

Od 4. do 17. století byla bezesporu největším patronem umění církev pod jejíž záštitou vznikala především díla s náboženskými motivy. Od 2. poloviny 14. století – díky rozvoje obchodu a kulturních inovací – se objednavateli stávají též laici, měšťané, kteří díla objednávají do rodinných kaplí či do vlastních domů. Díky vlivu nové zbožnosti a humanismu – jenž přispěly k desakralizaci církevní kultury – a jejich důrazu na zniternění víry, přál si nyní věřící více než kdy předtím navázat osobní dialog s Bohem. Důležité se pro něj stalo umělecké dílo, se kterým mohl manipulovat, svírat ho v ruce. Současně však vzniká fenomén umění pro potěšení a radost z přepychu, jehož prostřednictvím chtěli dát bohatí dvořané a měšťané najevo svoji zámožnost.

## UMĚNÍ PRO TRH

Již za působení burgundských vévodů se obrazy v Nizozemí staly obchodní komoditou. Na uměleckém trhu se vyžadovaly především obrazy menších formátů z důvodu jejich cenové dostupnosti a skladnosti při transportu. Sybille Ebert-Schifferer<sup>49</sup> pojednává o těchto obrazech jako o malo-formátových přenosných obrazech, a zmiňuje se také o tom, že již od druhé poloviny čtrnáctého století jich lze vysledovat značné množství. Byly vyžadovány především ve Španělsku a v Itálii. V bohatých nizozemských městech, jakými byly Bruggy, Brusel a

---

<sup>49</sup> Srov. S. Ebert-Schifferer, *Still...c.d. v pozn. 34*, s. 25.

Gent v 15. až 16. století se začala vytvářet početná skupina měšťanů, kteří – ve snaze vyrovnat se aristokracii – toužili po uměleckých dílech, jimiž by se mohli pyšnit ve svých pracovnách a jídelnách. Velký podíl na zájmu měšťanů o umělecká díla je nutné připočíst dvorské kultuře.

Úloha obrazu se proto poněkud transformovala. – Dá se říci, že kvantita předčila kvalitu. S rozšiřováním trhu s uměním a díky trhu s obrazy, který přispěl k všeobecné laicizaci, začala díla ztrácet na umělecké kvalitě. To nic neměnilo na skutečnosti, že obraz ve svém maloformátovém provedení, musel být proveden se značnou precizností, v důsledku prohlížení díla zblízka.

Obchod také vnesl změny do podmínek umělecké tvorby. Jako základní změnu G. Duby<sup>50</sup> zmiňuje především osvobození umělce, neboť ještě na konci 15. století byl umělec zcela podřízen zákazníkovi, který volil náměty a provedení a nedával malíři větší prostor k tvůrčí činnosti. Díky rozvoji trhu se začala obchodovat s již hotovými díly, která učinila ze zákazníka pasivního konzumenta. Role se obrátily. Malíř pracující pro trh se stal tvůrcem, vybíral náměty a způsob jejich provedení, a naopak zákazník se podřizoval umělci a jeho malířskému přednesu.

## PROTESTANTSKÉ CÍRKVE A POTŘEBA OBRAZŮ

Náboženství a umění se nachází vždy ve vztahu vzájemné působnosti. – Proměna ke svátosti oltářní znamenala také proměnu postoje k výtvarnému dílu. Reformované církve, tj. J. Kalvín a anabaptisté se svou frakcí mennonitů kladly důraz na symbolickou povahu způsobu chleba a vína, v eucharistii tedy spatřovali pouze znamení či symboly, které poukazují na Kristovo tělo a krev, ale jimi nejsou. Tímto zároveň zavrhovali divotvornou působnost uměleckých děl – umělecká díla jsou vytvořena k větší slávě Boží, avšak jako modly pozbývají pro reformované církve i tento aspekt. Luther, katolická církev a pravoslavní byli naopak stoupenci názoru, že pod způsobou chleba a vína je Ježíš Kristus skutečně a současně přítomen. Slavení eucharistie tak pro ně bylo památkou, která zpřítomňuje Krista uprostřed věřících. Obdobný význam pak přisuzovali i náboženským obrazům Krista, obrazy mohly poučovat a připomínat. Díky nejednotě v chápání svátosti počaly náboženské obrazy skutečně pozbývat na své magické

---

<sup>50</sup> G. Duby, *Věk...c.d.* v pozn. 5, s. 198.

funkci, tj. ochranné, mystické, a staly se spíše prostředkem k meditaci. Příznačná je kontemplace nad obrazy zátiší, při níž vyvstává otázka pokušení a obava z plynutí lidského života.

Odhlédneme-li nyní od skutečnosti, že protestantství prvoplánově brojilo proti „zkaženým“ církevním praktikám, shledáme v nizozemských provinciích sofistikovanější koncepcí kalvínského vztahu k obrazům, které nám mohou pomoci pochopit, proč se kalvinismus v severním Nizozemí uplatnil v takové míře a vyvrcholil roku 1566 obrazoboreckým hnutím. Učení Jana Kalvína se zakládá především na dvou základních bodech (my přiřadíme bod třetí v souvislosti se specifickou situací, která se v severním Nizozemí odehrála). Jan Kalvín kladl velký důraz na **osobní aktivitu každého jednotlivce a na přísně mravný život**. Základem požadavku střídmosti a kázně bylo **učení o predestinaci**<sup>51</sup>, které rozvinul sv. Augustin, a na nějž Kalvín navázal. Svými názory na pílí každého jednotlivce přispíval, aniž by si toho byl reformátor sám vědom, ke kladnému hodnocení práce a podnikání, a razil tak cestu pozdějšímu kapitalismu<sup>52</sup>. Tento předpoklad lze vyhodnotit jako příznivý pro situaci prosperujícího obchodu a rostoucího vlivu flanderských a na počátku sedmnáctého století též holandských, zejména přístavních měst.

Dále přičítal velký význam **vnitřní zbožnosti** bez jakýchkoli vnějších okázalostí. Tato koncepce byla namířena proti zbohatlé církvi, a stala se součástí „programu“ všech protestantských církví. Tento bod kalvinismu byl ve svém důsledku naplněn obrazoboreckými bouřemi, které propukly roku 1566 tehdy ještě na území všech sedmnácti nizozemských států. V Nizozemí se obrazoborectví stalo zájmem svobodomyšlných nizozemských států více méně v souvislosti s bojem za politickou a náboženskou svobodu. Neméně pak protestantskému severu nahrála Kalvínova **koncepce oprávněné vzpoury proti špatnému panovníkovi**. Kalvín považoval dokonce vzpuru za mravní povinnost každé obce, a odtud de facto zbýval jen krok k revolučnímu řešení společenských problémů v Nizozemí, které se nedokázalo smířit se zaváděním habsburských opatření.

<sup>51</sup> Učení o predestinaci se zakládá na myšlence, že každý člověk je z Boží vůle předem určen (tj. predestinován) ke spáse či k zatracení. Člověk by proto měl vést mravný život, neboť neví, zda je či není Bohem vyvolen ke spáse.

<sup>52</sup> Srov. Z. Beneš, *Dějiny středověku a prvního století raného novověku*, Praha, 1994.

*Kalvín razil slavnou myšlenku, že jest právem křesťanů svrhnout panovníka, pokud porušuje to, co plyne z evangelia. - Na základě této myšlenky byla započata (stoupenci kalvinismu) povstání: v Nizozemí (Holandsko 1568 -1648), ve Francii (1562 - 1598), v Anglii (1640), a též v zemích českých (1618) – kde náboženské napětí vyvrcholilo třicetiletou válkou mezi císařem a protestantskými zeměmi (1618 – 1648).*

Kalvínův postoj k obrazům, jak bylo již výše uvedeno, lze vyhodnotit jako jednoznačně negativní. Reformátor zcela opomíjel didaktickou funkci obrazů, neboť se domníval, že pokud je člověk vyvolen, pak slovům Božím porozumí, pokud ne, pak mu vlastně není pomoci. Stavěl se s důsledným odporem proti víře v kult obrazů, tj. proti povrchnímu chápání uměleckého díla. Jak již víme z předchozího výkladu nesmiřitelný Kalvínův postoj k obrazům souvisel především s jeho přesvědčením o tzv. **remanenční nauce**. Široké vrstvy věřících uctívaly obrazy a sochy ve středověku jakoby byly nadané božstvím samy o sobě a ctili obrazy a sochy doslova jako modly. Tato silná víra v zázračnost obrazů je nejlépe patrná v počínech obrazoborců, kteří obrazy ničili, protože si úctu nezasluhovaly, avšak pro jistotu jim propíchovali oči, atp. V důsledku toho kult obrazů ve středověku velmi vzrostl, čehož církve využívala, a proti čemuž se jednomyslně postavila reformace.

Přestože kalvinismu obrazy zapovídal, nemělo umění tak docela zavřené dveře. V Nizozemí působily další protestantské církve, jejichž vztah k uměleckým dílům nebyl tak radikální. Především tu působili luteráni, kteří nespatořovali v umění jako takovém zásadního nepřítele. Kladli důraz především na špatné chápání rozdílu mezi obrazem a zobrazovaným, za nějž přičítali odpovědnost zkaženým kněžím. Je také zajímavé, že luteráni byli zastánci **transsubstanciační nauky**, tj. věřili ve skutečné zpřítomnění Krista v eucharistii.

Role církve jako prostředníka mezi člověkem a Bohem byla reformací zdiskreditována, a to především z důvodu nesourodosti s představou prvotní chudé církve apoštolské. Lidem se začalo bohatství církve jevit jako rozporné a neoprávněné a díky takto formulovaným konceptům přístupu k uměleckým dílům se odehrálo mnoho obrazoboreckých hnutí.

Protože vztah k obrazům v severním Nizozemí vychází především z kalvinismu, ztratila katolická církev a královský dvůr svůj vliv na umění a malíři nedostávali objednávky na oltářní desky a devoční obrazy velkých rozměrů.<sup>53</sup> Objednavateli uměleckých děl se stali

---

<sup>53</sup> Gombrich, *Příběh...*c.d. v pozn. 13, s. 381

bohatí měšťané, kteří kladli na umělce zcela jiné požadavky. Umění bylo vykázáno z kostelů do soukromé sféry a to přispělo k rozkvětu žánrové tvorby. Malíři v Nizozemí se specializovali na určitý žánr (tím se v něm zdokonalovali) a často docházelo ke spolupráci malířů s různou specializací na vytváření díla, ve kterém se uplatňovalo více žánrů.



## Kapitola III.

„Všechno má určenou chvíli a veškeré dění pod nebem svůj čas“ (Kaz 3,1).

### Fenomén „klidožití“.

#### 3.1. Smrt „ochočená“ a smrt „nemilosrdná“

Zrod zátiší v pravém slova smyslu nelze vystihnout jen tvrzením, že v určité době došlo k propojení božského s pozemským, a že člověk tudíž začal vnímat svět jako jednotu poznatelnou prostřednictvím smyslové zkušenosti. Nelze ho připočíst ani skutečnosti vzrůstajícího významu vzdělanosti a rozvoje obchodu. Pravda, člověk začal lpět na životě a počal se na světě cítit jako doma, ale k čemu vlastně život věřícího ve středověku směřoval? – K posmrtnému životu. Dá se říci, že láskyplné vzplanutí k veškerému světu středověkému člověku vztah k životu a ke smrti mnohem více zkomplikovalo, než usnadnilo. Nabyli-li život kladnou hodnotu, pak se stalo mnohem těžší pohlédnout smrti do očí, i přesto, že „ona“ byla jedinou propustkou na věčnost.

