

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Daniela Sulíková

**Proverby, cyklus tapiserií od Jacoba
Jordaense ze zámku
Hluboká nad Vltavou**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 11. 6. 2013

Daniela Sulíková

Bibliografická citace

Proverby, cyklus tapiserií od Jacoba Jordaense ze zámku Hluboká nad Vltavou: Bakalářská práce / Daniela Sulíková ; vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph. D. -- Praha, 2013. -- 62 s.

Anotace

Bakalářská práce „Proverby, cyklus tapiserií od Jacoba Jordaense ze zámku Hluboká nad Vltavou“ se zabývá cyklem nástěnných koberců vzniklých podle návrhů vlámského malíře a kartonáře Jacoba Jordaense, mezi lety 1644–1647. Cílem práce je sérii zařadit do historických souvislostí, schwarzenberské sbírky, které jsou součástí a především detailně zpracovat jednotlivé kusy s důrazem na jejich výtvarné i literární předlohy. Dalším ze záměru práce je rovněž aktualizovat a doplnit informace v, dnes již zastaralé, literatuře, reprezentované zejména studiemi Jarmily Blažkové.

Klíčová slova

Proverby, Přísloví, Hluboká nad Vltavou, tapiserie, schwarzenberské sbírky, 17. století, nástěnné koberce, Jacob Jordaens

Abstract

The thesis „Proverbs a Series of Tapestries by Jacob Jordaens from the Castle Hluboká nad Vltavou“ deals with a series of tapestries created from an artwork by the Flemish painter and designer of tapestries Jacob Jordaens. The aim of the thesis is to include historical context, and importance in schwarzenberg's collection which are part of and primary to write up pieces in detail with an emphasis on original artwork and update outdated literature, represented by studies from Jarmila Blažková.

Keywords

Proverbs, Hluboká nad Vltavou, tapestries, schwarzenberg collection, 17th century, Jacob Jordaens

Počet znaků (včetně mezer): 107 973

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D. za pomoc při psaní a především za její nesmírně užitečné připomínky k obsahové stránce práce. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Martině Novákové z Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích za její vstřícný přístup a pomoc při studiu restaurátorských prací.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Přehled literatury a pramenů	8
3. Historie koberců.....	10
4. Proverby	13
4.1 Qui amat periculum peribit in eo.....	16
4.2 Natura paucis contenta	19
4.3 Ingens est usura malum mala pestis in urbe	21
4.4 Quod cantant veteres tentat resonare iuventus	23
4.5 Optime faces praelucent	27
4.6 Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister	29
4.7 Male partum male dilabatur	32
4.8 Oculus domini pascit equum	34
5. Restaurování.....	37
5.1 Restaurování z let 1870 a 1910	37
5.2 Restaurování od roku 1982.....	37
6. Závěr	41
7. Obrazová příloha.....	44
8. Seznam vyobrazení	57
9. Seznam použitých zkratk.....	59
10. Seznam literatury a pramenů.....	60

1. Úvod

Za téma bakalářské práce jsem si vybrala významný cyklus tapisérií navržený vlámským malířem Jacobem Jordaensem. Již před výběrem daného tématu bylo mým záměrem zpracovat problematiku týkající se tapisérií. Cyklus byl vybrán především na základě školního práce pojednávající o schwarzenberské sbírce nástěnných koberců ze zámků Hluboká nad Vltavou a Český Krumlov. *Proverby* mě zaujaly unikátností námětů, zajímavou historií, neobvykle zachovalým plným počtem kusů a v neposlední řadě tím, že jsou jediným známým cyklem vzniklým podle původních návrhů, v původních tkalcovských dílnách.

Cílem práce je detailní zpracování cyklu a jeho zasazení do historických souvislostí. Největší prostor je dán jednotlivým kobercům, jejich popisu, předloham a interpretaci.

V následujících kapitolách jsou postupně zpracovávány oblasti zabývající se historií bádání, dějinami koberců, jejich zařazení do kontextu doby a místa, samostatným kusům a v neposlední řadě provedeným restaurátorským zásahům.

Proverby se zabývalo jen několik badatelů. Cílem první kapitoly je zmapovat stav jejich dosavadního úsilí, výsledky navzájem porovnat a kriticky zhodnotit. Již zde se vyskytuje problém nevelkého zájmu odborníků o tapisérie. Větší prostor cyklu ve svých publikacích totiž dala jen Jarmila Blažková, která se ve svém profesním životě zabývala tapisériemi z českých sbírek. Ačkoliv se jedná o nesmírně kvalitní práce, některé informace jsou nepřesné a zastaralé. Studie je tedy zapotřebí doplnit o novější literaturu.

Třetí kapitola je věnována historii cyklu, od zadání, po dnešní dobu a zařazení do sbírky.

Hlavní část bakalářské práce je zaměřena na jednotlivé koberce. Po nezbytném úvodu, jehož úkolem je cyklus přiblížit, následují podkapitoly věnující se individuálně každému z koberců. Tyto části pojednávají především o zdrojích pro výjev a to nejen výtvarných, ale i literárních. Většina koberců totiž nevznikla na základě nového návrhu, nýbrž pro ně Jordaens čerpal ze svých starších obrazů. Pro kartony z nich často využíval jen kompozice, či některé z postav a děj přizpůsobil vybranému přísloví. Často dochází k tomu, že tapisérie se od obrazu neliší výtvarným zpracováním, ale námětem. Při studiu některých z koberců se tato skutečnost stává přítěží a někdy naopak pomáhá k identifikaci nejasného motivu. K interpretaci některých motivů je rovněž zapotřebí zabývat se literárními zdroji, z kterých byla přísloví čerpána. Hlavním zdrojem byla emblematická kniha Jacoba Catse *Zrcadlo staré a nové doby (Spieghel van den ouden en nieuwen Tijd)* vydaná roku 1632. Avšak aby byly koberce přístupné širší části kupujících, byla pořekadla vepsána latinsky. V některých případech bylo užito proverbů obdobných, v jiných docházelo k zjednodušenému překladu a tím pádem i ke zkreslení. Pro určení námětu je tedy nutné nalézt originální přísloví a jejich interpretaci.

Poslední kapitola vlastní práce pojednává o restaurování od prvních zásahů na konci 19. století až po současnost. Do stavu koberců bylo v tomto období několikrát zasahováno a to častokrát neodborným způsobem. Novodobí restaurátoři proto museli nemalé části koberců zcela nahradit. Je nezbytné ony zásahy zpracovat, aby nebyly nové části zaměňovány za původní.

V závěru práce budou předloženy dosažené výsledky, otázky a problémy, jenž se během průběhu práce vyskytly.

2. Přehled literatury a pramenů

Následující kapitola mapuje především dosavadní badatelskou činnost zaměřenou na cyklus a její kritické zhodnocení.

Prvním pramenem je již smlouva, v níž se Jordaens u antverpského notáře Franse van der Bergheho zavazuje, že tkalcům jménem Franchoy van Copen, Jean Quardys a Boudouin van Beveren dodá kartony pro nástěnné koberce na výzdobu jedné místnosti s tématem přísloví.¹ Náměty byly zapsány jen rámcově a počet koberců a jejich přísloví bylo ponecháno na umělci. Již z tohoto vyplývá, že se Jordaensovi dostalo nebyvalé svobody v zobrazování.

Dále jsou tapisérie zmiňovány v schwarzenberských inventářích. Poprvé se objevují v posmrtném soupisu jejich kupce arcivévody Leopolda Viléma, který je odkázal Janu Adolfu Schwarzenbergovi. K převzetí došlo po ukončení dědického řízení roku 1665. V inventářích se objevují od roku 1695 a to v inventáři knížete Ferdinanda Schwarzenberga jako *Eine Tappetzerei mit Grossen Figiren und Proverbus*.² Jde o soupis mobiliáře ze schwarzenberského paláce na Neuer Markt ve Vídni.³ Od konce 17. století se o nich mluví poprvé až v inventáři pořízeném schwarzenberským archivářem Františkem Marešem z let 1886–1887, jako o součásti mobiliáře v Českém Krumlově.⁴ V hlubockém soupisu se objevují roku 1890.

Cyklus se jako jediný český dostal i do zahraniční literatury. V biografii o Jacobu Jordaensovi z roku 1908 je zmiňuje Max Rooses. Autor udává jejich latinské znění s anglickým překladem, nevěnuje se popisu jednotlivých koberců, nýbrž odkazuje na jejich výtvarné předlohy. Jedná se o velmi důležitý zdroj, ale při práci s ním musí být dbáno na jeho stáří a informace o lokaci obrazů a kreseb musí být ověřovány.

