

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Nella Šedivá

Rubensova osobní válka

Rubens's Personal War

Děkuji za pomoc a odborné vedení panu prof. PhDr. Lubomíru Konečnému. Díky jeho radám a pomoci se mi práci podařilo dokončit.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

podpis

.....

Klíčová slova

Petr Pavel Rubens, Alegorie následků války, Alegorie hrůz války, Následky války, Hrůzy války, Rubens a osmdesátiletá válka, Rubens diplomatem

Key Words

Peter Paul Rubens, Allegory of consequences of war, Allegory of war, Allegory of horrors of war, Horrors of war, Rubens and the Eighty-Years War, Rubens as diplomat

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá vztahem Petra Pavla Rubense k válce. Ta se od roku 1620 odrážela ve většině jeho kompozic. Byla pro Rubense osobním tématem nejen z obecného důvodu, že ve válce se nedaří obchodu ani umění, ale hlavně díky jeho roli mírového diplomata. Tu na sebe s radostí brávil právě od dvacátých let. Jeho pozici jako muže míru se práce snaží ukázat prostřednictvím obsáhlého životopisu, který se zaměřuje hlavně na jeho politickou a diplomatickou činnost a následných dvou kapitol zabývajících se ikonografií a historií obrazu Alegorie následků války. Válka se tak stává v Rubensově tvorbě pojítkem toho všeho a obraz Alegorie následků války klíčovou prací, která tento vztah ozřejmuje.

Abstract

Bachelor thesis concerns the relationship between Peter Paul Rubens and war. Since 1620 we can find the war in the majority of his composition. The war became very personal topic for Rubens, not only because arts and business does not prosper thorough war years, it was also due to his role as a diplomat for peace. He assumes the role of peacemaker just since the 20s. This work tries to show his role as a man of peace through extensive biography, which deals mainly with Rubens's diplomatic and political role, and through the succeeding two chapters which concern the history and iconography of the Allegory of consequences of war picture. The war became to be the connection of it all and the picture Allegory of consequences of war is the key picture which shows this relationship.

Obsah

1. Úvod	7
2. Život Petra Pavla Rubense.....	8
3. Proměny obrazu v čase	52
4. Rozbor obrazu	56
4.1. Nové souvislosti s válkou a diplomacií.....	58
5. Závěr.....	61
6. Seznam použité literatury:	63
7. Seznam použitých internetovch zdrojů	67
8. Seznam vyobrazení.....	68
9. Příloha č. I - Dopis P. P. Rubense Justu Sustermanovi	69
10. Příloha č. II. - Obrazy.....	71

1. Úvod

Peter Paul Rubens je věhlasný malíř, patří k těm, které si člověk vybaví jako první, když se řekne barokní malířství. Ženy z jeho obrazů jsou natolik typické, že adjektivum rubensovský se stalo synonymem typu ženské krásy. Již méně známé je, že byl také skvělým diplomatem. Jeho zájem o služby státu pramenil z touhy obnovit blahobyť země, kterou pokládal za svůj domov. Jedná se o Habsburské Nizozemí. Z jeho dopisů, a co je zajímavější i z jeho maleb, můžeme soudit, že k dosažení blahobytu je podle jeho názoru absolutně nezbytný mír.

Jednou z premis, proč se vůbec můžeme snažit najít v jeho obrazech něco jiného než soudobého portrétovaného, krásné ženy a osvalené muže, je jeho neuvěřitelné vzdělání, sečtěllost a vysoká inteligence. S lehkostí se pohyboval v politických kruzích, dopisoval si s vysokými představiteli Evropy. Anglický král Karel I. v jeho společnosti nacházel ztracenou řeč a Filip IV. rád naslouchal jeho moudrým názorům.

Právě proto nalezneme politiku a téma míru i v obrazech, kde by ji neznalec nečekal. Z Rubensových dopisů dnes čerpáme mnoho informací o jeho aktivitách. A právě proto jsou jedním z nejdůležitějších zdrojů, který jsem k této práci využívala. Ráda bych představila Rubense jako muže míru a vysvětlila, proč je pro obraz *Alegorie následků války* (3) výstižnější anglický název *Hruzy války* a proč byla válka pro Rubense osobní záležitostí.

Obraz *Alegorie následků války* vznikl v roce 1637 - 1638, na zakázku Justa Sustermana. Dochoval se nám dopis, který provázel malbu při předání. Jeho text napsal Petr Pavel Rubens a je adresovaný Justu Sustermanovi, dvornímu malíři Medicejské rodiny. Ještě zajímavější než autor a příjemce je však obsah dopisu. Rubens zde zhruba na jedné stránce totiž objasnil základní ikonografii obrazu. Ač tím ozřejmil světu identitu postav, neobjasnil nám jeho obsah a souvislosti se světem. Dopis tvoří první přílohu dokumentu. Co pro Rubense bylo tak zřejmé, že to nepotřebovalo výklad, nemusí být tak zřejmé pro nás. Jsou navíc další témata, která v době počátku 17. století nepotřebovala pojmenovávat. V dnešním světě plném dostupných informací můžeme skládat naše znalosti do plastičtějších tvarů, pomyslně obrazem otáčet jako míčkem a zamýšlet se, například jaké místo má diplomacie ve válečném konfliktu a jaké je propojení námětu s válkou mezi bývalými Habsburskými provinciemi.

2. Život Petra Pavla Rubense

Peter Paul Rubens se narodil 28. června roku 1577 ve městě Siegen v jižním Vestfálsku.¹ Byl synem uznávaného antverpského advokáta Jana Rubense. Kvůli své kalvinistické náboženské orientaci žila rodina od roku 1568 v Kolíně nad Rýnem a Siegenu.

Jan Rubens zde vykonával službu právního poradce druhé manželky Viléma Oranžského, Anny Vestfálské. V roce 1570 vyšla najevo milostná aféra Jana s kněžnou Oranžskou. Tento relativně krátce trvající vztah zanechá na životech obou milenců trvalé následky. Kněžna Oranžská upadá do nemilosti své rodiny a ztrácí většinu nároků na peníze svého manžela. Jan Rubens je zavřen od března roku 1571 na hradě Dillenburg v Hessensku s nejistou budoucností. Jeho žena, Maria Pypelinck, zůstane na Janově straně i přes jeho podvod. Dokládá to i její dopis zaslaný manželovi do vězení: „Be certain that I have completely pardoned you. God willed that your liberation should depend on this; so we shall soon be happy again...“.² A opravdu, díky jejímu přispění je z vězení po dvou letech, v květnu 1573, propuštěn. Maria se zaslouží nejen o zrušení jeho popravu, Jan Rubens je dokonce propuštěn do domácího vězení. Jak dokládá úpis Jana Rubense z května 1576, Maria Pypelinck zaplatila za jeho propuštění osm tisíc tolarů, část si půjčila a část vzala ze svého jmění. V úpise se Jan Rubens zavazuje manželce tuto částku splatit. Rodina je až do roku 1578 nucena, kvůli domácímu vězení Jana, žít ve městě Siegen.

Ještě před otcovým uvězněním se v Kolíně nad Rýnem roku 1570 narodil Filip Rubens. Nejmladší, šestý potomek Jana a Marie Petr Pavel, pak přichází na svět již zmíněného 28. června roku 1577 v Siegenu. Hned jak se Marii Pypelinck podaří vyjednat pro svého muže konec domácího vězení, stěhuje se celá rodina do Kolína nad Rýnem. V tomto městě žijí od poloviny roku 1578 a zde umírá roku 1587 Jan Rubens.

¹ Poslední příspěvek do dlouhodobého sporu o místo a rok narození Petera Paula Rubense pochází od Carla van de Velde a Prisci Valkeneers z roku 2013. Autoři v knize *De Geboorte van Rubens/ The Birth of Rubens, Ghent/Kortrijk, Antverpy, 2013* přezkoumávají všechna dostupná data a vyvozují, že Peter Paul Rubens se opravdu narodil 28. června 1577 v Siegenu. Prozatím tím uzavírají dlouhou diskusi mezi Rubensovskými badateli. Jako města narození připadala v úvahu Antverpy, Kolín nad Rýnem a Siegen a datace mezi srpnem 1576 a červnem 1577. Informaci Carl van de Velde publikoval o rok dříve rok před vydáním zmíněné knihy v článku *The Birthplace of Rubens*, in: *The Rubenianum Quaterly* 2 2012.

²Z dopisu cituje Emma MICHELETTI: *Rubens*, 1968, 4.

Krátce před smrtí otce přestoupí rodina ke katolicismu. Rubensovi žijí v Kolíně nad Rýnem až do roku 1589, tedy ještě celé dva roky po smrti Jana Rubense, a pak se vrací do své vytoužené domoviny, do Antverp.

Maria Pypelinck se ze všech sil snaží utajit nepříjemné události, které jejich exil doprovázely, a získat zpět ztracené sociální postavení. O společenský kredit rodina přišla vynucením exilu, díky jejich kalvínské orientaci a následné aféře Jana Rubense s Oranžskou vévodkyní. Jak ale píše Lisa Rosenthal: „... in late sixteenth- and early seventeenth-century Antwerp honor, esteem, and the other forms of prestige that flow achievement could be gained and, once lost, regained.“³ Maria Pypelinck i Jan Rubens pochází ze starých, dobře zavedených Antverpských rodin. Sám Jan Rubens získal drahé právnické vzdělání na vyhlášených univerzitách v Padově a Římě.⁴ Jeho rodina si mohla dovolit je synovi financovat díky úspěchům Janova otce, uznávaného měšťana Bartholomea Rubense.⁵

Chlapce Petra Pavla a jeho bratra Filipa po návratu do Antverp matka pošle do latinské školy, vedené Rumuldem Verdonckem. Sleduje tím cíl navázat na rodinnou slávu a poskytnout chlapcům vzdělání určené ke kariéram právníků, v administrativě a učencům. Bratři získávají znalosti klasické literatury, ke své znalosti italštiny získané od otce přidávají latinu, francouzštinu a vlámsštinu. Škola sídlí pouhých pět minut chůze od domova chlapců, na Melkmarkt Straat, každý den začíná v sedm až osm ráno a končí ve čtyři odpoledne. Každé ráno začínají žáci modlitbou a ranní mší, přes poledne mají volno na oběd. Studium je zde založeno na memorování klasických autorů a zodpovídání doplňujících otázek učiteli. Žáci jsou tak vedeni k osvojování klasické rétoriky a schopnosti argumentace. Díky této přípravě jsou schopni vkládat reference na klasické autory do svých projevů, což byla dobově velmi oblíbená a oceňovaná praxe. Rubensovi bratři opustili zdejší studium již po dvou letech, když se jejich matka vydala ze všech peněz svatbou dcery Blandine. Nejmladší chlapci se tak již museli finančně zabezpečit sami.

Starší bratr tehdy získává místo sekretáře předsedy tajného rady Jana Richardota,⁶ který mu současně svěřuje výchovu svých dvou synů. Pro mladšího Petra Pavla získává Maria místo pážete u Kristýny d'Épinoy, vévodkyně z Lallainge. Petr Pavel zde strávil necelý jeden rok. Ač se tato doba zdá být velmi krátkou, stačil poznat dvorský život a chod společenských

³ Lisa ROSENTHALL: *Gender, Politics and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge, 2005, 203.

⁴ K právnické praxi konce 16. století: Michal SKŘEJPEK a kol.: *Právnický stav a právnické profese v minulosti*, Praha, 2007, 49-58.

⁵ Bartholomeus Rubens byl drogistou a lékárníkem. Více k rodinné historii v Frans BAUDOIN: *Nicolas Rockoxs, Friend and Patron of Peter Paul Rubens*, in: *Rubens in Context Selected Studies*, Schoten, 2005, 70-71.

⁶ Max ROOSES/Charles RUELENS: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres*, T.1., Antverpy, 1887, 9.

kruhů, do kterých by se po otcově smrti nedostal. Získal zde, jak píše Paul Oppenheimer, zkušenosti s dvorskou zdvořilostí a etiketou: „Politesse, then as now, was regarded as the key to political power (vulgarity as a clue to the fear of losing it)...“⁷ Pravděpodobně se zde zdokonalil také v jízdě na koni, francouzštině a měl možnost kopírovat grafiky italských mistrů a náhrobky. Palác vévodkyně z Lallainge Rubensovi tedy sloužil jako poslední stupeň vzdělání, jak hezky vyjádřil Paul Oppenheimer: „...as a finishing school for whatever he might decide to do.“ Současně si pravděpodobně zde uvědomil, že jeho osudem je stát se malířem. Proč konkrétně pážecí službu opustil není jasné. Isaac Bullart píše, že se mladík nemohl srovnat s prostopášností dvorského života.⁸

Po roce pobytu na šlechtickém dvoře tedy přesvědčil svou matku, aby ho pustila do učení na méně jistou kariéru malíře. Učinila to nerada a až po Rubensově neústupném nátlaku.⁹

Bohužel neznáme přesná data jeho malířských studií. Jeho prvním učitelem byl podle některých pozdějších pramenů Tobias Verhaecht. Zmiňuje ho Joachim Sandart. Tobias Verhaecht, umělec narozený v Antverpách, prošel zkušeností Itálie, po návratu do Antverp, v roce 1690-1, se stal mistrem v cechu svatého Lukáše a oženil se s Rubensovou vzdálenou příbuznou Suzanne van Mockenborch. Z toho pramení domněnka některých badatelů, že Maria Pypelinck zařídila synovi učení u tohoto malíře právě díky existujícímu příbuzenskému vztahu. Vzhledem k němu mohla být cena za studium přinejmenším nižší a jak již víme, Rubensovi neměli po provdání Blandine na rozdávání. Phillip Rubens pak uvádí pouze dva mistry, svého strýce Adama van Noorta a Octava van Veena, s informací, že s každým z těchto učitelů strávil Rubens čtyři roky.¹⁰

Otto van Veen, latizovanou verzí jména Octavius Venius, otevřel své studio v Antverpách roku 1590. Rubens k Veniovi přichází pravděpodobně v roce 1594 a zůstává až do přijetí do Cechu svatého Lukáše, tedy do založení vlastního studia roku 1598.

Naučil se od těchto mužů řemeslu, všichni tři pobývali určitou dobu v Itálii, všichni byli uznávanými umělci s tvorbou navazující na nizozemské tradice. U Adama van Noorta navíc získal šanci přiučit se trochu architektuře a tvorbě vitráží. Otto Venius, sám *pictor doctus*, ho pak podpořil v jeho inklinaci ke vzdělanosti humanismu. V době, kdy Rubens studoval v jeho

⁷ Paul OPPENHEIMER: Rubens, A Portrait, New York, 2002, 119.

⁸ Isaac BULLART: Academie des Sciences et des Arts: contenant les vies et les eloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'Europe, T.2., Paříž, 1682, 471.

⁹ Jak píše Joachim Sandart, Phillip Rubens. Roger de Piles píše, že tak učinil s cílem učit se pro svou radost.

¹⁰ L.R. LIND: The Latin Life of Peter Paul Rubens by his Nephew Philip a Translation, in: The Art Quaterly 9, 1946, 38.

dílně, dostal Venius zakázku na výzdobu triumfálního oblouku, součástí velkolepé výzdoby města, zbudovaného při příležitosti příjezdu arcivévodky Alberta a Isabely do Antverp.

Co se malířského stylu týká, byl to jeho třetí učitel, který Rubense ovlivnil nejvíce. Rubens převzal Veniovo střídité užití chladných barev a jasných kontur, které změnil až jeho pobyt v Itálii. Jak Pierre Cabanne dodává, studia malířů byla dobově jakýmsi mikrokosmem měst. Vždy byla plná bohatých paniček, šlechty, znalců, sběratelů a docházelo zde k utváření vkusu společnosti, formování tendencí i myšlenkových proudů. Malířské dílny pulsovaly stejným tempem a témata jako samo město Antverpy. Studia „...set him, simply, to learn Antwerp: the mind and the soul of the city which his genius would one day assume like a cloak.“¹¹

Jedním z mála pramenů dokládajícím Rubensovy učňovské počátky je Sandrartova kniha, ve které nám alespoň zachovává informaci, že během svých antverpských studií kopíroval Holbeinovi *Danse Macabre*, díla Dürera a Hanse Stimmera.¹² Z prací podle výše zmiňovaných autorů se nám zachovaly pouze kopie Holbeinových *Dance Macabre* z roku 1590, dnes uložených v Antverpském muzeu Plantin Moretus. Zdá se, že po otevření vlastního studia neměl Rubens přílišnou potřebu shánět zakázky. Víme, že maloval, svědčí o tom například poslední vůle jeho matky, ve které odkázala několik svých portrétů svému synu Petrovi, který je namaloval. Naneštěstí nejsou známé záznamy o jeho raném díle, nedochovaly se nám ani účty, objednávky nebo jeho práce v soupisu majetku některého objednavatele. Po většinou k určení jeho autorství u raných děl slouží pouze stylová analýza.

Z jeho dalších raných prací jmenujme *Portrét mladíka*, dnes umístěný v Metropolitan Museum v New Yorku. Na přední straně portrétu je zaznamenán rok, kdy byla malba vytvořena a věk modelu, a to vlevo nahoře A:MDLXXXVII, a vpravo nahoře AETATIS XXVI. Na zadní straně je pak neoriginální přepis: PETRUS PAULUS RUBENS PI.¹³ Portrét objevil profesor Rudolf Oldenbourg, později jej studovali například Wilhelm von Bode

¹¹ Pierre CABANNE: Rubens, Londýn, 1967, 30.

¹² Píše: „...so erinnere ich mich/ daß/ als Anno 1627. der hochberühmte Paul Rubens auch Utrecht/ allda die Virtuose sonderlich den Hundhorst zu besuchen kommen/ und ihn allda und von dannen auf Amsterdam begleitet/ auch unterwegs im Schiff in dem Büchlein Holbeins über dem gezeichneten Toden-Tanz speculirt/ Rubens selbigen sehr hoch gelobt/ mit Vermelden/ ich/ als ein Jüngling solte es mir wol befohlen seyn laßen/ danner selbst habe dieses/ wie auch des Tobias Stimmers Büchlein in der Jugend nachgezeichnet/ hiervon Ursach nehmend/ daß er fast den ganzen Weg von Holbein/ Albert Dürer/ Stimmer und andern alten Teutschen/ gar löblich und schöne Discurs geführt.“ SANDRART, Joachim von: L'Academia Todesca. della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Bd. 1,3. Norimberk, 1675, 252.

¹³ Informace o portrétu v katalogu Met Musea: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437530?=&imgno=0&tabname=object-information>.

a Christopher Norris.¹⁴ V dnešní době převládá názor, že jde o autentického Rubense, ještě ovlivněného van Veenovou tvorbou. Obraz vznikl v roce 1590, tedy v době, kdy byl Rubens ještě van Veenovým učněm.

Dalším z obrazů tohoto období je obraz *Adam a Eva vráží*. Byl namalován pravděpodobně již za Rubensova působení jako samostatného umělce a je transformací rytiny Marcantonia Raimondiho, vytvořeného na základě ztraceného obrazu Raffaella Santiho.

Další malba vytvořená podle Marcantonia Raimondiho je *Paridův soud*. Také pochází z let mezi 1597-1599. Dnes je umístěna v National Gallery v Londýně.¹⁵ Jsme zde svědky okamžiku Paridova rozsudku, kdy vítězce první soutěže krásy předává zlaté jablko Hesperidek. Je zde akcentován moment rozhodnutí a odlišné reakce tří bohyní. Již zde si můžeme všimnout jeho oblíbených motivů, které se pak prolínají celou tvorbou. Je to například postava říčního boha a o něj opřené nymfy, vždy přítomných postav malých putti, či severské krajiny v pozadí. Na rozdíl od druhé verze tohoto tématu pocházející z 30. let (1) atmosféra obrazu oslavuje spíše klidné plynutí času v krajině mýtických postav. Hrozné následky Paridova rozhodnutí v podobě Trojské války můžeme tušit jediné z rozladění bohyně Héry a krajiny před bouřkou. Také zde oproti pozdější verzi chybí postava fúrie Alléctó, která přeci jen jasněji upozorňuje na pokračování příběhu a na Rubensovu pozdější obavu z válečných událostí, o které budu mluvit níže. Jedná se o obraz pod silným vlivem vlámského manýrismu. Pro něj typické jsou temné barvy pozadí, které přecházejí od hnědých odstínů do téměř černých míst za figurami, žlutavé paprsky slunce, zelená barva použitá pro znázornění oblohy, či spirálovitě zformované mraky.¹⁶

Dalším badatelem, který se pokusil přiřadit kvalitní obraz Rubensovi je André de Hevesy. Jedná se o *Podobiznu mladého muže*, která se nachází ve švýcarských sbírkách. Při formální analýze našel Hevesy několik podobných znaků s *Portrétem mladíka* a bez váhání tak, poněkud odvážně, portrét přiřkl Rubensovi.¹⁷

Leo van Puyvelde pak publikoval v roce 1944 článek se svým objevem *Portrétem mladého malíře*, kde vyslovil názor, že i zde se jedná o dílo Rubense. V tomto případě, o jeho autoportrét.¹⁸ Dílo bylo dlouho označováno jako práce Pedra Orrente a dnes se nachází se ve

¹⁴ V člancích: Rudolf OLDENBOURG: Beiträge zu Rubens als Bildnismaler, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11, 1919, 55–56; Wilhelm von BODE (ed.): Peter Paul Rubens, Munich, 1922, 136–138; Christopher NORRIS: Rubens before Italy, in: Burlington Magazine 76, 1940, 190, 193.

¹⁵ Vývoj verzí viz: Diana DAVIES (ed.): The Evolution of Rubens's Judgement of Paris, in: National Gallery Technical Bulletin 26, Londýn, 2005.

¹⁶ Frances HUEMER: Rubens and the roman circle. Studies of the First Decade, New York, London, 1996, 231.

¹⁷ Viz článek André de HEVESY: Rubens et la Franche Comté, in: Gazette des Beaux-Arts 45, 1955, 21-34.

¹⁸ Leo van PUYVELDE: A Self Portrait by the young Rubens, in: Gazette des Beaux-Arts 61, 1944, 25-32.

Philadelphia Museum of Art. Je to práce skvělé kvality a Leo van Puyvelde ukazuje na jeho podobnost s Portrétem Francesca IV. Gonzagy, který je dnes součástí sbírek vídeňského Kunsthistorisches Museum.¹⁹

Po dvou letech vedení vlastní dílny, 8. května 1600, Rubens obdržel potvrzení o dobrém zdraví a ryzosti charakteru a vydal se na cestu do Itálie. Italsky ho naučil již jeho otec, který sám studoval na tamních vyhlášených univerzitách. Konečné rozhodnutí vydat se do této Mekky umělců možná ovlivnilo vydání průvodce po Itálii od Françoise Schotta.²⁰ Tato knížečka vyšla totiž koncem roku 1599 ve vydavatelství Jana Moreta, otce blízkého Rubensova přítele, Baltazara Moreta. Je proto snadno představitelné, že se mladému, zvědavému umělci se zájmem o Itálii dostala brzy do rukou.

Kudy vedla Rubensova cesta se můžeme jen dohadovat. V 19. století se jeho kroky pokusil zmapovat J. F. Boussard, matrikář Nivelleského kantonu. Neuvedl ovšem původ svých informací a navíc se jeho tvrzení zdají být, vulgárně řečeno, přitažená za vlasy.²¹

Jistější informací je pouze jméno jeho společníka na cestách, kterým byl Deodate del Monte. Deodate byl učeň a asistent později slavného malíře. Víme, že byl synem antverpského zlatníka a že s Rubensem pracoval ještě před odjezdem do Itálie. Také, že s ním spolupracoval dlouhodobě, ještě roku 1607 pomáhal měřit interiéry Janovských paláců pro Rubensovu knihu *Palazzi di Genova*. Nejpozději se s Rubensem rozloučil roku 1612, kdy odjel z Antverp do Itálie. Nezachoval se nám bohužel žádný dopis ani jiný doklad o vztahu Deodata a Rubense, pouze Rubensovo potvrzení o dobrém charakteru Deodata, z roku 1628.²²

Jejich prvním cílem v Itálii byly Benátky. Dorazili do Tizianova města v době konání každoročního červnového karnelavu. Hostem zde byl i vévoda Vincenzo Gonzaga. Jako na

¹⁹ Jedná se pravděpodobně o fragment triptychu *Adorace svaté trojice rodinou Gonzagů* z let mezi 1604-1605.