P. Ariés spatřuje zlom ve vztahu člověka ke smrti již v pozdním středověku. Staví se proti mylnému tvrzení, které připisuje objev strachu ze smrti výlučně renesanci. Tento historik smrti se nechal inspirovat ikonografickou metodou E. Mâleho a E. Panofského. Využívá jejich poznatků k rozluštění „příběhů“ na náhrobcích, zkoumá poselství, které současníci zanechali také na sarkofázích či ve výzdobě sakrálních prostorů. Podle P. Ariése byla smrt do 12. století **smrtí ochočenou**. Jinými slovy byla člověku vysvobozením, které mu mělo umožnit vstup do věčného života. Postupně se však transformovala do smrti, ze které šel strach, neboť znamenala jediné – odtržení od milovaného, ať už se to týkalo věcí, zvířat nebo lidí. Jejich ztráta se stala pro člověka bolestnou. P. Ariés vysvětluje strach ze smrti jako proměnu vztahu k ní. Ještě v raném středověku lidé vnímali smrt více jako Kristův návrat, po němž přijde tisíciletá vláda Krista na zemi následována vzkříšením. V průběhu 12. i 13. století vystupují žebrové řády s požadavkem chudé církve a obracejí pozornost především na

Matoušovo evangelium: „*Ne každý, kdo mi říká Pane, Pane, vejde do království nebeského; ale ten, kdo činí vůli mého Otce v nebesích*“ (Mt 7, 21). Na tympanonech, baptisteriích a sarkofázích se objevuje nová ikonografie. – Ve scénách Posledního soudu peklo pohlcuje duchovní i mnichy. Pro věřící to znamenalo jediné – „*žádný příslušník lidu Božího nemá zaručenou spásu*“.<sup>54</sup> Individualismus pronikl i do vztahu ke smrti. Samotná příslušnost ke křesťanské církvi nestačila, objevila se otázka dobrých a špatných skutků v životě člověka zapsaných do knihy, a s ní související nová představa „života jako životopisu“. Ariés spatřuje v takto chápané individualitě příčinu změny postoje ke smrti, která nastala ve 14. a 15. století. Představa posledního soudu se oddělila od představy vzkříšení. O osudu nesmrtelné duše se rozhodovalo v samé hodině biologické smrti.<sup>55</sup> Kazatelé využívají tohoto všudypřítomného strachu ze smrti ve snaze přivést neřestné věřící k pokání a vykreslují do detailů pekelná muka.

Při úvaze co skutečně prohloubilo strach ze smrti se opět připojíme k názoru P. Ariése. – Vliv na negativní postoj ke smrti byl zčásti ovlivněn morovými epidemiemi, zčásti kázáním duchovních, kteří zastrašovali věřící peklem. Hlavní příčina však spočívala v silné vazbě člověka na pozemský život. Byl-li člověk schopen poznávat Boha již zde na zemi, začala přítomnost v jeho životě hrát důležitou roli. Radost z přítomnosti, toho co je teď a tady, měla svého nepřítele v představě biologické smrti, neboť ta představovala oddělení člověka od věcí a lidí, které měl rád. Tematika smrti a umírání – umrlčí tematika – v umění odráží právě toto silné pouto k životu. – Vyobrazení smrti byla založena na představě rozetnutí tohoto pouta a odloučení od všeho, co člověk miloval<sup>56</sup>. Lpění na věcech vytvořilo předpoklad pro vznik zátiší, nikoli, jak se domníval Huizinga, celkový pesimismus společnosti v pozdním středověku založený na obavě z morových epidemií. Proti tomuto tvrzení je Ariésovo přijatelnější a podává mnohem pravděpodobnější vysvětlení vzniku zátiší.

<sup>54</sup> P. Ariés, *Dějiny...*, c.d. v pozn. 3, s. 135.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 139-140.

<sup>56</sup> Ariés užívá pro označení dychtivého lpění člověka na životě a na temporálních pojmu avaritia a řadí ho do úzkého vztahu k zátiší (*Ibidem*, s. 166).

## ZÁTIŠÍ PRO POTĚŠENÍ

Již ve středověku představovaly předměty na obrazech symboly, které odkazovaly do sféry posvátného. Jejich účelovost zakryla křesťanská symbolika tím, že jim vtiskla jiné významy; bílý ručník v jizbě Panny Marie odkazoval k její čistotě a bílá barva k její nevinnosti.

Do třináctého století byly předměty zobrazovány bez objemu, zcela plošně, tak aby nepoutaly pozornost člověka. – Ta měla být zaměřena výlučně na posvátné postavy, jejichž posvátnost měly předměty obdařené symbolickými významy jen umocňovat. Na počátku 14. století dochází ve vyobrazování předmětů k proměně. Začaly se vyobrazovat samy pro sebe, jinými slovy pro člověka, který se na ně chtěl dívat pro vlastní potěšení. Prvky zátiší začínají hrýt důležitou roli ve figurálních výjevech a vytvářejí samostatná uskupení, která již poutají oko divákovo. Od konce 14. století začaly být prvky zátiší do výjevů vkládány záměrně již ne zdaleka proto, aby umocňovaly posvátno, nýbrž pro potěšení diváka. Z prvků zátiší tak postupně vzniklo zátiší jako samostatné téma. Trompe l'oeil a realismus se rozvinuly v důsledku tohoto vztahu mezi věcmi a člověkem. Zadavatelé byly dychtiví po tom, aby předměty byly zobrazeny důvěryhodně, aby jen pouhý pohled na ně zapojil do hry všechny divákovy smysly: „*autoři obrazů nezmeškali jedinou příležitost k láskyplnému vyobrazení věcí...k nimž patřily předměty drahocenné,..., přepychové, ..., šperky, lustry, perské koberce*“...aj<sup>57</sup>.

Vznik zátiší tedy probíhal velmi pozvolna. Zpočátku bylo zátiší vnímáno spíše jako „nepodstatný“ element, který dotvářel atmosféru figurálních výjevů. O něco později byla zátiší umísťována na zadní strany obrazů, avšak nikoli jako svébytný námět, nýbrž jako souvztažné téma k hlavnímu námětu díla na přední straně. Nakonec se zátiší vydělilo z podružné role a dovolilo malíři zachytit hlubší významy skryté za symbolikou jednotlivých předmětů, avšak také předvést umělcovu dovednost v zobrazování veristních detailů. K osamostatnění přispěli nejen vynikající malíři své doby, kteří znovuobjevili předpoklady pro realistické zobrazování skutečnosti, ale také výše reprodukováné proměny člověka ke smrti, a jeho důvěry v možnost porozumění světu prostřednictvím zkušenosti.

---

<sup>57</sup> Ariés P., *Dějiny...*, c.d. v pozn. 3, s171 – 172.

První krok směrem k pozdější veristické tvorbě Holanďanů učinil italský malíř Giotto di Bondone (1266 – 1337) použitím perspektivy. Mezi Giottovými žáky jmenujme především umělce jménem Taddeo Gaddi (1300 – 1366). Pro naše téma je umělec důležitý obzvláště proto, že jako jeden z prvních počal umísťovat všední věci – liturgické předměty – do fiktivní niky. Nika přepažená poličkou působí jako skutečný klam oka – trompe l'oeil<sup>58</sup>. Skutečnost, že do výlučně náboženské topiky počaly pronikat všední věci souvisí se snahou přiblížit božské světu člověka, jeho prožitkům a zkušenostem.

Zátiší je ve slovníkové literatuře charakterizováno jako obor malířské, grafické nebo sochařské tvorby zpodobňující nehybné předměty (květiny, ovoce, kuchyňské nádoby) či mrtvá zvířata (ryby, lovná zvěř). Termínu poprvé použil začátkem 18. století nizozemský historiograf, malíř a grafik A Houbraken<sup>59</sup>. Ještě před ním se však o kompozicích „tíše stojících věcí, ovoce a květin“ zmiňuje roku 1675 německý malíř a teoretik Joachim von Sandrart.

Jak tedy vidíme, samostatné obrazy zátiší byly termínem „zátiší“ označeny až mnohem později. Některé překlady však nejsou příliš výstižné, neboť nevyjadřují původní zakotvení „tíše stojících věcí“ jako v podstatě věcí věčných, žijících si svým vlastním životem. Zátiší vytvářelo v podstatě ekvivalent věčnosti upomínající na časnost člověka. Holandsky se zátiší skrývá za termínem „Stilleven“, v angličtině pak pod termínem „Still Life“. Vytvoříme-li si pomyslnou škálu výrazů, jež žánru zátiší odpovídají nejvíce a nejméně, pak to bude německý termín „Stilleben“ jako nejbližší odpovídající, a francouzský termín „Nature morte“ jako termín odpovídající velmi vzdáleně, spíše jako pouhé označení zobrazených předmětů, „fakticky“ neživých. Německý termín Stilleben je zkrácenou formou odvozenou ze spojení „Still stehende Sachen“, tj. „tíše stojící věci“ (viz. J. von Sandrart), a je myšlenke obrazového zátiší nejbližší, i když stále opomíná aspekt jakého si *vlastního života věcí*. Asi nejvhodnější by bylo zvolit označení, jež pro zátiší použila Jarmila Vacková „klidožití“. Vacková vychází z předpokladu staronizozemské malby, kdy umělci nepovažovali hmotu jen za pouhou neživou materii. *„Byla chápána jako oduševnělá jednota v reflexi filosofie scholastiky, která*

<sup>58</sup> Trompe l'oeil (franc. klam oka) se stal od přelomu 18. – 19. století v evropském umění ustáleným výrazem pro obrazy, které vyzářovaly zdáním skutečnosti, tj. optickým klamem. H. Seifertová upozorňuje na rozdíl mezi iluzionismem (v malbě realizuje nadskutečné prostory a světy) a klamem oka (který se soustřeďuje k viděné skutečnosti, jeho cílem je maximálně věrohodně simulovat realitu). – (H. Seifertová, *Georg Flegel. Malíř trompe l'oeil*, Umění 26, Praha 1978, s. 248).

<sup>59</sup> J. Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. Academia, 1997.