Z Roosesse vychází i Jarmila Blažková, nejvýznamnější badatelka zabývající se touto sérií. Cyklem se zabývá již ve své disertační práci věnované nástěnným kobercům 17. století na Hluboké a Českém Krumlově. Její přínos je nedocenitelný především v práci s archiváliemi. Poprvé se u ní objevují prepisy inventářů a dopisů zmiňujících tapisérie. Ovšem i u této práce je potřeba zohlednit její stáří a omezenou dostupnost cizojazyčných zdrojů. Všechny informace je nutné porovnávat s novější literaturou. Rovněž několikrát se zde vyskytují chyby způsobené spíše nedopatřením, jako například přehození číslic v inventárním čísle a zaměnění mužské postavy za ženskou.

Ve své diplomové práci *De collectie van de Vlaamse wandtapijten in Zuid-Bohemen in de interpretatie van de meest bewarde serie „De Spreekwoorden“* (Sbírka vlámských tapisérií v jižních Čechách a výklad nejlépe zachované série „Příspěvy“) z roku 2008 se *Proverby* zabývala i Lenka Nováková. Nejedná se však o práci vzniklou v rámci dějin umění, ale oboru nizozemské filologie. Pozornost rovněž není zaměřena pouze na samotný cyklus, ale i na širší souvislosti. Pro další studie jsou přínosem především některé interpretace literárních odkazů.

Ze zahraničních autorů se *Proverbium* věnovala hlavně Kristi Nelson, která se zabývala Jordaensovými kartony a kresbami k tapisériím. Ostatní autoři se věnují především jednotlivým kresbám či obrazům.

¹ BLAŽKOVÁ 1964, 93.

² BLAŽKOVÁ 1964, 98.

³ Jedná se o první dochovaný inventář. Cyklus je spolu s dalšími nástěnnými koberci zpracován na stránkách 66–73.

⁴ V inventáři jsou zapsány všechny schwarzenberské nástěnné koberce z Vídně, Českého Krumlova a Hluboké nad Vltavou.

Pro kapitolu zabývající se restaurováním byly zpracovány dostupné restaurátorské práce uložené v Národním památkovém ústavu v Českých Budějovicích.

3. Historie koberců

Historie rodinné sbírky, jejíž součástí jsou i *Proverby*, se datuje do první třetiny 17. století.⁵ Jejím zakladatelem byl hrabě Adam Schwarzenberg (1583–1641), pocházející z nizozemské nebo rýnské větve rodu. Z jeho původních pěti cyklů o jednašedesáti kusech se zachovala pouze série jedna a to *Aeneas a Dido* a sedmnáct *znakových tapisérií rodu Schwarzenbergů*.⁶

Druhým ze zakladatelů byl jeho druhorozený syn Jan Adolf I. (1615–1683).⁷ Po smrti staršího bratra byl poslán na císařský dvůr do Vídně, kde se roku 1640 stal císařským dvorním radou. Když byl o pět let později jmenován císařův bratr Leopold Vilém guvernérem Nizozemí, to jest jižní, Španělskem okupované části dnešní Belgie, odjíždí s ním i mladý Schwarzenberg.⁸ Oba později měli nemalý vliv na rozkvět nizozemské tapisérie a to jako jedni z jejich největších mecenášů.

Leopold Vilém (1614–1662) svůj úřad nastoupil dva roky po jmenování. V dubnu roku 1647 přijíždí do Bruselu i se svým hofmistrem Janem Adolfem, pověřovaným mnohými nákupy uměleckých děl.⁹

Brusel v té době hrál prim na poli tkaní koberců. Již roku 1525 Karel V. nařídil, aby všechny tapisérie, jež město opustí, byly posouzeny komisí, dohlížející na to, aby nebylo vyvezeno dílo, jež by mohlo svou špatnou kvalitou poškodit jméno města. Po schválení musely být koberce označeny značkou města – dvěma B, které od sebe odděloval červený štít. K povinnostem komise rovněž patřilo kontrolování správnosti míry, protože cenu udávala plocha měřená na brabantské lokty.¹⁰

Proverby značku města nesou a není tedy pochyb o jejich původu, ani kvalitě. Kromě značky města jsou všechny koberce z cyklu vyznačeny v dolních rozích signaturou svých tkalců. Ve smlouvě z 22. září roku 1644 se malíř Jakob Jordaens u notáře Franse van den Bergheho zavazuje, že tkalcům Franchoysovi van Cophenovi, Janu Cordysovi a Boudouinovi van Beverenovi dodá kartony pro koberce jedné místnosti, na téma přísloví. Smlouva byla patrně jen formalitou a je pravděpodobné, že malíř již měl všechny kartony zhotovené a při této příležitosti došlo k jejich předání. Jsou totiž známy kresby ke kartonům datované do roku 1638.¹¹ Za velmi krátký čas tří let již byl cyklus ve třech sériích vytkáán. Nejméně dvě z nich zakoupil koncem roku 1647 Leopold Vilém. Přesné datum nákupu není známo, ale koncem roku 1647 pořídil arcivévodův pokladník Juliano Velasco seznam tapisérií dostupných dobu v Bruselu na prodej. Pět z patnácti uvedených cyklů arcivévodě hned zakoupil. Později dokoupil i druhou sérii *Přísloví*.¹²

⁵ Nejstarší koberce sbírky se datují do roku 1600. Tyto gobelíny se však dostaly do sbírky až mnohem později a to roku 1719, jako součást zděděného majetku po rodu *Eggenbergů*. Více o této sbírce viz BLAŽKOVÁ 1969, 6.

⁶ BLAŽKOVÁ 1969, 7.

⁷ Původně pro něj byla jako pro druhorozeného syna zamýšlena kariéra duchovní, ale po náhlé smrti staršího bratra Františka Hatharda na něj přešly povinnosti prvorozeného syna.

⁸ BLAŽKOVÁ 1969, 16.

⁹ Stejně jako Jan Adolf byla i pro Leopolda Viléma původně zamýšlena kariéra v církevních kruzích. Svým bratrancem, španělským králem, byl však vybrán jako správce Nizozemí. Leopold Vilém zůstal i během svého působení v úřadu pacifistickým milovníkem umění a tak se místo dobývání pevností věnoval nákupu uměleckých děl. Více o jeho nákupu tapisérií viz BLAŽKOVÁ 1964, 46–59.

¹⁰ 1 brabantský loket=0,694 metru.

¹¹ BLAŽKOVÁ 1964, 93.

¹² BLAŽKOVÁ 1969, 20.

Přikoupené, zlatem protkané *Proverby*, byly odkázány arcivévodovi Karlu I. Josefu. Bohužel poslední zmínkou o nich je právě ono darování. Jejich další osud je neznámý.¹³ Nefigurují v žádném inventáři a ani jeden z kusů se doposud neobjevil na dražbě.

Druhý zakoupený cyklus přešel po smrti arcivévody do majetku Jana Adolfa Schwarzenberga. Přejed koberců do sbírky šlechtice však nebyl jednoduchý. Během působení obou mužů v Nizozemí se mezi nimi vyvinulo silné přátelské pouto, jež bylo přetrženo roku 1654, kdy byl Jan Adolf na základě anonymního udání z funkce odvolán a poslán zpět do Vídně. Je možné, že jedním z podnětů k odvolání byla závěť z roku 1651, kterou nechal arcivévoda sepsat během záchvatu ledvinové nemoci. V testamentu odkazoval veškeré plastiky a obrazy Ferdinandu III. Synovci Leopoldovi tapisérie a Jana Adolfa jmenoval svým univerzálním dědicem. Zkušenému šlechtici ihned došlo, že by se kvůli tomu stal u dvora středem nechtěné pozornosti, tak přiměl arcivévodu, ať testament ještě změní. V druhé závěti z roku 1661 byl již univerzálním dědicem jmenován Karel Josef, dědicem plastik a obrazů Leopold. Janu Adolfovi odkázal všechny své tapisérie s výjimkou sérií protkaných zlatem. Ty dostal již zmíněný univerzální dědic Karel Josef.¹⁴

Jednání o pozůstalosti se velmi protáhlo a až roku 1665 dostal Jan Adolf své koberce. Předtím, než se dostaly na území Čech, byly koberce součástí rakouské sbírky. Ještě před opuštěním Bruselu si Jan Adolf ve Vídni pronajal dům, zvaný Maggawisches Haus. Když se roku 1683 blížili k městu Turci, byly rozšiřovány hradby, kterým padlo za oběť mnoho domů včetně toho schwarzenberského. Všechny koberce byly v rychlosti uloženy do beden a zapomenuty. Některé z nich byly zavěšeny v novém paláci, jenž dal na Novém tržišti vystavět Janův syn Ferdinand v roce 1688. Později se stal hlavním sídlem rodu palác na Rennwegu, dokončen roku 1716. Nejspíše pro nedostatek místa paláci nebyly *Proverby* ve Vídni použity a spolu s některými z dalších sérií byly poslány do Čech.¹⁵

Cyklus se na naše území dostal mezi léty 1719 až 1724, a to na zámek do Českého Krumlova.