²⁰ Esmond Samuel DE BEER: François Schott's Itinerario d'Italia, in: *The Library* 23, 1942, 57-83.

²¹ Podle jeho knihy cestoval přes Burgundsko do města Arbois v regionu Franche-Comté, kde strávil týden u synovce Mercurina de Gattinara, jednoho z kancléřů Karla I.. Následně odjel do Besançon, složit pocty arcibiskupovi Ferdinandu de Rye, kaplanovi arcivévodě Albera a Isabely odkud putoval do Basileje studovat práce Hanse Holbeina. Po cestě na něj silně zapůsobili vysoké vrcholy Alp, přes které se dostal do první Piedmonteské vesnice La Novaleze a již směřoval do Padovy a Benátek. K věrohodnosti informací bych si společně s Pierrem Cabbanem dovolila následující komentář. Knihovna, která je jmenovaná v rozvedeném názvu knihy (*Bibliothèque de Bourgogne*) nám není známá, neexistuje ani žádný dokument podobný tomu na který se Noussard odvolává. Žádný který by popisoval Rubensův vztah k osobám na tak vysokých postech, nebo Rubensovu cestu, J.F. BOUSSARD: *Les Voyages Pittoresques et Politiques de Pierre-Paul Rubens depuis 1600 jusque'en 1633*, Brusel, 1840, 22-40.

²² Deodat del Monte s Rubensem se rozešli pravděpodobně po Rubensově návratu do Itálie, dál ale zůstávali v kontaktu. Později se dokonce Albert Rubens, nejstarší syn Petra Pavla Rubense oženil s Deodatovou dcerou. viz ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 6), 438-440.

všech jeho cestách ho provázel početný doprovod jehož součástí byl i Annibale Chieppio. Byl to muž původem z Milána, který vykonával funkci diplomata ve službách vévody Gonzagy a současně hledal nové malíře pro Vincenzův dvůr. Možná to bylo setkání s tímto diplomatem, které Rubensovi otevřelo dveře k vévodovi. Bohužel to nevíme jistě. Ani Rubensovi dopisy, ani reporty Vincenzových poddaných o jejich osobním setkání nereferují.

Existuje více tezí zdůvodňujících rychlý nástup tehdy neznámého umělce, nově příchozího do Itálie, do služeb věhlasného sběratele umění Vincenza Gonzagy. Jedna z nich tvrdí, že byl vybaven dopisem od místodržícího Španělského Nizozemí, prince Alberta.²³ Jacob Burckhardt dokonce navrhuje, že Rubens byl díky kontaktům prince Alberta a vévody Gonzagy najat do vévodových služeb ještě před svým odjezdem do Itálie.²⁴

Vincenzo Gonzaga se z Benátek nevydal domů, do Mantovy, ale odjel přes své sídlo Montferat do Florencie a Janova. Do Mantovy se on, i jeho žena Eleonora Medici, vrátili až koncem prosince. Až do té doby nemáme žádné zprávy o příjezdu Rubense, nebo jeho přítomnosti na vévodových cestách. Přesto se obecně soudí, že Rubens byl s vévodou již v říjnu toho roku. Ve Florencii se totiž konala svatba Marie de' Medici s francouzským králem, Jindřichem IV. Že byl přítomen i Rubens, je souzeno podle zmínky v dopise jeho přítele, Peiresca, z 27. října roku 1622, kde hovoří o přesvědčivém podání malby s námětem královské svatby z Medicejského cyklu.²⁵ Tento silný dojem ovšem mohl být vyvolán Rubensovým zobrazovacím mistrovstvím. Kromě této zmínky se nám totiž žádný doklad o jeho účasti na této slavné svatbě nedochoval.

První zpráva, která potvrzuje Rubensovu službu u vévody, pochází až z července následujícího roku 1601. Je to dopis adresovaný do Říma, kardinálu Alessandru Montalto, ve kterém Vincenzo Gonzaga doporučuje mladého vláma kardinálovi, za účelem kopírování některých prací pro Vincenzovu sbírku.²⁶ Jediný závěr, který můžeme z těchto informací tedy vyvodit je, že Rubens byl v Gonzagových službách nejpozději v červnu roku 1601.

²³ Je možné, že mladého, nadaného umělce seznámil s arcivévodou jeho učitel Otto van Veen.

²⁴Jacob BURCKHARDT: *Recollections of Rubens*, Londýn, 1950, 2.

²⁵ „...ho visto volentieri che V. S. fosse stata presente nello sposalitio della Regina Madre in S^{ta} Maria del Fiore et nella sala del banchetto et m'e stato charissimo che V. S. m' habbia imesso in memoria l'Iride che comparve su la tavola, con quella Victoria romana in habito di Minerva che cantò con tanta dolcezza,...“, Max ROOSES, Charles RUELENS: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres*, T.3., 1887, 57; podrobně o svatbě: Maria Letizia STROCCHI: *Introduzione alle nozze di Maria de' Medici*, in: Mina GREGORY (ed.): *Rubens e Firenze*, Florencie, 1983, 67-72.

²⁶ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 6), 28-29.

V tuto dobu přichází i další zakázka, a to od arcivévody Alberta, guvernanta Jižního Nizozemí, na tři obrazy do jeho kostela Santa Croce in Gerusalemme.²⁷ Byl jimi triptych *Nalezení svatého kříže*, *Korunování trnovou korunou* a *Vztyčení kříže*. Do období jeho římského pobytu můžeme stylově zařadit i obraz *Ukládání do hrobu* ze sbírky kardinála Borghese a ze stejné sbírky pocházející obraz *Zuzana a starci*. Všechny tyto obrazy se vyznačují viditelným vlivem dobových italských mistrů, jejich kompozice zapadá do běžné dobové produkce. Co je odlišuje a napovídá autorství Rubense je práce s barvami v jejich rozložení a některých odstínech. Je také zřejmé, že se Rubens už za svého prvního pobytu v Římě zajímal o archeologické vykopávky. Například sarkofág na obraze *Ukládání do hrobu* nese jasné známky jeho znalostí.

Do Mantovy se vrátil až v dubnu roku 1602. Bylo to až poté, co jeho přítomnost Vincenzo urgoval. Richardot mu pak musel v dlouhém dopise vysvětlovat nepřítomnost dvorního malíře a žádat o další pozdrzení jeho návratu, aby mohl osobně dohlédnout na dokončení zakázky arcivévody Alberta.²⁸

V Mantově plnil celý další rok své povinnosti dvorního malíře a těšil svou společností vévodu. Zdá se, že vykonával kratší cesty, které mu Vincenzo zadával za účelem kopírování děl, která Vincenzo nemohl získat do sbírek, nebo portrétování důležitých osobností veřejného života a krásných žen. Díky těmto úkolům a jisté volnosti, kterou užíval na mantovském dvoře, měl možnost procestovat za svůj italský pobyt mnohá zajímavá města Itálie. V březnu následujícího roku byl pověřen úkolem zavést dary španělskému králi. Elegantní vůz naplněný zlatem, stříbrem, krystalovou vázou plnou parfému spolu se šestnácti kopiemi obrazů slavných mistrů²⁹ táhlo šest elegantních hnědáků. Byly to svatební dary pro španělského krále Filipa II., novou královnu a jejich hlavního ministra vévodu z Lermy. Ač Vincenzo nebyl vazalem španělského krále, bylo dobré zachovat si jeho přízeň. Vliv španělského trůnu byl totiž v celé Itálii velmi citelný.

Rubens dopravil vše do Valladolid, kde sídlil dočasně španělský dvůr, za dobu asi dvou měsíců. Tamní zástupce vévody Vincenza, Annibale Iberti, mladého ambiciozního

²⁷ Princ Albert byl synem německého krále a až do roku 1599 vedl církevní kariéru. Byl jmenován kardinálem tohoto kostela a arcibiskupem toledským. V roce 1599 byl oženěn s Infantou Isabelou, dcerou španělského krále aby vládli Španělskému Nizozemí a dali tak zemi částečnou samostatost.

²⁸ „...mi lasciò finito di mano sua un quadro grande per detta cappella, il quale però deve essere accompagnato d'altri duo piccoli, o altrimenti restaria del tutto l'opera imperfetta et priva dell'ornamento suo, ma essendo richiamato esso Pietro Paulo di V. A. non potria finirli senza licenza espressa sua, di che io ne prego humilissime V. A. come si possa pero fare senza ritardare il servizio suo, et credo bene che così poco tempo non pregiudicará niente alle grande et magnifiche opere che mi dice ha cominciato V. A. in Mantoa,...“ ²⁸ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 6), 43.

²⁹ Obrazy byly díly jiných Vincenzových umělců.

malíře nečekal a neprojevil velkou ochotu k zabezpečení Rubensových potřeb. Stejně tak odmítl nechat ho předat dary krály osobně, ač by to správně protokol vyžadoval. Rubens to vše komentoval ve svých dopisech Chieppiovi. Byl velmi zdvořilý, ovšem jasný a vědomý si svého cíle při popisování situace.³⁰

Bohužel, i přes veškerou péči kterou sám Rubens věnoval balení obrazů na dlouhou cestu dorazily některé z nich poškozené. Vytrvalý déšť, tak neobvyklý v této části Evropy, sužoval výpravu po dvacet pět dní a způsobil velké škody na plátnech. Proti své zásadě nezasahovat do práce jiných autorů, byl Rubens okolnostmi přinucen díla opravit. Jedno nebo dvě plátna byla poškozena nenávratně a proto přidal i několik svých obrazů. Jimi obdarovaný vévoda z Lermy nic nepoznal a přinejmenším některé z nich považoval za originály. Tu radost mu Rubens samozřejmě taktně nekazil.³¹

I bez setkání s králem se jeho tamní pobyt dá považovat za úspěšný. Za rok ve Španělsku získal několik skvělých zakázek. Například sérii *Portrétů apoštolů* dnes se nacházejících v Prahu a *Polopostavu Krista*, která se do našich dnů, bohužel, nedochovala. Získal také významnou portrétní zakázku a to *Jezdecký portrét vévody z Lermy*. Rubens jej zpodobnil v celé postavě, vévoda vyjíždí z obrazu přímo na diváka. Přesto tuto neobvyklou a náročnou pozici skvěle zvládl a nás tak vede pohled od krku koně přes jeho hlavu a dál k obličejí jezdce. Z postavy je cítit respekt, majestátnost a pevnost charakteru.

Rubens stihl navštívit také Madrid a prohlédnout si jeho umělecké sbírky. V Lermově paláci měl možnost studovat, jak sám píše: „...tante cose bellissime del Titiano e Raffaello et altri che mi hanno fatto stupire in qualità e in quantità, in casa del Re et in Escuriale et altrove....“³² ač mezi pracemi jeho současníků nenašel nic zajímavého, jak sám v dopise dodává.

Po roce se vrátil do Mantovy. Zdá se, že odmítl vévodovo přání cestovat zpět přes Paříž, aby tam mohl portrétovat krásné ženy do vévodovy sbírky.³³ Do Mantovy se tak vrací počátkem roku 1604. Vévoda projeví svou vděčnost za jeho služby penzí 400 dukátů ročně. Rubens od něj také získává tři důležité zakázky pro jezuitský kostel. Je možné, že tyto tři obrazy z roku 1605 tvořili triptych. Jsou jimi *Proměnění Páně*, *Křest Kristův* a *Svatá rodina adorovaná Vincenzem Gonzagou a jeho rodinou*. Obrazy jsou dnes rozmístěny po evropských muzeích a galeriích. *Proměnění Páně* najdeme v Nancy, *Křest Kristův* v Antverpách a *Svatou*

³⁰ Dopis z 15. 9. 1603, ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 6), 180, dopis z října 1603; ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 6), 225-226.

³¹ Ibidem, 178.

³² Ibidem, 146.

³³ Ibidem, 225-229.

rodinu po celé Evropě. Je to díky nešťastnému osudu, který plátno zastihl koncem 18. století. Při rabování francouzských vojsk bylo plátno rozřezáno na části. Tři fragmenty zůstaly v mantovském paláci. Oproti mnohokrát restaurovaným a tedy v podstatě kompletně přemalovaným plátnům z Nancy a Antverp, jsou ta, která zůstala v Mantově dokladem Rubensova raného mistrovství. Je na nich již patrné jeho osamostatňování se od italské tradice. Kompozice je vyvážená a jasná, barvy světlejší a zářivější. Plet' vévodkyně Eleonory je stále téměř slonovinově bílá, ale tvář vévody Gonzagy je již modelována výraznými barvami, jeho rty jsou plné a sytě červené.

Obraz *Portrét Rubense v kruhu mantovských přátel* je umělcův první autoportrét, pokud nepočítáme obraz mladíčka s nejasnou atribucí, o kterém jsem psala výše. Mezi autorovy mantovské přátele na tomto obraze patří Frans Pourbus, Caspar Schoppe, William Richardot, Filip Rubens a Justus Lipsius. Je zde znatelný jeho začínající zájem o působení světla na barvy, stín přestává být pouhou další lazurou obrazu, je vyjádřený přímo změnou tonality barev. Poprvé zde také zobrazuje reálný výsek krajiny, a to výhled z knížecího paláce. Zapadající slunce tu zdůrazňuje sentimentální náladu. Obraz lze zařadit do období mezi léty 1602-1605. Snad je portrét připomínkou Rubensova setkání s bratrem, který v tu dobu také v Itálii pracoval, v Mantově se oba sešli v dubnu 1604. Současně tím, že se zde Rubens zpodobnil ve společnosti předních učenců jeho doby zdůrazňuje svou erudici a konexe.³⁴

Do tohoto období můžeme zařadit i obrazy *Obřezání Krista*, který dnes visí v Janovské katedrále, *Héro a Leander* z Drážďan nebo *Pád Faetona*, dnes se nacházející v National Gallery ve Washingtonu.

Další za zajímavých zakázek z této doby je *Portrét Brigidi Spinoly*. Spinola byl Gonzagovým bankéřem působícím v Janově. Rubens portrét vytvořil za svého tamního pobytu v roce 1606. Pravděpodobně zde portrétoval i další osobnosti veřejného života a snad také Spinolovu nastávající, krásnou Doge Doria. Také si zde hojně zaznamenával janovskou architekturu, která ho okouzila natolik, že několik let po návratu do Antverp ji představil čtenářům jako ukázkou ideálního, moderního stylu.³⁵

Práce v Mantově přerušuje znovu v roce 1606 ve prospěch druhé cesty do Říma. Pravděpodobně tam jel získat jednu z nejvýznamnějších dobových zakázek, o které věděl, že by mu jistě přinesla další věhlas. Byl to oltář do kostela Santa Maria in Vallicella. Zakázku

³⁴Viz článek: Kate BOMFORD: Peter Paul Rubens and the value of friendship, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 55, 2003, p.p. 228-257.

³⁵ Kniha vyšla v Antverpách v roce 1622, pod názvem *Palazzi Moderni di Genova raccolti et disegnati da Pietro Paolo Rubens*.

opravdu získal a v roce 1607 vyhotovil jeho první verzi, *Svatého papeže Řehoře Velikého obklopeného dalšími světci*, která se dnes nachází v Grenoblu. Tato varianta se zakládala na obrazové teorii jejího zadavatele, oratoriánského kardinála Cesara Baronia³⁶ a měla zakomponovat do své plochy zázračný obraz trecenteskní Madony, namalovaný v jedné z bočních kaplí. Kardinál Baronio zemřel dříve, než byl obraz dokončen a konzervativní bratrstvo kostela se usneslo, že obraz není pro jejich chrám dostatečně vhodný. Rubens se proto pustil do druhé verze malby, která slouží již pouze jako obrazový rám zázračnému obrazu Madony nazvaný *Andělé adorující Vallicellskou Madonu*. Zažil pravděpodobně první velký problém s hotovou zakázkou, byla odmítnuta a najednou nebyla nikým zaplacená.³⁷

Čas strávený v Římě využil ke skicování antických památek a studiu starých mistrů. Setkal se zde i se svým bratrem Filipem, který se do Říma vrátil nakrátko v roce 1608 jako knihovník kardinála Ascania Colony. Zakázek měl v Římě dostatek, Vincenzo ale již mnohokrát urgoval jeho návrat a Rubens se neustále omlouval. Nakonec z Říma narychlo odjel z absolutně jiného důvodu. Byla jím zpráva o vážné nemoci jeho matky. Napsal tedy dopis svému zaměstnavateli, vévodovi Gonzagovi, žádost o povolení návratu do vlasti. V dopise uvádí jasný úmysl vyřídit rodinné záležitosti a vrátit se zpět do jeho služeb. Ač Vincenzo Gonzaga na dopis odpověděl rychle, zpráva již Rubense minula. Jeho odmítavé stanovisko tedy již neznal.

Do Antverp se navrátil v půlce prosince roku 1608. Jeho matka zemřela již 15. října. Bylo to tedy několik týdnů před jeho příjezdem. Setkal se zde pouze se svým milým bratrem Filipem, který do Antverp přijel krátce před Petrem Pavlem.

V Antverpách v tu dobu panovala atmosféra očekávání, co přinesou mírová jednání, intenzivně vedená od podpisu příměří v dubnu roku 1607 mezi Španělským Nizozemím a Severními provinciemi. V době jeho příjezdu byla mírová jednání na krátkou dobu přerušena, již v dubnu roku 1609 se ale v Antverpách podepsal takzvaný Dvanáctiletý mír. Pro Severní provincie znamenal první uznání jejich samostatnosti, pro Habsburky byl příležitostí věnovat se vnitrostátním problémům a upevnit protireformační politiku. Pro Jižní provincie zas klid zbraní a příležitost obnovit svou prosperitu.

³⁶ Karen BUTTLER: Rubens's first painting for the high altar of Santa Maria in Vallicella and his unsuccessful sales strategy, in: Gail FEIGENBAUM (ed.): *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art, 1500-1900*, Los Angeles, 2011, 17-18.

³⁷ Rubens obraz upravil a rozšířil, aby se lépe hodil do soukromé galerie jeho mecenáše, vévody Gonzagy, který ho ale odmítl a tak putoval obraz společně se svým autorem do Antverp, kde byl pověšen nad hrobem jeho matky.

Ve Španělském Nizozemí tedy pomalu začal převládat optimismus. Bylo třeba obnovit oltáře zničené ikonoklastickými boji a vyzdobit nové kostely. Imigrantům bylo povoleno se vrátit pod podmínkou přestupu ke katolické víře. Umělecký trh začal znovu vzkvétat. Petr Pavel Rubens se uvedl ve známost v Antverpách již díky vydání knihy *Electorum Libri Duo*, kterou napsal jeho bratr Filip a Petr Pavel ji ilustroval. Kniha vyšla začátkem roku 1608 ve vydavatelství jejich společného přítele Baltazara Moreta.³⁸ Rubens se v ní představil jako znalec antických památek. V té době ještě netušil, za jak krátkou chvíli se společně s bratrem sejde v Antverpách.

Hned po příjezdu si začal budovat reputaci jako velmi nadaný malíř. Jedny z prvních antverpských zakázek přišli od nejvýznamnějších možných zadavatelů. První byla objednávka Nicolase Rockoxe na *Klanění králů* do Státnické síně v Antverpské radnici, kde se vedla mírová jednání a město ji proto chtělo mít dostatečně reprezentativní. Tento obraz se dnes nachází ve španělském Pradu, jelikož byl v roce 1612 městem darován vévodovi Olivovi, který ho převezl do Španělska, a po konfiskaci jeho majetku v roce 1621 se malba dostala do královských sbírek. Sám Rubens ho při návštěvě Španělského dvora v letech 1628-1629 na přání krále zvětšil a upravil. Obraz tak ztratil něco ze své dynamiky a rovnovážné kompozice. Přibyla horní část se dvěma andílkami a do pravé části změř figur, mezi které Rubens zakomponoval pravděpodobně i svůj autoportrét.

Druhým byl arcivévoda Albert, který mu v březnu onoho roku zadal zakázku na párový portrét jeho a vévodkyně Isabely. Již v tu dobu panovnický pár nabídl Rubensovi vstup do svých služeb. Se stejnou silou jakou Vincenzo dříve vynakládal, aby Rubens neopouštěl jeho služby, se guvernanti Španělského Nizozemí snažili, aby zde zůstal, vše tomu hrálo do karet.

Rok 1609 byl vůbec pro Rubense šťastným rokem. Ač na jeho počátku stále ještě váhal, kam budou pokračovat jeho kroky,³⁹ všechny události tohoto roku byly nakloněné jeho setrvání ve vlasti. Jak jsem již připomněla výše, byl ratifikován mír slibující prosperitu, získal za patrony dva z nejmocnějších mužů antverpského života a velká změna nastala i v jeho osobním životě.

Byl zde blízko svému milému bratru a přátelům. Začátkem roku byl svědkem Filipa na jeho svatbě s Marií de Moy. V září byl konečně jmenován dvorním malířem infanty Isabely

³⁸ Za svůj život vytvořil veliké množství různých ilustrací a titulních stran knih. Většinu pro svého přítele Baltazara Moreta. Více informací o jeho ilustracích a titulních stranách v: J. Richard JUDSON/Carl van de VELDE: *Book illustrations and title-pages vol. 1*, (=Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 21); Londýn, 1977, 232-233.

³⁹ Jak dokládá Rubensův dopis adresovaný Johannesu Faberovi 10. dubna z Antverp, dnes uchovávaný v Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana. Originál uchovávaný v knize: Johannes FABRI: *Lettere d'interessi scritte al sig.r D.r Giovanni Fabri medico da Bamberga*, 1629, 263r,263v,264r.

a arcivévody Alberta, navíc s privilegiem žít mimo bruselský dvůr.⁴⁰ Krátce poté, 3. 10. 1609 se Rubens v kostele svatého Michaela, kde byla pochována i jeho matka, oženil s Isabelou Brandtovou. Byl to jeden z aktů, kterými utužil své postavení v rámci místní privilegované vrstvy. Navíc v Isabele získal skvělou partnerku, inteligentní, bystrou a chápavou ženu. To vše tedy rozhodlo o jeho usazení se v Antverpách.

Krátce po svatbě namaloval svůj a Isabelin dvojportrét pod keřem zimolezu, neboli *V besídce s růžemi z Jericha*.⁴¹ Ten jasně odráží Rubensovi ambice a pozici, ve které chtěl být viděn. Zpodobnil je po způsobu šlechty v celofigurální kompozici, oděný v krásný a drahý šat a sebe samého navíc s rukou na jílci meče. Meč byl výsadou skupiny privilegovaných, kdo ho chtěl nosit, musel mít povolení. Současně z portrétu podle jejich usazení dobře vidíme Rubensovu dominantní mužskou pozici, o které vypovídá i položení ruky Isabely na nedbale nabídnuté ruce Rubense. Spojené pravé ruce současně symbolizují spojení v manželství a podle celkové atmosféry a jemných úsměvů můžeme soudit o pravém štěstí a lásce. Takové emoce nebylo zvykem v oficiálních portrétech vyjadřovat.