*ústý Tomáše Akvinského hlásala, že člověk má možnost dotknout se nejvyšší podstaty – Boha poznáním jedinečného a že je mu dána podobnost Bohu (similitudo)<sup>60</sup>.*“

### 3.2. Vznik zátiší

Myšlenka iluzionistického zachycování předmětů v nikách nebyla novověkým vynálezem. Je známo, že již ve starověkém Římě umísťovali malíři do výklenků s regály nádoby, knihy či psací potřeby. Podle Ebbert- Schifferer podobnost této koncepce s novověkými umělci vede k domněnce, „*zda Giotto a jeho žáci již nebyli obeznámeni s příklady starověkého umění.*“ Avšak dále rozvíjí také myšlenku, že může jít jen o vhodnou volbu malířských technik, které vedou k podobným řešením. Následovníci Jana van Eycka patřili mezi první, kteří oddělili všední předměty od figur a počali je zachycovat na zadních stranách devočních obrazů. Tyto obrazy většinou ve formě diptychů , tj. dvoukřídlých obrazů malých rozměrů, sloužily jejich majiteli jako přenosné oltáře. V patnáctém století byly soukromé dvoudílné oltáře velmi oblíbené, a jelikož umělecké dílo na nich muselo být zachyceno z obou stran, začal se malířský námět na vnější straně pojít neodmyslitelně s hlavním námětem na straně přední. Vnější námět jakoby rozvíjel myšlenku „uvnitř“, posvátnou, proto skrytou a odhalovanou jen při zvláštních příležitostech, tj. při modlitbě a z ikonografického hlediska zda prvořadé místo hrály atributy souvztažné ke svaté postavě na přední straně (např. v mariánském symbolismu zastupoval květ irisu smutek Panny Marie, atp.). Některé předměty byly již ve středověku zachycovány v náboženském významu (sensus spiritualis) založeném na Bibli. S motivy zátiší, které zachycují lebku, hořící svíčku, červivé ovoce a uvadající květiny byl často spojován verš z Knihy Kazatele (Kaz 1,2): „*Marnost nad marnostmi, ..., marnost nad marnostmi, a všechno marnost.*“

Rozličné prvky zátiší byly postupně malovány i na druhou stranu portrétů významných i méně významných osob. Často se na zadní straně portrétů začal objevovat motiv lebky, který měl představovat konečnost lidského bytí, a zároveň vyjadřovat naději na spásu. – „*Toliko tělo jeho, dokudž živ jest, bolestí okouší, a duše jeho v něm kvílí*“ (Jb 14,22). Motiv lebky

<sup>60</sup> J. Vacková, *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*. Praha 2001, s. 70-75 .

vyjadřoval ideu *memento mori* („Pamatuj na smrt!“) a zpočátku býval často doplňován moralizujícími nápisy. Pojetí námětu spojeného s krátkými nápisy či texty se stalo charakteristickým rysem leidenské umělecké školy.

Portrétování<sup>61</sup> se začalo v Nizozemí rozvíjet současně s krajinomalbou a zátiším. Bylo zcela nevídané, aby si člověk ve středověku nechal vytvořit svůj portrét, neboť do novověku byly doménou portrétů náhrobky. Tento raně-novověký fenomén v umění byl důsledkem rostoucího individualismu a změny postoje člověka ke smrti. Fyzická podoba měla zobrazovanému zajistit nesmrtelnost a zobrazené věci měly v tomto případě funkci – podobně jako v egyptském umění – člověka doprovázet na onen svět. Ať už portréty nebo devoční obrazy, spousta námětů začíná být brzy prvky zátiší doslova přehuštěno. Na dílech dvou nizozemských umělců druhé poloviny šestnáctého století Pietera Aertsena a Joachima Beuckelaera je patrné postupné předsouvání motivů zátiší do předního plánu, zatímco postavy jsou vytlačovány do pozadí, jakoby byly jen záminkou a zátiší hlavním motivem obrazu.

## ZÁTIŠÍ JAKO SAMOSTATNÝ UMĚLECKÝ NÁMĚT

Kolem roku 1600 prudce vzrostla poptávka po obrazech s motivem zátiší. Zátiší začala být vysoce ceněnými uměleckými díly, přestože předtím pozbývala větší hodnoty a pohybovala se na poslední příčce umělecké zobrazovací škály. Prvenství vynálezu samostatného zátiší je však na pováženou připsat nejen konkrétnímu umělci, ale konkrétní zemi vůbec. Neboť obrazy tohoto typu se začaly pojednou objevovat současně v Holandsku, Německu, v Itálii a Španělsku. Je bez pochyb, že se malíři vzájemně ovlivňovali, a není vlastně ani tak důležité prvenství, jako skutečnost vzniku a postupných proměn tohoto typu obrazů.

Italskému umělci Michelangelovi Merisimu, zvanému podle místa svého narození Caravaggio (1571 – 1610) poprvé posloužily předměty každodenní zkušenosti jako autonomní téma.<sup>62</sup> Právě s touto osobou bývá často spojována zásluha vyzdvižení prvků

<sup>61</sup> První portréty v tomto duchu se objevily kolem roku 1360.

<sup>62</sup> Připisovat však Caravaggiovi naprosté prvenství tvorby samostatného obrazu zátiší by bylo více než troufalé. Neboť v severní Itálii se přibližně o dva až pět let dříve (v rozmezí 1591-1594) nežli dílo *Košík s ovocem* objevilo „jedno z prvních zobrazení *talíře s broskvemi*“, připisované italskému umělci Ambrogiu Figinovi (1550-1608).

zátiší z područí kompozic s figurálními motivy. Poprvé v historii si dovolil umělec rezignovat na výlučně náboženský či dvorský námět, přestože náboženská symbolika zůstala ve věcech uspořádaných v kompozici zátiší stále přítomna či skryta.

Caravaggio namaloval své první zátiší *Košík s ovocem* roku 1596 ve věku svých třidvaceti let. Zachycené ovoce působí velmi naturalisticky, patrné jsou objemy i detaily včetně známky červivosti na jablku v popředí. I když zátiší ještě nepůsobí celkově jako „klam oka“, např. pohlédneme-li na ploše namalovaný košík a světlé pozadí, které nedovoluje namalovanému ovoci více vystoupit do popředí, je toto pojetí velkou výzvou pro ostatní malíře té doby, a jak uvidíme, po hozené rukavici se doslova „zaprášilo“. Caravaggio modulaci předmětů dále prohluboval a brzy se stal průkopníkem tvarování věcí světlem a stínem. Jeho tvorba předurčila budoucí postupy dramatickém pojetí barokního malířství a jejich odezva našla svůj výraz ve střídme tzv. monochromní tonalitě, které pozdější malíři zátiší hojně využívali.

## PROMĚNY ZÁTIŠÍ A JEHO OKRUHY

Květiny ve vázách, prostřené stoly, rybářská zátiší, obyčejné nádoby i luxusní předměty, trofeje, selská stavení, kuřácká zátiší, kuchyňská zátiší<sup>63</sup> ...tohle všechno jsou okruhy zátiší, které se staly v průběhu šestnáctého století výbavou většiny nizozemských domácností. Počáteční funkce těchto děl spočívala v moralizujících poučeních, postupně se transformovala do funkce reprezentační.

Za oslavou všedního života a realistickými zobrazeními se skrývá **symbolický obsah**. Zejména většina zátiší stvořených v sedmnáctém století, ve zlatém věku holandského malířství, byla založena na představě o pomíjivosti všeho pozemského a marnivosti některých lidských činů, jako kouření, popíjení, a vůbec vzdalování se duchovní podstatě života. Zdánlivě klidná povaha předmětů je zahalena do skrytého významu, zátiší člověka: varují, upomínají, připomínají křesťanská poselství a zároveň ho pokoušejí dobrým jídlem a jinými požitky, a odhalují mu pravdy, kterým je bolestné stanout tváří v tvář (jako smrti, rozkladu, vzdalování se od milovaných věcí..). Člověk tato varování tuší, cítí a prostřednictvím tiše stojících věcí nad nimiž může meditovat. V. Zykmud se o symbolu zmiňuje jako o mnohovýznamovém znaku, který rozvíjí lidskou imaginaci. Zobrazená skutečnost je v myslí

<sup>63</sup> Terezie z Ávily: „I mezi hrnci přítomen je Pán.“, (R. Toman, ed.)

vnímatele nejen zobrazenou skutečností, nýbrž skutečností zlidštělou (antropologickou), nemálo podobnou myšlence „Kleeova zviditelňování neviditelného“<sup>64</sup>. V náboženském symbolismu je neviditelná skutečnost odhalována skrze vnější formu. Podle Furgesona jsou znaky a symboly *jazykem duše*, která je konfrontována s nejhlubšími realitami života<sup>65</sup>. A takto je divák prostřednictvím uměleckého díla konfrontován se sebou samým. „*Umělecké dílo nikdy neodpovídá na otázku po smyslu lidské existence naopak tyto otázky klade*“ říká Václav Zykmond<sup>66</sup>.

Ovoce pak v zátiších symbolizuje rajske ovoce (pomeranč, fík, broskev, aj.), které souvisí s prvotním hříchem, nebo naopak vyzdvihuje lásku křesťanskou – andělé přinášející na poušť Kristovi ovoce (Mt 4,11); motýl je symbolem lidské duše; náčiní kuřáka varuje před požitkářstvím; stoupající dým z právě sfouknuté svíčky aluduje zmar a krátkost lidského života; atp. Přestože v zátiší z principu chybějí postavy, zadíváme-li se pečlivě, spatříme je zastoupeny symboly, tak jako například chléb symbolizuje tělo Páně a víno krev Páně (ať už jako mok či v podobě vinné révy), celkově má pak obraz vyznívat křesťanským poselstvím, radostnou zvěstí anebo naopak varuje: nebudeš plýtvat krví a tělem Páně, a moralistně se staví proti pijanství, tehdejšího „prohřešku“ většiny zbohatlých měšťanů. Spousta zátiší je tak vystavěna na kontrastech dobra a zla, naděje a marnosti. Všechna tato moralistní vyznívání mohou působit až příliš melancholicky, pokud však nevezmeme v potaz i skutečnost, že měšťan či obchodník chápal zátiší ještě na jedné významové rovině, totiž v zobrazených věcech (obzvláště u prostřených stolů a selských stavení) spatřoval oslavu bohatství, radost ze života a prosperitu, které se Holandsku dostávalo v průběhu Dvanáctiletého míru se Španělskem.

Také v rybářských zátiších je představována chlouba holandských tržišť a stolů, neboť v domácnostech byla ryba častým pokrmem. Na obrazech samostatných zátiší se také často objevuje bílý ubrus, vymoženost městského patriciátu, či koberec s orientálními motivy, který je rozprostřen po délce stolu, neboť se nesluší šlapat po tak drahé věci. Všechno jakoby vcelku vyjadřuje radost člověka z věcí, které má, a jeho strach o to, že je ztratí až bude muset nastoupit cestu své konečnosti. Smrt se nyní jeví nikoli jako vysvobození, ale odtržení od věcí, které má člověk rád. Věci zachycené v zátiších jsou tak krásné, a člověk na nich začíná s narůstající měrou lpět. Krásné věci, avšak prázdné, a krásné proto, aby člověka pokoušely.

<sup>64</sup> Srov. V. Zykmond, *K otázce interpretace výtvarného symbolu a znaku*, in: Umění..., 1970, s. 523.

<sup>65</sup> Srov. G. Furgeson, *Signs and Symbols in Christian Art*, 1973, s. 7.

<sup>66</sup> V. Zykmond, *K otázce interpretace...*, c.d. v pozn. 51.



Varují před marnivostí, a samy ji vyznařují, člověk nesmí podlehnout, a čím větší úsilí vynaloží, tím blíže bude spáse.

V sedmnáctém století se ustálily tyto tematické okruhy zátiší: **prostřené stoly (banketje)** – většinou symbolizovaly hojnost, radost ze života, aludovaly ráj a zároveň opatrnost před zneužíváním všech těchto pozemských statků. Platilo, že malíři si volili za předměty jak obyčejné (věci každodenní potřeby), tak luxusní věci (poháry, roamery, porcelánové mísy, šperky, perské koberce), ovoce tuzemské (jablka) i cizokrajné (fíky), aby poukázali na rozmanitost „božského ráje na zemi“. Jablko, ale i broskev byly symbolem prvotního hříchu, avšak vkomponoval-li malíř do „ovocného námětu“ chléb nebo víno, pak se vystupující poučení měnilo v nabídku spásy.