Období od konce 17. století do zmínky u archiváře Františka Mareše roku 1886, kdy byly *Proverby* znovu pověšeny na Hluboké, jde popsat jako temné pro gobelínovou sbírku. Po smrti Jana Adolfa roku 1683 končí její nejvýznamnější období. Posledním z rodu, jenž do sbírky přispěl, byl ještě jeho vnuk Adam František. Po přírůstku dědictví po Eggenbercích a nákupu *Příběhů telemachových* roku 1712 dosáhla sbírka svého vrcholu a dále se nerozrůstala. Po smrti Adama Františka o koberce nebylo pečováno a mnohé z nich byly společně s *Proverbami* uskladněny v bednách na některém z rodinných zámků.

V 19. století navíc došlo k likvidaci množství tapisérií. Jelikož všech osm kusů *Proverbů* bylo v ucházejícím stavu, byly roku 1870 odeslány k opravám do Vídně. I když zásah stál mnoho peněz, opravy byly minimální a podle Mareše to vypadalo, že se jich nikdo nedotkl, a tak musely být roku 1910 opravovány ještě jednou.¹⁶

Po prvních korekcích byly již roku 1886 pověšeny na Hluboké.

V roce 1905 se konala v Antverpách velká výstava Jacoba Jordaens. K této příležitosti kníže Karel zapůjčil tři koberce z cyklu.¹⁷

¹³ BLAŽKOVÁ 1964, 97.

¹⁴ BLAŽKOVÁ 1969, 21.

¹⁵ BLAŽKOVÁ 1969, 25.

¹⁶ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹⁷ ROOSES 1908, 184.

Na zámku byl mezitím cyklus na přelomu století převěšován z místnosti do místnosti. Až mezi léty 1908 až 1909 pražský architekt Jan Koula přestavěl původně druhorokokovou Velkou jídelnu v novém, novorenesančním duchu.¹⁸ Roku 1938 bylo odvezeno do ciziny několik koberců ze série *Decius Mus* a na jejich místo v jídelně se posunuly *Proverby*. Od této doby v místnosti visí.

Jelikož tehdejší majitel zámku Adolf Schwarzenberg zastával protinacistické názory, musel během Druhé světové války před režimem uprchnout do Spojených Států. Hluboká byla roku 1940 obsazena Gestapem.

Po skončení války došlo zákonem č.143/1947 Sb., jinak zvaným *Lex Schwarzenberg*, k znárodnění veškerého hlubockého majetku rodu.

Novodobé dějiny koberců jsou psány restaurátory. Od roku 1982 dochází k jejich postupným opravám, které mají odstranit neodborné zásahy z počátku 20. století.

¹⁸ KROB/ KROB ml./HAVLOVÁ 1992, 11.

4. Proverby

V době, kdy Jacob Jordaens vytvořil osm kartonů pro *Proverby*, mu bylo skoro padesát let a měl již mnohé kartonářské zkušenosti. Dílo bylo vytvořené jistou a vykreslenou rukou, oproštěnou od počátečních těžkopádností. Barvy jsou použity až malířským způsobem, velmi syté a výrazné. Velké barevné plochy oděvů slouží i jako budovatelé prostoru.¹⁹ Na rozdíl od typických barokních tapisérií na *Proverbech* nebyl vyprávěn epický příběh na antické, či starozákonní motivy, ale autor si sám vybral osm přísloví sloužících jako záminka pro vyobrazení dobového života. Předlohou pro kartony byly převážně jeho dřívější obrazy. Mnohé z nich byly pro potřeby tkalců novým způsobem přepracovány a v kartuši jim bylo dáno přísloví, které měly ilustrovat. Jordaens někdy ze svých původních předloh použil jen kompozice a postavy. Význam řady tapisérií tedy často nelze zcela ztotožnit s námětem obrazových předloh. Častým námětem cyklu byly rodinné hostiny. Na nich malíř rád zobrazoval členy své rodiny. Na propracovaných tvářích vidíme Jordaensovy kvality kartonáře schopného zachytit detailní rysy takovým způsobem, aby na koberci vypadaly realisticky, nikoliv pitoreskně. K dosažení tohoto výsledku je zapotřebí kromě malířských dovedností i velkých zkušeností s materiálem. Ty jistě Jordaens v době, kdy tvořil předlohy pro *Proverby*, již měl. Vždyť původně i byl do cechu svatého Lukáše přijat roku 1615 pod onou profesí a nikoli jako malíř.²⁰ V cechu se naučil zpracovávat kompozice na velké plochy dekorativním způsobem, ale se samotným materiálem se seznamoval jako syn obchodníka s textilem již od raného dětství. Nebyly to jen zkušenosti s tkaninou, ale jistě i malířův specifický styl zpracování výjevu a schopnost budovat prostor pomocí barev, jež ho činily tak výjimečným.²¹

Tvorba kartonů pro něj nebyla okrajovou záležitostí nižšího významu, ale naopak se v nich neustále snažil zlepšovat a posouvat hranice jejich zpracování. To vše přizpůsoboval výtvarným možnostem gobelínové techniky. Tkalci proto nemuseli umělcovi kartony upravovat.²²

Rozdílem mezi Jordaensem, a například Rubensem, je v podkladu, na který tvořil. Zatímco starší z nich tvořil na plátno, Jordaens navazoval na starší tradici práce na papír.²³ Možná právě křehkost a menší odolnost materiálu způsobila, že se ze stovek původních kartonů zachovalo jen šest větších kusů a sedm fragmentů. Kromě tří z cyklu *Života Karla Velikého* a jednoho, jehož dnešní umístění je neznámé, se zachovaly dva z cyklu *Prísloví*.²⁴ Je jím pravá, na gobelínu levá, polovina *Ingens est usura malum* a návrh k *Oculus domini pascit equum*. Tyto kartony byly po dlouhou dobu v majetku trojice původních tkalců a nesporně mnohokrát využity pro cykly celé a jistě i pro samostatné kusy. Co se stalo s ostatními gobelíny, není přesně známo. V osmnáctém století bylo na dvou aukcích prodáno několik kartonů, ale není jasné, zda některý z nich patřil k *Proverbům*. Na dřívější z nich, konané v Londýně 5.–6. května roku 1773, byly prodány dvě série kartonů, z toho jedna z nich byla od Jordaense. Nikdo přesně neví, ke kterému cyklu patřily. Pět výjevů ale zobrazovalo hostiny a veselice. Na druhé aukci ze dne 7. června roku 1794 bylo v Antverpách

¹⁹ Je to patrné především na pláštích, do kterých jsou oděny postavy.

²⁰ Kartonář neměl v sedmnáctém století v náplni práce pouze navrhopvat a provádět kartony pro nástěnné koberce, ale rovněž i pro nástěnné malby a také plátěné tapety, které sloužily jako levnější náhrada tapisérií.

²¹ BLAŽKOVÁ 1964, 94.

²² BLAŽKOVÁ 1964, 95.

²³ DE POORTER 1993, 220.

²⁴ DE POORTER 1993, 218.

prodáno pět kartonů tvořených z 39 pruhů. Čtyři z nich byly ze *Života Karla Velikého*. O námětu pátého není nic známo.²⁵

Kartóny nebyly navrhovány pro celý koberec v jednu kuse, nýbrž byly rozvrženy na menší části. Rozdělení kartonu na pruhy sloužilo pro usnadnění práce bruselským tkalcům. Ti totiž pracovali na ležatém, basse-lisse stavu, tedy stavu, na němž byly osnovy napjaty rovnoběžně s podlahou, a karton byl položen pod ně.