Víme, že se mu brzy dařilo velmi dobře. Zakázky se mu jenom hrnuly, novomanželé se přestěhovali do domu Isabelina otce, kde si Rubens zřídil ateliér schopný pojmout i velké obrazy. Bylo to rozhodnutí již předem jistě chápané jako dočasné. Ještě v roce 1610 koupil dům v residenční čtvrti Wapper a jal se ho přestavovat a rozšiřovat. Dne 21. března 1611 pak pokřtil prvního potomka, dceru Claru Serenu.

Prodej obrazů představoval jeho hlavní příjem, ale ne jediný. Po matce zdědili s bratrem pozemky a nemovitosti, které dále pronajímal a prodával, dále obchodoval s hypotékami. Současně dával půjčky antverpským spoluobčanům, některé dokonce bezúročné a pomáhal splácet různé závazky. Mohl si dovolit vydat na jednu velké množství peněz a jednat velkoryse. To by se mohlo zdát, že odporuje tomu, jak ho vykreslili někteří jeho přátelé, mezi nimi i Deodate del Monte. Rubens byl prý vždy velmi opatrný na peníze, skromný a navíc nevydal ani korunu. Bezúročné půjčky a další dobročinné aktivity ovšem nebyli motivovány pouhým milosrdečným. Budoval si s jejich pomocí pověst a upevňoval sociální status.⁴²

Z významnějších zakázek zmiňme *Samsona a Delilah*, vytvořené na zakázku Nicolase Rockoxe mezi léty 1610-11 a určené pro jeho soukromý dům. Dílo se dnes nachází v National

⁴⁰ Text jmennujícího dokumentu v: Patente des Archiducs Albert et Isabele nommant Rubens Peintre de leur hotel, Max ROOSES/Charles RUELENS: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres, T.2., 1887, 6-7.

⁴¹ Obraz se nachází v Alte Pinakothek v Mnichově.

⁴² Více o Rubensových příjmech v článku: Nils BÜTNER: Aristocracy and Noble Business, Some Remarks on Rubens Financial Affairs, in: Katlijne van der STIGHELEN (ed.): Manuscula amicorum, Tournhout, 2006, 67-78.

Gallery v Londýně a je považováno za jedno z prvních děl jeho vrcholného stylu. Dále obraz *Rozpoznání Philopoemea*, který je spíše ukázkou krásného barokního zátiší ulovené zvěře, než ilustrací příběhu. Tohle dílo vzniklo pravděpodobně již ze spolupráce s Rubensovým malířským kolegou, tedy ne s pouhým učněm, ale s již vystudovaným malířem. V tomto případě jím byl Frans Snyders. Dílo působí jako demonstrace nového barokního stylu určená vlámským malířům i jejich zadavatelům. V současnosti je dílo součástí sbírek Museo Nacional del Prado.

Zmínila jsem Franse Snyderse jako malíře zvěře na Rubensových obrazech. Tuto dobově poměrně obvyklou praxi Rubens ve svém ateliéru zavedl po návratu z Itálie. Frans Snyders byl jen jedním z malířových kolegů, jejichž rukopis na jeho dílech nalézáme. Dalším je například Jan Brueghel, tedy učitel Franse Snyderse a Rubensův blízký přítel. Jiným Jan Wilden, Paul de Vos či Jacob Jordaens. Každý z nich měl na starosti odlišné části obrazu. Například Frans Snyders či Paul de Vos se soustředili na zvířata, Jan Brueghel na květiny či zátiší, Jan Wilden měl na starosti zobrazení krajiny. Rubens se svými žáky pak maloval figury a vše ostatní.

Jednou z nejdůležitějších zakázek pro město Antverpy v prvních letech po návratu z Itálie byl triptych *Vztyčení kříže* pro kostel svaté Valburgy. Na vnitřní straně křídel je rozvinut děj z hlavní desky, na vnější straně pak jsou patroni původního kostela. K obrazu náležela ještě jedna menší deska, umístěná nad středovým obrazem. Zpodobňovala *Boha Otce se dvěma anděly*. Dnes je bohužel ztracená. Ani kostel svaté Valburgy již dnes neexistuje a dílo je tak přemístěno do antverpské katedrály Notre-Dame. Zajímavostí také je, že dílo maloval na místě, přímo v kapli kostela, aby jej přizpůsobil panujícím světelným podmínkám a nenastala podobná situace jako v Římě.

Dalším triptychem bylo *Snímání z kříže*, pro inaugurační kapli Bratrstva arkebuzírů v katedrále Notre-Dame. Tuto zakázku získal v roce 1611 a je dodnes umístěna v antverpské katedrále. I tuhle zakázku mu domluvil Nicolas Rockox, v té době prezident arkebuzírů, za námět byl radou bratrstva vybrán svatý Kryštof. Protože ale protireformační rétorika hlásala nutnost zpodobnit na centrálním obraze Krista, byl zvolen námět *Snímání z kříže*. Svatý Kryštof byl odsunut na vnější stranu křídel, ve scéně, kdy přenáší Ježíška přes řeku. Na vnitřní stranu křídel pak bylo zpodobněno *Navštívení Panny Marie a Představení Krista v chrámu*. Zdánlivě velmi nesoudržná témata byla propojena latinským významem jména Christophoros, tedy Ten, kdo nese Krista a zpodobněny tak byly scény, ve kterých je Kristus nesen.

Velmi osobním dílem Petra Paula Rubense je obraz *Čtyři filozofové*, který vznikl po další rodinné tragedii. V září roku 1611 totiž nenadále umírá Filip Rubens, starší a nejmilejší malířův bratr. Zanechává za sebou asi roční dcerku a manželku čekající syna Filipa. Rubens tak přichází o posledního sourozence. Filip je pohřben blízko matky do kostela svatého Michaela, nad jeho hrob Rubens namaluje bratrův portrét a se ztrátou se vyrovnává jak jinak, než obrazem. Je jím plátno *Čtyři filozofové*. Zpodobnil zde dva oblíbené studenty Lipsiova kruhu usazené okolo stolu, téměř v barokní křivce okolo jejich učitele Justuse Lipsia. Jsou jimi Jan Wouverius a Filip Rubens. Peter Pavel sám pak stojí v malé vzdálenosti nad bratrem. Tři filozofové jsou zabráni do debaty nad knihami rozloženými po stole. Na krbové římse v pozadí je vidět sochu Senecy, hlavního filozofa jejich učeného kruhu a čtvrtého do názvu.⁴³ Tématem je, jak jsem zmínila, debata, jak píše Aneta Georgievská-Shine: „Though the principal theme of his humanist ‘*sacra conversazione*’ is the ideal of Stoic *Constanzia*, embodied in the bust of Seneca, this gathering also speaks of the kind of intellectual exchange among artists and men of letters so central to these mythologies.“⁴⁴ V pozadí je průhled do italské krajiny a pes u nohou Wouveria symbolizuje věrnost vzpomínce na milovaného bratra a přítele. Další poctou Filipovi udělenou přáteli bylo vydání jeho textů. Dozoroval je Jan Brant a obsahovali Filipovi vlastní kompozice, překlady, básně, chvalořeči i jiné typy textů. Petr Pavel Rubens navrhl titulní stranu.

Jak moc se jeho dílně v této době daří je dobře zřetelné z dopisu bruselskému rytci, Jacquesu de Bie. Již v roce 1611 totiž zdvořile odmítá doporučeného adepta ke studiu, se slovy: „Want dien jonskman die UL. My eacommandeert onmoghelyck is te accommoderen want ic van alle canten gheprevenieert ben soo dat noch sommige voor etlycke jaren by ander meesters haer onderhouden om myn commoditeyt te verwachten,... Voorts mach ic segghen met der waerheyt sonder eenich hyperbole dat ic over die hondert hebbe moeten refusen ooc sommige van myn ende myns huysvrouwen maegen niet sonder grooten ondanck van veele van myn beste vrienden.“⁴⁵ Snad bylo obvyklé, že opravdu dobrý umělec měl větší poptávku po místu ve své dílně, než byl schopen zajistit, ale jistě nebylo obvyklé, aby se na místo čekalo několik let.

Jeho přítel Jan Brueghel uvedl Rubense do společnosti romanistů, aby se Rubens stal v létě roku 1613 jejím děkanem. Při té příležitosti společnosti představil dva své obrazy,

⁴³ Busta byla součástí Rubensových sbírek, koupil ji pravěpodobně za svého pobytu v Římě a později ji umístil nad dveře svého ateliéru.

⁴⁴ Aneta GEORGIEVSKA-SHINE: Introduction: Rubens and the Historical Sense of Ancient Myths, in: Rubens and the Archaeology of Myth, 1610–1620, 19.

⁴⁵ ROOSES/RUELENS, 1887, (pozn. 40), 50.

zobrazující patrony skupiny romanistů i jeho vlastní, *Svatého Petra a Pavla*. Originály se bohužel ztratily, ale pozdější autorské kopie se dnes nacházejí v Mnichově. Byli to právě romanisté, kteří šířili italské idey do celého Jižního Nizozemí.

V následujících letech Rubensova sláva jenom rostla, zakázek stále přibývalo, narodili se mu také dva synové. První v červnu roku 1614, byl pokřtěn v kostele svatého Ondřeje. Jeho kmotrem se stal arcivévoda Albert, místodržící Španělského Nizozemí, a chlapec tak dostal jeho jméno. Druhý syn Nicolas se narodil v březnu roku 1618.

Z množství prací, které vytvořil se svou dílnou, bych jmenovala například triptych nad hrob Jana Moretha, otce svého přítele Balthasara Moreta. Jeho námětem bylo *Zmrtvýchvstání Krista*, na bočních křídlech pak *Svatý Martin a svatý Jan*. K dílu náležela ještě oválná deska s portrétem zemřelého. Na své poměry dostal za oltář zaplacenou poměrně malou částku. Můžeme v tom vidět přátelskou cenu, pravděpodobně se ale jedná také o velký podíl dílny, který zakázku výrazně zlevnil. Jiná z řady zakázek přišla od Nicolase Rockoxe mezi léty 1613-1615 a byl jí obraz také tryptichového typu nad oltář do kaple, kde měl být Rockox s manželkou pochován. Námětem středového obrazu byl *Nevěřící Tomáš*.⁴⁶ Boční křídla zabírají portréty Nicolase Rockoxe a jeho ženy. Z dalších obrazů s církevní tematikou tohoto období bych ráda jmenovala oproti předešlým mnohofigurálním kompozicím intimně působící *Svatou rodinu*, dnes se nacházející v Palazzo Pitti a *Pannu Marii s papouškem*. I druhý obraz byl původně intimní kompozicí Panny Marie s děckem. Když ji v roce 1633 Rubens daroval cechu svatého Lukáše, jako své poděkování za zvolení děkanem cechu, byla již rozšířena o papouška a kraj s vinicí na straně jedné a svatého Josefa na straně druhé. K zvětšení námětu došlo podle stylové analýzy okolo roku 1630. Dalším obrazem s námětem svaté rodiny je *Útěk do Egypta*, dnes se nacházející v Gemäldegalerie Alte Meister v německém Kassel. Tento obraz je pravděpodobně poctou Rubense svému malířskému kolegovi, kterého si velmi vážil. Právě jeho dílo s tímto námětem velmi obdivoval a litoval, že se nenachází ve vlámských sbírkách. Jedná se o Adama Elsheimera, kterého potkal při svém pobytu v Římě a dopisoval si s ním až do jeho smrti v roce 1610.

Celou Rubensovou tvorbou prochází linie scén z mytologie a klasické antické literatury. V této době vytvořil několik prací, nejslavnější z nich je *Umírající Seneca*, který je současně poctou antice a vzpomínkou na římský pobyt. Sám Seneca je namalován podle sochy, která byla vykopána v Itálii v 16. století a neodborně zrestaurována z rybáře na *Umírajícího*

⁴⁶ Obraz se snad nachází ve sbírkách Royal Museum of Fine Arts, Antverpy.

Senecu.⁴⁷ Dalšími je *Jupiter a Kalisto* a jeho párový obraz *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, či *Hrdina korunovaný Vítězstvím*. Všechny tři obrazy, z let mezi 1613-1615 se dnes nacházejí v Gemäldegalerie Alte Meister v Kassel.

Obrazy *Jupitera a Kalisto* i *Sine Cerere et Baccho friget Venus* se zabývají tématem lásky. Druhý obraz je jinak nazývaný *Sine Cerere et libido friget Venus*, což je doslovná citace Publia Terentia Afera, která říká, že Bez Cerery a potrawy láska mrzne. Oba Rubensovy pandány se zabývají problémem lásky a jejího vztahu k teplu.⁴⁸ V tomto případě otázkou jak rozdmýchat lásku v chladné a nedostupné ženě, spíše než spalující mileneckou vášní živenou opojným vínem a dobrým jídlem. Tématem lásky se Rubens ve svých dílech zabývá často. Zdrojem témat mu bývají příběhy od klasických autorů, kteří formují svou filozofii i jejich provedení.

Další malbou, ve které je láska také svým způsobem zakomponovaná, ač nejde o primární námět, jsou *Čtyři části světa*, dnes v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Čtyři ženské, alegorické postavy světadílů tu jsou zobrazeny v manželském spojení se čtyřmi říčními bohy, kteří reprezentují největší řeky na daných kontinentech. Hraví putti dokreslují ve své podstatě rodinou pohodu.

Poněkud jiné starosti než hledání krásy a lásky se objevují v obraze *Hlava Medúsy*, ze sbírek Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Další obraz s antickým tématem je *Návrat z války*, čili *Mars odzbrojovaný Venuší*. Většinu obrazu zabývají kusy válečné zbroje a zbraní, po pravé straně stojí Mars, který se na chvíli vrátil z války, Venuše ho zbavuje těžké zbroje a pomáhají jí v tom Cupid i malí putti. Další putti si hrají s Marsovým štítem. V pozadí stále ještě kováři v dílně vyrábí nové vybavení. Upozorňují tak, že mír je pouze dočasným stavem. Stejně tak je dvanáctiletý mír pouze krátkodobou pauzou. Obraz pochází z let 1610-1612 a nachází se dnes v J. Paul Getty Museum. Malba je společnou prací Petra Pavla Rubense a Jana Brueghela.

Mezi léty 1614-1620 Rubens produkoval obrovské množství děl a jeho dílna připomínala z části jakousi manufakturu. Rubens se v roce 1615 nastěhoval do upraveného domu ve Wapper, který až do roku 1621 zveleboval a rozšiřoval. Na přikoupených pozemcích přistavěl velký ateliér a postupně, jak bohatl a rostly jeho nároky, přistavěl také kulatou budovu pro své sbírkové předměty. Obě budovy pak propojil s vlastním domem koridory. Dostavěl také na

⁴⁷ Rubensova verze scény vznikla v roce 1612-13. Dnes je obraz součástí sbírek mnichovské pinakotéky. Originál sochy se nachází díky Napoleonovým sbírkovým aktivitám v Louvru.

⁴⁸ Ulrich HEINEN: 'Con ogni fervole' Love and Lust in Rubens Library, Life and Work, in: Katlijne van der STIGHELEN (ed.): *Manuscula amicorum*, Tournhout, 2006, 87.

opačné straně zahrady pavilon pro chvíle odpočinku. V roce 1616 pak přijal do učení snad nejnadanějšího žáka, kterého za svou tvůrčí dráhu měl, Anthony van Dycka.

Stále rozšiřoval svou sbírku antických předmětů, hlavně gem, soch, mincí a medailonů, stejně jako sbírku obrazů svých soudobých malířských kolegů. Ač obvykle úspěch vyvolává závist, zdá se, že Rubens měl mezi kolegy malíři mnoho přátel. Pokud se na něj obrátil klient, který si jeho malbu nemohl dovolit a který neměl dost zkušené oko, aby poznal kvalitu jeho díla, doporučoval ho k ostatním malířům, kteří byli, moderně řečeno, cenově dostupnější. Současně mnohé své malířské kolegy podporoval koupí jejich obrazů. Víme, že za Brueghela, který byl skvělý se štětcem, ale méně zručný s psacím perem, občas psával dopisy klientům. Vždy také podíl malířských kolegů na svých malbách přiznával.

Právě s Janem Brueghelem vytvářel malby Madonek, kdy on namaloval centrální madonu s děckem a Brueghel ji zasadil do květinového rámce. Tyto malby byly u bohatšího antverpského měšťanstva velmi oblíbené.⁴⁹ Naopak do Brueghelových krajin Rubens maloval drobné postavy, na kterých je jasná snaha Rubense o přizpůsobení svého stylu jeho příteli. Příkladem jejich spolupráce je i obraz *Adam a Eva v ráji*, který vznikl v roce 1620 a dnes se nachází v Mauritshuis v Hágu. Rubens vymaloval mohutná a objemově plná těla Adama a Evy a Jan Bruegel pak krajinu a zvířata v ní.⁵⁰ Ač se jejich styl lišil, na obrazech si neodporuje a jako celek působí tyto díla harmonicky. Rubens namaloval také *Portrét Brueghelovy rodiny*.⁵¹ Isabela Brant byla v roce 1615 také kmotrou jedné z Brueghelových dcer. Jejich přátelství a plodnou spolupráci ukončila až morová rána v roce 1625, při které Jan Brueghel zemřel. Rubens mu jako poslední dárek napsal epitaf a hrob ozdobil přítelovým portrétem.

Mezi další obrazy z tohoto období počítáme triptych *Christ à la Paille*, *Kristus na slámě*, pro pohřební kapli Jana Michielsena a Marie Maes, dnes se nacházející v Koninklijk Museum voor Schone Kunste či *Návrat z Egypta*, dnes ve sbírce Earl of Leicester v Holkham Hall v Anglii. Pro kapucíny z Lier vytvořil obraz *Snímání z kříže*, dnes v Ermitáži v Petrohradě, a pro jejich bratry do Tournais obraz *Klanění tří králů*. Ten je dnes součástí sbírek Bruselského musea. Vytvořil také malbu do kostela kapucínů v Lille a Cambrais a započal zakázku, která zůstala pouze ve fázi olejové skici. Je jí *Stigmatizace svatého Františka*, dnes v soukromé sbírce v Bruselu, která měla přijít do kapucínského kostela v Antverpách. Pro svého

⁴⁹ Jako příklad bych uvedla *Madonu s děckem a girlandami* z Mnichova, *Madona s girlandou* z Louvru a *Madonu s pomněnkami*, dnes v Bruselu.

⁵⁰ Obraz je podepsán v levém spodním rohu PIETRI PAULI FIGR. A v pravém rohu J. BRUEGHEL FEC.

⁵¹ Dnes v soukromé sbírce v Londýně.

arcivévodu namaloval *Svatou rodinu*⁵² do Albertovy oratoře a také portréty arcivévodky a arcivévodkyně pro Markýze de Sieste Yglesias, ty se dnes nachází v Pradu.

V roce 1616 také namaloval během krátké doby tři velmi kvalitní obrazy. Jsou jím dva *Poslední soudy* a *Pád zatracených*. První *Poslední soud* vytvořil na objednávku prince Wilhelma Wolfganga von Neuburg pro jezuitský kostel v Neuburgu.⁵³ Druhý *Poslední soud* je zmenšenou verzí, či spíše autorskou kopií prvního obrazu. Vytvořil je jeden z jeho žáků a Rubens pak plátno upravil a sjednotil svými tahy. Větší obraz je jedním z největších pláten, které Rubens za svou kariéru vytvořil. Měří více jak šest metrů, jsou na něm rozpoznatelné ruce devíti až devácti asistentů. Všechny tři obrazy se dnes nacházejí v Alte Pinakothek v Mnichově. Tato díla vykazují inspiraci Michelangelem, jeho silnými těly ze Sixtinské kaple. Ať je to pád do pekel, či vstup poctivých duší na nebesa, je namalován dynamicky, v pravém slova smyslu barokně. Figury jsou zmítány větrem, jejich objemy pomáhá vykreslit světlo z několika zdrojů vně obrazu a vše, až na Krista soudce s přímluvcí rotuje a hýbe se.

V roce 1614 Rubens použil účelně, a ne naposledy, své kontakty u dvora. Po zkušenosti z Itálie, kdy mu bratři oratoriáni přidali několik vrásek kvůli odmítnutí obrazu do kostela Santa Maria Vallicella, se pravděpodobně rozhodl, že už se to nesmí opakovat. Když v roce 1612 získal zakázku na obraz pro oltář svatého Bavona kapituly katedrály v Ghentu, vypracoval skicu, kterou tehdejší biskup Charles Maes schválil. Bohužel se nedočkal jejího dokončení, jelikož dva roky poté zemřel. Kolégium pak rozhodlo, že zakázka platí a Rubens může v díle pokračovat. Nedlouho potom nastoupil do funkce nový biskup, který rozhodnutí kolégia vyvrátil a zakázku nepotvrdil. Rubens se proto obrátil se svou stížností na vévodu. Zda Albert intervenoval není jasné. Víme ale, že *Obrácení svatého Bavona* bylo instalováno na své místo v roce 1624, za třetího biskupa v pořadí od Charlese Maese.

Díky Rubensovým mezinárodním kontaktům se na něj v roce 1618 obrátil Janovský obchodník a vyžádal si návrhy na tapisérie s náměty ze života římského konsula Decia Musa. Oproti běžné produkci, byly skicy v podobě velkých olejových maleb, s nimi: „...new drama and verve were introduced to Brussels tapisery design...“⁵⁴ Pro své monumentální figury byli tapisérie velmi náročné na zpracování. Většina byla dílem Rubensova ateliéru, některé ale

⁵² Obraz pochází z let 1614-1616 a dnes se nachází v Pradu.

⁵³ Princ Wolfgang v té době konvertoval ke katolicismu a svůj zápal ve víře dal najevo založením jezuitského kláštera v Neuburgu a vybavením několika dalších kostelů v oblasti novými oltářními obrazy. Další díla, která na jeho objednávku postupně vytvořil Rubens, jsou například *Narození Krista*, *Sestoupení ducha svatého*, *Klanění pastýřů* či *Alegorie náboženství*. Více v Brigitte VOLK-KNÜTTEL: Überlegungen zum ursprünglichen Standort von Rubens' "Engelsturz" für Neuburg, Neuburger Kollektaneenblatt 155, 2007, 5-32.

⁵⁴ Thomas Patrick CAMPBELL/Elizabeth A. H. CLELAND: Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage, New York, 2010, 277.

obsahují části malované jeho rukou. Dvě malby, na kterých je nejzřetelnější jeho ruka, jsou *Decius Mus dosahuje na svůj sen* a *Posvěcení Decima Musa* soudě podle svěžího, rychlého rukopisu. Obě se nachází v Lichtenstein Collection ve Vídni. Celý cyklus obsahuje osm maleb, šest scén z Deciova života a dvě entre-fenêtre s ženskými personifikacemi a trofejemi, určené do úzkého prostoru mezi okny. Malby jsou první Rubensovou zakázkou na monumentální cyklus navazujících biografických scén. Rubens zde zúročil své znalosti antiky a jejích reálií i renesančních tapiserií, které měl šanci studovat v Itálii. Konkrétně v Janově byly uchovávány Raffaelovy *Skutky apoštolů*, Rubens měl tedy co překonávat a na co navazovat. V průběhu 17. století vzniklo mimo první dva sety tapiserií pro Janovského zadavatele dalších dvacet setů s různými drobnými obměnami bordur a v různé kompletnosti.⁵⁵ Byl to první ze čtyř cyklů návrhů na tapiserie, které za svůj život vytvořil.