Dalším typem byla **květinová zátiší**, která se těšila skutečně veliké oblibě. Krásné květiny, ať už v květu či uvadající, měly natrvalo fixovat svoji nádheru, uváděly člověka do neutuchající kontemplanace nad Božskými dary. Symbolizovaly zpravidla pomíjení všeho živého (idea memento mori<sup>67</sup>). V počátečních fázích se v Nizozemí ustálila symetrická kompozice květin ve váze, kytice (buketje) byly většinou svázané, a jejich sestavy byly zkomponovány na základě nákresů nebo aditivně, neboť kytice obsahovaly i květiny, které nemohly kvést současně v jednom ročním období a nepocházely dokonce z jedné oblasti. Takto komponovanými kyticemi se proslavil Jan Brueghel starší, který se těšil i náklonnosti kardinála Borromea. Dokonce je známo, že Jan Brueghel požadoval tak vysoké částky za své květinové obrazy, neboť cestování do různých oblastí a v různých ročních dobách mu zabralo mnoho času. V jednom dopise Jan Brueghel velkoryse ujišťuje kardinála Borromea, o tom, že skutečně všechny květiny byly namalovány „fatta tutti del naturel“ (podle skutečnosti)<sup>68</sup>.

**Lovecká zátiší**, neboli zátiší s trofejemi, měla více než kterékoli jiné typy vyjadřovat hrdost patricijské vrstvy. Jako vyhledávaná díla zbohatlých měšťanů se stala kolem poloviny sedmnáctého století, neboť v předchozích dobách lov spadal výlučně do pravomocí šlechty. Umělcům šlo především o detailní zobrazení mrtvých těl ptáků a zvěře s ohledem na naturalistické zachycení peří a srsti. **Kuřácká zátiší** (doutnající dýmka – stoupající a mizející dým jako symbol pomíjení, popel coby symbol zmaru, často v doprovodu jiných

<sup>67</sup> Memento mori – pamatuj na smrt! – Výrok měl člověku připomínat prchavost lidského života a připoutat jeho pozornost k otázce vlastní smrti. Varoval člověka před světskými radovánkami jako před nebezpečím, pro které zapomíná na svou spásu.

<sup>68</sup> Ebert- Schiferer, *Still Life...* c. d. v pozn. 34.

požitkářských předmětů jako sklenice s pivem či hracími kartami) narážela na myšlenku Vanitas, marnivosti světských radovánek. **Rybářská zátiší** vyjadřovala opět malířské pokušení utkat se s detaily hladkých rybích těl. Symbolizovala oslavu Božských darů člověku a v ryze sekulárním smyslu oslavovala národní pokrm Holanďanů, neboť v Holandsku jakožto přístavní oblasti, se ryby těšily velké oblíbenosti ve všech domácnostech. **Selská stavení** vyjadřovala tichá zákoutí, a měla svým způsobem blíže k žánrovým selským a venkovským námětům, prostřednictvím kterých se patricijská vrstva vysmívala selské neotesanosti.<sup>69</sup>

Do kompozic zátiší byly také často připojovány další prvky symbolizující spásu, či ztracení. Hořící svíčka či bublina, obojí podléhá času. Stejně jako záře svíce, i bublina je efemérní, prchavá. Všetečný hmyz se stal díky novověkému zájmu o zoologii zcela nezbytnou součástí samostatných obrazů s předměty. Motýl symbolizuje lidskou duši, potažmo vzkříšení Krista. Poskytuje člověku naději na spásu a symbolika motýla zpravidla bývá odvozována od tří stupňů „motýlího“ života: housenka (symbolem života), kukla (smrti) a motýl (vzkříšení). Negativní význam měla v zátiších nizozemských mistrů 16. a 17.století moucha. Byla vnímána jako neoblíbený hmyz, který přispívá ke zkáze ovoce, a symbolizuje konečnost a prchavost lidského života. O něco později počala být zobrazována v prvních plánech obrazů a s docela jiným (již nesymbolickým) významem, jednak měla vzbuzovat iluzivní efekt (zrakový klam), jednak sloužila jako ochranný talisman, jehož smyslem bylo udržovat stranou skutečný hmyz, jenž by jinak usedl na malbu s posvátným námětem. Toto přesvědčení vycházelo z homeopatického přesvědčení středověkého lékařství, které vycházelo z předpokladu *lécit podobné podobným*<sup>70</sup>.

V pozdějších zátiších bývají do kompozic zátiší také často umísťovány glóby, knihy, psací a rýsovací potřeby, mapy (které současně poukazují na Holandsko jako na námořní velmoc té doby) a další potřeby vzdělaného člověka. Zátiší však těmito předměty opět chtějí varovat před mylným pojetím moudrosti, neboť ani přílišná moudrost není pojistkou spásy. Jak pravil Kazatel: *„I viděl jsem, že jest užitečnější moudrost než bláznovství, tak jako jest užitečnější světlo nežli temnost. Moudrý má oči v hlavě své, blázen pak ve tmách chodí; a však poznal jsem...že jakož umírá moudrý, tak i blázen.“* (Kaz 2,13n).

Ve svém vývoji dospěla zátiší od intimní atmosféry, jež měla navozovat, postupně ke své druhé, reprezentační funkci, již byla tomuto žánru umělecké tvorby přiřčena zejména

<sup>69</sup> Srov. Seifertová-Ševčík, *...et in Hollandia ego*, Praha – Moravská Třebová 1998, s. .

<sup>70</sup> Srov. J. Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 286.

aristokratickými vrstvami a sběrateli uměleckých děl. Sběratelé vyhledávali především kabinetní zátiší<sup>71</sup> menšího rozměru, neboť v první polovině sedmnáctého století na oblibě narůstají kammergalerie (jako soukromé sbírky uměleckých, děl, přírodnin a dalších kuriozit). Zátiší je tak postupně ochuzováno o symbolický obsah, na druhou stranu přibývá dekorativních prvků, a z barokního patetického pojetí malby se vývoj „zobrazování předmětů“ ubírá cestou rokokové hravosti a idealizace.

### 3.3. Holandská a vlámská zátiší ve sbírce NG Šternberského paláce v Praze

Umělecká nizozemská produkce 15. a 16. století (do osamostatnění severonizozemských provincií) bývá označována jako **nizozemské umění**. Počínaje vyhlášením samostatného státu Spojených provincií (1581) se nizozemská produkce dělí na **flámské malířství** (jižního Nizozemí) a **holandské malířství** (Severního Nizozemí). Národní galerie ve Šternberském paláci vlastní celkem deset obrazových zátiší nizozemských mistrů, z nichž osm vytvořili umělci pocházející ze Spojených Severních provincií a dvě díla byla vytvořena na území Flander.

Obrazy holandských a vlámských zátiší, které jsou zastoupeny v NG ve Šternberském paláci se těší rozmanitosti svých okruhů. Galerie se může pochlubit jak dekorativními zátišími prostřených stolů, tak květinovými, ovocnými, ryze asketickými a kuřáckými zátišími. Téměř všechny zastoupená díla byla namalována v sedmnáctém století, a je tedy na jejich vzorku možné pozorovat již vyzrálou nizozemskou malbu obrazového zátiší. Na druhou stranu z některých obrazů již vyprchala moralistní a upomínající symbolika. Malíři jako například J. Janz van den Uyl, nebo Willem Kalf začali zobrazovat předměty pro krásu předmětů samotných. Zátiší Jana Jansze van den Uyla bylo ještě v literatuře a v katalozích v 1. a počátku 2. poloviny 20. století připisováno malíři Willem Claesz. Hedovi. Tato záměna pramení pravděpodobně z podobných typů zobrazovaných typů té doby a také vlivem šíření

<sup>71</sup> Kabinetní obrazy byly malých rozměrů, snadno přemístitelné a určené k prohlížení zblízka. Staly se protiváhou monumentálních pláten. Zvláštní oblibě se těšily na přelomu 17. a 18. století, kdy se sběratelská činnost stává doslova vášní. (Seifertová, S ozvěnou..., Praha 1997).

poznatků a přístupů k malbě. Malíři se mezi sebou inspirovali navzájem. My se k dílům následně přiblížíme ikonografickým popisem.

### Vlámští představitelé:

**Jan I. Brueghel , starší** (obr. 5) a jeho kytice ve váze je klasickým prototypem květinových zátiší. Všechny botanické druhy jsou biologicky určitelné a symbolicky se vztahují k Panence Marii: iris zde zastupuje lilii, které bylo vždy přisuzováno prvenství jako květiny Panny Marie. Poprvé zaměnili iris za lilii právě vlámští mistři, kteří květ irisu přirovnávali ke tvaru šavle (šavlový iris), čímž měl aludovat smutek Panny Marie při Kristových Pašijích. Bílá růže je narážkou na Pannu Marii nazývanou „růží bez trnů“, protože byla osvobozena od prvního hříchu. Růže podle sv. Ambrože rostla předtím než se stala květinou na pozemském světě v ráji bez trnů, až po pádu člověka na ní začaly vyrůstat trny. Narcis se symbolicky vztahuje k vítězství věčného života nad smrtí. Jahoda zachycená na desce stolu je symbolem počestnosti a společně s fialkami symbolizuje, že i v jednoduchých květech je přítomno božské. Plod jahody může také symbolizovat dvanáct plodů duše. Určení těchto několika květin je zcela postačující k tomu, abychom se dozvěděli vše podstatné. Celý obraz zastupuje symbolicky Pannu Marii, s jejími radostmi, ctnostmi, i smutkem. Květiny jako narcis pak navíc vzbuzují v divákovi příslib naděje, protože symbolizují božskou oběť z lásky k člověku.

**Frans Snyders**, (obr. 6). Obraz tohoto umělce může mít několik rovin výkladu, avšak jeden nemusí nutně vylučovat druhý. Dílo nespadá v první řadě zcela do „standardních formátů zátiší“ svými rozměry. Lze z toho usoudit, že zřejmě bylo určeno do jídelních prostor, či na jiné dobře viditelné místo. Snyders je znám tím, že svá zátiší doprovázel přítomností člověka, či podobně jako je tomu u pražského zátiší, zasazoval do zátiší opice. Tato dynamická podoba nenechá divákovo oko v poklidu, a ten přejíždí pohledem od jednoho výjevu k druhému. Opět je tu velké množství plodů ovoce vybraných lahůdek (humr), a z tohoto důvodu může zátiší představovat rozmanitost různých druhů plodů, jež Bůh daroval člověku. Ke krásnému ovoci náleží i krásné nádoby, a Snyders volí jednoznačně drahé porcelánové mísy umně naaranžované na stole. Především je zde také patrná snaha prolomit

se do prostoru diváka, což naznačuje převrhnutá – nebudeme daleko od pravdy nařkneme-li nenechavé opičky – mísa s ovocem a artyčoky svažující se k zemi na okraji stolu. Druhá významová rovina může být spojena se záměrem umělce přispět k zaktivování všech pěti lidských smyslů při pouhém pohledu na jeho dílo. V touze dotknout či přičichnout si ke krásným plodům je však člověk vystaven pokušení, jemuž by se měl vyvarovat. Navíc opice je symbolem chtíče a potažmo hříchu, může také narážet na zahálčivou duši člověka, který opomíjí duchovní stránku života. Neboť není údělem člověka požitkářství na tomto světě...

#### Holandští představitelé:

**Nicolaes Gillis**, (obr. 7). Gillisovo zátiší se vyznačuje monumentálností a opět velkými rozměry. Podle stupnice ustálených typů zátiší spadá mezi tzv. banketje, čili prostřené stoly. Nabídka pokrmů je opravdu široká a lákavá. Také luxusní porcelán, cínový talířek a sklenice z benátského skla divákovi napovídají, že se jedná o jídelní tabuli zámožného člověka. Dílo bylo zřejmě i v tomto případě určené pro jídelní prostory. Kromě šťavnatého ovoce se nás malíř snaží nalákat na další lahůdky: pečivo, máslo a sýr. Ale také oříšky, citron a jiné laskominy. Důležité místo v kompozici však zaujímá drobný hmyz v podobě motýla v předním plánu. Pokud člověk odolá pokušení, bude vykoupen, neboť motýl symbolizuje vzkříšení Krista, který dal lidstvu naději na spásu (symbolika motýla, viz. Kapitola o klidožití).