Na zvláštním pruhu byla zpracována i bordura. Tu většinou netvořil umělec, nýbrž tkalcovská dílna.²⁶ Jordaens si ji však navrhoval sám tak, aby doplňovala výjev. Již na mnohých přípravných kresbách k cyklu ji můžeme vidět a stejně jako samotné střední pole procházela tvůrčím procesem. Jejich kompoziční princip zcela odpovídá stylu, který byl po roce 1620 v bruselských dílnách módní. Bordury v té době tvořily scéně edikulový rámeček. Boční pásy byly vyplněny sloupy na soklech s okřídleným gorgonským maskaronem a s hlavicí rovněž zdobenou maskaronem, volutami a římsou s perlovcem.²⁷ Z hlavic po celé délce dřívku visí girlanda zakončená různorodým ovocem a zeleninou. Horní pás má podobu architrávu s kartuší ve volutovém rámu uprostřed. Mezi kartuší s daným příslovím a sloupem visí girlanda. Ta je zavěšena i pod kartuší. U každého z koberců je girlanda, stejně jako kartuše, nepatrně obměněna. Ve spodní části se nachází malé zátiší, které je u každého koberce jiné a doplňuje zvolený výjev.

Borduru si umělec vypůjčil ze svého dřívějšího cyklu *Život na venkovském sídle*. Některé detaily byly obměněny. Například architráv byl odlehčen. K zúžení došlo i u kartuše a původně trochu těžkopádné boční bordury.²⁸ Originální a do 18. století nenapodobeným, motivem bylo ohraničení výjevu sametovou drapérií podobnou divadelní oponě.²⁹ Rouška je modré barvy lemovaná zlatými detaily. V horních rozích je zavěšena pod girlandou, lemuje sloupy a její spodní část tvoří společně se zátiším dolní borduru.

Právě bordura je nejzřetelnějším rozdílem mezi cyklem z Hluboké a její druhou verzí, která se v dnešní době nachází v Museo Diocesano, ve španělském městě Tarragona.³⁰ V ní jsou především horní architrávy zpracovány odlišným způsobem. Nejsou tvořeny schématem feston-kartuše-feston, jako cyklus z Hluboké, ale motiv festonu je nahrazen svazkem květin zavěšených na římsě. Na každém kusu je architráv zpracován odlišným způsobem. Setkáváme se s řešením svazek-kartuše-svazek, svazek-feston-kartuše-feston-svazek nebo i svazek-feston-svazek-kartuše-svazek-feston-svazek. Španělský cyklus je o něco málo mladší, nežli ten na Hluboké. Vznikl mezi léty 1644 a 1656, kdy ho zakoupil Luis Guillén do některé ze svých rezidencí.³¹ Poprvé je zmíněn v jeho posmrtném inventáři z roku 1672, kde se píše, že cyklus obsahoval patnáct velkých kusů a šest podokenních. Následující rok byly koberce prodány dalšímu ze zástupců vysoké španělské šlechty Fernandu de Valenzuelovi. V jeho posmrtném inventáři je zmíněn cyklus „*los Sentidos*“ čítající osmnáct kusů. O několik let později jej zakoupil Canon Diego de Robollo, který je odkázal katedrále v Tarragoně. Jsou dodnes. Nyní čítají *Proverbios* celkem osmnáct kusů, z nichž osm je stejných jako na Hluboké a deset je podokenních.³² O původu tohoto cyklu není mnoho známo, jisté

²⁵ DE POORTER 1993, 220.

²⁶ BLAŽKOVÁ 1969, 30.

²⁷ BLAŽKOVÁ 1964, 100.

²⁸ BLAŽKOVÁ 1964, 100.

²⁹ BLAŽKOVÁ 1964, 100.

³⁰ Podrobněji koberce popisuje BATTLE HUGUET 1946, 64–72, obrazová příloha BATTLE HUGUET 1946, XXXVII–XLIV

³¹ O sbírce rodiny viz HERRERO CARRETERO 2010, 284–301.

³² CAMPBELL/CLELAND 2010, 300.

ale je, že se obě verze od sebe značně liší. Není to jen bordurou, ale i detaily ve zpracování výjevu. Ve studii zabývající se gobelíny jeho rodu Moncada je uvedeno,³³ že si rodina platila umělce k překreslování děl, aby si je mohli nechat vytkat, třeba

i o několik let později. Bodrura jejich gobelínů se stejně jako u *Proverbios* lišila v každém z kusů, což je pro oblast oblast Flander a celého Vlámka velmi netypické. Stejným překreslením mohl vzniknout i onen cyklus přísloví. Napovídá tomu i absence signatury a nižší kvalita.³⁴ Není přesně známo, jak dlouho měli tři původní tkalci kartony v dílně, ale vzhledem k nákladům vyloženým na jejich koupi a oblíbenosti Jordaense je velice nepravděpodobné, že by se všech celých osmi návrhů vzdali před rokem 1656, kdy již byl španělský cyklus koupon.

Na rozdíl od španělských koberců jsou ty z Hluboké označeny značkou města Brusel i signovány tkalci. Na smlouvě ze dne 22. září 1644 se Jakob Jordaens zavázal, že dodá tkalcům jménem Franchois van Cophem, Jan Quardys a Boudouin van Beveren, kartony pro výzdobu jedné místnosti s námětem přísloví.³⁵ Podepsáni ale byli jen Jacques Jordaens, Boudewyn van Beveren, Jan Cordys a notář van den Berghe. Třetí z tkalců Cophem (někdy uváděn jako Cotten) podepsán nebyl a ani se jeho jméno nadále u *Proverbů* nevyskytovalo. Na hlubockém cyklu se nachází signatury B. BEVEREN a I. CARDYS. Oba tkalci získali privilegium zároveň v roce 1645 a každý z nich si zařídil samostatnou dílnu. Pro tak objemnou zakázku se však dílny spojily a pracovaly společně.³⁶

Dále bylo ve smlouvě uvedeno, že se Jacob Jordaens zavázal k dodání kartonů na téma *Proverbů* pro výzdobu jedné místnosti. Námět byl ve smlouvě zapsán jen rámcově.³⁷ Výběr přísloví a na kolika kusech ho vyobrazí, bylo necháno na malíři.³⁸ Případ toho, že by byla umělci dána taková svoboda je značně neobvyklý a tak trochu i v rozporu od toho, co se od barokních tapisérií očekávalo. Většinou na nich byly zachyceny epické děje a kusy na sebe vzájemně navazovaly. U *Proverbů* je tomu jinak. Děj přísloví neilustruje, naopak rčení bylo vybráno, aby alespoň matně šlo k výjevu přiřadit. Hlavním zdrojem pro ně byla emblematická kniha *Zrcadlo staré a nové doby* (*Spieghel van den Ouden ande Niuwen Tijd*) od Jacoba Catse, jež se ihned po svém vydání roku 1632 stala po celé zemi velice populární.³⁹ Pod pojmem „emblematická kniha“ sedmnáctého století pocházející z Vlámka si musíme představit něco jiného, než to, co stálo u jejího vzniku. Ve Španělsku, Itálii a Francii byly určeny pro úzký okruh elit a měly zcela symbolický a často protireformační a absolutistický ráz. V Nizozemí pod obrazovou ilustrací bylo vepsáno motto s ilustrací. Symbolický podtext byl nahrazen moralističtější a religióznější o tom, jak vychovávat děti, jak jednat

³³ http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/swt/bib_earticles_delmarcel_garcia_brosens.htm,

vyhledáno 1. 4. 2013.

³⁴ Pro udržení vysoké kvality bruselské tapisérie zavedl již Karel V. povinnost, aby každý produkt prošel komisí, která rozhodne, zda je natolik kvalitní, aby nepoškodil jméno města. Po tomto schvalovacím procesu byl do tapisérie vytkáán znak města a většinou i signatura tkalce.

³⁵ BLAŽKOVÁ 1964, 93.

³⁶ BLAŽKOVÁ 1964, 96.

³⁷ BLAŽKOVÁ 1964, 93.

³⁸ DE POORTER 1993, 220.

³⁹ Jacob Cats se narodil 10. listopadu 1577 do bohaté rodiny z města Brouwershaven. Jako mladý odešel studovat práva na univerzity do Leidenu a Orleánsu. Jako mnoho studentů i on začal psát latinskou poezii. Jeho prvotinami byly milostné emblematické knihy *Proteus a Maechdenplicht*, vydané v roce 1618. Obě díla se krátce po svém vydání staly velice populární a Catsovi pomohli nejen k otevřeným dveřím do světa literatury, ale rovněž i vyšší třídy, jejichž zlozvyky a chování často jako Jordaens kritizoval. Více o Catsově životě viz BLOM 2007.

v manželství či narážkou na ctnosti, hřích a milost.⁴⁰ Catsovo třísvazkové dílo nebylo jen o lásce, ale pojednávalo o všech stránkách a fázích lidského života od narození po, jak autor sám říkal, „rozpad těla“. V knize citoval z mnohých antických autorů, jakými byli Ovidius nebo Plinius, ale i raně renesančního Cervantese a Boccaccia. Avšak výsledkem nebyla kniha pro několik intelektuálů, ale naopak dílo protkané příklady a jazykem dobových lidí, s přidaným morálním ponaučením.⁴¹ V knize se objevují návody pro život a to jak z oblasti vztahů mezi mužem a ženou, tak i z oblasti náboženské a morální. To, co lidé na knize obdivovali, shrnul další z nizozemských humanistů Caspar Barlaeus v dopise z roku 1634 „Spojujete výklad s potěšením a dáváte přímočaré ponaučení. Vaše kniha je přístupná jakémukoliv čtenáři a Vy sám tak píšete, aby si ji mohl přečíst kdokoliv v jakémkoliv fázi života a to ať už pojednáváte o věcech veřejných nebo o věcech privátních nebo o záležitostech, které se projednávají večer u stolu“.⁴² Úspěch knihy byl nesmírný. Za třicet let byla vydána v deseti edicích, což znamenalo více jak dvacet pět tisíc výtisků. Bez pochyb byl jedním z nejúspěšnějších nizozemských autorů z období jejich Zlatého věku.