V roce 1618 také získal důležitou část své sbírky antických památek. Bylo to díky výměně jeho vlastních obrazů a tapiserií utkaných podle jeho návrhů za sbírku antických soch. Výměna proběhla s vévodou Dudley Carletonem, anglickým ambasadorem v Hágu, proslulým sběratelem klasických památek. Ač Rubens v jednom dopisu napsaném ke konci vyjednávání uvádí: „In somma in veçe di una stanza fornita di marmi V. E. riçeve Pitture per addobbar un palazzo intiero, oltra le Tapizzarie poi.“⁵⁶ Nedá se říci, že by prodělal. Získal dobrou sbírku antických předmětů, které mu zaručili pověst znalce a uznávaného sběratele v končinách vzdálenějších než okraje Jižního Nizozemí. Navíc ne všechny obrazy, které poskytl Carletonovi, byly stejně cenné. Nacházely se mezi nimi i práce dílny, jen sjednocené jeho štětcem. Dalo by se také poznamenat, že tímto obchodem Rubens vyprázdnil svůj ateliér od přebytečných obrazů. Podle množství desek malovaných v následujících letech jeho rukou se zdá, že zmenšil současně i množství svých asistentů a žáků. Renomé měl vybudované, jeho styl byl již vyzrálý, malby se stávaly odvážnější a provokativnější, mohl si již lépe diktovat podmínky a vybírat zakázky.

V roce 1617-1618 vytvořil svou dnes snad nejznámější malbu. Je jí *Únos dcer Leukippových*, dnes v Alte Pinakothek v Mnichově. I tento obraz vychází z antického příběhu. Jeho ztvárnění pak určuje dobový názor na lásku daný Ovidiem i Macchiavelim.⁵⁷ A jak

⁵⁵ Reinhold BAUMSTARK: Peter Paul Rubens: The Decius Mus Cycle, New York, 1985, 3-4.

⁵⁶ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 40), 181.

⁵⁷ Tantum ne noceant teneris male rapta labellis,

Neve queri possit dura fuisse, cave.

Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,

Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.

Quantum defuerat pleno post oscula voto?

Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.

Rubens píše již v dopise Janu Faberovi, ve kterém ho spravuje o Filipově svatbě, vztahy se ženami by neměly být chladné, ale mělo by se do nich jít s velkým zápalem.⁵⁸ Zdá se tedy, že podle dobové situace obraz vyjadřuje přiměřenou a potřebnou mužskou sílu, vynaloženou k získání ženy. Ta se chová pasivně a čeká, až muž učiní rozhodující krok. Dívky se brání, ale růžové tváře tradičně již od antiky prozrazují zamilovanost, o které vypovídá i amorek, který nás pohledem zve k účasti na ději a přidržuje oštěže jednoho z koní. Pevně, ale jemně drží dioskúrové své nastávající, jedna z nich již položila svou ruku na únosce ve znamení spolupráce. Vnitřní neklid mužů prozrazují pouze jejich vzpínající se koně, kteří tradičně zpodobňují mužskou duši.⁵⁹ Obraz je navíc vyveden ve světlých, zářivých kontrastních tónech krásného dne. Jednou částí námětu je tedy únos a žádané násilí, druhou částí pak bratrství. Ulrich Heine se domnívá, že obraz má souvislosti s bratry Petrem Pavlem a Filipem Rubensem, kteří byli též nerozluční bratři a jejich svatby se konaly krátce po sobě. Ulrich Heinen dokonce nachází fyzickou podobnost pasivnějšího bratra na koni a Filipa i aktivního muže, který stojí na zemi a Petra Paula. Zobrazená dvojité svatba by tak symbolizovala dvě svatby, které se konaly krátce po sobě. Scéna běžně zobrazovaná jako akt násilí se tu tedy podle tohoto autora stává aktem lásky a truchlivou touhou po bratrovi. Margaret D. Carroll naopak zastává názor, že se jedná o obraz určený pro francouzský královský dvůr a aluzi na současné svatby sourozenců korunního prince Louise, budoucího Louise XIII., se sestrou korunního prince Filipa Španělského Annou a samotného Filipa, budoucího Filipa IV., s Louisovou sestrou Alžbětou. Svatby proběhly v roce 1615, starším ze svatebčanů bylo pouhých patnáct let.⁶⁰ Zde by se tedy jednalo o nové bratrství státníků a jejich zemí, příslibující mír.

V tomto roce také namaloval obraz *Opilý Silenus z Alte Pinakothek, Marnotratného syna z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Panna Marie představuje Ježíše svatému Františkovi* a následující rok například *Poslední přijímání svatého Františka*, které se dnes nachází v Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten.

Vim licet appelles: grata est vis ista puellis:

Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.

Quaecumque est veneris subita violata rapina,

Gaudet, et improbitas muneris instar habet.;

Publius Ovidius NASO: *Ars Amatoria*, in: Rudolphi Merckelii (ed.): *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Leipzig, 1907; HEINEN, 2006 (pozn. 48), 88-89.

⁵⁸ FABRI, 1629 (pozn. 39).

⁵⁹ HEINEN, 2006, (pozn. 48) 90-95.

⁶⁰ Matka Louise XIII. Marie Medicejská považovala tuto svatbu za jeden z vrcholů své královské diplomacie. CARROLL Margaret D.: *The erotics of absolutism*, in: BROUDE Norma (ed.): *The expanding discourse*, 1992, 138-159.

V roce 1620 pak vytvořil obraz *Ukřižování*, nazávaný *Coup-de-Lance*, podle setníka zapichujícího Kristu do boku kopí. Obraz byl vytvořen díky Nicolasu Rockoxovi pro kostel františkánů rekolektů v Antverpách. Z portrétů bych jmenovala *Thomase Edwarda, hraběte Arundela se ženou*. Zde bych ráda citovala jeho mistrovské způsoby v jednání s mecenáši z dopisu, který neznámý pisatel napsal hraběti Arundelovi: „Je Vous donne sa réponse: «Quoique, dit-il, j'aie refusé d'exécuter les portraits de bien des princes et de bien des gentilshommes, spécialement du rang de Sa Seigneurie, cependant je me crois tenu d'accepter de Monsieur le Comte l'honneur qu'il me fait en demandant mes services, le regardant comme un évangéliste pour le monde de l'art, et comme le grand protecteur de notre état»“⁶¹ S žádostí o namalování svého portréru a portréru rodiny, hraběnka přinesla Rubensovi dopis od jejího manžela. Pravděpodobně obsahoval první zadání prací pro anglického krále. Velkého projektu, který se měl uskutečnit díky komplikované politické situaci až o deset let později.

Dalším krásným portrétem malovaným mezi léty 1618-20 je *Portrét Sussany Fourment*, starší sestry jeho budoucí manželky a vzdálené příbuzné jeho současné ženy Isabely Brantové. Portrét také bývá nazýván *Chapeau de Paille*, podle pera na ženině klobouku. Dnes se nachází v National Gallery v Londýně. Krásná a mladá Susana mu pózovala pro několik obrazů, zdá se tedy, že pro ni měl zvláštní osobní zaujetí.

V březnu roku 1620 získal zakázku na kompletní výzdobu nového jezuitského chrámu svatého Karla Boromejského. Kontrakt byl podepsán na třicet devět obrazů na strop, do bočních lodí a do galerií kostela. Na pomoc musel mít své asistenty a žáky, termín dokončení všech třiceti devíti obrazů byl zasmluvněn na pouhých devět měsíců. Další dva obrazy, podle vyznění smlouvy v tu dobu již namalované, pro tento kostel byly *Portréty svatého Františka Xaverského a Ignáce z Loyoly*. Většinu ikonografického programu výmalby sestavili jezuitští bratři sami, patřili do něj scény ze Starého zákona s korespondujícími protějšky ze zákona nového jako *Návštěva královny ze Sáby u Šalamouna* tvořící dvojici s *Klaněním tří králů*, nebo *Vítězství Ester před Ahasvérem* a *Korunovace Panny Marie*. Ze třiceti devíti obrazů, které za oněch devět měsíců vznikly se zachovaly pouze ty, které byly přenosné. V roce 1718 totiž kostel zachvátil požár, který vše ostatní zničil. Znamé jsou pouze olejové skici obrazů, identifikované podle obrazů interiéru kostela a svých specifických tvarů. Dnes jsou roztroušené po celé Evropě. Oněmi dochovanými obrazy jsou *Návrat svaté rodiny z Egypta* a *Nanebevzetí Panny Marie*, které se dnes nachází v Halkham Hall v Anglii a ve vídeňském

⁶¹Dopis od neznámého pisatele z Antverp ze dne 17. července 1620, ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 40), 250.

muzeu. Druhým párem dochovaných obrazů jsou zmiňované *Portréty řádových světců svatého Františka Xaverského a Ignáce z Loyoly*. Ty se dnes nachází v Brukenthal Museum v Sibiu v Rumunsku.

S rokem 1621 přichází změny v Rubensově životě a životě celých Jižních provincií. Končí dvanáctileté příměří se severem a válka propuká nanovo. V březnu umírá Isabelin otec, král Filip III., a vlády se ujímá Filip IV. Navíc v červenci umírá arcivévoda Albert a Španělské Nizozemí zůstává bez dědice. Tím není splněna podmínka Filipa II. pro zachování samostatnosti Jižních provincií a vévodkyně se stává pouhou guvernankou. Její pravomoci jsou tedy oficiálně zmenšeny, na realitě její vlády se však nic nemění. Isabela zůstává rozhodnuta pokusit se oficiálními i polo-oficiálními cestami udržet v zemi mír. Úctu a truchlení po zemřelému manželovi až do konce života vyjadřuje oděvem jeptišky.⁶² K tomu povolává do diplomatické služby i Rubense, který díky svému malířskému talentu, vynikajícímu charakteru a rozsáhlým znalostem má již mnoho mezinárodních kontaktů. Z počátku pomáhal vyjednávat pouze mír mezi jižními a severními provinciemi. Tato jednání nebyla příliš oficiální, mezi státy byla vyhlášena válka, a tak jednání zprostředkovávali pouze nediplomati, kteří měli kvůli rodinným, nebo obchodním vztahům důvod přejíždět často hranice. Isabela Brantová, Rubensova žena, měla na severu synovce, který byl důvěrníkem Mořice Oranžského, místodržícího Spojených provincií nizozemských. Vliv na úspěšnost mírových jednání měla také Anglie a jak jsem již zmínila, Rubens byl již v tuto dobu v kontaktu s Dudleyem Carletonem, mohl tak jeho prostřednictvím intervenovat v Anglii. Navíc jako dvorní malíř Isabely měl Rubens důvod často navštěvovat Bruselský dvůr a díky věhlasu jeho portrétů nebylo výjimkou, že se potkával s důležitými osobnostmi politického života. Tyto okolnosti, z něj postupně udělali důležitou spojku v mírových jednáních. Od září roku 1623 mu byl vyplácen na příkaz infanty Isabely další plat za „...servido a Su Magestad, para que pueda continuarlo con mas comodidad,...“⁶³. Je více než pravděpodobné, že se zde jedná o služby diplomatické.

Dobová situace byla pro Rubense samotného trýznivá. Umění za války stagnuje nebo je ničeno a velké zakázky se nerealizují. V době, kdy hrozily propuknout další boje s protestantským severem a Scheldt byl pořád blokován, se zdálo, že španělský dvůr je více nakloněn obnovení válečného konfliktu než uznání samostatnosti severu. Bylo to hlavně kvůli silné pozici Holandska v zámořském obchodě a kolonizaci, samozřejmě podpořené odmítnutím katolicismu. Mořic Oranžský byl však opatrně nakloněn opětovnému spojení

⁶² Po smrti Albera vstoupila do Sekulárního františkánského řádu.

⁶³ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 25), 249.

s jím, obzvláště, pokud by Španělsko souhlasilo s podmínkami, které vedly k uzavření příměří v roce 1609. Tyto naděje však skončily, když se jeho úmysly proslechly mezi obyvatele Severních provincií a začaly občanské nepokoje. Jan Brant a Rubens byli pověřeni neoficiálními mírovými jednáními právě po této zkušenosti.

Rubensovi bylo čtyřicet let, měl tři malé děti, mladou manželku, dům, do kterého stále vkládal nemalé prostředky a vedl velkou dílnu, která si také žádala přísun zdrojů. A ač si žil téměř jako aristokrat, živil se, jak sám rád zdůrazňoval, vlastníma rukama.⁶⁴

Jedním z prvních obrazů reagujících na novou situaci je *Bitva Amazonek*. Obraz, jehož kompozici či alespoň jednotlivé prvky mohl Rubens snadno zkopírovat z antických sarkofágů, obrazů renesančních umělců, či jeho současníků. Dlouho se soudilo, že obraz vznikl v druhé polovině druhého desetiletí 17. století. Byl totiž vytvořen pro antverpského obchodníka s kořením a mecenáše umění Cornelive van der Geesta. Visel v jeho soukromé galerii a má výsostné místo na obraze zpodobňující tamní návštěvu velkovévodu v roce 1615.⁶⁵ Zdá se ale, že v tu dobu ještě nebyli Amazonky namalovány, že souvislost s jejich postavami a vévody je jiná.

Obraz této bitvy má dlouhou tradici a v různých epochách evropské kultury byl chápán odlišně. Amazonky byly vnímány jako rovnocenný protipól antických reků, jako počestné ženy chránící svou čest a zem. V zobrazovaných bitvách bývá akcentováno neštěstí smrti lásky hlavních postav, nebo nepřírozená bitva mezi pohlavími, kdy ženy vždy prohrávají. Vyskytují se v několika antických příbězích pospolu s největšími řeckými hrdiny.⁶⁶ Na tomto obraze ovšem nemůžeme přesně identifikovat žádnou epizodu z jejich historie. Sabine Poeschel ukazuje, že obraz je zamýšlen jako zobrazení současné války. Obsahuje pro motiv Amazonek neobvyklou brutalitu, kterou páchají obě strany bojovníků, je v něm naznačeno sexuální násilí a v té době již zakázané rabování při bitvě.⁶⁷ Ani jedna z těchto stránek obrazu se v historii ikonografie námětu nevyskytuje. Je tedy jedním z prvních obrazů, ve kterých Rubens apeluje na potřebu míru. Určení obrazu do soukromé sbírky, ne pro dvorskou

⁶⁴ O malování vždy mluvil jako o své osudové profesi a jak psal v dopise siru Dudley Carletonovi při vyjednávání podmínek prodeje svých obrazů: In effeto io non sono Principe *sed qui manducat laborem mannum suarum*. Viz ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 40), 149.

⁶⁵ Obraz Wilhelma van Haechta - *Galerie Cornelise van der Geesta*, dnes Rubens-House, Antverpy, podle dochovaných pramenů vznikl až po roce 1628, kompozice je tedy v podstatě smyšlená. Sabine POESCHEL: Rubens' Battle of Amazon as a war picture. The Modernisation of a Myth, in: *Artibus et historiae: an art anthology* 43, 2001, 91.

⁶⁶ Amazonky jsou potomky boha války Arese, uctívačky bohyně Artemis, tedy bohyně lovu. Jejich nátura je proto bojovnická, ale jejich cílem není bezhlavě zabíjet ve válkách, ale spíše s rozmyslem „lovit“ podle jejich bohyně. Jsou tedy ovlivněny oběma božstvi. Erika SIMON/Max HIRMER: *Die Götter der Griechen*, Mnichov, 1985, 149.

⁶⁷ POESCHEL, 2001 (pozn. 65), 95-96.

obrazárnu napovídá menší velikost⁶⁸ i odvážnost zpracování. V rukách Isabely a Alberta by mohlo být chápáno jako upozornění na jejich neschopnost udržet v zemi mír. Jejich zobrazení na zmíněném obraze zpodobňujícím soukromou sbírku van der Geesta poblíž Bitvy Amazonek o tom vypovídá.

Zhruba v době, kdy se pomalu obnovují mírová jednání mu začíná být mecenášská základna Jižního Nizozemí a několika současných zahraničních zákazníků malá. Proto se snaží zviditelnit v zahraničí a ve větším množství publikovat rytiny svých vlastních obrazů s mistrnými dedikacemi významným přátelům a mecenášům umění. Dokonce si zajistí privilegia na produkci svých prací hned ve třech státech, čímž získává kompletní kontrolu nad produkcí grafických listů podle svých maleb.⁶⁹ Praxe získávání autorských privilegií je dobově obvyklá věc, ovšem privilegia ve třech státech a na kompletní produkci grafiky před ním není známá. Rubens si vždy dával velmi záležet na správném spojení obrazu a osoby, které ho dedikuje. Nikdy nededikoval své listy své rodině, ani malířským kolegům a vždy si byl vědom, že listy nejsou soukromý dopis a budou tak cirkulovat v kultivovaném okruhu potenciálních klientů.⁷⁰

Jedním z mužů, kteří mu pomohli získat privilegia ve Francii, byl Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Byl to učenec žijící ve Francii, vystudovaný právník, poradce parlamentu v Provance, muž celým svým srdcem oddaný vědě a umění. Jeho sbírky byly mezi dobovými vzdělanci slavné a těšil se i přízni Ludvíka XIII. O pomoc v této záležitosti ho požádal Jean-Gaspar Gevaert, Rubensův krajan a dobrý přítel. Peiresc hned projevil zájem Rubense zkontaktovat osobně, jelikož malířova pověst se již dostala až k jeho uším. Vzájemná korespondence pak trvala až do konce Peirescova života.

Nejintenzivněji si dopisovali mezi léty 1622-1625, tedy v době, kdy Rubens uskutečňoval cyklus maleb pro královnu matku, Marii Medicejskou. Tato zakázka jim také poskytla možnost se poprvé setkat, když kvůli dojednání podrobností Rubens odjel začátkem roku 1622 do Paříže.

Zakázku na výzdobu galerie nového Louxembourského paláce královny matky Rubens tedy oficiálně získává v lednu roku 1622. Kdo přesně Rubense královniným uším doporučil, není jasné. Mohl to být baron de Vicq, velvyslanec Alberta a Isabely v Paříži, nebo sestra Marie Medicejské, Eleonora, manželka Vincenza Gonzagy. Cestu měl v každém případě

⁶⁸ Jeho rozměry jsou pouze 121 x 165 cm.

⁶⁹ Andrew D. HOTTLE: Commerce and Connections, Peter Paul Rubens and the Dedicated Prints, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 55, 2004, 60.

⁷⁰ Mistrně uváděl své jméno na jednm řádku s osobou, které grafiku dedikoval, texty nikdy nebyly osobního charakteru a podobně, viz *Ibidem*, 60, 62.

schválenou i od Isabely, jejímž byl dvorním malířem. Isabela měla díky jeho přítomnosti u francouzského dvora další zdroj informací o tamní situaci a plánech krále a kardinála Richelieu.

Kontrakt na cyklus dvaceti čtyř maleb byl hned podpesán. Mělo se jednat o dvacet jedna pláten zpodobňujících mládí královny matky, dvě plátina s portréty jejích rodičů, jeden její vlastní portrét a příslib na dalších dvacet čtyři pláten glorigikujících královnina manžela Jindřicha IV. Koncepce cyklu byla jasná od počátku a sledovala stejný cíl jako všechny zakázky královny matky od doby jejího příchodu do Francie. Tedy legitimizace její vlády a jejího postavení v čele země.⁷¹ Ideální prostředí k realizaci svého programu získala právě ve svém nově postaveném paláci: „A complex that effectively served as blank canvas on which she could express her ambitions and consernes.“⁷²

Usmíření komplikovaného vztahu matky se synem je pravděpodobně chvíle, kdy Marie Medicejská začíná uvažovat o vyzdobení galerií Lucemburského paláce malbami zpodobňujícími úspěchy její vlády.

Prvních devatenáct maleb mělo téma zadané hned při podpisu smlouvy, dalších pět námětů bylo ponecháno k doladění v průběhu zakázky. Rubens musel při jejich komponování vyřešit problém jak oslavit ženskou mecenášku. Marie Medicejská je zde často zobrazená v situacích, které běžně náleželi pouze mužům. Přitom se však musel vyvarovat se evokaci nebezpečí, které přichází, když je u moci žena. Úkol měl ztížený tím, že hlavním posuzovatelem jeho děl měl být, mimo samotnou Marii Medicejskou, král Ludvík XIII., který byl jejím reálným protivníkem v některých zobrazovaných scénách.⁷³

První tři malby zpodobňují dětství královny,⁷⁴ další se soustředí na období jejího manželství⁷⁵ a poslední, nejrozsáhlejší část cyklu, tvoří oslava úspěchů královniny vlády.⁷⁶

⁷¹ Od roku 1610 do roku 1617 totiž vládla za svého nedospělého syna Ludvíka, brzy poté co se Ludvík, nyní Ludvík XIII., ujal moci, se s matkou rozkmotřil a ona byla nucena uprchnout do Blois. V roce 1619 dokonce otevřeně podporovala snahu o protikrálovské povstání. V roce 1620 se usmířili a v roce 1621 ji Ludvík povolal zpět do královské rady. Jak říká Johnson: „In the cycle of paintings by Rubens for her great gallery, Maria de' Medici sought to develop an appropriate visual rhetoric that could combine her wifely and maternal roles with her personal and political agenda.“ Geraldin A. JOHNSON: *Imagining Images of powerfull women*, in: LAWRENCE Cynthia (ed.): *Women and art in early modern Europe*, Pennsylvania 1996, 153.

⁷² *Ibidem*, 138.

⁷³ Vývoj námětů a jednotlivých prvků obrazů lze sledovat v dopisech Rubense a Peiresca. ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 25).

⁷⁴ Jsou jimi *Osud Marie Medicejské, Narození královny, a Výchova Marie Medicejské*.

⁷⁵ Jako *Představení jejího portrétu Jindřichu IV., Svatba v zastoupení, Vylodění v Marseille, Setkání Marie Medicejské s Jindřichem IV. v Lyonu, Narození dědice trůnu v Fontainbleau, Svěření vlády, Korunovace v Saint Denis*.

⁷⁶ *Apoteóza Jindřicha IV a prohlášení regentství Marie Medicejské, Rada bohů, Vítězství u Jülicha, Výměna princezen na hranicích se Španělskem, Blaženost vlády Marie Medicejské, Plnoletost Ludvíka XIII., Útěk z Blois, Vyjednávání u Angoulême, Královnin výběr bezpečí, Usmíření královny se synem, Vítězství pravdy*

Série je zakončena jejím portrétem a portrétem jejích rodičů. Rubens pro účely oslavy její osoby použil jak křesťanskou, tak antickou ikonografii. Královna je prezentována jako Panna Maria, Minerva i Venuše. Životem ji v cyklu provází bozi z Olympu, je zde plně začleněna do jejich společenství.

I přes své mistrovství a obrovskou erudici se ovšem Rubens určitým rozporuplným zpodobněním nevyhl. Jedním z problémů se ukázala být jeho vizuální strategie zobrazování nahých ženských figur. Pro příklad uveďme obraz *Výchova královny*. Jako akty jsou v tomto případě zpodobněny tři Grácie. Nešťastně se zdají odvádět pozornost diváka od samotné výuky Marie. Ona sama od tří Grácií, které ji zde nadělují ženskou jemnost a krásu odvrací pozornost k moudrému učení Minervy. Jediný muž zakomponovaný v obraze, Orfeus, se ale soustředí pouze na krásu tří ženských postav. Strhává tím pozornost na figury Grácií, i když hlavním námětem malby je budoucí královna. Předznamenává pozici diváka obrazu, rozptýleného právě Rubensovou oblíbenou vizuální strategií nahých ženských postav. Tím také evokuje nebezpečí, které 17. století ženské sexualitě přikládalo. Podobně působí i zobrazení odhaleného hrudníku královny v několika obrazech cyklu. Rubens tím navazuje na tradici Mariánské ikonografie spojením Marie Medicejské s její jmenovkyní Pannou Marií a vyjadřuje tím ctnosti matky korunního prince, současně představené jako jeho mystické nevěsty. Stejná ikonografie odhalených prsou byla ovšem v té době používána ve snaze upozornit na nebezpečí, které ženská moc a snaha získat větší vliv může přinést.⁷⁷

Celý cyklus je o gendrových rolích ženy a situacích, do kterých (ne)náleží. Rubens zde balancoval na tenké hraně ve snaze zpodobnit ženu s mužskými *virtú* panovníka. Dalším ilustrativním příkladem je proto *Představení portrétu Marie Medicejské Jindřichu IV.* Marie je zde prezentována jako svůdná Venuše i čistá Panna Marie. Zobrazený portrét připomíná mariánské ikony, konkrétně můžeme mluvit o tradici obrazových rámců pro mariánské ikony. Rubens se do ní začlenil například svým obrazem v *Sainta Maria in Vallicella*. I v *Představení portrétu* drží Mariin portrét okřídlení putti a nabízejí ho k adoraci divákovi i Jindřichu IV.