**Ambrosius Boaschaert**, (obr. 8). Zátiší s broskvemi A. Boaschaerta je malého formátu, a sloužilo pravděpodobně k docela jiným účelům, než předchozí dva typy zátiší. Mohlo být umístěno do pracovny, kde nad ním jeho vlastník mohl rozjímat a meditovat. Při prvním pohledu není tak zcela zřejmé jaká myšlenka vyjadřuje poslání obrazu. Avšak při odkrytí symbolických významů, na nás dolehne její tíha se vším všudy. Kompozice tohoto umělce je velmi vyvážená a symetrická. Vzbuzuje na první pohled pocit harmonie a vyrovnanosti, krásné ovoce na cínovém talířku, které se nabízí člověku. Na druhý pohled nás poněkud zneklidní moucha na jablku. Moucha je zobrazována vždy s negativním významem, a různé druhy hmyzu vůbec na obrazech nizozemských mistrů 16. a 17. století symbolizují zlo,

nemoc, zmar a zkázu. Kontempace se tak odvíjí od tohoto malého tvora, který způsobuje zkázu ovoce a přispívá k jeho zániku. Vše krásné hyne a krásy pozbývá. Především pak hyne vše stvořené, časné a tedy pomíjivé.

Moucha však sloužila také jako ochranný talisman, či měla vytvářet zrakový klam.

**Pieter de Putter**, (obr. 9) proslul svými zátišími se sladkovodními rybami. Jak jsme se již zmínili v kapitole o Klidožití, rybolov byl velmi oblíbený, přestože se dotýkal více bohatých šlechticů a patricijů. Krásně zachycená lesklá těla ryb mají podržovat vzpomínku na dobrý úlovek a potěšení člověka. Kromě ryb malíř naznačil též rybářské náčiní jako nutný předpoklad dobrého lovu. Zátiší působí málo barevnými tóny, avšak právě tato střídmost a věčnost byla typickou pro holandská zátiší. Přestože toto zátiší zachycuje především lahodný úlovek a chloubu, symbolicky se může ryba vztahovat ke Kristovi, protože pět řeckých písmen, které se v řeckém slově ryba vyskytují (ichthis=Ježíš Kristus, Syn Boha, Spasitel), symbolizuje přítomnost Spasitele.

**Egbert van der Poel**, (obr. 10) byl původně v delfském cechu zapsán jako krajinář. Známé jsou jeho pohledy na zničený Delft po tragickém výbuchu zdejšího skladu střelného prachu (Evropské umění od antiky...Vít Vlnas (ed.), 2004). Na pražském obraze zachytil jednoduchou kompozici různých skupin zátiší zakomponovaných do venkovského interiéru. Malíř se soustředil především na všední, obyčejné věci, které člověk každodenně používá, avšak neuvědomuje si jejich krásu a důležitost, neboť byly stvořeny Bohem.

**Jan Jansz van de Uyl**, (obr. 11). Na výškovém formátu se před námi prostírá diagonálně řešená kompozice prostřeného stolu, jehož předměty jsou nakupeny na jednu stranu. Jak bylo již zmíněno, van Uyl přešel k malbě zátiší bez jakékoli symboliky, aby se plně věnoval zobrazování rozličných povrchů věcí. Přesto divákovu oko není ochuzeno. Hravé odlesky bílého ubrusu na cínové konvičce svědčí o pečlivosti a propracovanosti, kterou malíř vynaložil ve snaze podat objektivní popis předmětů. Malíř často ve svých dílech zachycoval máslo, nedojedené pečivo, vejce a sklenici s pivem. Zátiší opět těží ze snahy o iluzionismus v podobě nože přesahujícího okraj stolu.

**Jan Jansz van de Velde**, (obr. 12). Zátíší tohoto umělce lze jednoznačně označit za kuřácké, a tedy vztahující se k požitkářství a zahálčivosti. Člověka varuje a nabádá k střídmosti. Střídmé je i podání, které umělec zvolil. V. Novotný se zmiňuje o van Veldem jako o „*nejukáznějším a nejasketičtějším malíři zátíší v Holandsku*“ (V. Novotný, *Holandské zátíší*, Prameny 1942). Zátíší působí opravdu asketickým dojmem, a divákovi může připadat výškový formát až zbytečně protáhlý. Lze jen říci, že to byl zřejmě umělcův záměr, a přestože zátíší působí skromně, není ochuzeno o bohatou symboliku. Jde o typ zátíší Vanitas, které varuje před marnivostí a zmarem. V tomto případě se symbolický význam skrývá hned v několika předmětech. Na stole je mírně z nadhledu zobrazena sklenice se zlatavým – na povrchu zpěněným – mokem, svoji velikostí vytváří pomyslné ohnisko kompozice. Symbolizuje pijanství, od něhož se odvíjejí další „neduchovní“ počiny člověka. – Jako je například hraní karet coby hazardérství a kouření. Doutnající knot, který přesahuje přes okraj stolu a evokuje iluzi prostoru, má podobný význam jako hořící svíčka. – symbolizuje rychlé ulpívání života. Popel poházený kolem dýmky navíc naznačuje zmar všeho stvořeného: „*Všechno má určenou chvíli a veškeré dění pod nebem svůj čas*“ (Kaz 3, 1). Vpravo jsou na stole umístěny oříšky, některé dosud nerozlousknuté. Výlučně křesťanská symbolika zde chybí: ve sklenici je pivo, nikoli víno (připomínka eucharistie) a lískové oříšky jsou zde namísto ořechů vlašských, z tohoto důvodu by pak také bylo možné odvodit zátíší jako nikoli v první řadě symbolické, nýbrž prostředkující prostý všední život lidí v Holandsku.

Symboliku vlašského ořechu vypracoval Augustin: „*Vnější zelená slupka byla tělem Kristovým, jeho lidskou přirozeností, skořápka dřevem jeho kříže, jádro jeho božskou přirozeností*“<sup>72</sup>.

Jaromír Šíp také v souvislosti s jednoduchostí van de Veldových zátíší poukazuje na to, že umělec je vytvářel v době<sup>73</sup>, kdy společnost žádala velká honosná, dekorativní zátíší, plná vzácného ovoce, vybraných lahůdek a drahých předmětů (*Mistři holandské malby 17. století* s úvodem J. Šípa, 1954).

<sup>72</sup> J Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 286.

<sup>73</sup> - dílo spadá do 1. pol. 17. století

**Jan Davidsz de Heem**, (obr. 13). De Heem se vyučil u svého otce Davida de Heema. Maloval především zátiší typu Vanitas. Od roku 1636 působil v Antverpách a počal vytvářet pod vlivem Daniela Segherse dekorativní typy zátiší libující si v barevnosti – na rozdíl od většiny předchozích děl holandských mistrů, vyznačujících se omezenou barevnou tonalitou (tzv. monochromní tonalita). Pražská poněkud složitě provedená kompozice prostřeného stolu poukazuje opět k námětu Vanitas, marnosti lidského žití. Přítomnost několika věcí na stole oživuje drobný hmyz. Motýli symbolizují naději lidské duše, jejichž protipól na obraze vytváří housenka na stopce jahody a jiní brouci lezoucí po ovoci. Člověku mají připomínat časnost, omezenost jeho pobytu na tomto světě. Počinání člověka tak může vést stejně jako ke spáse, ke zmaru. Prostor je tak opět ponechán meditaci nad opomíjením duchovního. Ovoce na stříbrném talíři má v divákovi vzbuzovat touhu po smyslovosti a sílu odolat pokušení. Vedle talířku jsou ústřice, které v rámci kompozice vzbuzují pocit exotiky a luxusu. Iluzi prostoru opět evokuje talířek nakloněný přes okraj stolu a větvička s třešněmi přepadající přes jeho okraj. V pozadí je seskupeno několik dalších předmětů: porcelánová mísa, dvě sklenice s vínem, vinná réva a květiny. Vinná réva společně s vínem je narážkou na večeři Páně. Uvadající květiny symbolizují smrtelnost všeho stvořeného a krátkost pobytu na tomto světě. Také list vinné révy podléhá na některých místech zkáze, jež přísluší všemu živému. Zdánlivý prostor je vymezen hřebíkem ve zdi.

**Willem Kalf**, (obr. 14). Tento malíř vynikl zejména přepychovými typy zátiší, jež zachycují luxus měšťanské společnosti v Holandsku. Kalf se postupně vzdálil prosté jednoduchosti holandských zátiší, a zaměřil se na jejich dekorativní poslání. V zátiší zastoupeném v pražské galerii si malíř pohrává se světelnými efekty, nechává diváka tušit tvary sklenic v pozadí a záměrně zobrazuje luxusní zboží, například benátské sklo, které se do Holandska dováželo z Itálie. Kompozice je obohacena o zřasený perský koberec, který byl v té době velice drahou záležitostí a mohli si ho tudíž dovolit jen velmi zámožní lidé. Jeho drahocennost je patrná i z umístění, slouží v podstatě jako obdoba ozdobného ubrusu, a celkově dodává obrazu „střídmě“ barevný kolorit. Opět jsou zde přítomny dvě sklenice vína a diagonálně umístěný tácek s ovocem. Smysly člověka jsou zde povolány k většímu prožitku a potěšení. Naturalisticky zachycená dužina napůl oloupaného citronu vyvolává v ústech diváka doslova kyselost a je skutečným trompe l'oeil, klamem oka. Kromě již výše jmenovaných přepychových předmětů, dotváří atmosféru a současně iluzi prostoru nůž s achátovou



střenkou přesahující přes okraj stolu. Celkově obraz slouží jako doklad přepychu, jež si někteří měšťané té doby dopřávali a zároveň neopomíná na varování před nadměrným zneužíváním všech těchto statků.

## Kapitola IV.

### Zátiší v odborné literatuře

Veskrze všechna dostupná literatura věnovaná tématu zátiší u nás vyšla ve dvacátém století, podobně tomu bylo i v zahraničí. V první polovině nebyla tématice zátiší věnována zvláštní pozornost a dílo na oslavu holandského „klidožití“ z první poloviny 20. století vyšlo z pera Vincence Kramáře. V časopise „Volné směry“ pak přispěli svými studiemi o holandském zátiší malíř Emil Filla (ročník XXII) a Vladimír Novotný (1937). Kramář a Filla jsou známi spíše tím, že v českých zemích přispěli teoreticky (Kramář) i prakticky (Filla) k rozvoji kubistického umění. Skutečnost projeveného nezájmu o zátiší v první polovině minulého století lze připočítat v první řadě dvěma světovým válkám, které se obě dotkly našeho území. Dílo Vincence Kramáře z roku 1932 spadá do horizontu meziválečného období První republiky (1918 – 1938). Příspěvky do časopisů spadají do období před druhou světovou válkou. Ve druhé řadě lze okrajovou pozornost tematiky kolem tvorby zátiší spatřovat v zastínění holandských mistrů specializujících se na zátiší jinými významnými umělci holandské a vlámské malby té doby, mezi něž patří Peter Paul Rubens (1577 – 1640) a Rembrandt van Rijn (1606 – 1669). Pražská galerie starého evropského umění ve Šternberském paláci se může pyšnit díly obou výše jmenovaných mistrů, a není proto zcela výjimkou, směřují-li návštěvníci galerie dychtiví po dílech „zlatého sedmnáctého věku“ Holandska a jižního Nizozemí právě k dílům těchto velikánů. Není však obtížné povšimnout si také v Rembrandtově díle „Učenec ve své pracovně“ skupiny zátiší, jež vytvářejí knihy ledabyly nakupené na stole v pracovně filosofa, v pozadí lze tušit globus, jehož tvary splývají s tmavým pozadím.