Jacob Jordaens nebyl prvním ani posledním umělcem ve Vlámku zabývající se příslovími. Velmi známý je příklad Nizozemských přísloví (Nederlanse Spreekwoodren) od Pietera Bruegela staršího z roku 1559. Ale jak již bylo uváděno výše, od barokních tapisérií se spíše očekávalo vyprávění především epických příběhů, nikoli světských přísloví, často významově omezených na místo a čas vzniku. Unikátním kobercem zobrazujícím vlámská přísloví je tapiserie z Isabella Stewart Gagdner Museum v Bostonu. Jednotlivá přísloví jsou velice podobná Bruegelově obrazu, nejen samotnými rčeními, ale rovněž i zpracováním, kdy na jednom obraze je zobrazeno velmi doslovným způsobem několik scén reprezentujících pořekadla. Koberec, jenž je o něco málo starší, než Nizozemská přísloví, pravděpodobně čerpal ze stejného literárního zdroje.⁴³ Dílo tedy bylo díky specifčnosti zobrazovaného tématu určeno pro domácí trh. Jordaensovy tapisérie však byly určeny pro mnohem širší vrstvu objednavatelů, proto byl v kartuši bordury použit latinský překlad přísloví.

Ani tapisérií vzniklých po Jordaensových příslovích nebylo mnoho. Například ve španělském cyklu se kromě osmi původních rčení nachází ještě několik dalších kusů na náměty přísloví. Za oním nerozšířením tématu patrně stojí kromě specifčnosti významu i postupný pokles obliby tapisérií, který vrcholí v 18. století, kdy v roce 1773 umírá poslední potomek významné vlámské tkalcovské rodiny van der Borght. Jeho smrtí končí zlaté období vlámských tapisérií, které se pomalu ze stěn přesunuly na menší plochy čalouněného nábytku.

4.1 Qui amat periculum peribit in eo

(Kdo miluje nebezpečí, zahyne v něm.⁴⁴/He that loves danger shall perish by it.⁴⁵)

Inventární číslo: 6591

Rozměry: 380×370 cm

První z koberců zobrazuje exteriérovou scénu v krajině se třemi postavami. V levém dolním rohu se nachází znak města Bruselu BB. V rohu protějším pak signatura tkalce

⁴⁰ FRIJHOFF/SPIES 2004, 459.

⁴¹ FRIJHOFF/SPIES 2004, 459.

⁴² JANSEN 1999, 228.

⁴³ SIPLE 1933, 35.

⁴⁴ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

⁴⁵ ROOSES 1908, 183.

I. CARDYSe. K tapisérii se dochovala v Antverpském muzeu Plantin-Moretus kresba o rozměrech 27×31,3 cm, sloužící jako jeden z přípravných nákresů k tapisérii. Malba, koberci velmi podobná, je v majetku švédského Zorn Museum. Rozdíl mezi kobercem a malbou je především v počtu osob. Na švédské verzi je jich vyobrazeno celkem pět, na tapisérii pouze tři. Obraz, podobný tomu ze Zornu, byl v Amsterdamu dne 24. dubna 1821 prodán do soukromé sbírky.⁴⁶

Klidný, až statický děj o třech postavách, se na koberci [1] odehrává ve třech horizontálních pásech. V prvním je skupina tří psů, kteří odpočívají u studny. Jeden leží, druhý pije z vědra a třetí se dívá na mladou dívku stojící vedle něj. V druhém plánu se odehrává děj samotný. Jsou v něm zobrazeny dvě ženské a jedna mužská postava, jak stojí u studny. První z žen, stojící vlevo, je bosá plavovlasá dívka, která přišla se džbánem pro vodu. Je oděna do velmi luxusních látek, doposud stále zachovaných, sytých barev. Na dívku směřuje pohledová osa starší ženy, oblečené do modrých šatů. Muž, jehož pohled rovněž směřuje na dívku, se opírá o studni a svým oblečením barevně vybočuje. Je oděn do tyrkysové zeleného kabátku, na kterém má navlečenou ještě hnědou kazajku. Přes kterou mu visí lovecký roh. Třetí plán je tvořen nízkým horizontem a řídko zalesněnou krajinou v něm.

Mimo děj se v centrální spodní části bordury nachází zátiší se sovou v rozbitém džbánu, holí a okovy.

V kartuši je ve dvou řadách vepsáno QVI·AMAT·PERICVLVM PERIBIT·IN·EO.

V barvách převažují zemité tóny jako žlutá a hnědá v mnoha odstínech a barvy oblečení, modrá a červená a tyrkysové zelená.

Jak již bylo zmíněno, k tapisérii se zachovala kolorovaná kresba [2] sloužící jako vzor pro karton. Tapisérie se ale od původní verze liší. Především na kresbě můžeme vidět široký průhled do krajiny, který byl v konečné verzi zúžen. Naopak smečka psů se z původního jednoho rozšířila na tři. Muž, u něhož stojí, na kresbě nemá roh a jeho čepice má jiný tvar. Změn došla i mladá dívka, především její šaty a účes, který je na tapisérii mnohem propracovanější a honosnější. Úpravy nezasáhly jen výjev, ale i borduru a lemující drapérii. Drapérie měla původně zabírat mnohem větší plochu, především ve spodní části. Bordura se změnila zcela. Na kresbě není použito tolik zdobných prvků a její zamýšlenou dominantou měla být na každé straně karyatida. Ta vlevo ještě v ruce držela džbán. Zajímavá je i datace vepsaná vedle přísloví, rok 1638. Je tedy zřejmé, že Jordaens již šest let před zadáním zakázky měl v plánu vytvořit koberce inspirované příslovími.

Na kresbu odkazuje ještě obraz [3], jenž je v majetku Zorn Musea ve Švédské Moře. Do sbírek se dostal odkoupením z haagské Steengracht Collection na aukci Georga Petita, konané v Paříži 9. června 1913.⁴⁷ Tento malý signovaný obraz o rozměrech 73×85 centimetrů, datovaný do roku 1640, je variantou kresby. Rozdíl je patrný v počtu osob. Vedle mladé dívky stojí, stejně jako na kresbě, stará žena a muž opírající se o studnu. Na malbě byly do levé části přidány dvě další postavy, jedna ženská a jedna mužská. V popředí se objevují tři psi, ale v jiné kompozici, než na koberci. K obrazu vznikla ještě jeho větší verze. Tato byla v Amsterdamu dne 30. dubna roku 1821 prodána a není známa žádná její fotka či reprodukce.⁴⁸

⁴⁶ ROOSES 1908, 183.

⁴⁷ BRUMMER 1987, 153. Velká část novější literatury zmiňující obraz čerpá informace z knihy Maxe Roosese, vydané roku 1908. V té době byl obraz součástí Steengracht collection. Proto je i v dnešní době mnohdy malba připisována této sbírce.

⁴⁸ ROOSES 1908, 83.

V kartuši bylo použito biblické přísloví z Knihy Sírachovcovy *Qui amat periculum, peribit in eo.*⁴⁹ Výjev ale mnohem lépe vyjadřuje vlámské přísloví vepsané na antverpské kresbě *De Kruyc gaet soo lange te waeter totdat sy breeckt*, tedy česky *Tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu, až se ucho utrhne*, s výjimkou toho, že vlámská verze má ještě dodatek „...tot sij kreek“, dokud se nerozbije.⁵⁰ Jacob Cats ho ve své knize citoval jako *De kanne gaet soo lange te water, totse eens breeckt*. V doprovodné básni k přísloví mladá dívka zpytuje své svědomí a lituje činu, kterého se dopustila s místním vesnickým chlapcem Hansem. I když jí matka každý den příslovím varovala, dívka neposlouchala a s mladíkem neustále koketovala. Jednoho dne, když šla pro vodu, potkala onoho mladíka. Zapovídali se spolu a než se nadála, leželi na zemi a svůj „džbánek“ rozbila. V příběhu samozřejmě nejde primárně o rozbitou nádobu, nýbrž o ztracenou dívčinu počestnost, jež symbolizuje.