I kdybychom zůstali pouze u Rubensovy tvorby najdeme ještě jeden obraz s téměř opačnou tematikou, který doplňuje tradici zobrazení portrétu v obraze. Je jím *Venuše u zrcadla*, z Královské lichtenštejnské sbírky. I z tohoto obrazu přímo na diváka hledí jasně ženské oči. Pohledy Venuše na lichtenštejnském obraze i Marie Medicejské v diskutované sérii jsou cílevědomé a vyzývavé.

⁷⁷ Jasným příkladem je téma Samsona a Delilah, kde Rubens využil tentýž symbol.

Třetí tradice, v tomto případě spíše literární, na kterou Rubens navazuje, je ta Zrcadel princů, tedy literárního žánru, který popisuje ideální vládu.⁷⁸ Je to také asi ta nejdůležitější asociace, kterou obraz vyvolává a vyvolávat má. Jindřich IV. se dívá na Marii ne jako na krásnou Venuši, ale mnohem spíše jako na odraz sebe samého. Je tím zdůrazněn Mariin nárok na trůn, jako právoplatné pokračovatelky Jindřichovy vlády. Ač téma není založené na žádné konkrétní historické události, je jedním z ideologicky nejpřesvědčivějších obrazů celého cyklu.⁷⁹

Pravděpodobný úkol, který si odnesl od Infanty Isabely při své cestě do Francie byl zjistit, zda uzavření dvojitého manželství španělského a francouzského krále s francouzskou a španělskou princeznou zabrání nové válce. V roce 1622 se zdálo, že nové sourozenecké pouto bude pevné jako to bratrů dioskúrů. Při dodání zakázky v roce 1625 již situace vypadala jinak. Kardinál Richelieu pomohl dohodnout s Jakubem I. a Lordem Buckinghamem svatbu anglického korunního prince Karla se sestrou Ludvíka XIII., Henriettou Marií. Představa Rubense a infanty Isabely o mírových jednání se tak zkomplikovala válečným stavem vzniklým výše zmíněným spojením. Kardinál Richelieu odrazil Marii Medicejskou od zadání cyklu oslavujícího Jindřicha IV. právě tomuto malíři, tak zaangažovanému v protifrancouzské politice. Prostředí Paříže tak začalo být k Rubensovi nepřátelské. Avšak ještě v roce 1628 věřil, že dostane šanci dokončit cyklus Jindřicha IV. Vypracoval návrhy, jak psal: „...secondo la qualita del soggetto riuscirá piu superba che la prima de maniera che spero chandaremo piu tosto crescendo che calando.“⁸⁰ V inventáři děl, která zůstala po Rubensově smrti v jeho ateliéru je i šest nedokončených maleb z Jindřichova cyklu. Dvě z nich jsou dnes ztraceny, ty které se dochovaly jsou *Bitva o Ivry*, *Triumfální vstup Jindřicha IV. do Paříže po bitvě u Ivry*, které se dnes nachází v galerii Uffizi, *Jindřich IV. v bitvě o Saint-Martin l'Eglise* v mnichovské pinakotéce a poslední nedokončené plátno *Jindřich IV. v bitvě* se nachází v August Neuburg Collection v Hamburku.

Při odevzdávání zakázky královně matce měl Rubens šanci se setkat s Lordem Buckinghamem, ministerským předsedou a oblíbencem anglického krále Jakuba, pobývajícím

⁷⁸ Jak uvádí Geraldine A. Johnson, titulní strana *Speculum Principum* od Bellugy, vydané v Bruselu roku 1655 zpodobňuje prince dívajícího se do zrcadla orámovaného černým rámem. Vidí v něm sebe společně s postavou Virtú. Geraldin A. JOHNSON: Pictures fit for queen, in: Art History 16, 1993, 458.

⁷⁹ Existuje několik dobových textů, z přelomu prvního a druhého desetiletí 17. století, které podávají Marii Medicejskou jako odraz jejího muže. Viz Ibidem, 459-461.

⁸⁰ ROOSES/RUELENS 1887, 357.

v Paříži kvůli svatbě korunního prince. I on se nechal Rubensem portrétovat.⁸¹ Při příležitosti portrétování Buckinghamu v Paříži se Rubensovi podařilo dohodnout s ním budoucí korespondenci. Probíhala pak prostřednictvím Balthasara Gerbiera, neoficiálního umělce-diplomata, který se staral o Buckinghamovu zahraniční komunikaci.

Rubens často využíval své malířské slávy ve prospěch diplomacie, sezení při malování portrétů bylo skvělou příležitostí jak navázat kontakt a promluvit s portrétovanými o výhodách míru. Jedním z portrétů, které v té době vytvořil byl *Portrét Zigmunda III. Vasy*, polského krále. Podobně jako dříve vévodu z Lermy zpodobnil krále v sedle koně mířícího přímo k nám. Portrét je z roku 1624, kdy Zikmund navštívil bruselský dvůr a dnes se nachází v Metropolitan Museum v New Yorku. Dalším krásným portrétem malovaným jeho rukou v roce 1624 je *Portrét Anny Rakouské*, královny Francie a manželky Ludvíka XIII., dnes se nacházející v Praze. Současně s tím portrétoval i samotného Ludvíka XIII., dnes v Norton Simon Foundation. Král Rubensovi zadal zakázku na další cyklus obrazů. Tentokrát to byli obrazy určené jako návrhy pro tapiserie s námětem *Života Konstantina I.*, prvního římského císaře a postavy, do které se sám Ludvík XIII. rád stylizoval. Na francouzském dvoře našel Rubens pedantsky kritické publikum. Snad nejvíc dvořany zajímalo, zda jsou správně zobrazeny střevíce vojáků a zda jsou figury v pořádku proporčně vyvedeny.⁸²

Na cestě zpět z Paříže do Antverp se Rubens setkal s Infantou, která byla gratulovat Ambrogiu Spinolovi a jeho vojskům k dobytí Bredy.⁸³ Při té příležitosti vznikl její portrét, který po převodu do grafické podoby sloužil jako její oficiální portrét. Infantiných podobizen v průběhu let namaloval ještě několik, některé jsou vyvedené jeho rukou, některé namalovala pravděpodobně jeho dílna. Jeden z nich se dnes nachází v Palazzo Pitti ve Florencii, jeden v Norton Simon Art Foundation v Pasadeně. Několikrát zpodobnil i Ambrogia Spinolu. Jeho portréty jsou dnes v muzeích Saint-Louis City Art Museum, Herzog Anton Ulrich v Brunswicku a Národní galerii v Praze.

⁸¹ V roce 1625 vznikli dva Buckinghamovy portréty. Reprezentativní, jezdecký portrét, na kterém je zpodobněn v brnění a obklopen figurami Slávy, bohem moře Neptunem a nymfou. V pozadí jsou vidět lodě, se kterými podle přítomnosti letící Slávy a boha moří vyhrává mnohé bitvy. Obraz byl zničen při požáru roku 1949. Olejová skica se dnes nachází v Kimbel Art Museu. Druhým portrétem je klasická kompozice polopostavy, která je dnes ve sbírkách Galerie Palatina v Palazzo Pitti. Rubens také namaloval Buckinghamovu apoteózu, určenou snad na strop jeho londýnského domova. Je to kruhová malba, vytvořená v mistrné zkratce pohledu zespodu. Buckingham je na ní nesen Merkurem a Minervou k mramorovému chrámu. Tam na něj čekají Hojnost a Virtú.

⁸² Viz informace v CABELL/CLELAND, 2010 (pozn. 54), 7.

⁸³ Spinolovi se podařilo dobýt sídlo oranžských knížat, Bredu, po obléhání trvajícím 10 měsíců, v červnu 1625. Pro Španělské Nizozemí znamenalo dobytí Bredy velký úspěch a nejen Rubens doufal, že tento úspěch uspiší mírová jednání. Infanta přijela osobně poblápnout Spinolovy a vojskům až do místo bojiště. Jako poděkování nadělila vojákům dvojitý žold. V době obléhání zemřel Mořic Oranžský, který sám v roce 1624 navrhl uspořádání mírové konference mezi Španělskem a Spojenými provinciemi.

V roce 1624 vymaloval svou ženu Isabelu jako Pannu Marii v *Klanění tří králů* do kostela svatého Michala v Antverpách. Obraz je zaplněn postavami, které kompozičně tvoří rovnostranný trojúhelník. Jeho teplá benátská barevnost doplňuje radostnou událost. Ač se pohledy postav různě kříží, tvoří společně s gesty figur kompoziční křivky, které všechny směřují na dvojici Panny Marie a Ježíška. Další obraz z tohoto období je *Lotův útěk*, dnes se nacházející v Musée de Louvre. Obraz byl v kolekci kardinála Richelieu, není ale známo, zda byl přímo zadavatelem práce nebo až sekundárním kupujícím.

Zachovalo se nám několik maleb a množství skic Rubensovi rodiny. V roce 1616 namaloval portrét své dcery Clary Sereny. Jedná se očividně o portrét pro jeho osobní potěšení, nebo pro potěšení dědečka Clary Sereny, Jana Branta.⁸⁴ Dívka se na nás z portrétu dívá s důvěrou, pečlivě vybarvený je jen její obličej, zbytek malby je hrubě nahozený. Dnes se nachází v Liechtenstein Collection ve Vídni. Jednou z dalších maleb je *Portrét Alberta a Nicolase* z roku 1626-27, dnes také v Liechtenstein Collection ve Vídni. Jde o celofigurální portrét synů, mladší je zabrán do přemýšlení nad svou hrou, zatímco starší Albert otci pózuje s upřeným pohledem a téměř ochranným gestem pravé ruky položené na rameni mladšího bratra. Svou milovanou Isabelu zpodobnil ještě dvakrát. Oba portréty pochází z období mezi léty 1620-25. Jeden portrét se nachází v Uffizi Gallery, druhý v Cleveland Museum of Art. Na obou portrétech Isabela působí inteligentním, klidným, vyrovnaným dojmem.

V těchto letech Rubense potkali hned tři osobní ztráty. V roce 1623 zemřela jeho dvanáctiletá dcera Clara Serena. O rok později dlouhodobý přítel a spolupracovník Jan Brueghel a nakonec roku 1626 zemřela osoba jemu nejmilejší, jeho oddaná manželka Isabela Brantová. Příčina její smrti není jasná, vždyť nemáme mnoho informací ani o jejím životě. Někteří autoři uvádí, že zemřela při morové ráně, jiní jako příčinu její smrti vidí tuberkulózu. Byla to třetí taková událost ve třech letech a nespočetná v jeho životě.

Další diplomatické úkoly mu pomohly se s těžkou ztrátou vyrovnat. Jak píše Pierru Dupoy, francouzskému učenci a prezidentovi pařížského parlamentu: „Il crederei che un viaggio esser proprio per levarmi dinansi molti oggieti, che necessariamente mi raffrescono il dolore, *ut illa sola domo maeret vacua stratisque relictis incibat*; et le novità che s'offeriscono al occhio nel mutar paesi occupanno la Fantasia, di maniera che non danno luoco alla recidiva del cordoglio.“⁸⁵

⁸⁴ V jeho vlastnictví byl v roce 1639. Dnes v Liechtenstein Princely Collection.

⁸⁵ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 40), 445.

K mírovým jednáním si Rubense tentokrát vyžádala sama protistrana. Byl jí Lord Buckingham, důvěrník anglického krále. Jak jsem zmiňovala, již od jejich prvního setkání v Paříži si s Buckinghamovým sekretářem pro cizí korespondenci vyměňovali dopisy. Právě v nich dal Buckingham najevo ochotu krále k jednání o míru. Od počátku vše diskutoval s Rubensem. Mimo mír měl Rubens s Buckinghamem společný zájem v umění a antických starožitnostech. Již při prvním setkání v Paříži tak diskutovali o možnosti prodeje části Rubensovi sbírky antických soch a několika jeho obrazů Buckinghamovi. Díky této záležitosti záminka pro potřebu osobních schůzek existovala.⁸⁶

Buckingham navrhl mírová jednání mezi Anglií, Dánskem, Spojenými provinciemi na jedné straně a Španělskem na straně druhé. Moderovat je měl Rubens. Isabela souhlasila s diskusí mezi Španělskem a Anglií a s touto omezenou verzí nakonec vyjádřil souhlas i anglický král. Infanta informovala o celé věci Filipa IV. Ten nebyl příliš spokojen, že tak důležitá jednání povede obyčejný malíř.⁸⁷ Infanta Isabela mu v dopise situaci vysvětlila a Rubense obhájila jako jedinou možnou volbu. Povolení zahájit mírová jednání zahájit obdržela po více než roce. Při čekání na ono povolení se Rubens vydal za Gerbierem do Spojených provincií, aby ho ujistil, že čeká pouze na oficiální potvrzení od krále. Při té příležitosti s Gerbierem navštívili různé malířské ateliéry po celé zemi, mimo jiné jistě proto, aby zjistili jaká nálada v zemi panuje. Mezi navštívenými byl i Gerrit van Hontorst, dvorní malíř uprchlé české královny Alžběty Stuartovny, sídlící teď v Hágu. Wedgwood ve své knize o Rubesových diplomatických aktivitách vyjadřuje názor, že Honthorst mohl být také zapojen do tajných diplomatických jednání.⁸⁸ K této cestě také datuje Rubensovo přesvědčení, že jedině mír s Anglií zajistí mír se Severními provinciemi.⁸⁹

⁸⁶ Gerbier s Rubensem se setkali v prosinci 1627 nebo lednu 1628 v Paříži, kde diskutovali o možnostech diplomatických jednání a Gerbier byl pozván na bruselský dvůr, aby o všem pohovořil s infantou. Gerbier se do Bruselu dostavil v únoru a přinesl s sebou několik dopisů od Buckinghamem adresovaných Rubensovi. Zmiňovaný prodej obrazů Buckinghamovi proběhl krátce před jejich setkáním.

⁸⁷ „...me ha parecido dezir á V. A. Que he sentido mucho que se halle introducido por ministro de materias tan grandes un pintor, cosa de tan grand discredito, como se deja considerar para esta monarquia, pues es necessario que sea quiebra de reputation que hombre de tan pocas obligaciones sea el ministro á quien van á buscar los Embajadores para hazer proposiciones de tan gran consideracion; porque si bien á la parte que propone no se le puedo quitar la election del medio, porque se enstra empañando, y no es *de inconveniente para Inglaterra que este medio sea Rubens, pero para acá es grandissimo*, y assi será bien que cerrando.“ Max ROOSES/Charles RUELENS: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres*, T.4., Antverpy, 1887, 82-83.

⁸⁸ „Since the Queen's little Court at The Hague was an active centre for the Protestant Cause in Thirty Years War, I find it hard to believe that Honthorst himself was not in some way involved in the secret diplomacy of this epoch.“ WEGWOOD C. V.: *The political career of Peter Paul Rubens*, Londýn, 1975, 41.

⁸⁹ „... I date from this failure his ardent and increasing conviction that, once Spain and Englad made peace, the English could bring pressure to beat on the Dutch. It sounded feasible: the English under Elisabeth I had given active help ti the Dutch in the earlier part of the war. The attitude of her two successors, James I and Charles I,

Madrid v mezičase ale uzavřel spojenectví s Francií proti Anglii. Nikdo, jak píše Rubens s nadsázkou v dopise,⁹⁰ neočekával dlouhé trvání tohoto spojenectví. Francie totiž i přes smlouvu dál podporovala Spojené provincie, a proto se Španělsko po roční pomlce vrátilo k plánu mírových jednání s Anglií.

Rubens pak dostal z Madridu nakázáno dodat k inspekci veškerou korespondenci týkající se jeho misí. Z obavy, aby některá jeho slova nebyla špatně interpretována, dohodl osobní předání dokumentů v Madridu. Při své tamní návštěvě namaloval jako zástěrku pravého důvodu pobytu několik portrétů členů královského dvora pro infantu Isabelu. Svým šarmem a schopnostmi si i přes počáteční nedůvěru získal krále i vévodu Olivara. Kvůli čekání na další pokyny, byl nucen zůstat ve Španělsku po dobu šesti měsíců. Měl šanci zde obdivovat díla Tiziana v královských sbírkách a také se zde setkával s Diegem Velasquezem, který podle jeho názoru, převyšoval dobovou úroveň španělských malířů a jako jediný zasloužil pozornost.

V srpnu je zavražděn Buckingham, španělský král se rozhodne vyčkávat, zda se nezmění příklon Anglie k mírovým jednáním. Ten ale zůstává stejný. Proto Olivares navrhuje králi poslat jako předvoj k vyjednávání Rubense. K jeho odjezdu však dojde až za několik měsíců.

V dubnu 1629 konečně získává Rubens od Filipa IV. titul Tajemníka tajné rady Španělského Nizozemí a povolení nosit zbraň. Společně s úkolem předjednat v Anglii podmínky pro podpis míru. Pro tentokrát je jeho pověření schváleno na nejvyšších místech udělením oficiální funkce vyjednavče i výše uvedenými privilegii. Urychleně odjíždí do Londýna, s krátkou zastávkou ve Flandrech, aby spravil infantu Isabelu o novinkách a pozdravil své syny.

Do Londýna dorazí v červnu roku 1629 a ubytuje se v domě Balthazara Gerbiera, který po Buckinhamově smrti získává titul Ceremoniáře královských slavností. Namaluje zde *Portrét Gerbierovi rodiny*. Dnes existují dvě verze tohoto obrazu. První se nachází v National Gallery of Art ve Washingtonu a druhá v královských sbírkách na zámku Windsor. Washingtonský obraz byl pravděpodobně malován při Rubensově pobytu u Gerbiera, jeho kvalita převyšuje kvalitu windsorského plátna. Ještě okolo roku 1630 byla Rubensem malba rozšířena

was very much cooler, as neither of them approved of Republicans or rebels, but the alliance had still been maintained and English volunteers formed no inconsiderable part of the Dutch forces.“ Ibidem.

⁹⁰ Ick en begheere U. E. onder pretext van vrientshap nier te bedrieghen, maer segghe recht wt de waerheyt, hoe dat l'infante ende Maquis geresolveert syn ons tractaet continueren, hebbende opinie dat de concerten tusschen Vranckrick ende Spagnien gheen effect hebben en sullen, oft iet sonderlinck wtrecthen oft oock niet dieren en sullen, oock alle wyse lieden alhier soo geestelick als wereltlyck gecken ende lachen daermede. Toch soo lange als daer gheen proeve af ghedaen en is, en is gheen veranderinghe te verwachten, ende daer moet wat tyts toe wesen. Men hoopt dat Olivares sal dan eens syn ooghen open doen ende moghelick beter coop gheven als het te spaede sal syn. RUELENS/ROOSES, 1887 (pozn. 87), 125,126.

z původní menší kompozice zabýrající pouze Gerbierovu ženu Deborah Kip s dětmi o pruhy plátna na dnešní téměř čtvercovou kompozici. Víme, že Rubens si obraz odvezl ještě nedokončený do Antverp, kde tak zůstalo až do jeho smrti. Dokončil ho až Jacob Jordaens.

Formát obrazu z Windsorského zámku byl původně stejný jako nerozšířená verze prvního obrazu. Jedná se pravděpodobně o dílenskou kopii, snad objednanou samotným Gerbierem. Dnešní formát obrazu není původní, stejně jako washingtonský obraz byla nejprve rozšířená někým z Rubensova studia a později ještě zvětšená o osatní členy rodiny jiným malířem. Gerbier měl osm dětí, na obraze jich vidíme devět, navíc se díky postupnému rozšiřování kompozice zdají být v podstatě stejně staré. Vysvětlení devátého dítěte snad spočívá v dvojitém zobrazení některého z potomků nejdříve namalovaného jako batole v matčině klíně a potom ve věku ostatních sourozenců. Obrazy jsou kombinací reprezentativního rodinného portrétu a intimní výpovědi o vztahu matky s dětmi. Ve Washingtonském obraze nepřítomnost otce rodiny, papoušek sedící za hlavou Deborah Kip i úzké propojení dětí s matkou, pohledy a doteky ukazuje na pojetí rodiny jako vysloveně ženské oblasti. Tomu napovídají i další prvky obrazu. Karyatidy na sloupku jsou zdůrazněním ženského elementu v rodině i aluzí na Venuši. V kompozici je uzavřenost rodinného kruhu zdůrazněna draperií přidržovanou synem a sloupem na levé straně a karyatidami na pravé straně. Otcí je zde vyhrazena pozice pozorovatele, o čemž svědčí i pohled dívek obrácených na diváka, tedy na Gerbiera. Ve druhé verzi obrazu jsou symboly ženského elementu nahrazeny symboly manželské věrnosti a pokračování rodu díky potomkům. Naopak k otcovým nohám je přidán erb, jako symbol potvrzení jeho dříve pouze vizuálně nárokovaného společenského postavení.⁹¹ Současně tyto portréty svým provedení a symbolikou zamítají jakoukoliv možnost korupce či zrady, ze které by jejich majitel mohl být obviněn.⁹²

Jednání o podmínkách spolupráce mezi Anglií a Španělskem probíhala na nejvyšších místech. Rubens diskutuje většinou se samotným Karlem I., který je Rubensem okouzlen. Po mnohých schůzkách s králem i dalšími vlivnými muži Anglie se Rubensovi podaří mírovou smlouvu předjednat.

Svou žádost o sjednání míru Rubens podpoří tím, co umí nejlépe, krásnou malbou. Je jí *Alegorie války a míru*. (2) Její vznik se datuje mezi léty 1629-1630. Vizuální jazyk vždy promlouvá do duše jinak než pouhá slova. Obzvláště do duše milovníka a velkého patrona

⁹¹ Gerbier získal od krále Charlese IV. v roce 1638 šlechtický titul za pomoc králi při intrikách proti kardinálu Richelieu. ROSENTHALL Lisa: The Parens patriae, Familial Imagery in Rubens's Minerva Protects Pax from Marses, in: Art History 5, 1989, 23.

⁹² Gerbier stál před soudem hned několikrát. Z důvodu zkrachovalého podnikání i zrady. Ibidem.

umění, jakým byl Karel I. Rubens, jenž si vytříbil své schopnosti vytváření alegorie a symbolického jazyka v *Cyklu Marie Medicejské*, zde pojednal výhody míru oproti nevýhodám války natolik jednoznačně, že průměrně zkušený pozorovatel nepotřebuje mnoho vysvětlení. Malba jinak nazývaná *Minerva chránící mír před Marsem* je rozdělena diagonálou z levého horního rohu do spodního pravého rohu přesně na půlku. V levé části se objevují všechny radosti míru. Kvete umění, přichází bohatství, hojnost potravin, daří se manželství, mateřství a lásce. Ve středu malby je zobrazena žena napájející svým mlékem děcko, u jejích nohou a vlevo od ní nalezneme bakchantské figury satyra s rohem hojnosti, dvou bakchantek a leoparda. V pravé části je zobrazen bůh manželství Hymen vedoucí skupinu dětí, tedy plodů manželství, k hojnosti a korunující květinovým věnečkem nejstarší dívčenko. Hned za středovou postavou matky stojí Minerva, která svou zbraní odhání Marse. Po jeho boku táhne do války fúrie Allektó, tedy fúrie ničení a Harpie, symbol pohromy. Skupina dětí odpovídá dětem Baltazara Gerbiera, z již diskutovaného portrétu.⁹³ Mladší dívčenko upřeně a s vážným výrazem ve tváři sleduje pozorovatele. Uvádí ho tím do obrazu a pohledem apeluje na závažnost tématu. Je jasné, že očekávaným pozorovatelem je muž, odpovídá tomu podobná strategie jako v Gerbierově portrétu. V tomto případě, je to zcela jistě sám král Karel I. Jemu byl obraz Rubensem darován a jemu patří hlavní apel o krásách míru oproti děsu války.