## V. KRAMÁŘ A ZÁTIŠÍ V NOVODOBÉM UMĚNÍ

(literatura uměnovědná)

Vincenc Kramář ve svém díle *Zátiší v novodobém umění* z roku 1932 pojednává o zátiší více méně na obecné rovině se zaměřením na **obsah** a **formu** díla. Malbu zátiší coby skupinu několika neživých předmětů považuje za „malířský útvar, kterým se nová doba nejosobitěji krásně vyjádřila.“<sup>74</sup> Za významné předpoklady vyčlení zátiší z figurální kompozice vyjmenovává rozlukou v náboženství, kladný poměr ke skutečnému světu, vliv individualismu a „nový názor na kosmos, vidoucí ... i v té nejnepatrnější věci projev všeovládajícího ducha...“ (Ibidem, s 10). Se změnou postoje člověka ke světu přichází i objevení nových námětů, které jak uvádí Kramář, vděčí skutečnosti, že námět sám o sobě ztratil svůj výlučný význam, osvobodil se od duchovních pout. Námět je zúžen na téma<sup>75</sup> a vytyčení tématu je následováno volbou prostředků (**forma**). **Obsah** pak představuje pocit, který dílo vyvolá v divákovi. Takto je dnes vnímáno abstraktní umění, neboť Kramář v holandské malbě zátiší předstupeň abstrakce anticipuje v tom smyslu, že v zátiší se prvořadými staly „vlastnosti díla...nezatížené psychologickými a myšlenkovými prvky“<sup>76</sup>. Díla malířů zátiší první generace považuje za objevitelské, pozdější sedmnácté století pak za poklesnutí k *plochému naturalismu* a *technickému umělkářství*. Jestliže lze v zátiších sedmnáctého věku spatřovat zrcadlo skutečnosti (realismus), pak v dílech zachycujících zátiší v umění dvacátého století lze podle Vincence Kramáře spatřovat zrcadlo osobnosti (abstrakce, kubismus). Jako počáteční bod osamostatnění formy od obsahu považuje tvorbu a „první“ zátiší namalované Caravaggiem, za konečný bod tohoto obrovského vývoje nové doby pak považuje tvorbu Picassovu, která vymýtila i poslední zbytky naturalismu. Přínos osamostatnění zátiší spatřuje Kramář především v odpoutání se od náboženských témat a v možnosti, která v rámci této svébytnosti slibuje umělci volnější ruku a vyjádření „vlastní tvůrčí mohutnosti“.

Podle skutečnosti, která nám však dává najevo, že raná zátiší ještě nebyla tak zcela odpoutána od duchovního kontextu, vezmeme-li v úvahu samostatné předměty symbolizující morální a náboženská ponaučení, není tak zcela jednoznačné opomíjet tato skrytá poselství raných typů

<sup>74</sup> V. Kramář, *Zátiší v novodobém umění*, 1932, s. 9.

<sup>75</sup> - možno vysledovat u krajinářů, malířů zátiší, ale i abstraktního umění.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 12.

V. Kramář se ve svém pojednání nezmiňuje o skrytém symbolismu v zátiší, což lze připočíst autorově potřebě vyjádřit se v prvé řadě k formě jakožto základní ose uměleckého díla

zátiší. Neboť moralizovat a upomínat skrze zašifrovanou symboliku prostých věcí se stává důležité právě ve chvíli, kdy člověk začíná na životě lpět, cítit silnou připoutanost k hmotným statkům, a neblahý strach z případné odpoutanosti od nich.

## V. NOVOTNÝ – PROSTOR JAKO ZÁKLADNÍ PRVEK HOLANDSKÝCH ZÁTIŠÍ

(literatura uměnovědná)

V první polovině 20. století (1942) vyšla ještě jedna publikace o holandských zátiších, sice malého rozsahu, ale čtenář se může s holandskými zátišími blíže seznámit prostřednictvím 26 ilustrací, jež knížka obsahuje. O zátiších pojednává Vladimír Novotný a všímá si v první řadě rovnorodosti, patrné v dílech vlámských mistrů, (obzvláště u květinových zátiší Jana I. Brueghela) a ve druhé řadě prostoru, jímž se zátiší pomocí světelných odlesků a efektů vymezují. O vzniku zátiší hovoří jako o důsledku nové doby, která přinesla nový pohled člověka na svět. Vyčlenění motivů zátiší a jejich osamostatnění pak přičítá především tomu, že díla, která zachycovala výjevy z trhů a kuchyní – v podání P. Aertsena a jeho žáka J. Bueckelaera – zaplnila tak velkou část plochy, že se stala vlastním námětem a osamostatnila se jako vlastní obor. Všímá si dále rafinovanosti a překomplikovanosti některých kompozic pozdějších mistrů, kteří vycházeli z hravosti umění manýrismu. V sedmáctém století pak vyjmenovává jako nejfrekventovanější okruhy zátiší: zobrazování prostých všedních věcí každodenního života, nádherné dekorativní předměty, mrtvé ryby a exotické předměty z holandského trhu (roamery, benátské sklo, perské koberce, aj.). Pojmem rovnorodost má Novotný na mysli zejména přehledné kompozice J.Brughela, kdy se věci navzájem nepřekrývají, a každé je dán prostor k tomu, aby svébytně vynikla. Odsud odvozuje stanovisko umělce k okolnímu světu, který je složen z jednotlivých detailů, z nichž žádný není více či méně důležitý než ty ostatní. Novotný dále vyzdvihuje především zátiší Jana Jansze van de Velde, v jejichž utlumené barevnosti a jednoduchosti se zračí pravý holandský duch.

## H. SEIFERTOVÁ A OZVĚNA STARÝCH MISTRŮ

(odborné studie o zátiší)

Ve druhé polovině dvacátého století dochází v oblasti zájmu o holandská zátiší k posunu. Malované zátiší však nadále zůstává v centru pozornosti především historiků umění. Tematika zátiší je zohledněna zejména v odborných článcích v časopisu *Umění* a ve slovníkové literatuře. Za řadu odborných článků uveřejněných v časopise *Umění* v 70. a 80. letech minulého století vděčíme historičce umění Haně Seifertové. Jako jedna z prvních se Seifertová věnovala tématu malby zátiší ve svých pracích o G. Flegelovi a ve své diplomní práci o K. J. Hirschelym<sup>77</sup>. Otázky věnované zátiší se v druhé polovině dvacátého století nicméně stále omezují spíše na úvodní statě v katalogích pojednávajících o nizozemském malířství 16. století a holandském a vlámském malířství 17. století. Je velká škoda, že H. Seifertové, která se tomuto žánru věnuje a stále publikuje své studie v katalogích NG a v časopise *Umění*, dosud nebyla dána příležitost k souhrnné publikaci o tomto tématu. Přestože u nás nevyšla monografie o zátiší – a nebyla dosud žádná ani přeložena –, v Národní knihovně je k dispozici dílo Ch. Sterlinga<sup>78</sup> z roku 1937, a v knihovně Umělecko-průmyslového muzea lze nahlédnout do velice obsáhlé publikace autorky S. Ebert-Schiferrer, jež byla mimo jiné v průběhu textu také zmiňována.

## P. ARIÉS – NEŽIVÉ PŘEDMĚTY ZÁTIŠÍ JAKO MLUVČÍ DOBY

(literatura antropologická)

Od přelomu našeho století lze sledovat nový zájem o zátiší v dílech antropologů.

Příkladem je kniha francouzského historika smrti P. Ariése, která vyšla v roce 2000. Je zajímavé, jakým způsobem se Ariés k tématu zátiší dobral a proč. Autor se zabývá především proměnou vztahu člověka ke smrti v průběhu věků – všímá si náhrobků a umrlčí tematiky v umění. Jestliže ve středověku byla smrt ochočená, a lidé ji vnímali jako vysvobození z přechodné stezky života, kterou byl pozemský svět. V období vrcholného středověku a raného novověku již smrt nenabízí věčnost, ale jde z ní strach. Stává se smrtí nemilosrdnou, protože odtrhává člověka od věcí, které má rád. Právě tato láska k věcem a jejich vlastnění je

<sup>77</sup> H. Seifertová, *Kašpar Jan Hirschely a počátek barokního zátiší v Čechách*, diplomní práce, FF UK, 1958.

<sup>78</sup> Ch. Sterling, *La peinture française au XVIIe siècle*, Francie 1937.

nejvíce patrná v zátiších. Již od 15. století jsou prvky ve figurálních kompozicích již velmi výrazné, stávají se „muzeem předmětů každodenní potřeby“: jde o předměty drahocenné (číše), přepychové (šperky), předměty jednodušší (nádobí, knihy) a o obyčejné venkovské předměty (plácačka na mouchy, hliněné nádobí, aj.). věci začaly být dle Ariése s rostoucím strachem ze smrti nabývat na významu a staly se známkou určitého domácího pohodlí. Ve druhé polovině se již vydělují a vnikají samostatná zátiší. Lpění na věcech tak Ariés nepřisuzuje renesanci, ale pozdnímu středověku. Na čem Ariés staví svoji teorii? Ariés se v této souvislosti zmiňuje o **artes moriendi** – knížkách, které člověku měly pomoci ke šťastné smrti – které se sestávaly ze dvou řad pokusů různého druhu. V první řadě pokusů nabízí ďábel poslední příležitost k vyzkoušení víry umírajícího. Ve druhé řadě pokusů ukazuje ďábel umírajícímu všechno, o co ho smrt připraví. Lpění na věcech tedy muselo být velice silné, a téměř se rovnalo lásce k lidem. Člověk přestal mít strach ze smrti biologické a začal se obávat, že smrt ho oddělí od věcí, které celý život shromažďoval, zasvětil jim péči a lásku. Chtěl si je vzít na onen svět a odtud také vane význam zátiší jako umění na památku, které člověku mělo napomoci v umírání.

#### **D. HOCKNEY – HOLANDSKÁ ZÁTIŠÍ JAKO DÍLA STVOŘENÁ POMOCÍ OPTICKÉ PROJEKCE**

David Hockney je sám umělec, malíř, který odkryl v našem století „tajemství starých mistrů“. Svoji teorii založil na předpokladu, že od počátku 15. století začalo mnoho západních umělců tvořit svá díla pomocí optiky, konkrétně zrcadla a čočky. Toto tvrzení je zlomové především v tom, že se o používání optických skel tušilo (viz. Veermer), avšak teprve Hockney odhalil v jak velké míře byla optika umělci užívána.