Malíř se básní zcela jistě inspiroval, otázkou ale je do jaké míry. V básni dívka mluví sama k sobě, jak udělala s mladíkem chybu. Na doprovodné grafice k básni je zobrazena s rozbitým džbánem v ruce. To samé se vyskytuje na tapisérii. Na té se ale ještě nachází další dvě postavy. K výkladu scény existují tři názory. Autorem prvního je Julius S. Held, jeden z předních odborníků na Jordaense a Vlámské období 16. a 17. století. Ten tvrdí, že muž představuje milence, kvůli kterému dívka rozbila svůj džbánek a žena jeho dohazovačku. Dalším pohledem na motiv je ten, že starý muž se ženou jsou dívčini rodiče, kteří ji za nerozvážnost peskují. Tento názor zastává R. A. d'Hulst ve své publikaci *Jordaens Drawings* i P. J. Vinken ve své studii *Some Observation on the Symbolism of the broken Pot in Art and Literature*. Třetím názor vyjadřuje ve své studii *De Zerbrovhene krug as Bildmotiv des 18 Jahrhunderts* G. Zick, jenž tvrdí, že muž se ženou symbolizují starší generaci, jejíž názory a rady založené na zkušenostech dívka neuposlechla.⁵¹

Věkový rozdíl mezi dívkou a ostatními dvěma postavami je značný a mohl by naznačovat, že se jedná o rodiče nebo starší generaci. Při bližším pohledu na tapisérii se však objeví detaily oslabující, ba dokonce vyvracející, tuto teorii. Nejvýraznějším z nich je, že stařeně z šatů vyčnívá levý prs. Samozřejmě ňadra byla již od pradávna považována za symbol plodnosti a mateřství, takže by mohla odkazovat na příbuzenský vztah s dívkou, ale osobně si myslím, že zde odhalené ňadro odkazuje na něco jiného. Podle mého názoru má prs funkci prvku určitého napětí navádějící diváka k interpretaci celého výjevu. Již na první pohled žena nepůsobí důvěryhodným dojmem, což ještě umocňuje její částečná nahota. Stejným dojmem působí i muž vedle ní. Na dívku se dívá upřeně a z jeho výrazu jdou vyčíst nečestné úmysly. To, že chce dívku doslova ulovit nebo dokonce už ulovil, naznačuje i jeho roh a trojice loveckých psů. K úspěchu u mladé dívky mu má pomoci dohazovačka. Onou dohazovačkou je právě žena stojící vedle něj. Její gesto vskutku není varovné, ale spíš vyzývající. Dívčinou obranou mají být dobré mravy, jež jí mají od činu odradit. Nakřáplý džbánek v její ruce ale naznačuje, že se pravděpodobně už nechala zlákat a muži podlehla, čehož může, stejně jako dívka v básni, jen litovat. To, že to nebylo správné rozhodnutí, značí v zátiší sova v rozbitém džbánu, která zde není zástupcem moudrosti, ale naopak pošetilsti a hlouposti. Okovy na nichž je džbánek položen zase symbolizují zotročení nižšími, pozemskými tužbami.⁵²

⁴⁹ „Kdo si zahrává s nebezpečím, nakonec v něm zhyne.“ (Sír 3,26).

⁵⁰ BLAŽKOVÁ 1964, 109.

⁵¹ DE PORTER 1993, 61.

⁵² HALL 2008, 312.

Osobně se tedy přikláním k verzi Julia S. Helda, že stará žena u studně je dohazovačka a muž není otcem, ale původcem dívčina neštěstí.

Je rovněž jasné, že Jordaens přesně neilustroval báseň, ale že si z ní jen vypůjčil motiv dívky se džbánkem symbolizujícím její počestnost. Morálním podtextem je takový, že by si měl člověk chránit to, co když se rozbije, nelze vzít zpátky. Není tomu jen u počestnosti, ale například i u dobré pověsti.

Z výtvarného hlediska je důležité, že přípravná kresba byla v konečné verzi doplněna málo zmiňovaným obrazem z Mory, kdy se ze sedláka toužícího po dívce stává lovec s rohem a přibývá motiv tří psů. Je tedy důležité opomíjenou švédskou verzi vnímat jako jeden ze zdrojů pro tapisérii.

4.2 Natura paucis contenta

(Příroda se spokojí s málem.⁵³ / Nature is content with little.⁵⁴)

Inventární číslo: 6590

Rozměry: 380×443 cm

Druhý z koberců zachycuje pod vinným loubím venkovní scénu sedláka obklopeného svou rodinou, jak jí kaši. V levém dolním rohu je koberec označen bruselskou značkou a v pravém signaturou B. V. BEVERENA. Tento výjev se prolíná velkou částí Jordaensovy tvorby. Začínaje jako Ezopova bajka o dřevorubci, který v lese potká satyra a pozve ho domů, až se pomalu promění v motiv sedlákovy rodiny u stolu, jak je tomu na tapisérii. Podobně jako u koberce předchozího se zachovala přípravná kresba. Ta je uložena v Pierpont Morgan Museu v New Yorku.

Koberec opět zobrazuje velmi statickým způsobem klidnou rodinnou hostinu se třemi dospělými a třemi dětskými postavami u jednoho stolu [4]. Hlavní osou rozdělující výjev je úhlopříčka začínající v levém horním rohu, jež dělí scénu na dvě poloviny. Hlavní děj se odehrává v levé dolní části. V čele malého, bíle prostřeného, stolu s dvěma talíři a jednou miskou, sedí muž pojídající kaši. Jeho pohledová osa, ostatně jako u všech dospělých osob, směřuje ven z obrazu, směrem k divákovi. Muž je oblečen do modré košile a žlutozelené čapky. Po jeho pravici sedí stejně stará žena s dítětem na klíně. V jejím oblečení můžeme vidět paralelu s mladou ženou v tapisérii předchozí. Sukně je opět z modré a červené látky, ale svrchní díl je tentokrát tvořen bíle lemovaným kabátkem. Na klíně má položené malé dítě, oděné jen do kabátku stejné barvy, jako matčin. Mezi mužem a jeho ženou stojí postava starší ženy přinášející na stůl pítí. Stařena je oblečena do prostšího šatu bílé barvy. Na druhé straně stolu druhé z dětí pojídá hroznové víno a třetí ověšuje kozu věncem z vinných listů. Kromě kozy se zde ze zvířat objevuje ještě kachna a opět pes podobný tomu z první tapisérie. Rodina sedí pod vinným loubím, které se v horní části mísí s ozdobnou girlandou kartuše. Z pravé strany malíř zachytil kopcovitou zalesněnou krajinu, kterou z levé strany zakrývá proutěný plot.

Zátiší v dolní části tvoří ovoce, zeleninou a caduceus.

V kartuši je vetkáno ·NATŮRA·PAŮCIS·CONTENES. Nápis nebyl dobře rozvržen, a tak poslední čtyři písmena byla na sebe velmi natěsnána, což jednak zhoršuje jejich čitelnost a také narušuje estetické vnímání.

V barvách převažují odstíny žluté, hnědé a zelené doplněny barvami šatů, modré a červené.

⁵³ BLAŽKOVÁ 1974.

⁵⁴ ROOSES 1908, 183.