Levá část malby je plná zářivé barvy a jasného světla, oproti pravé, kde převládají temné barvy bouřky a tmy. Při hledání přesné ikonografické interpretace obrazu ale zjistíme, že ne všechny postavy jsou tak jednoznačně rozpoznatelné jako například Mars. Největším problémem se ukazuje být hlavní postava obrazu, ženský akt odstříkávající své mléko do úst malému dítěti.

Tuto postavu někteří badatelé pokládají za Venuši, jiní za obecné zobrazení míru živícího blahobytem, případně za obecné zpodobnění mateřství. Dalším výkladem by mohla být i Ceres či Hymen. Postrádá totiž konkrétní atribut, podle kterého bychom ji mohli jednoznačně identifikovat. Pokud bychom vzali v úvahu starší obrazovou tradici, podobně zpracovanou najdeme například Venuši na obraze Otta van Veena, Rubensova učitele, v obraze *Typus inconsulte iuventutis*, kde však představuje úplně jiný obsah.⁹⁴ Je zde zobrazen i Bakchus a jeho doprovod, tedy satyr, leopard a bakchantka s tamburínou, stejně jako na Alegorii míru.

⁹³ Karel I. děti pravděpodobně znal, Gerbier byl jedním z králových nejbližších rádců po Buckinghamově smrti. Král se dokonce stal kmotrem Gerbierova nejmladšího syna.

⁹⁴ V tomto obraze symbolizuje pokušení mladíka, kterému své mléko stříká do úst a tím se ho snaží svést na cestu požitků.

Na obou najdeme i Minervu, která se však oproti ostatním snaží na obraze van Veena zabránit počínání Venuše a mladíka odtáhnout a přivést k rozumu.

Venuši v podstatě stejné póze najdeme také na Rubensově obraze *Venuše, Mars a Kupid* z Dulwich College Picture Gallery. V tomto případě Venuše svým mlékem krmí malého Kupida, Mars stojí za ní a jak si všímá Baumstark zabírá v podstatě stejný prostor v kompozici obrazu jako Mars na Alegorii míru. Baumstark také navrhuje, že kojící Venuše představuje ideu hojnosti a dobročinnosti, vedle idey erotické lásky. Tak demonstruje, že Venušina činnost úzce souvisí s personifikacemi jako je například Ripova *Sostanza*.⁹⁵ Rubens navíc někdy do Venuše vložil význam dobročinnosti a výživy. Gregory Martin oproti tomu ztotožňuje kojící ženu a puttiho s figurami Pax a Plutos z antického sousoší, které bylo známé dobovým učencům prostřednictvím popisu v Pausanioví. Mohla by být také zpodobněním mateřství, stejně jako v pozdějším obraze *Alegorie následků války (3)* je takto zpodobněna žena s děckem, ale jak píše Antony Hughes : ... the woman nakedness would have granted her heroic status. Certainly the force with which her milk is expressed seems to endow her with a nearly superhuman vitality, so that her action alone serves to indicate that she is rather more than a typical representative of motherhood."⁹⁶ Ve stejném článku také upozorňuje, že se nemusíme soustředit pouze na jeden význam této záhadné figury. Může totiž obsahovat větší množství významů. I v této alegorii nalezneme obraz míru, respektive rodiny, jako výhradně mužskou záležitost. Jediná postava mužského pohlaví přítomná slastem míru je Satyr, chápaný obvykle jako odkaz na mužskou sexualitu, není to ale zcela lidská postava, takže do idey rodiny nezasahuje. Muži je tedy stejně jako v obraze Gerbierovy rodiny ponechána pozice pozorovatele. Vždyť stejně, jako se stará muž o svou rodinu, musí se král starat o své poddané.⁹⁷

Dalším obrazem, který vznikl pro anglického krále, byl *Svatý Jiří s drakem v krajině*. Obraz byl namalován Rubensem koncem jeho pobytu v Anglii jako monument jeho tamních úspěchů. Zaslal ho zpátky do Antverp, kde byl v roce 1634-5 koupen anglickým ambasadorem Endymionem Porterem pro Karla I. Zdá se, že při té příležitosti byl po všech stranách rozšířen. Řeka v pozadí je podle převládajícího názoru badatelů Temže a Jiří nese

⁹⁵ BAUMSTARK Reinhold: Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, 1974, 156, viz obraz 18.

⁹⁶ Antony HUGHES: Naming the unnameable: an iconographical problem in Rubens's 'Peace and War', in: Burlington Magazine 72, 1980, 158.

⁹⁷ Analogie, která byla základní součástí představy o vládě Jakuba I., potažmo i Karla I. ROSENTHAL, 1989 (pozn. 91), 29.

podobu Karla I. Rozšířením prostoru o vlajkonoše a symboly smrti a narození se stal obraz vhodnější do královských sbírek. Dnes se obraz nachází v Hampton Court Gallery v Londýně.

Rubensův diplomatický úkol je splněn v červnu 1629, v červenci navrhne Karel I. výměnu diplomatů, kteří by měli dostatek pravomocí pro podpis smluv. Za Anglii je navržen Sir Cottington, který hned od 1. srpna úřaduje v Madridu. Koncem srpna je za Španělsko jmenován Don Carlos Coloma, který do Anglie dorazí se zpožděním až v lednu následujícího roku. Rubens ještě novému ambasadorovi pomůže zvládnout jeho povinnosti a poté od března konečně plánuje návrat do svého domova.

Koncem pobytu v Londýně ještě neoficiálně a z vlastní iniciativy navštíví ambasadora severních provincií, Alberta Joachimi, aby s ním promluvil o opětovném spojení, podle jeho názoru, násilně rozpuštěného Nizozemí. Rubens doufá, že po podpisu míru s Anglií, nebude něco podobného díky pomoci Anglie problémem. Odchází ale zarmoucen, jeho návrh na spojení provincií ve formě federace pod španělskou korunou je zamítnut. Jeho představa přitom byla velmi vstřícná. Navrhoval zachovat velkou autonomii jednotlivých provincií, která by umožňovala vlastní samosprávy i svobodu náboženství. Joachimi dá Rubensovi jasně najevo, že spojení států by bylo možné pouze v případě zbavení se španělské nadvlády. To je pro Rubense loajálního španělské koruně absolutně nepřijatelné.⁹⁸ Ještě než Karel I. dovolí Rubensovi odjet, rozhodne se ho poctit několika dary a za jeho skvělé služby a nadání ho pasuje na rytíře. Jak napsal Gashard: „Le 3 mars, au palais de Whitehall, il conféra le même honneur à Rubens. /jako velvyslanci Benátek několik týdnů před Rubensem/ Il ne se borna pas à cette distinction, mais il y ajouta le don de l'épée, enrichie de pierres précieuses, dont il s'était servi pour le faire chevalier, d'une bague en diamant qu'il portait au doigt, d'une chaîne d'or et du cordon de son chapeau. ...il eût été impossible de combler de plus de favours un ministre, si éminent qu'il fût.“⁹⁹

Také španělský dvůr je velmi spokojen s jeho prací a pravděpodobně by to nebyl jeho poslední diplomatický úkol, kdyby si on sám neurčil jinak. I přes to, že odmítl první Filipovu nabídku na další diplomatický úkol, již v červenci 1631 odešel z Flander dopis od konzula jižního Nizozemí adresovaný Filipu IV. Byla to žádost o pasování Rubense na rytíře.¹⁰⁰ Diplom, deklarující Filipem IV. nové nabytí statusu rytíře přišel do Antverp 20. srpna 1631.

⁹⁸ Rubens považoval Španělské habsburky za právoplatné nástupce Burgundských vévodů, tedy za legitimní dědice jeho země.

⁹⁹ GACHARD, Louis Prosper: Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens, T.1., Brusel, 1877, 187.

¹⁰⁰ Max ROOSES/Charles RUELENS: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres, T.5., Antverpy, 1887, 392.

Žádost o dekret rytíře zdůvodňuje závažností jednání, kterých se účastní a vysokou úrovní partnerů se kterými jedná. Již rok poté se takových jednání vzdává, když si vyprosí u infanty vyvázání z diplomatické služby. Jeho láska k míru a loajalita k infantě Isabele ho i přes to ještě několikrát zavede do politiky.

Ještě dlouho dobíhaly zakázky, které získal od vlivných zahraničních klientů při svých diplomatických cestách. Jednou z nich byla zakázka na projekt výzdoby stropu Whitehallu v Banqueting House, která se táhla již od roku 1620. Jak jsem zmiňovala v říjnu toho roku donesla hraběnka Arundel Rubensovi dopis od hraběte Arundela s žádostí o výzdobu paláce postaveného pro slavnostní ceremonie a divadelní představení Jakubem I. Tedy nové síně slávy, Whitehallu v Londýně. Tento velkorysý projekt od Iniga Jonese začal stavět král, aby v něm mohl oslavit očekávaný mír v Evropě. V té době probíhala jednání o sňatku korunního prince Karla a španělské princezny. Jeho uzavřením, jak král věřil, by se vyrovnaly politické síly v Evropě a dosáhlo by se míru. Ještě než byla stavba dokončena, naděje na mír pohasly. Kvůli přestávce v mírových jednáních se i realizace stropu s námětem *Apoteózy Jakuba I.* opozdila.

Karel I. byl nakonec oženěn s francouzskou princeznou Henriettou Marií a přikročilo se k dostavbě. Stejně jako v cyklu Marie Medicejské si Rubens vzal na pomoc při oslavě patrona mytologické postavy, historické události s platností obecného symbolu, znaky politické síly a panovnického *virtú*. V tomto případě je však více apelováno na náboženství, na božské předurčení krále k vládě. Malby vznikly mezi léty 1630-35, kdy byly instalovány na strop Whitehall. Dílo je rozděleno na tři velké a šest malých obrazových ploch. Na větších plátnech najdeme témata *Sjednocení Anglie se Skotskem*, *Apoteóza Jakuba I.* a *Požehnání vládě Jakuba I.* Centrální kompozicí je Apoteóza Jakuba I., k věčné slávě je na ní nesen figurami Náboženství, Nadšení, Cti a Vítězstvím. V kompozici Sjednocení je zobrazen král korunovaný Minervou v doprovodu alegorických postav Skotska a Anglie. Poslední velkou kompozicí tvoří Mír objímající Blahobyť. Celek je doplněn menšími obrazy plnými různých alegorických postav.¹⁰¹

Další prací z období jeho diplomatických misí je *Spící Angelika a poustevník*, datovaná mezi léta 1628-1629. Obraz se dnes nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Je to obraz roztřesenými konturami Angeliky a její jasnou pleť předznamenávající 30. léta, kdy se jeho barvy projasnili pod vlivem štěstí, které zažíval s druhou manželkou.

¹⁰¹ Více v Per PALME: *Triumph of Peace, a Study of Whitehall Banqueting House*, Stockholm, 1956, 230-281.

Stejně jako po návratu z Itálie si Rubens po návratu do Antverp užíval sladkého domova. A tak aby nebyl sám a domov byl ještě sladší, našel si novou lásku. V prosinci se oženil s Helenou Fourmentovou. Nejmladší dcerou svého přítele Daniela Fourmenta a sestrou Sussany Fourmentové, kterou několikrát maloval koncem 2. desetiletí 17. století. Heleně bylo v době sňatku 16 let a Rubensovi 53 let. Postupně mu porodila pět dětí, tři děvčata a dva chlapce, nejmladší Constance-Albertine se narodila až po Rubensově smrti. Bylo to nejen plodné manželství, ale i šťastné. Rubens byl okouzlen její krásou, mnohokrát ji maloval a všem ji ukazoval.

Krátce po svatbě dostal ze španělského dvora žádost,¹⁰² aby se stal infantiným ambasadorem v Anglii. Získal by titul co nejbližší titulu ambasadora, protože úřední titul ambasadora mu nemohli jakožto malíři udělit. Podle Lorda Buckinghama by byl ideálním kandidátem na tuto pozici. Byl v Británii přeci oblíbený. Měl nahradit Lorda Cottingtona, který by se podle Filipova přání vrátil na evropskou pevninu, aby se ujal nefunkční armády v Jižním Nizozemí. Rubens ale příliš dlouho cestoval s diplomatickými úkoly, teď měl čas na svou rodinu, krásnou mladou ženu a malování. Filipův návrh tedy odmítl. S Helenou se barvy jeho maleb ještě víc rozzářily a zjasnily. V posledním desetiletí svého života již maloval více obrazů pro své potěšení než kdy dříve.

Jeden z prvních portrétů Heleny je ten ve svatebních šatech. Je zde zobrazena v podobném prostředí jako Deborah Kip na rodinném portrétu. Je usazená na terase v podvečerním slunku. Za balustrádou zábradlí vidíme rovinatou krajinu Jižního Nizozemí, po stranách je scéna orámovaná sloupy a nad hlavou má Helena baldachýn z draperie. Její růžová tvář se doplňuje se žlutou spodní sukní a korzetem a krásně kontrastuje s tmavě červenou draperií a černou barvou jejích vrchních šatů. Další *Portrét Heleny* pochází také z počátku jejich manželství, z let mezi 1630-1632 a nachází se v Calouste Gulbenkian v Lisabonu. Z roku 1635 pochází jeden z mála *portrétů Rubense s Helenou a synem Fransem*, který se narodil v roce 1633. Ani zde se však maličkého syna Rubens nedotýká, i zde se objevuje jeho koncept rodiny jako ženské oblasti. Jen jemně podpírá Helenu, která přidržuje vodící šňůrku děcka. I zde je přítomná kariatyda, papoušek a fontána, symboly ženské plodnosti. Je to jedna z jeho poct Heleně, jeho krásné ženě a skvělé matce jeho dětí. Obraz se dnes nachází v Metropolitan Museum of Arts. Další obraz *Helena se svými dětmi Clarou-Johanou a Fransem* je soudě podle věku dětí z let mezi 1636-1637. Je to skicovitě nahozená, téměř monochromní světelná

¹⁰² Olivares ho navrhl na post ambasadora do Anglie Radě státu. Ta ho však zamítla, kvůli jeho malířské profesi: „...il paraissait difficile de donner le titre de ministre du roi a quelqu'un qui exerçait un art et vivait du produit de son travail.“ cituje GACHARD, 1877 (pozn. 99), 196

malba. Dalším obrazem je *Helena Fourmentová se synem Fransem* z Alte Pinakhotek v Mnichově. Helena se usazená na stoličce nad venkovním shodištěm, svého synka má posazeného na klíně. Obraz je plný jasných barev, je skicovitě rychle nahozen a navozuje rodinnou pohodu. Další *portrét Heleny s Fransem u kočáru* je z let 1638-9, dnes se nachází v muzeu Louvre. Tento obraz je reprezentativního charakteru. Zde je Helena zobrazena jak schází v módních šatech s čepičkou v pom-pom stylu ke kočáru s dvojspřežím, které symbolizuje manželskou harmonii, za ní vstupuje do obrazu syn Frans. Asi nejslavnější je obraz přezdívaný *Het Pelsken*, v překladu *Kožíšek*. Helena je na něm zobrazena pouze v hnědém kožichu, jako by v zimě vystoupila z vany a chystala se přeběhnout jen v kabátu do teplejší místnosti. Ani nemá kožíšek obléknutý, jen ovinutý přes tělo a přidržuje si ho překříženými rukama. Obraz vypadá velice smyslně, jeho zemité, tmavé tóny silně kontrastují s bílou, hedvábnou kůží Heleny. Malba se dnes nachází ve Vídni v Kunsthistorisches Museum. Zde je pozorovatel, kterému je portrét určený sám malíř. Obraz je zachycením intimní, soukromé chvíle manželů. I v Rubensově poslední vůli je jasně uvedeno, že obraz náleží jí a nesmí být prodán, ani vystaven bez jejího souhlasu.¹⁰³

V roce jeho návratu z Anglie plnil zakázku také pro infantu Isabelu. Byl jím oltářní obraz do kostela Saint-Jacques-sur-Coudenberg známý jako *Oltář svatého Ildefonsa*.¹⁰⁴ Na bočních křídlech byli zpodobněni arcivévodové *Albert a Isabela*. A na zadní straně křídel *Svatá rodina v zahradě*. Na konci 18. století byla prosvítající malba svaté rodiny z druhé strany křídel oddělena a spojena do jedné. Dnes tvoří další, samostatný obraz. Oltář se nalézá v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Snad proto, že byl určený pro infantu, je celý obraz namalovaný Rubensovou rukou. Křídla jsou s centrálním panelem propojené navazující kompozicí, celý obraz je laděn do teplých barev, zlaté tóny niky za Pannou Marií se odráží na pláštích donátorů a naopak červená draperie tvořící horní část bočních křídel a oltáříky donátorů má protiváhu v červeném oděvu Panny Marie. Ke které se díky zmíněným barevným kontrastům i kompozičním křivkám soustředí všechna divákova pozornost.

Již v roce 1631 se Rubens ujal dalšího diplomatického úkolu. Doprovázel královnu matku, Marii Medicejskou, která byla nucena uprchnout z Francie kvůli kardinálu Richelieu do Bruselu. Infanta Isabela ji poskytla azyl na svém dvoře. Rubens ji doprovázel ve funkci Isabelinina vyslance pro tuto záležitost. Znal Marii Medicejskou dlouhou dobu a možná

¹⁰³ Het-Pelskem byl až do Helenině smrti v jejím majetku a nebyl vystavován.

¹⁰⁴ Určený do klášterního kostela, který založil stejně jako celé bratrstvo arcivévoda Albert ještě za svého pobytu v Lisabonu. Když se stal arcivévodou Jižního Nizozemí, přestěhoval sídlo kláštera do Bruselu. Infanta zadala výrobu Rubensovi jako poctu svému manželovi.

tento úkol bral jako malou satisfakci proti kardinálu Richelieu, který vždy komplikoval cestu k míru a blokoval dokončení Jindřichova cyklu. Ještě na podzim toho roku Marie Medicejská také navštívila Rubense v ateliéru ve Wapper Straat.

Situace mezi severními a jižními provinciemi se neustále zhoršovala, Rubens, který vždy bojoval za mír infantu, neodmítl jet vyjednávat s Hágem podmínky spojení dvou států. Jeho první mise byla ale prozrazena. Jednání nebylo úspěšné a situace začala být pro Španělské Nizozemí čím dál tím horší. Spojené provincie zabrali mnoho měst v Brabantském regionu. Maastricht, jedno z měst s nejsilnějším opevněním, byl obléhán. Infanta poslala Rubense do Lutychu, aby zjistil úmysly představitelů Severních provincií. Přesto, že podnikl několik cest mezi Lutychem a Brusel, Maastricht padl.

Infanta poprvé za svou vládu svolala Generální stavy Jižních provincií. Výsledkem jejich porady bylo zoufalé volání po mírových jednáních. Infanta nominovala jako jejího zástupce pro tato jednání opětovně Rubense. Ten ale příliš dlouho bojoval za mír v Jižních provinciích pod záštitou Španělska. Byl tedy protistranou viděn jako zástupce Španělského krále, ne jako zástupce generálního stavu, a odmítnut. Isabela tedy vyslala jiného diplomata, aby se zakrátko dozvěděla, že ji Filip IV. odebral možnost jednat jménem Španělska a všechna mírová jednání byla proto zbytečná.

Isabela zemřela jen krátce poté, v prosinci 1633. Na její místo byl vybrán bratr Filipa IV., kardinál infant Don Ferdinand, který měl oproti infantě Isabele vojenský výcvik a pod jeho vedením teprve začala válka nabírat na síle.

Všechny tyto neúspěchy a infantina smrt Rubense nakonec přesvědčily, aby nadobro opustil politickou scénu. V prosinci 1634 adresoval Peirescovy dopis, ve kterém mu vše vysvětluje.¹⁰⁵

S novým guvernánem Španělského Nizozemí přišla další zajímavá a důležitá zakázka. Bylo jí to, co dnes nazýváme dekorace pro *Pompa Introitus Ferdinandi*. Tedy výzdoba při příležitosti guvernánova příjezdu do Bruselu. Zakázku Rubens získal od radních města Antverpy, jednalo se o návrh a realizaci všech dekorací do města. Na této ohromné zakázce pod jeho vedením a podle jeho skic pracovalo mnoho skvělých antverpských umělců. Konkrétně Jacob Jordaens, Theodor Rombout, Jean de la Barre, Cornelis Schut, Erasmus Quellin, sochař van Mildert, nebo například Luc Fay d'Herbe. I Rubensův přítel Gevaert se

¹⁰⁵ „Hora mi trovo da tre anni in ca per la gracia divina col animo quieto havendo rinunciato ad ogni sorte d'impiegi fuori della mia dolcissima professione.“ Dopis obsahuje mnoho zajímavých údajů o Rubensově soudobé situaci. Max ROOSES/Charles RUELENS: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres*, T.6., Antverpy, 1887, 81-86.

podílel na realizaci dekorací. Uvítací dekorace obsahují neuvěřitelnou kombinaci soch, maleb a tromp l'oeil, které svou barevností, plasticitou a přeplněnými detaily baví oko. Z Rubensova štětce pochází všechny návrhy na finální dekorace. Jeho jsou také dvě konečné malby, tak zvaná divadla, situovaná při příjezdu kardinála infanta poblíž kostela svatého Jiřího. Všechny ostatní kulisy jsou dílem spolupracovníků, pouze doplněná několika Rubensovými tahy pro sjednocení malby. Vítězné oblouky a další dekorace měst při příjezdu významných hostů vždy dovolovali jistou míru propagandy. Rubens však nejen oslavuje prince Ferdinanda a jeho úspěchy, na dvou malbách ho osočuje z trvající války a žádá ho svým mistrným vizuálním jazykem o mír. Ferdinand byl dekoracemi velmi potěšen a Rubensovi blahopřál k jeho mistrovství.

V tomto období také maloval obrazy jako *Klanění tří králů*, malba byla určena pro kostel Dame Blanche v Louvainu, vytvořená byla v roce 1634. Další krásnou malbou tohoto období je *Korunování svaté Kateřiny*. Její barva se na obraze chvěje, kontury figur jsou rozostřené. Obraz je plný energie, květin a fyzické krásy zobrazených svetic.¹⁰⁶ Dnes se nachází v Toledo Museum of Art. Dalším slavným obrazem Rubense z roku 1635 je *Zahrada lásky*.

K obrazu *Korunování svaté Kateřiny* pojí Zahradu lásky některé ženské figury. Obzvláště postavy plavovlasé ženy v přicházející ke společnosti s džentlmenem z levé strany obrazu a ženy s modrými šaty z pravého středu. Toto původně středověké téma zažívalo velký úspěch v renesanci, někdy neslo moralistní obsah. V Rubensově podání naopak tvoří svou pastelovou barevností, idilickým pojetím dvorské zábavy a bezstarostnou atmosférou spoju k rokokovým scénám podobného námětu. Rubens zde využívá mnoho ze symbolů, které jsem již zmínila na jeho dřívějších portrétech, či v mytologických scénách. Jsou jimi například symboly manželské lásky nebo ženské plodnosti jako holubice, kupidové, fontána tří Grácií, nebo Venuše. Ochránitelku manželství, bohyni Juno pak symbolizuje její atribut, páv a manželskou věrnost psík pod nohama jednoho z kavalírů. Obraz byl dříve podle manýristické architektury připomínající Rubensovu vlastní zahradu nazýván *Rodiným portrétem Rubense* nebo také *Neoplatonskou zahradou lásky* či *Konverzací o módě*.¹⁰⁷ Obraz ani propojení jeho symbolů však nejsou Rubensovou invencí. Dobová architektura zahrad totiž opravdu počítala s takovými místy odpočinku vybrané společnosti, jako je to na

¹⁰⁶ Jedna z nich, stojící vpravo nad svatou Kateřinou se zdá být podobná Heleně Fourmentové.