Malby vytvořené pomocí zrcadlových čoček musely být dle Hockneyho malého formátu nebo sestavované technikou koláže. Protože zrcadlová čočka se vyznačovala omezenou hloubkou ostroty, tj. dokázala zaostřit jen některé předměty. Neživé předměty zátiší se staly podle Hockneyho pro optickou projekci jako stvořené, nehýbaly se. Měly však jednu evidentní potíž, sesychaly a uvadaly, malíř tedy nemaloval všechny druhy ovoce najednou, chtěl-li aby působily čerstvě, ale tvořil je postupně. To je podle autora další důkaz o tom, že zátiší byla sestavována jako koláž. V průběhu 16. století došlo ke zdokonalení čočky, která byla již

schopna promítat širší zorné pole. Caravaggio dle autora v podstatě „kamerou kreslil“, proto jeho díla působí do velké míry naturalisticky, téměř jako fotografie. Právě se zdokonalením čočky se v 16. století vzedmula mocná vlna naturalismu. Dalším zajímavým zjištěním, mimo jiné, je autorovo srovnání zátiší Caravaggia a Cézanna. Zblízka se jeví Caravaggiovo jako fotka, kdežto Cézannovo působí zdánlivě jako dětská kresba. A v tomto momentě nám Hockney odhaluje další tajemství. Když poodstoupíme a podíváme se na obě díla znovu z větší dálky, dobře rozeznatelné je nyní dílo Cézannovo. Hockney to vysvětluje jednoduše tím, že Caravaggio musel použít při malbě zátiší čočku, neboť malba se vyznačuje jednookým viděním. Naopak dílo Cézannovo vytvořené bez užití čočky, tj. viděné dvěma očima, je pro lidské oko přirozenější.

Odklon od používání optiky pak David Hockney datuje do roku 1870, tedy do doby, kdy začíná čočku nahrazovat fotografie.

Chronologický přehled literatury, která vyšla v českém jazyce:

- V. Kramář, Zátíší v novodobém umění, 1932
- Holandské zátíší, S.V.U. Mánes, 1942
- E. Gombrich, Příběh umění 1995 (dotisk 2003)
- H. Seifertová, Kašpar Jan Hirschely a počátek barokního zátíší..., FF UK 1958
- H. Seifertová, Barokní zátíší v Čechách a ..., Umění, 1970
- H. Seifertová, Georg Flegel, Umění 1978
- E. Panofsky, Význam ve výtvarném umění, 1981
- V. Laudová, Obrazová publikace o vývoji zátíší v Československu po roce 1945, 1983
- J. Hall, Slovník symbolů..., 1991
- H. Seifertová, Nizozemské malířství 16.-18. století, (katalog k výstavě), 1995
- H. Seifertová, S ozvěnou starých mistrů, (katalog), 1997
- H. Seifertová, ..et in Hollandia ego, 1998
- H. Seifertová, G. Flegel, 1998
- J. Royt, Slovník symbolů, 1998
- P. Ariés, Dějiny smrti, 2000
- J. Vacková, Odpovědi obrazů..2003
- D. Hockney, Tajemství starých mistrů, 2003



## Závěr

Fenomén zátiší mohl vzniknout a rozvinout se jen za předpokladu spolupůsobení určitých podmínek, jejichž kořeny lze vystopovat už ve vrcholném a pozdním středověku. – Nesouvisí tedy bezprostředně s renesancí a kulturními inovacemi, které s sebou přinesla. I když měly na rozvoji zátiší nemalý podíl. Otázka vzniku „klidožití“ je velice komplikovaná, a ve velké míře souvisí s postojem člověka k životu a ke světu vůbec. Každý jedince, ať už se to týkalo objednavatelů: příslušníka dvora, světské nebo řádové církve či měšťana či samotných umělců, se na přelomu středověku a novověku podílel na udržování a přetváření určitého rámce, do něž spadají – vypůjčíme-li si terminologii C. Geertze – vzorce kultury, tj. náboženství, estetika, etika, filosofie,... Všechny tyto části utvářejí onu pomyslnou jednotu jménem kultura a slouží člověku k orientaci ve světě, jinými slovy vytvářejí světonázor společný dané společnosti v určitém čase a prostoru. Při pátrání kdy, kde a proč prvky zátiší počaly prozatím „jen“ vstupovat do biblických a hagiografických příběhů, je nutné zvážit právě všechny tyto kulturní vzorce, na jejichž základě se společnost v daném místě a čase utváří, spolu-identifikuje a definuje samu sebe. Je jisté, že k tomu došlo nejdříve v prostředí dvorském a posléze v městské společnosti a souviselo to s rozvojem individuální zbožnosti. Názor, který by tvrdil, že myšlení evropské společnosti ve středověku utvářela výlučně církev, že to byla ona, kdo určoval směr a vývoj v dějinách, je neudržitelný. Sama církev se musela přizpůsobit laickému spektru věřících a své teorie tzv. převést do „jazyka“, jemuž by nevzdělaní věřící porozuměli. Ve snaze uplatnit své koncepce o dvojí účtě k posvátným obrazům – v podobě srozumitelné nevzdělaným věřícím – však církev poskytla předpoklad k silnému rozvoji kultu obrazů ve vrcholném a pozdním středověku. – Především pak v souvislosti s chápáním Krista jako bohočlověka, jehož Vtělení umožňuje obrazům - zachycujícím jeho podobu – prokazovat větší úctu než svatým a všemu stvořenému (viz. hyperdulia). V důsledku toho dochází zejména od 13. století k rozporu v nauce o eucharistii, který trval po celou dobu vrcholného středověku a na počátku novověku vyvrcholil reformací. Prostí věřící přisuzovali uměleckým dílům zázračnou moc, zpřítomnění božského, byli ochotni za svatými obrazy podnikat daleké poutě a platit církvi za jejich odhalení u příležitosti křesťanských svátků. Proti takto pojatému povrchnímu chápání děl se postavil Kalvín, který

vnímal umělecká díla symbolicky (zástupně) stejně tak chápal i přepodstatnění, tedy symbolické zastoupení Kristova těla v hostii. Rozšíření takto pojatého vztahu ke svátosti mělo zásadní dopad na proměnu funkce obrazu. Není-li Kristus přítomen v eucharistii, nemůže být přítomen ani v obraze. Pakliže obraz ztratil svoji divotvornou funkci, začal se k němu člověk vztahovat jiným způsobem – pro potěšení. Stojí za povšimnutí, že právě v Nizozemí – kam kalvinismus pronikl nejvýrazněji – se začal v 16. století zvyšovat počet světských témat. Souvisel snad s odklonem od víry? Nikoli. Člověk věřil silněji, než kdy předtím, avšak svoji víru obracel dovnitř sebe. Toužil být Bohu nablízku a za předpokladu, že ho může poznávat již na tomto světě a to i v docela obyčejných věcech (viz. tomismus) – začal věci, které vlastnil, milovat. – Vztahoval se k nim jako k darům od Boha. Začal je milovat dokonce natolik, že si přál na ně stále hledět a kochat se nádherou: krásných plodů, drahých věcí, ale také věcí docela obyčejných. Z touhy po vlastnění a pro vášnivé lpění na věcech se zrodilo zátiší jako tiše stojící věci, v nichž se zračí Bůh.

Vztah k obrazům v Nizozemí – zejména v jeho severní části - vycházel především z kalvinismu a myšlenka symbolického zastoupení se zde rozvinula do těch nejkrásnějších zpodobení všedních věcí člověka, jaká známe. – Holandská a vlámská zátiší, ticho a zdánlivá harmonie neživých předmětů, ale také vanitas a memento mori. To vše se v nich spojuje v jeden celek, to vše odráží způsob, kterým se člověk v raném novověku začal vztahovat k věcem a uvědomovat si svoji biografii a smrtelnost. Význam zátiší, tj. význam, který člověk přičítal jednotlivým věcem, lze spatřit právě ve vztahu jedince (individua) k životu a smrti.

## Literatura

- Ariés P.: Dějiny smrti I., II., Argo 2000.
- Baleka J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Academia 1997.
- Bible svatá aneb všecka svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání Kralického z roku 1613. Brno 2004.
- Burke P.: Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii. Mladá fronta 1996.
- Duby, G., Věk katedrál, Argo 2002.
- Gombrich E. H.: Příběh umění, 1995, Argo Dotisk 2003.
- Halama O.: Otázka svatých v české reformaci, Brno 2002.
- Hall J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.
- Hockney D.: Tajemství starých mistrů, Slovart, Praha 2003.
- Huizinga, J.: Podzim středověku, Praha 1999.
- Kramář, V.: Zátíší v novodobém umění, Brno 1932.
- Le Goff J.: Hledání středověku. Rozhovory. Vyšehrad 2005.
- Laudová V.: Zátíší, Odeon, Praha 1983.
- Mistři holandské malby XVII. století, katalog s úvodním slovem J. Šípa, Praha 1954.
- Národní galerie v Praze: Evropské umění od antiky do závěru baroka (ed. Vít Vlnas), NG (Šternberský palác) v Praze 2004.
- Panofsky E.: Význam ve výtvarném umění, Odeon 1981.
- Royt J.: Slovník symbolů, Praha 1998.
- Slovník biblické ikonografie, Karolinum 2006.
- Seifertová H. – Ševčík Anja K.: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1600-1750, Praha 1997.
- Seifertová H.: Georg Flegel, Odeon 1998.
- Seifertová H. – Ševčík Anja K.: ...et in Hollandia ego..., Praha – Moravská Třebová 1998.
- Slovník biblické kultury, Ewa Edition, 1992.
- Sokol J.: Člověk a náboženství, Praha 2004.
- Sokol J.: Čtení z bible. Výběr textů ze starého a nového zákona, ČBS, Praha 1996.
- Vacková J.: Nizozemské malířství 15. a 16. století (Československé sbírky), Academia 1989.
- Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí, Argo 2001.
- Jan van Eyck, Praha 2005.

## Prameny

**Knihovna AV ČR**, Furgeson G., Signs and Symbols in Christian Art, New York 1954.

V. Novotný, Holandské zátiší, Prameny, Praha 1942.

**Knihovna Ústavu dějin umění AV ČR:**

Seifertová H.: Barokní zátiší v Čechách a na Moravě, in: Umění, ročník XVIII, Praha 1970, s. 1-30.

Seifertová H.: Georg Flegel. Malíř trompe l'oeil, in: Umění, 26, Praha 1978, s. 248-261.

Zykmund, V.: K otázce interpretace výtvarného symbolu a znaku, in: Umění, ročník XVIII, Praha 1970, s. 523-524.