Tapiserie má svůj původ v Ezopově bajce o satyroví a člověku, kteří spolu bydleli v jedné chalupě. Když byla člověku zima, zahříval se tak, že si foukal na ruce. Satyr se ho následně zeptal, proč to dělá. Na to mu člověk podal vysvětlení o teplu z dechu. Po nějakém čase člověk jedl horké jídlo, foukal tedy na něj, aby si ho ochladil. Satyr se opět otázel, proč to dělá. Když mu to člověk vyjasní, satyr se zvedl a odešel, protože nechtěl bydlet s někým, kdo jedním dechem ochlazuje a zároveň ohřívá. Poučení tedy naráží na fakt, že by se člověk neměl přátelit s lidmi smýšlejícími je falešně a oboustranně. Jordaens však nechtěl zachytit morální podtext, ale příběh samotný. I ten se v jeho podání postupem času proměňoval a jedna z jeho verzí byla použita i pro tapisérii. Ovšem ta je již původnímu příběhu velmi vzdálená. Místo muže se satyrem vidíme venkovskou rodinu, která se spokojí s málem, jakým je kaše. Z jejich tváří vyzařuje spokojenost a klid. Nejsou to ale jen emoce, co z nich můžeme vyčíst, nýbrž i rysy malířovy rodiny. Ačkoliv tkaním byly tváře značně zkreslené, na ostatních, malovaných, obrazech můžeme identifikovat malíře samotného a jeho ženu. Catherine van Noort, kterou si v roce 1616 vzal. Na rodinném portrétu umělcovy rodiny, datovaného rokem 1621, je vidět, že měla úzký kulatý obličej, malé oči, a ústa velmi blízko u nosu.⁵⁵ Lze jí tedy přirovnat k ženě s dítětem na obraze *Satyr a sedlák* z Královského muzea v Bruselu, která má ke koberci velmi blízko.⁵⁶ Jordaens sám sebe zobrazil v roli otce. Tři děti jsou nepochybně jejich vlastní dcera Elizabeth (narozena 26. června 1617), syn Jacob (narozen 2. července 1625) a nejmladší dcera Anna Catherine (narozena 23. října 1629).⁵⁷ Starší žena v pozadí bude pravděpodobně malířova služebná. Podobný výjev vidíme i na další z tapisérií z cyklu a to *Quod cantant veteres, tentat resonare iuventus*, ve kterém se jedná rovněž o zachycení rodinné pohody. Oba koberce mají společné i zpracování, kdy umělec vycházející ze svých starších maleb ve tkané verzi osoby upravil.⁵⁸

Tapiserie se od všech Jordaensových děl s příběhem satyra a člověka liší nejvíce a to hlavně absencí samotného satyra. Původně tomu však mělo být jinak. Na kresbě z Pierpont Morgan Library z New Yorku malíř ještě se satyrem počítal [5]. Kresba je velice podobná již zmíněnému obraze z Bruselského Královského Musea zhotoveného mezi lety 1635–1640, tedy v období možného vzniku kresby [6]. Co se týče postav, tak i v tom jsou si obě práce velice podobné. Ale zatímco jsou na obraze zachyceny pouze polopostavy, na kresbě jsou stejně jako v její konečné verzi na tapisérii postavy celé. Ke změně došlo i v krajině. Na malbě je z ní malý výřez s nízkým horizontem, na kresbě však začíná hrát větší roli a dochází i k prodloužení horizontu.

Otázkou tedy je, co vlastně malíř na koberci nakonec znázornil. Rozhodně nepopisuje bajku o satyroví a muži, varující před falešnými přáteli. Na první pohled vidíme venkovskou rodinu, která se spokojí s prostým stolem a kaší, ale při hlubší analýze zjistíme určité nesrovnalosti. Již samotný lehce obézní muž nebudí dojem, že by si opravdu vystačil s málem. Rovněž si pozorné oko všimne, že se scéna odehrává pod vinným loubím, malé dítě u stolu jí hrozny a další se snaží na kozu připevnit věnec z vinných listů. Všechno jsou to symboly, odkazují na boha Bakcha, který není zrovna známý pro svou střídmost. Vystává tedy velký rozkol mezi tím, co by měl výjev zobrazovat a jeho skrytou symboličností.⁵⁹ Jordaens dal divákovi možnost číst dvojím

⁵⁵ Obraz s umělcovou rodinou je dnes vystaven ve Španělsku, v Museo Nacional del Prado.

⁵⁶ V Museu se nachází celkem dva obrazy se stejným námětem. Zmiňovaný obraz je datovaný mezi roky 1640–1645. Jeho i. č. je 588.

⁵⁷ HELD 1940, 80.

⁵⁸ NELSON 1985, 223.

⁵⁹ CLOUTIER-BLAZZARD 2009, 95.

způsobem. Tím jednodušším je doslovný překlad s rodinou, které k přežití stačí kaše. Druhým je varování před neřestmi, jakými je například přílišné konzumování alkoholu, protože člověk, stejně jako příroda, by se měl spokojit s málem. Ostatně i Jacob Cats, z kterého čerpal pro *Proverby*, použil ono přísloví ve své práci z roku 1618 *Sinne en Minnebeelder*, jako reakci na podobnou neřest kouření tabáku.⁶⁰ K vyjádření literát použil citát z Bible „Duše sytá pohrdá i medem, ale duši lačné každá hořkost sladká“.⁶¹ Podobnou paralelu můžeme vidět i na dalším obraze, který z příběhu vychází. Namalován byl roku 1652 a nyní se nachází v muzeu v Kasselu. Zde do výjevu malíř ještě přidal postavu sedícího muže, který se z dopitého džbánu snaží vymámit ještě jednu poslední kapku. Mezi lidmi byl tento muž vnímán, stejně jako Bakchus, za symbol nestřídmosti.⁶²

Zajímavé také je, že se malíř zachytil v osobě prostého rolníka. Jistě tím navazoval na Pietra Brueghela staršího a další vlámské malíře, kteří se ve svých dílech zaměřili na vesnický život a sedláky. Stejně jako oni je nepovažoval za spodinu, ale vážil si jejich selského rozumu a obdivoval jejich pořekadla a zvyky. V antverpské vyšší společnosti to byl názor ojedinělý, což dokazuje například část z dobové hry *Hooveerdigheid* z roku 1644, kdy sirotek říká „Radši bych byl dítětem prostitutky a vznešeného muže, než legitimním potomkem sedláka nebo chudáka z města“.⁶³

4.3 *Ingens est usura malum mala pestis in urbe*

(Lichva je obrovské zlo, zlý mor ve městě.⁶⁴/Usury is a great evil, a bad plague in the town.⁶⁵)

Inventární číslo: 5296

Rozměry: 386×472 cm

Na největším koberci z cyklu je vyobrazena interiérová scéna s dominantní postavou muže v červeném taláru. V levém dolním rohu se nachází značka Bruselu BB a vpravo signatura tkalce B. V. BEVERENA. Ke koberci se zachoval fragment kartonu, přesněji řečeno jeho pravá část, o rozměrech 300×312 cm, která je nyní uložena v depozitáři kreseb a grafik pařížského Louvru.

Poměrně dynamická interiérová scéna se odehrává v bohatě vybavené místnosti a je rozdělena do tří vertikálních plánů [7]. V prostředním, hlavním pásu stojí postava staršího vousatého muže v objemném plášti. Je oblečen do oděvu plavé barvy připomínající talár. Hlavu má krytou čepcem stejné plavé barvy jako talár. Na pódiu za ním se nachází modře čalouněná barokní židle a především podlouhlé, půlkruhově zakončené, okno lemované z každé strany pilastrem. Mužova pohledová osa míří ke dveřím, na skupinu pěti postav v pyramidové kompozici. Skupinka je tvořena třemi dospělými a dvěma dětmi. To mladší z nich si z matčina náručí hraje s malým strakatým psíkem. Starší se oběma rukama drží otcova pláště. Je oblečeno jen do krátké lehké bílé košilky a jeho pohledová osa směřuje směrem na otce. Muž je z celé skupiny oblečen do nejvýraznějšího tyrkysového pláště. Stejně jako talár staršího muže je i jeho plášť zhotovený z objemné luxusní látky. Po jeho pravém boku klečí žena s dítětem v náručí. Ta je stejně jako její manžel oblečena do objemných šatů tvořených horním bílým dílem

⁶⁰ CLOUTIER-BLAZZARD 2009, 95.

⁶¹ Př 27,7.

⁶² CLOUTIER-BLAZZARD 2009, 97.

⁶³ CLOUTIER-BLAZZARD 2009, 98.

⁶⁴ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

⁶⁵ ROOSES 1908, 183.

s červenou svrchní látkou a modrou sukní. Nejstarší ze skupiny je žena v klobouku stojící se spjatými rukama za mužem. Její oblečení je jednoduché a není výrazných barev. Dveře, ve kterých stojí, jsou stejně jako okno lemovány zdobnými pilastry nesoucimi kladí. Za dveřmi se nachází ještě jedno okno. Světlo, které oním oknem prochází, dopadá na vedlejší zeď. V třetím plánu je na pódiu další skupinka čtyř mužů. Tři z nich sedí u stolu a pozorují děj pod nimi. Čtvrtý se natahuje pro knihu z police. Stůl je potažen látkou připomínající samet. Barva ubrusu má doposud velmi sytou červenou barvou, která v tak jasném odstínu není v koberci zastoupena. Do rohu za stolem malíř umístil polici s množstvím knih. V polici se nachází kromě knih i svícen, několik vaků s penězi, lahev a další nádoby. Pár knih ještě leží na schodech pod pódiem. Vedle nich se protahuje druhý ze psů.