¹⁰⁷ Maria Lydia BRENDEL: *The Garden of Love*, in: *Rubens and the Humanistic Garden*, Montreal, 1990, 31-39.

Rubensově obraze. Jednotlivé prvky se v podobném propojení objevovali i v reálných zahradách.¹⁰⁸

V létě roku 1635 Rubens potvrdil své nově nabyté postavení mezi šlechtou koupí panského sídla Steen, v Elewijtu poblíž Brussellu. Po zbytek života tam jezdil kdykoliv jen mohl, trávil tam čas zábavou se svou rodinou a malováním. Také se od té doby honosil titulem Seigneur du Steen. V květnu 1636 byl opětovně jmenován dvorním malířem bruselského dvora. Kardinál infant se války neobával tolik jako Isabela, a tak jako odvetu proti smlouvě kardinála Riechelieu s Dánskem obsadil Triér, který byl do té doby pod francouzskou ochranou. Francie tak současně vyhlásila Španělsku válku, obsadila Lucembursko a zaútočila i v brabantském regionu. Kardinál infant jim útok oplatil a zatlačil nepřítele zpátky. Zdálo se proto, že Jižní provincie získávají lepší pozici pro mírová jednání.

Rubens neváhal a odjel do Bruselu nabídnout kardinálovi své diplomatické služby. Chtěl se společně se svými syny vypravit do Spojených provincií, pod záminkou cesty za uměním. Jak sám později píše v dopise Peirescovi, naštěstí ho kardinál odmítl a on žil dál svým štěstím a mírem na svém panství Steen. Nezdá se však, že by byl opravdu vděčný kardinálovi za jeho odmítnutí. Vždyť měl vysoké mínění o svých schopnostech vyjednávače a mír byl jeho celoživotním cílem. To, že se nemohl zúčastnit vyjednávání, bylo jistě zraňující.

Jeho kariéra diplomata tedy skončila tentokrát nadobro. Svou *dolcissima professione* ale rozvíjel dál. Získal ještě poslední rozsáhlou zakázku na výzdobu loveckého letohrádku španělského krále Torre della Parada. Tento lovecký letohrádek nechal kousek za Madridem postavit Filip II., Filip IV. se ho v roce 1636 rozhodl rozšířit a vyzdobit množstvím uměleckých děl. Většinu zadal k zpracování právě umělcům Jižních provincií. Sám Rubens dostal za úkol vytvořit více jak 60 mytologických námětů, Frans Snyders dodal dalších 60 obrazů se zvířecími náměty, menší skupinu tvořilo 5 obrazů s loveckými scénami a posledních několik obrazů zpracoval španělský malíř Velasquez.

Rubensova část zakázky byla hotová do května roku 1638, kdy byly malby instalovány do loveckého letohrádku. Mezi jeho spolupracovníky patřili Jan Boeckhorst, kmotřenec Rubense Jean Baptiste Borkens, Jan Cossiers, Cornelis de Vos, nebo například Jan van Eyck. Náměty se soustředily okolo Ovidiových metamorfóz, Herkulova života, reprezentací některých alegorických figur a filozofů Heraklita a Demkrita. Jak ukázala Svetlana Alpers, obrazy netvoří soudržný cyklus, jediné jejich spojení je určitá vazba na lovecká témata. Některé

¹⁰⁸ Například architektura Nymfea, představující grottu, vodní prvek u takového místa, zaručující příjemnější klima v horkých dnech, atp. viz Ibidem.

z nich nechal Filip IV. krátce po zavěšení Rubensovi přepracovat. Všechny změny dělal Rubens již osobně.

Z množství zakázek pro církevní autority z druhé poloviny třicátých let bych jmenovala *Nesení Kříže* pro opata z Afflighemu, určené na hlavní oltář tamního kostela. Další prací je *Umučení svatého Livina*, dnes v Museum voor Shone Kunsten v Gentu. Další náboženskou malbou z těchto let je *Umučení svatého Petra*, z kostela svatého Petra v Kolíně nad Rýnem. Koncem života namaloval také dva obrazy pro Svatotomášský konvent na Malé Straně v Praze. Jsou jimi *Zázrak svatého Augustýna* a *Umučení svatého Tomáše*. Jsou plné zářivých barev a dynamické kompozice.

Někdy mezi léty 1635-36 namaloval obraz *La Kermesse*. Traduje se, že vznikl během jediného dne. Tento obraz napodobuje malby jeho přítele Brueghela, je plný života, lásky a síly, kterou stárnoucí Rubens cítil. Obsahuje vše co veselá vlámská společnost obsahovat má.

Asi nejznámější alegorickou prací z poslední dekády jeho života je *Alegorie následků války (3)*. Je to obraz, který se dnes nachází v Galerii Palatina v Palazzo Pitti. Následující dvě kapitoly budou právě o něm. Další scénou zaplněnou mytickými postavami je *Venuše a Adonis* z Metropolitan Museum.

Stále více a častěji jej však trápily záchvaty dny, které přerušovaly jeho práci na dny i týdny. Trávil většinu svého času na zámku Steen, se svou rodinou. Když mohl, maloval pro své potěšení svou krásnou ženu, děti, krajinu okolo zámku a prosté radosti života. Navázal tím na své starší práce, jako byla *Krajina s vrakem lodi Aenea* dnes se nacházející v Gemäldegalerie, *Farma v Laekenu* z roku 1616, která se dnes nachází v britských královských sbírkách, nebo malby *Léto* a *Zima* taktéž z britské královské kolekce. Jsou to světelné malby z okolí jeho letního sídla a zámku Steen, jako například *Návrat z pole* z Pitti paláce, *Krajina s pastevci* z National Gallery v Londýně či *Krajina s pasáčky koz* z Pennsylvania Museum. Jako poslední bych zmínila *Krajinu s duhou* z Vallencienne Musee a *Park zámku Steen*, vyhotovený ve dvou verzích, z nichž jedna se nachází v Kunsthistorisches museu ve Vídni a druhá v Dulliér Collection v Bruselu. Krajiny z těchto let se zdají dýchat a žít stejně jako lidské tělo. I je buduje jako divadelní scénu, do které silnými tahy štětce vkládá světlo a energii přírody.

V srpnu 1637 již malířův přítel Balthazas Moretus píše v dopise, že Rubens již nemůže v průběhu zánětlivých ataků dny skicovat ani nejmenší předměty. Jeho nemoc mu pomalu znemožňovala pohyb.

Asi posledními obrazy, na kterých pracoval, jsou *Únos Sabineek*, *Smíření Sabineek s římany*, *Perseus a Andromeda* a *Herkules*. Do dnešní doby se nám dochovali pouze *Perseus a Andromeda* a *Únos Sabineek*. Oba jsou však dokončeny již rukou jiného mistra.

V únoru 1640 přestal ovládat pravou ruku. Postupně se jeho zdraví zhoršovalo až mu zánět zaútočil i na srdce. I přes to, že se o Rubense od počátku roku staral také doktor samotného kardinála infanta, jeho nemoc se zhoršovala. Ještě 27. května podepsal novou poslední vůli. Tři dny poté skonal. Po devíti měsících se narodila Constanse-Albertine, jeho nejmladší dcera. Zdá se tedy, že jeho mladá žena mu byla oporou a zdrojem energie až do konce jeho dnů. Tento umělec světového významu byl pohřben v kapli rodiny Fourmentů v kostele svatého Jana v Antverpách, nad jeho hrob umístila Helena obraz, který Rubens ještě za plné síly pro tento účel vybral. Je jím *Madona s dítětem obklopeni svatými*. Zdá se, že je současně jeho rodinným portrétem.

3. Proměny obrazu v čase

K našemu štěstí se obraz *Následky války* v proměnách času příliš neměnil. Respektive měnila se jeho hodnota spojená s náhledem na jeho kvalitu a jednou za desítky let získal nový lak a malý restaurátorský zásah. Podnikl tři cesty Evropou a jednou změnil poměry svých stran. Po restaurování v roce 1977 víme, že nemá žádné výrazné přemalby. Také díky restaurování byly obnoveny původní barvy, jejichž škála je ohromující.

Abych ale vzala historii od začátku jeho existence, od vývoje tématu až po jeho současnou lokaci v galerii Palatina v Palazzo Pitti. Začala bych u literárních zdrojů, protože jak víme, Rubens byl učenec zvyklý pracovat s textuálními podklady. Jeho alegorický jazyk se zakládal na textech klasických autorů jako Publius Ovidius Naso, Publius Vergilius Maro, Plutarchos, Lukrecius a na mnohých jiných i mladších autorech.

Je známé, že zdroj postav obrazu *Alegorie následků války* můžeme též hledat uvnitř těchto knih.¹⁰⁹ Konkrétně se zdá, že Venuše má původ v jediném zchovalém spisu Tita Lucrecia Cara *De rerum natura*. Jsou to jeho věty, o její pozitivní síle a označení Venuše za jedinou která může zklidnit Marse,¹¹⁰ které ovlivnili její zpodobnění v tomto obraze. Oproti tomu postava Marse a fúrie pochází z *Aeneidy*, z počátku deváté knihy, kde je vyzdvihovaná divokost Turnuse, Aeneova nepřítele.¹¹¹ V roce 1970 Gregory Martin v katalogu londýnské National Gallery zdůvodnil, proč je na obraze zpodobněna fúrie Allektó, a ne jak by se mohlo zdát bohyně neshody Eris.¹¹² Další antický motiv použitý v této alegorii, je Janusův chrám. O něm poprvé napsali Plutarchos a Macrobius. Je chrámem, který podle Plutarcha postavil

¹⁰⁹ Jak dokázal Heine, podle něj i dalších autorů Rubens sám v margináliích dopisu doporučil vyhledat tyto verše jako původ své ikonografie, tyto marginálie ovšem nebývají citovány společně s dopisem. První je cituje Balduccini, který tvrdí, že je opsal z originálu. Podrobnosti v článku, poznámka č. 23. Ulrich HEINEN: Mars und Venus, in: *Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 2009, 246-250.

¹¹⁰ „...nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris,...“
LUCRETI: *De Rerum Natura*, Libri sex, Londýn, 1900.

¹¹¹ „At non hoc telum, mea quod vi dextera versat,
effugies; neque enim is teli nec volneris auctor.
Sic ait et sublatum alte consurgit in ensem
et mediam ferro gemina inter tempora frontem
dividit inpubesque immani volnere malas.
Fit sonus, ingenti concussa est pondere tellus:
conlapsos artus atque arma cruenta cerebro
sternit humi moriens, atque illi partibus aequis
huc caput atque illuc umero ex utroque pependit.
Diffugiunt versi trepida formidine Troes“

VERGIL: *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*, Boston 1900.

¹¹² Martin GREGORY: *Catalogue of the Flemish School 1600-1900*, Londýn, 1970, 154.

druhý římský král Numa Pompilius, který současně ustanovil, že dveře chrámu budou v době míru uzavřené a otvírat se budou pouze v obdobích válek. Další postavy obrazu mají jistě podobné východisko, tyto jsou ovšem pro rozsah této práce jako příklad dostačující.

Stejně jako literární východiska existují i obrazová. Hlavní postavy kompozice, tedy Mars, Venuše a Evropa, tu jsou zobrazeny v ozkoušených pozicích. Postavu Marse Rubens použil ve svém díle několikrát. Její původ můžeme hledat u antické sochy *Gladiátora* z galerie Borghese. Rubensovi byla socha známá pravděpodobně skrz jednu z rytin, kterých vzniklo po objevu sochy v roce 1611 několik. Asi nejznámější je jeho použití *Gladiátora* pro postavu Apollóna v obraze *Koncil Bohů* z Medicejského cyklu, dále ji použil na skice *Merkura a Arga*, která se dnes nachází v Bruselu a na perové kresbě *Herkula a Minervy odhánějících Marse* z pařížského Louvru.¹¹³ Poslední zmiňovaná je svojí dynamikou i celkovou kompozicí nejpodobnější **(5)** Alegorii následků války.

Předstupeň Venuše oproti tomu nalzáme v obraze *Venuše a Adonis* **(4)** z Metropolitan Museum. Tento obraz vznikl mezi léty 1635 - 1637. I tady se Venuše snaží zastavit muže, aby neodcházel, tuší, že ho čeká hořký konec. Jako poslední bych zmínila Evropu, jí podobnou hořekující postavu nalezneme na druhé verzi obrazu *Vraždění Neviňátek* **(7)** z let 1636 – 1638, který se dnes nachází v Alte Pinakothek v Mnichově. Tady se nachází ve středové části obrazu, ve vzpažených rukách drží bílý šátek.

Co se fyzické existence malby týká, byl obraz zadán Justem Sustermanem k realizaci Rubensovi nejpozději v roce 1637. Tři týdny před 12. březnem 1638, tedy zhruba v půlce února, opustil obraz Antverpy a putoval až do Lille, odkud byl odeslán přes Německo do Itálie. Malíř v dopise vyjadřuje víru v jeho brzké doručení, protože jak upozorňuje: „poiché le strade di Germania, colla presa de Hannauw, e la rotta data a Weymar saranno rinettate d’ogni malo intoppo.“¹¹⁴ Nezachovala se nám bohužel žádná Susstermanova odpověď potvrzující doručení obrazu. O jeho dalších osudech můžeme soudit pouze z inventářů. Snad v roce 1691 se stal součástí Medicejských sbírek, můžeme se jen domnívat, že ho Medicejům prodali Sustermanovi dědici. V roce 1772 zpodobnil *Alegorii války* Johan Joseph Zoffany spolu s nejlepšími kusy medicejské sbírky na obraze *Tribuna Uffizi* **(6)**. Tento obraz byl namalovaný pro anglickou královnu, která projevila přání vidět na jednom obraze všechny mistrovské kusy z medicejské sbírky. Malba se do dnešních dnů nachází v britských královských sbírkách. Zoffany zpodobňoval všechny umělecké předměty do nejmenšího

¹¹³ Marjon van der MEULEN: Translation of Appendix X. - On [Static] Postures of the Human Figure or Ways of Standing, in: Adaptations after Antiques, (= Corpus Rubenianum XXIII, Tom 1.), Londýn, 1994, 259, čti pozn 9.

¹¹⁴ ROOSES/RUELENS, 1887 (pozn. 105), 208.

detailu, proto si můžeme všimnout, že Alegorie následků války neměla v tu dobu rám a byla ještě v originální velikosti. V roce 1779 potkal obraz stejný osud jako většinu italských sbírek. Napoleonovi vojáci ho odvezli do Paříže. Když v roce 1815 došlo k navrácení většiny děl, Hrůzy války byly mezi těmi, které se vrátily do Florencie.¹¹⁵ Obraz tak podnikl svou poslední, třetí cestu přes půlku kontinentu do své galerie, kde od té doby zůstal. Vypadá to, že v Paříži byl obraz rozšířen o zhruba pět centimetrový pruh plátna na levé straně. Pravděpodobně proto, aby byla vidět celá kompozice obrazu i po vložení do rámu.

Dobový názor na tuto malbu nám poskytl Charles Nicholas Cochin: „Ce tableau est d'une composition très poétique, & plein du plus beau feu; la couleur en est admirable, ainsi que le pinceau; la tête de femme est de la plus grand beauté, aussi bien que toutes le chairs, & l'effet général, qui est très-piquant de lumier & d'ombre. E'est un tableau capital; il y a seulement quelques incorrections de dessein, surtout dans les jambes de la femme, qui paroussent trop tortillées.“¹¹⁶

Stejně zajímavý jako obraz Josepha Zoffanyho je komentář o stavu obrazu v době jejich navrácení do medicejských sbírek: „2. Marte e Venere di Rubens, in tela, foderato, in buono stato, riserva di varie crepature di colore nel dorso della Venere, questo nello staccarlo dal telaio avendosi dovuto servirsi di soldati tedeschi, che non intendevano la lingua...“¹¹⁷

Alegorie hrůz války byla dlouho chápána jen z poloviny správně. Jako příklad zmíním snad nejslavnějšího rubensovského badatele Jacoba Burckhardta, který obraz pochopil jako reakci na Třicetiletou válku.¹¹⁸ Dnes je již obecně přijímáno, že Rubensovi nešlo o konflikt Třicetileté války. Vrásky mu vždy působila Osmdesátiletá válka, tedy konflikt mezi Španělským Nizozemím a Republikou spojených provincií nizozemských.

Obraz nacházíme v několika inventářích medicejské sbírky. Díky galerijním záznamům známe dopodrobna jeho historii. Víme, že ze sbírek vévody Ferdinanda obraz přešel do sbírky Galerie Palatina a královských pokojů, v červnu 1940 byl přemístěn do sbírek medijské vily v Poggio e Caiano. V říjnu stejného roku byl přesunut kvůli válečným nebezpečím do Castello di Poppi. Po válce, v říjnu 1945, byl obraz navrácen do sbírek Gallerie Palatina

¹¹⁵ Historie obrazu viz: Didier BODART: Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, Florencie, 1977, 226.

¹¹⁶ Charles-Nicolas COCHIN: Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie, T.3., Paříž, 1758, 67.

¹¹⁷ BODART, 1997 (pozn. 115), 226.

¹¹⁸ O tomto obraze prohlásil: „Das ewige und unvergeßliche Titelbild zum Dreißigjährigen Kriege!“ Jacob BURCKHARDT: Erinnerungen aus Rubens, Basilej, 1918³, 207.

e Apartamenti v Palazzo Pitti. V posledním inventáři Galerie z roku 1912 jej nalezneme pod číslem 86.¹¹⁹

V historii 20. století se obraz konečně dočkal kvalitního restaurování. Stalo se tak v roce 1977, před výstavou *Rubens et la pittura fiamminga del Seicento*.¹²⁰ Při této příležitosti byly opraveny škody, které napáchal ještě transport obrazu do Francie.¹²¹ Obraz byl vyčištěn a upevněn na další podložku. Při průzkumech se objevilo mnoho pentimentů svědčících o vývoji kompozice. Objevila se znovu výjimečná živost barevnosti, o které mluvil Cochin i bohatá chromatická stupnice.

Zatím poslední výstavu absolvovala Alegorie následků války počátkem 21. století. Byla umístěna na výstavě *Il mito d'Europa. Da fanciulla rapita a continente*, která probíhala od 10. června 2002 do 6. ledna 2003 v Palazzo Pitti ve Florencii.

Pravděpodobně právě díky minimu transportů a setrvání v medicejské sbírce se zachoval v tak skvělé kondici ještě lépe zřetelné po podařeném zrestaurování.

¹¹⁹ Vyhledáno na: <http://www.polomuseale.firenze.it/invpalatina/>, po zadání čísla obrazu 86.

¹²⁰ Výstava se konala v Palazzo Pitti, od 22.7. - 9.10.1977.

¹²¹ Informace o restaurování obrazu jsou k dohledání v: Gabriella INCERPI: *I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi*, in: *Florence et la France*, Florencie, 1979, 227.

4. Rozbor obrazu

Rubensovy práce z posledního desetiletí jeho života jsou často velmi osobními díly, vytvořenými pro vlastní potěchu. Ať už pracoval na portrétech své rodiny, krajinách v okolí zámku van Steen, nebo se zpovídal z válečných obav, jsou to silné práce. Je na nich dobře znatelný jeho rychlý štětcový rukopis. V průběhu let se ukázal být natolik osobitý, že podle něj poměrně snadno rozpoznáme jeho díla od maleb, které namalovali jeho spolupracovníci.

Alegorie hrůz války patří do pomyslné poslední kategorie zpovědních děl. Dopis, který jsem již zmiňovala a který se k obrazu vztahoval, nám dává jasnou představu o jednotlivých postavách. Ústřední skupinou postav malby je Venuše s Marsem. Mars vyšel z Janusova chrámu, viditelného vlevo v pozadí, a nechává jeho dveře dokořán. Jeho kroky vedou do války. Je připraven bojovat a ničit, má na sobě kompletní římskou zbroj a v rukách meč potřísněný krví, která z jeho čepele kape až na jeho koleno, v druhé ruce má zdvižený štít. Svými těžkými botami šlape po výtěžcích míru. Na každé ruce mu visí jedna žena. Krásná Venuše se ho snaží přitáhnout k sobě do náručí míru a štěstí. I když její naděje na úspěch jsou jen malé. Jednou rukou je zavěšená do jeho pravého rámě, tou druhou si snaží přitáhnout jeho paži se zdviženým štítem. Jak se takto snaží zachytit rozběhnutého Marse, sama se naklání a dostává se do nestabilní polohy, která ještě více ubírá sílu jejímu už tak zoufalému gestu. U nohou se jí navíc objevuje Amorek a malý putti. Oba vzpínají ruce k této ženě, u které doufají, že najdou lásku, návrat k míru a řešení situace,. Amorovy šípy leží zašlapané v prachu země. Ač na Venuši Mars upírá své tmavé oči, nechává se vláčet furií Allektó pryč.

Právě ona drží pevně jeho levou ruku a vede ho za ni do války. Má sílu, kterou Venuše postrádá, sílu nenávisti a zloby. Tato bohyně nesmiřitelného hněvu je zobrazena jako ošklivá, zuřící žena s pochodní v ruce. Z ženské krásy toho tato postava narozená z krve Urána mnoho nezdědila. Fúrie s sebou z Janusova chrámu vyvedla i neoddělitelné společníky války, Hlad a Mor. Vidíme je na pravé straně obrazu. Tyto figury téměř splývají s pozadím, které je stejně temné a krvavě zbarvené, jako by někde v dálce probíhal krutý boj.

Další skupinu postav tvoří nešťastníci trpící ve válce. Nacházejí se v pravé spodní části obrazu, tam, kam budou směřovat nejbližší kroky války. Najdeme tu ženu s rozbitou loutnou a skicákem zpodobňující trpící umění a narušenou harmonii, padlého architekta a zoufalou matku, která svírá své dítě a pohledem sleduje šílenou furií Allektó. Matka jako by se bála, že přicházející válka jejího syna odnese, svírá ho snad proto tak pevně, až se zdá, že chlapce zadusí. Za Venuši s Marsem naopak lamentuje nad svým neštěstím žena v černém

neuspořádaném šatu. Na hlavě má korunu s věžemi a za sebou puttiho, který nese další její atribut, glóbus s křížem na vrchu, královské jablko, jehož kříž vyjadřuje křesťanskou panovnickou moc. Tato nešťastnice okradená o všechny své klenoty a ozdoby je Evropa.

Bohužel se neznáme žádnou přípravnou skica, ani studii k tomuto obrazu. Ve světových sbírkách se sice nachází několik téměř identických kompozic, podle posledního bádání Gregory Martina,¹²² se ovšem zdá, že ani jedna není hledanou přípravou skicou, ani jinou verzí z Rubensovy vlastní ruky. V konečném důsledku není překvapením, že neexistují jiné autorské kopie obrazu. Možná, že i hledání olejové skici, která obvykle předcházela jeho malbám je zbytečné. Vždyť jednotlivé pozice postav měl Rubens ověřené z jiných kompozic, navíc je to malba vyvedená pouze jeho rukou, bez pomoci asistentů. Úkolem přípravných olejových skic bylo hlavně sloužit jako podklad pro malíře v ateliéru, kteří podle nich zpracovávali hotovou malbu. Navíc v tuto dobu ho již zánětlivé záchvaty dny paralyzovaly i na dlouhá období a malování se tedy mohl věnovat pouze v čase, kdy byla jeho nemoc v klidu.