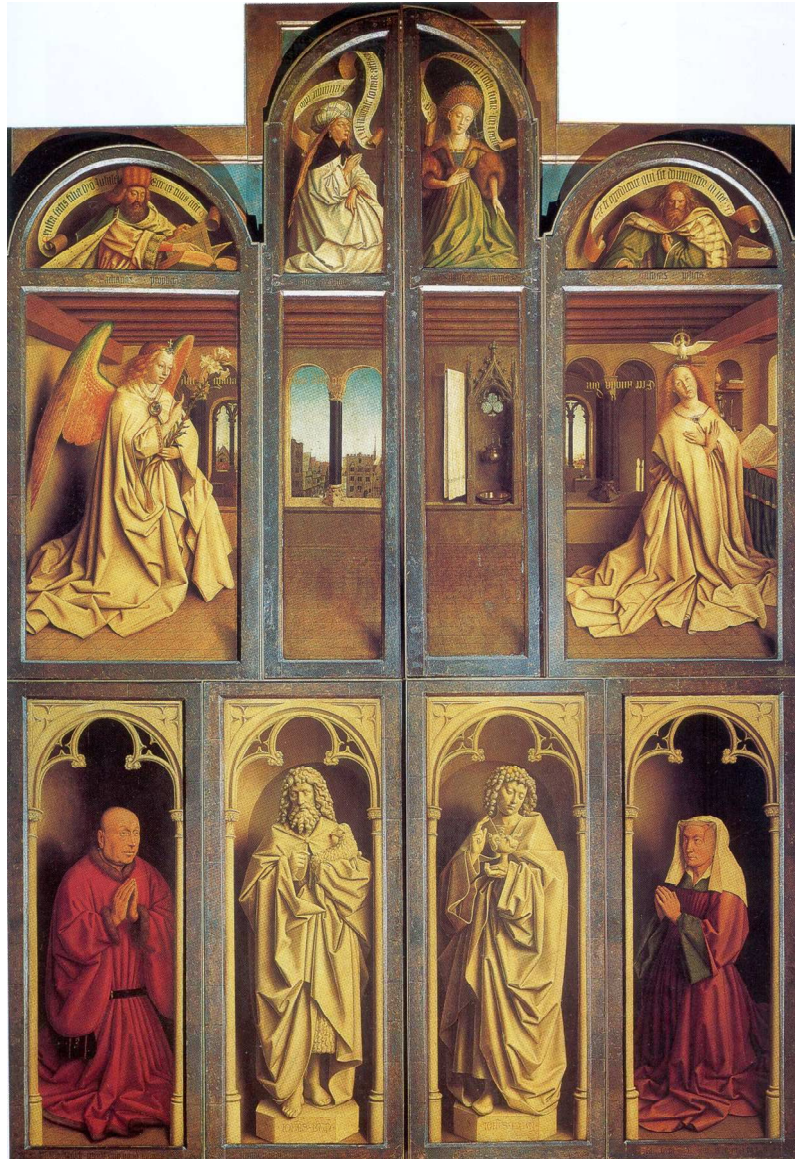
**Knihovna Uměleckoprůmyslového muzea v Praze**, Ebert-Schiffere S.: Still Life: A History, Harry N. Abrams, Inc., Publishers 1998.

## Obrazová příloha

Seznam vyobrazení:

- 1 Jan van Eyck, Gentský oltář (střední deska) (1432)
- 2 Bratři z Limburka, Přebohaté hodinky vévody z Berry (kolem 1416)
- 3 Jan van Eyck, Zásnuby Arnolfiniových (1434)
- 4 Robert Campin, Oltář Z Mérode (1425 – 30)
- 5 Jan I. Brueghel, Kytice ve váze
- 6 Frans Snyders, Zátíší s opicemi
- 7 Nicolaes Gillis, Zátíší na stole (Prostřený stůl), (1614)
- 8 Ambrosius Boschaert, Zátíší s broskvemi (1620)
- 9 Pieter de Putter, Zátíší s rybami
- 10 Egbert van der Poel, Předsíň selského stavení
- 11 Jan Jansz van den Uyl, Zátíší s cínovým džbánem (1632)
- 12 Jan Jansz van de Velde, Zátíší s kuřáckým náčiním (1647)
- 13 Jan Davidsz de Heem, Zátíší s ovocem (1652)
- 14 Willem Kalf, Zátíší s citronem (1653 – 54)
- 15 Mapka Nizozemí v evropském kontextu včetně nejdůležitějších nizozemských ,  
uměleckých center

1/



**Jan van Eyck, Gentský oltář se zavřenými křídly, 1432,  
olej na dřevě, každá deska 146,2 × 51,4cm,  
Katedrála St. Bavo, Gent**

2/



**Paul a Jean z Limburka, *Květen*, kol. 1410,  
Stránka z Přebohatých hodinek vévody z Berry,  
Musée Condé, Chantilly**





3/



**Jan van Eyck, Zásnuby Arnolfiniových, 1434,  
olej na dřevě, 81,8 × 59,7cm,  
National Gallery, Londýn**

4/



**Robert Campin, Oltář z Mérode, 1425 – 30  
olej na dřevě, 54,5 × 27,4cm,  
Metropolitan Museum of Art, New York**

5/



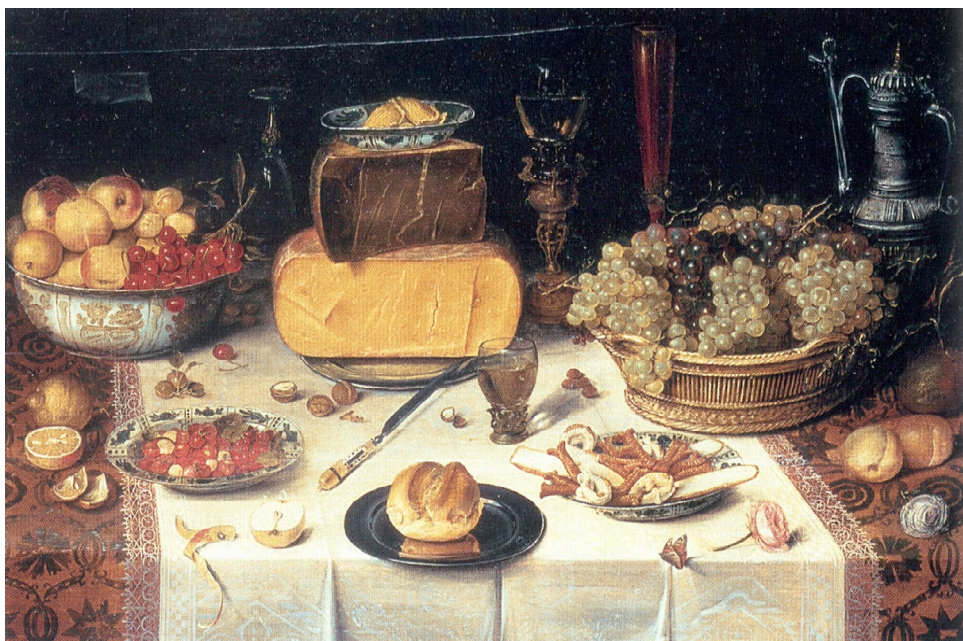
**Jan I. Brueghel, Kytice ve váze,  
olej, dřevo, 67 × 51cm,  
NG v Praze**

6/



**Frans Snyder, Zátiší s opicemi,  
olej, plátno, 110,5 × 180cm,  
NG v Praze**

7/



**Nicolaes Gillis, Zátíší na stole, 1614,  
olej, dřevo, 74,5 × 110,5cm  
NG v Praze**

8/



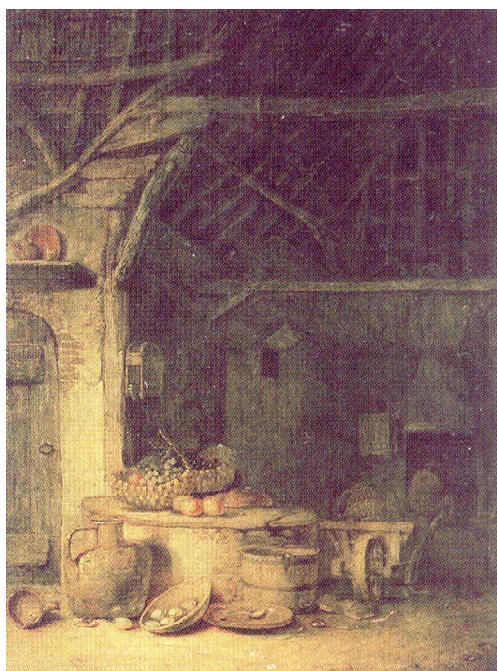
**Ambrosius Boschaert, Zátiší s broskvemi, 1620,  
olej, dřevo, 29 × 45cm,  
NG v Praze**

9/



**Pieter de Putter, Zátiší s rybami,  
olej, dřevo, 38,5 × 53,5cm  
NG v Praze**

10/



**Egbert van der Poel, Předsíň selského stavení,  
olej, dřevo, 53,8 × 40,4cm  
NG v Praze**



11/



**Jan Jansz van den Uyl, Zátiší s cínovým džbánem,  
olej, dřevo, 80 × 68cm,  
NG v Praze**

12/



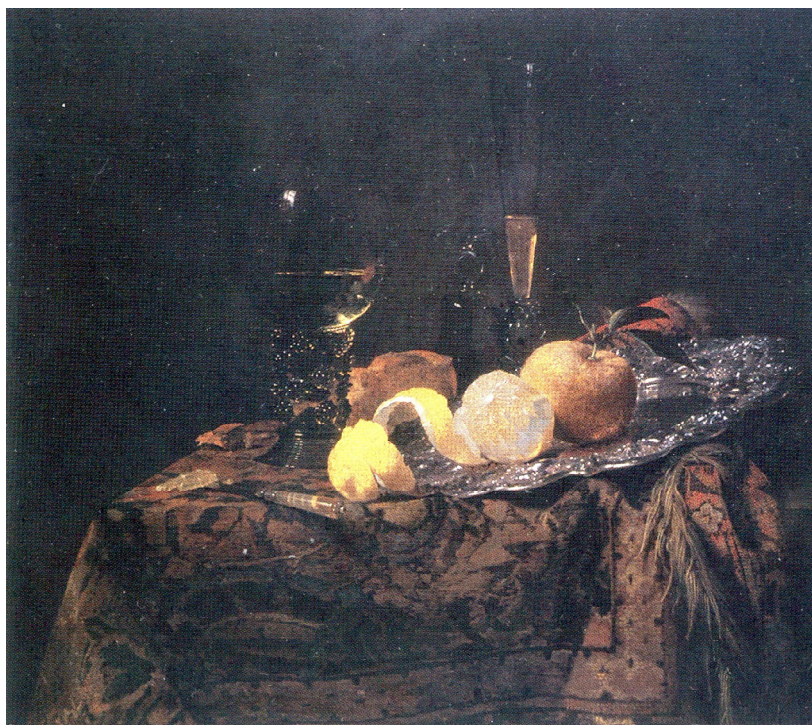
**Jan Jansz van de Velde, Zátiší s kuřáckým náčiním, 1647,  
olej, dřevo, 40 × 31cm,  
NG v Praze**

13/



**Jan Davidsz de Heem, Zátiší s ovocem, 1652,  
olej, dřevo, 41,6 × 35,6cm,  
NG v Praze**

14/



**Willem Kalf, Zátiší s citronem, 1653-54,  
olej, plátno, 64 × 72cm,  
NG v Praze**

Chronologický přehled historických událostí v Nizozemí:

- 1496 – Nizozemí součástí Španělska sňatkem Filipa Sličného s Johanou Šílenou
- 1517 – nástup reformace – vystoupení Luthera proti papeži
- 1519 – nástup Habsburků v Nizozemí (Karel V. španělským králem a císařem (1520)
- 1529 – sněm ve Špýru – katolická většina se staví proti reformaci
- 1536 – InSTITUTE Jana Kalvína
- 1545 – započat Tridentský koncil v duchu vnitřní nápravy církve včetně přesného stanovení učení o svátostech
- 1555 – Augšpurská konfese (náboženská svoboda)
- 1556 – po smrti Karla nastupuje Filip II.
- 1563 – konec Tridentského koncilu
- 1566 – ikonoklasmus v nizozemských provinciích
- 1567 – vyslání vévody z Alby
- 1579 – uzavření Arraské smlouvy (jižní provincie)/Utrechtská smlouva (severní provincie – odpor)
- 1581 – vyhláší Severní Nizozemí nezávislost
- 1585 – padly Antverpy (do područí katolického jihu)
- 1609 – dvanáctiletý mír s Republikou spojených provincií (nezávislost uznána de facto)
- 1648 – uznána nezávislost Severního Nizozemí de iure; Habsburkové pozbývají v Evropě své postavení