Co se týká dalších zpracování tohoto slavného obrazu, víme, že Corneliovi Schutzovi posloužil jako návrh na tapiserii z cyklu *Sedm svobodných umění*, která byla vyráběná v Brugách od roku 1650.¹²³ V roce 1771 byl obraz převeden do grafické podoby Ferdinandem Gregorim. Snad stejně jako by to byl býval udělal malíř sám, jej Gregori dedikoval generálovi ruských vojsk, hraběti Grigorij Grigorjevičovi Orlovovi, který v roce 1770 porazil a zahnal ottomanská vojska. Poslední slavnou reakcí na Rubensovi *Následky války* je Picassova *Guernica* z roku 1937.¹²⁴ Picasso použil figuru matky s děckem jako vzor pro podobnou postavu na svém obraze.

¹²² GREGORY, 1970 (pozn. 112), 230-233.

¹²³ CAMPBELL/CLELAND, 2010 (pozn. 54), 210.

¹²⁴ Ulrich HEINEN: Rubens Pictorial diplomacy at war (1637/1638), in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 55, 2006, 198.

4.1. Nové souvislosti s válkou a diplomacií

Možná trochu nadsazeně bych řekla, že válka byla jednou z Rubensových nočních můr. Byl jedním z prvních umělců, kteří ji ve svém umění kritizovali. Oproti přímé kritice Jacquesa Callota (8)¹²⁵ k tomuto účelu Rubens používal alegorický jazyk, který otupoval ostré hrany jeho kritiky. Jedním ze symbolů probíhající války se v jeho díle stal Janusův chrám. Rubens ho poprvé zobrazil v roce 1623, jako titulní stranu třetího dílu knihy *Anales Ducum Brabantiae*, kterou napsal Franciscus Haraetus.¹²⁶ Zde byl Janusův chrám použit jako varování před hrozící válkou, fúrie a harpie otevřely jeho dveře, na rytině je však nemá kdo zavřít. Otevřené zůstaly ještě dlouhou dobu a než je evropské státníci zavřeli v roce 1648, tedy osm let po Rubensově smrti, použil Petr Pavel Janusův chrám ještě několikrát.

Je zajímavé, že obvyklá tradice zobrazování Janusova chrámu na uvítacích dekoracích byla postavena na zavřených dveřích, mnohem spíše tedy na oslavě panovníka jako tvůrce míru, schopného chrámové dveře zavřít. Pokud vím, Rubens je tak nezpodobnil ani jednou.

Asi nejpádněji působí Janusův chrám v dekoracích vytvořených při příležitosti uvítání infanta Ferdinanda v Antverpách. Zde je chrám zobrazen v celé své mohutné dórské architektuře. Jeho dveře jsou otevřené a svojí ikonografií Ferdinanda vyzývá, aby sjednal mír¹²⁷ a zavřel dveře Janusova chrámu. Existují dvě varianty malby, první vznikla v roce 1634, kdy bylo na vyhotovení dekorací jen velmi málo času. Ferdinandův příjezd byl ale odložen a tím získali všichni více času i na přípravu nových, komplikovanějších dekorací. I Janusův chrám byl pozměněn, získal komplikovanější architekturu a jeho ikonografie se stala komplexnější. (9)

Chrám byl zvýšen o buben kopule a po bocích byl rozšířen o lodžie. Ty jsou podpírány karyatidami, které mají na levé straně formu alegorických figur Hádky a Neshody a na straně pravé Dohody. Z otevírajících se dveří na obou variantách vybíhá postava oslepené fúrie

¹²⁵ Podle Laury Brandon byl prvním kritikem Jacques Callot, který ve svých tiscích série *Les Grandes Misères de la guerre*(8) provázal muže od prvních zkušeností s válkou jakožto rekrutů, před hrůzy, které páchali již jako protřelí vojáci na civilistech až k jejich smrti na bitevních polích, nebo v rukách nepřítele. Jiná série tisků, které Callot vytvořil vznikla na zakázku infanty Isabely, zabývala se dobytím Bredy v roce 1625 a vyšla ve vydavatelství Rubensova přítele, v Plantin-Moretus. Proto můžeme předpokládat, že Rubens byl s Callotovou prací obeznámen. Mohla pro něj být dalším ospravedlněním, potvrzením správnosti jeho práce jakožto zastávce míru. Laura BRANDON: *War Art 1600-1900*, in: *Art and War*, Londýn, 2007, 38; Anne BERTRAND: *The Military Prints of Jacques Callot*, in: *The Prints of Jacques Callot (1592-1635) at the University of Pittsburgh*, in: haa.pitt.

¹²⁶ Obsahovala dějiny Nizozemské revoluce a rozdělení Habsburského Nizozemí na severní a jižní provincie. Již zde se objevují fúrie otvírající dveře chrámu ze kterých se tlačí ven, oslepené fúrie. Tato středová mužská postava jednou rukou tlačí na dveře a v druhé svírá pochodeň. Na *Pompa Introitu Ferdinandi* ji Rubens přetransformuje do meče. Viz: JUDSON/VELDE, 1977 (pozn. 38), 232-233.

¹²⁷ Více v Jan Rupert MARTIN: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brusel, 1972, 163-168.

s pochodní v ruce. Dvě fúrie se jí snaží dveře otevřít a vypustit válku ven, druhou půlku dveří se naopak pokouší zavřít figura Míru. Pomáhá jí v tom infanta Isabela. Jeden ze symbolů míru, roh hojnosti, leží pohozen na zemi. Celá levá strana je ponechána neštěstí a hrůzám války. Pravá naopak zobrazuje mír, jeho postavy jsou až na malou skupinku u dveří zatím klidné. Zdá se, že až příliš pasivně vyčkávají, co se bude dít a zda fúrie války unikne a její aktivní děsivá síla, zobrazená zatím jen na jedné straně je pohltí. Ne vždy byl v Rubensově díle mír zobrazován jako pasivní čekatel. Naopak, na snad nejznámějším zpodobnění Míru od Rubense je to aktivní krásné období.

Postavy Venuše a Marse, které obvykle symbolizovali protipóly války a míru se v Rubensově díle formují již od druhého desetiletí 17. století. Nejlépe je tato polarita viditelná v Londýnské Alegorii války a míru a florentském obrazu Alegorie následků války. Jak píše Martin Baumstark: „Venus and Mars became constant elements in the work of Peter Paul Rubens and expressed his vehement rejection of war, his yearning for peace and fecility.“¹²⁸

„Above the martial turmoil Rubens has the horizon glow in twitching red light. Flashing weapons and dark smoke evoke the lively vision of terrible massacre. Red, than, is also the coat of Mars, God of War bursting out of temple of double-faced Janus in sweeping drive with his bloody sword drawn. It is war.“¹²⁹ To je válka, jak napsal Ulrich Heinen. Není nezajímavé, že Třicetiletá válka, tedy konflikt, který přímo souvisí s děním v Nizozemí, byl nejkrvavějším konfliktem ve válečné historii.¹³⁰ Svůj vliv na to měly zvětšující se počty vojáků v armádách i pokročilejší bojová technika. Války se stávaly díky nájemným žoldákům jaksi nadnárodní. Bylo to díky dobovému způsobu vedení bojů. Jeho základem bylo obléhání měst a na něco takového musely armády čítat několik tisíc mužů. Bohužel historie ukázala, že existuje téměř přímá úměra mezi množstvím vojáků v armádě k množství zemřelých. Jednoho takového nešťastníka ukazuje i diskutovaný obraz. Na zemi, v přítmi pod nohama boha Marse, snadno přehlédnutelný, leží první oběť jeho bezhlavého řádění. Soudě podle chybějícího brnění snad ani nebyl vojákem, Marsovým protivníkem. Možná je to pouze civilista, který se Marsovi připltěl do cesty, poté co ho fúrie vyvlekla z chrámu.

V pasáži z Aeneidy, kterou jsem citovala výše, je zřejmé, jak divoký je bůh války v prostředí, které je mu nejbližší, tedy na bojišti. Mars na Alegorii následků války ovšem působí divoce snad jen díky fúrii a zkrvavenému meči. V jeho tváři, jako by se zrcadlila

¹²⁸ BAUMSTARK, 1974, (pozn. 95), 91.

¹²⁹ HEINEN, 2006 (pozn. 124), 200.

¹³⁰ Předčila ho až První světová válka.

vzpomínka na mír a na oheň lásky, ne na ohně bitvy. Vzdáleně připomíná výraz tváře, který měl tento bůh na obraze Alegorie války a míru.(2) Ten výraz touhy se hodokvasu zúčastnit a nebýt odháněn. Povaha jeho postavy to však vylučuje, Mars je přeci bohem války vedené agresivně, bezhlavě a divoce,¹³¹ tak jak ji vedl Turnus v úryvku z Aeneidy. I přesto, jako by v něm probíhal souboj mezi jeho válečným instinktem a touhou po chvíli klidu. Že by měla Venuše přeci jen šanci ho zadržet svým světlem a laskavou, tvořivou silou, o které mluví Lucretius?

¹³¹ Sabine Poeschel dává Marse, respektive Arese, který je Marsovým řeckým protějškem, do kontrastu s Minervou, respektive Palas Aténou. Ač jsou oba bohy války, Minerva je bohyně taktické války, války vítězné. Takové, ve které se nezabíjí bezhlavě, ale pouze pokud je to nutné. Oproti tomu Mars je bohem války vedené nesmyslně a agresivně. Přesně tak, jak jej zobrazil Rubens zde. POESCHEL, 2001, (pozn. 65), 97.

5. Závěr

Rubensův život a jeho tvorba jsou neuvěřitelně rozmanité a i v dnešním světě plném krásných věcí a mnoha mouder velmi inspirativní. Žil v době konce protireformace a tak hrozná válka, jakou lidstvo do té doby nezažilo. Rubens byl součástí toho všeho. Ač, jak si povšiml jeden ze současných badatelů, válku osobně nikdy nezažil. Respektive nezažil ji na bojišti. Neprožil rabování, které zažili jen o málo starší antverpští spoluobčané v roce 1575, když španělské jednotky obsazovaly Antverpy. Zažil však válku z druhé strany, ze strany politika, respektive mírového diplomata. Díval se na ni ze stejného pohledu, jako panovníci.

Rubensova snaha o mír se stala jeho celoživotním posláním. Byl mužem, který žil pro svou zem. A tak jak napsala Lisa Rosenthal: „Rubens commitment to peace crucially shaped his professional career.“¹³² Nebo to snad bylo obráceně? Formovalo jeho umění a umělecký obchod jeho snahy o mír? A je vůbec důležité, zda ‘byla dřív slepice nebo vejce’, jak praví známá otázka? V každém případě mírová politika je od jeho maleb neoddělitelná.

V této práci jsem se snažila poskytnout komplexní pohled na problematiku války a míru v jeho obrazech. V kapitole o jeho životě jsem se pokusila uvést Rubense do souvislostí s dobovou situací a samozřejmě oznámit jeho nejdůležitější zakázky. V kapitole o proměnách v čase ukázat, jak, ač se takový obraz fyzicky nemění, získává postupně nové významy. Také jsem v této kapitole sledovala historii obrazu, tedy jeho skutečnou cestu časem. V návaznosti na proměny chápání jsem postupovala i v poslední, čtvrté kapitole. Současnost si totiž klade některé jiné otázky než Rubensova doba. Já jsem se pokusila na tyto otázky poukázat. Moje odpovědi se soustředí do kapitol tři a čtyři.

Nejsnažší cestu k objasnění toho všeho jsem objevila přes obraz *Alegorie následků války*. Rubens jej namaloval ve svém stáří, když měl v podstatě zakázáno se plést do diplomatických jednání. Namaloval ho v období životního štěstí, o čemž svědčí malby, které vytvářel pro svou radost a rodinu. Přesto je to obraz tmavý, směřující k nešťastnému konci. I proto je vhodnější ho nazývat *Alegorie hrůz války*, protože obsahuje skutečně jen to, co nás na válce děsí. V obraze najdeme všechny negativní konotace, které válka přináší. Nenajdeme v něm to, co se stane, až válka skončí ani to, proč by měla skončit. Obsahuje zničenou kulturu, neštěstí pro obyčejný lid, hlad, mor, vypálená a vyplundrovaná města a rodiny bez synů a manželů.

¹³² ROSENTHAL, 2005, (pozn. 3), 5.

Když se na malbu podíváte z většího odstupu, teprve na Vás zapůsobí jeho ohromná síla a energie, se kterou se válečná vřava valí dál od Janusova chrámu a na své cestě ničí vše krásné. Kompozice připomíná vichřici ohnuté větve, bouřku, která přináší požáry a ničí lidské životy. Takto Rubens připodobnil válku k přírodní katastrofě.

Jeho alegorický jazyk je dnes možná hůře pochopitelný, protože již nejsme zvyklí pěstovat humanitní vzdělanost v té míře, jak tomu bylo za Rubensova života. Přesto však zůstává aktuální.

Je škoda, že již nejsme tak vnímaví k symbolům, jakým byl například Janusův chrám. Dnešní doba, otupělá ještě více než Jacques Callot,¹³³ potřebuje k probuzení z pasivního klidu víc než jen Marse, Venuši a děsivého Januse.

Věřím, že se mi podařilo ukázat, proč si Rubens zaslouží pozornost, a že se od něj můžeme i leccemu přiučit, i když zrovna nejsme malíři. Není se proč divit fascinaci dnešních ‘rubensologů’, kteří zkoumání jeho díla zasvětili i celý život.

Bakalářská práce, kterou jsem vypracovala, splňuje rozsah určený pro tento typ závěrečné práce a dosahuje vytyčených cílů. Téma Rubense a Alegorie následků války je natolik obsáhlé a v dnešní době natolik moderní, že díky obrovskému množství pramenů, by si zasloužilo další zkoumání.

¹³³ Který jak jsem se pokusila ve zkratce ukázat zpodobňoval válku bez emocí, vytvářel spíš dokumentaci děsů, které viděl.

6. Seznam použité literatury

- BAUDOUIN Frans: Nicolas Rockoxs, Friend and patron of Peter Paul Rubens, in: Rubens in context selected studies, Schoten, 2005, 67-104
- BAUMSTARK Reinhold: Peter Paul Rubens: The Decius Mus Cycle, New York, 1985
- BAUMSTARK Reinhold: Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, 1974, 125-234
- BODART Didier: Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, Florencie, 1977
- BODE Wilhelm von (ed.): Peter Paul Rubens, Munich, 1922
- BOMFORD Kate: Peter Paul Rubens and the value of friendship, in: Nederlands kunsthistorich jaarboek 55, 2003, 228-257
- BRANDON Laura: War Art 1600-1900, in: Art and War, Londýn, 2007, 38-47
- BRENDEL Maria Lydia: The Garden of Love, in: Rubens and the Humanistic Garden, Montreal, 1990, 31-39
- BULLART Isaac: Academie des Sciences et des Arts: contenant les vies et les eloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'europe, T. 2., Paříž, 1682
- BURCKHARDT Jacob: Erinnerungen aus Rubens, Basilej, 1918³
- BURCKHARDT Jacob: Recollections of Rubens, Londýn, 1950
- BUTTLER Karen: Rubens's first painting for the high altar of Santa Maria in Vallicella and his unsuccessful sales strategy, in: Gail FEIGENBAUM (ed.): Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art, 1500-1900, Los Angeles, 2011, 17-38.
- BÜTNER Nils: Aristocracy and Noble Business, Some Remarks on Rubens Financial Affairs, in: STIGHELEN Katlijne van der (ed.): Manuscula amicorum, Tournhout, 2006, 67-78
- CAMPBELL Thomas Patrick/CLELAND Elizabeth A. H.: Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage, New York, 2010
- CARROLL Margaret D.: The erotics of absolutism, in: BROUDE Norma (ed.): The expanding discourse, 1992, 138-159
- COCHIN Charles-Nicolas: Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie, T. 3, Paříž, 1758
- DAVIES Diana (ed.): The Evolution of Rubens's Judgement of Paris, in: National Gallery Technical Bulletin 26, Londýn, 2005

- DE BEER Esmond Samuel: François Schott's Itinerario d'Italia, in: *The Library* 23, 1942, 57-83
- FABRI Johannes: Lettere d'interessi scritte al sig.r D.r Giovanni Fabri medico da Bamberg, 1629
- GACHARD, Louis Prosper: *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*, Brusel, vol 1, 1877.
- GEORGIEVSKA-SHINE Aneta: Introduction: Rubens and the Historical Sense of Ancient Myths, in: *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610–1620*, Surrey, 2009, 1-30
- GREGORY Martin: *Catalogue of the Flemish School 1600-1900*, Londýn, 1970
- HEINEN Ulrich: 'Con ogni fervore' Love and Lust in Rubens Library, Life and Work, in: Katlijne van der STIGHELEN (ed.): *Manuscula amicorum*, Tournhout, 2006, 79-101
- HEINEN Ulrich: Mars und Venus, in: *Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 2009, 237-275
- HEINEN Ulrich: Rubens Pictorial diplomacy at war (1637/1638), in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 55, 2006, 196-225
- HEVESY André de: Rubens et la Franche Comté, in: *Gazette des Beaux-Arts* 45, 1955, 21-34
- HOTTLE Andrew D.: Commerce and Connections, Peter Paul Rubens and the Dedicated Prints, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 55, 2004, 54–85
- HUEMER Frances: *Rubens and the roman circle. Studies of the First Decade*, New York, London, 1996
- HUGHES Antony: Naming the unnameable: an iconographical problem in Rubens's 'Peace and War', in: *Burlington Magazine* 72, 1980, 157-163, 165
- INCERPI Gabriella: I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi, in: *Florence et la France*, Florencie, 1979, 215-235
- JOHNSON Geraldine A.: Pictures fit for queen, in: *Art History* 16, 1993, 447-469
- JUDSON J. Richard/ VELDE Carl van de: *Book illustrations and title-pages vol. 1.(=Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 21); T. 1*, Londýn, 1977
- LIND L.R.: The Latin Life of Peter Paul Rubens by his Nephew Philip a Translation, in: *The Art Quaterly* 9, 1946, 37-44
- LUCRETI: *De Rerum Natura, Libri sex*, Londýn, 1900
- MARTIN Jan Rupert: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brusel, 1972

- MEULEN Marjon van der: Translation of Appendix X. - On [Static] Postures of the Human Figure or Ways of Standing, in: Adaptations after Antiques, (= Corpus Rubenianum 23, T. 1.), Londýn, 1994, 259
- MICHELETTI Emma: Rubens, London, 1968
- NASO Publius Ovidius: Ars Amatoria, in: Rudolphi Merkelii (ed.): Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris, Leipzig, 1907
- NORRIS Christopher: Rubens before Italy, in: Burlington Magazine 76, 1940, 190, 193
- OLDENBOURG Rudolf: Beiträge zu Rubens als Bildnismaler, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11, 1919, 55-56
- PALME Per: Triumph of Peace, a Study of Whitehall Banqueting House, Stockholm, 1956
- PUYVELDE Leo van: A Self Portrait by the young Rubens, in: Gazette des Beaux-Arts 61, 1944, 25-32
- ROSENTHALL Lisa: Gender, Politics and Allegory in the Art of Rubens, Cambridge, 2005
- ROSENTHALL Lisa: Parens patriae, Familial Imagery in Rubens's Minerva Protects Pax from Mars, in: Art History 5, 1989, 22-38
- ROOSES Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 1), Antverpy, 1887
- ROOSES Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 2), Antverpy, 1887
- ROOSES, Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 3), Antverpy, 1887
- ROOSES Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 4), Antverpy, 1887
- ROOSES Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 5), Antverpy, 1887
- ROOSES, Max/RUELENS Charles: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses ouvres. (Codex diplomaticus Rubenianus ; T. 6), Antverpy, 1887
- SANDRART, Joachim von: L'Academia Todesca. della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Bd. 1,3. Norimberk, 1675
- SKŘEJPEK Michal a kol.: Právnícký stav a právnícké profese v minulosti, Praha 2007
- STROCCHI Maria Letizia: Introduzione alle nozze di Maria de' Medici, in: GREGORY Mina (ed.): Rubens e Firenze, Florencie, 1983, 67-72

- POESCHEL Sabine: Rubens' Battle of Amazon as a war picture. The Modernisation of a Myth, in: *Artibus et historiae: an art anthology* 43, 2001, 91-108
- PUYVELDE Leo van: A Self Portrait by the young Rubens, in: *Gazette des Beaux-Arts* 61, 1944, 25-32.
- SIMON Erika/ HIRMER Max: *Die Götter der Griechen*, Mnichov, 1985
- VALKENEERS Prisci/VELDE Carla van de: *De Geboorte van Rubens/ The Birth of Rubens*, Ghent/Kortrijk, Antverpy, 2013
- VELDE Carl van de: The Birthplace of Rubens, in: *The Rubenianum Quaterly* 2, 2012
- VERGIL: *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*, Boston, 1900
- VOLK-KNÜTTEL, Brigitte: Überlegungen zum ursprünglichen Standort von Rubens' "Engelsturz" für Neuburg, *Neuburger Kollektaneenblatt* 155, 2007, 5-32

7. Seznam použitých internetovch zdrojů

BERTRAND Anne: The Military Prints of Jacques Callot, in: The Prints of Jacques Callot (1592 - 1635) at the University of Pittsburgh, in: haa.pitt.

<http://www.haa.pitt.edu/callot/home.htm>, vyhledáno 5. 8. 2015

Informace o Portrétu mladíka, z roku 1590, in: Metmuseum:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437530?=&imgno=0&tabname=object-information>, vyhledáno 3. 6. 2015

Přístup do inventáře Galerie Palantina, in: Polo Museale Firenze:

<http://www.polomuseale.firenze.it/invpalatina/>, vyhledáno 1. 8. 2015

8. Seznam vyobrazení

- 1 Paridův soud, Petr Pavel Rubens, 1632 - 1635, National Gallery, Londýn <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris/26781>, vyhledáno 1. 8. 2015
- 2 Alegorie války a míru, Petr Pavel Rubens, 1625 - 1630, National Gallery, Londýn, http://ichef.bbci.co.uk/arts/yourpaintings/images/paintings/ng/large/ng_ng_ng46_large.jpg, vyhledáno 28. 7. 2015
- 3 Alegorie následků války, Petr Pavel Rubens, 1637 - 1638, Galleria Palatina, Florencie, <http://www.icons.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/marte-venere-e-vulcano/immagini/72-marte-venere-e-vulcano/>, vyhledáno 1. 5. 2015
- 4 Venuše a Adonis, Petr Pavel Rubens, 1655- 1637, Metropolita Museum, New York <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437535?=&imgno=0&tabname=object-information>, vyhledáno 1. 8. 2015
- 5 Herkules s Minervou odhánějí Marse, 30. léta 17. století, Musée de Louvre, Paříž, reprodukce v knize: GORDON Donald James: Rubens and the Whitehall Ceiling (1956/1967), The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D. J. Gordon, Londýn, 1980, 30, obraz 18.
- 6 Tribuna Uffizi, Joseph Zoffany, 1722, Royal Collections, Londýn <https://www.rovalcollection.org.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi>, vyhledáno 1. 8. 2015.
- 7 Vražďení neviňátek, Petr Pavel Rubens, 1636 – 1638, Alte Pinakothek, Mnichov, [https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_\(Rubens\)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_Massacre_of_the_Innocents_-_WGA20259.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_of_the_Innocents_(Rubens)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_Massacre_of_the_Innocents_-_WGA20259.jpg), vyhledáno 1. 8. 2015
- 8 Jacques Callot, Šibeniční strom, 11. deska série Les grandes Misères de la guerre, 1633, Paul Leroy Grigaut Memorial Collection, University of Michigan Museum of Art, http://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/Alpha/DO10.1963.11%23%23S.jpg, vyhledáno 5. 8. 2015
- 9 Janusův chrám, Pompa Introtius Ferdinandi, Theodor van Thulden, 1635, Rijks Museum, Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.270>, vyhledáno 5. 8. 2015