Zátiší ve spodní části je tvořeno košíkem s kovovými nádobami a kusem bílé látky.

V kartuši je vepsáno *INGENS·EST·VSVRA·MALVM MALA·PESTIS·IN·URBE*.

Unikátním způsobem je na pravé straně zakončena lemující látka. Nekončí totiž jako u ostatních tapisérií v rohu, nýbrž je přehozena přes polici s knihami.

Použité barvy jsou syté a dodnes stále výrazné. Převažují opět odstíny plavé, modré a červené.

Vybrané přísloví je i v dnešní době lehce srozumitelné. Autor v něm kritizuje půjčování peněz za neúměrně vysoký úrok. Doposud se nikomu nepodařilo určit přesný zdroj pro přísloví. Pravděpodobně jím ale byl opět Jacob Cats.⁶⁶ Zajímavá ovšem je Jordaensova ilustrace proverbů. Karton [8] ke koberci totiž vznikl v podobné době jako obraz svatý Ivo [9] z Královského muzea v Bruselu, datovaný do roku 1645.⁶⁷ Při jeho porovnání s odpovídající částí obrazu zjistíme, že scény jsou si velmi podobné. Nejpatrnější odchylkou je zkrácení kartónu o lunety zdí za mužem v taláru. Ten má naopak na kobercové předloze delší vousy a zaujímá nepatrně obměněný postoj. Další obměnou je zjednodušené ohraničení dveří a zúžení průhledu skrz ně. Levá strana kartónu se nezachovala, ale pravděpodobně i ta byla obrazu velmi podobná. Při porovnání této poloviny s tapisérií jsou rozdíly opět minimální. Nejvýraznějším je nahrazení zatahovacího závěsu police ozdobnou drapérií. Ovšem odchylky jsou i mezi tapisérií a kartónem. Můžeme například vidět, že malíř původně zamýšlel talár, stejně jako na malbě, provést v červené barvě. Není známo, proč a kdy ke změně došlo, ale na kresbě z The British Museum,⁶⁸ jež je variantou obrazu má světec talár podobné barvy jako na tapisérii, takže očividně umělec pracoval i s jinou barevnou verzí, než jen červená.

Otázkou však je, zda muž na tapisérii může být ztotožněn se světcem. Tato možnost je více než pravděpodobná. Světec je jak na obraze, tak i na koberci zobrazen jako moudrý starý muž s vousy a červeným talárem, znakem právnické osoby. Svatý Ivo je patronem soudců, advokátů, notářů a chudých, kteří jsou kromě provazu a taláru jeho atributem. Světce tedy můžeme vnímat i v kontextu lichvy. I jeho gesto slouží jako varování či pokárání pro rodinu zruinovanou lichvou, jež k němu přichází s prosbou o pomoc. Domnívám se, že na onu skutečnost odkazuje rovněž zátiší, ve kterém je vyobrazeno nádobí, jenž mohlo být dáno do zástavy. Zcela zřejmým detailem však je, že v mužově tváři můžeme vidět stejné rysy jako u umělcova tchána a učitele Adama van Noorta.

Zajímavé je i porovnání nápisu v kartuši z Hluboké s její pozdější verzí z Tarragony. Ve španělské je totiž vepsáno *QVOD·PESTIS·POPVLIS*

⁶⁶ DE POORTER 1993, 221.

⁶⁷ ROOSES 1908, 134.

⁶⁸ Jedná se o kolorovanou kresbu s inventárním číslem 1909,0109.10.

HOC·EST·VSVRA·CRVMENAE (*Quod pestis populis est usura crumena*),⁶⁹ tedy volně přeloženo jako *Co je mor pro lidi, je požitekem pro měšec*. Důvod, proč ke změně došlo, není znám.⁷⁰ Je možné, že tento pozdější překlad více odpovídal neznámému vlámskému přísloví nebo že se jedná o jeho jinou variantu.

Rovněž není známo, kolik tapisérií bylo podle kartonu vyrobeno, ani kdy došlo k jeho rozdělení. Ví se, že po zhotovení ho měly po určitou dobu v majetku dílny Jana Cordyse, Franse van Cotthema a Boudewýna van Beverena. Záznamy o něm jsou však až z 19. století. V roce 1838, přesněji dne 24. dubna, byl odkoupen od pana Guichardota a přešel do majetku Musée des Arts Décoratifs v Paříži, odkud se dostal roku 1984 do sbírek Louvru.⁷¹ V tkalcovských dílnách byl jistě i po vyrobení první sady sérií hojně využíván jak v cyklu, tak i pro samostatné koberce a v neposlední řadě je možné, že byly tkané gobelíny, jež zobrazovaly jen onu pravou část kartonu. Ještě v minulém století existovaly kusy nejen na Hluboké a Tarragoně, ale objevily se ještě na dvou aukcích. Na první z nich, konané v Paříži dne 27. prosince 1918, byl jeden prodán do soukromé sbírky. Jeho signatura značila, že kdysi vyšel z dílny Janem Cordysem, jednoho z původní trojice tkalců, ale zároveň jiného, než který vyrobil koberec z Hluboké.⁷² Jisté je i to, že v kartuši bylo vepsáno *Ingens est usura malum*,⁷³ tedy zkrácená verze přísloví hlubockého koberce. Druhá aukce se konala dne 26. května roku 1930 v Bruselu. I tento kus byl signován Janem Cordysem, což naznačuje, že mohlo dojít k prodeji stejného koberce, jako na aukci v Paříži.⁷⁴

Ke kartonu se nedochovala přípravná kresba, ale v mnohých světových muzeích je několik variant obrazu svatého Iva z Bruselu. Ty se nacházejí v již zmíněném The British Museum, dále v polské Vratislavi, Antverpách a jedna od roku 1839 v soukromé sbírce.⁷⁵

4.4 Quod cantant veteres tentat resonare iuventus

(*Mladí se snaží opakovat, co staří zpívají.*⁷⁶/*As the Old Cock Crows, the Young Ones Learn.*⁷⁷)

Inventární číslo: 6588

Rozměry: 380×468 cm

Čtvrtý z koberců zobrazuje interiérovou scénu odehrávající se ve skromně vybavené měšťanské místnosti. V lemu levého dolního rohu se nachází signatura města BB a v pravém tkalce B. V. BEVERENA. K tapisérii se nedochoval kartón, ale ve Skotském národním muzeu v Edinburghu se nachází přípravná kresba [10] o rozměrech 26,2×29,8 cm.⁷⁸ Výtvarnou předlohou pro koberec autorovi byla jeho předchozí díla. Nejstarší, a tapisérii nejvíce podobný, obraz *Jak staří zpívají, tak mladí pípají* se nachází v Královském muzeu v Antverpách. Slouží jako morální protějšek k výjevu *Král pije*, na kterém je zachycena bujará rodinná oslava Tří králů. Podle originálu vzniklo velké množství kopií i variant autorských i dílenských. Postupem času bylo přidáváno stále

⁶⁹ BATTLE HUGUET 1946, 64.

⁷⁰ DE POORTER 1993, 221.

⁷¹ DE POORTER 1993, 219.

⁷² Tento koberec vytkala dílna Boudewyna van Beverena.

⁷³ Neuměřený úrok (lichva) je zlo.

⁷⁴ DE POORTER 1993, 221.

⁷⁵ BLAŽKOVÁ 1964, 102.

⁷⁶ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

⁷⁷ ROOSES 1908, 183.

⁷⁸ BONENKAMP 2013, 14.

více postav, až se scéna z původně klidného rodinného koncertu změnila na bujarou hostinu. Gobelínu nejvěrnější však není obraz, ale rytina, kterou zhotovil Schelte à Bolswert. Tapisérii podobné jsou ještě dva obrazy, jež se v dnešní době nacházejí v muzeu Beaux-Arts ve Valenciennes a v Louvru.

Autor statickou scénu umístil ke stolu v rohu místnosti [11]. Kolem stolu je seskupeno celkem šest osob a to čtyři dospělí a dvě děti. V centrální ose výjevu sedí bohatě oděná žena s malým dítětem v náručí. Žena má na hlavě modrý klobouk s peřím a růžovými aplikacemi. Oblečena je do velmi honosného žlutého šatu s modrou sukni lemovanou žlutým pruhem. Do podobných barev jsou oděny i obě děti. To, jenž žena drží na pravé ruce, má blondaté kudrnaté vlasy a hraje na píšťalku. Stejně je oblečeno i dítě stojící u stolu po matčině pravici. Je zobrazeno od pasu nahoru, spodní polovina těla je zakryta ubrusem. I toto dítě hraje na píšťalku. Jeho pohledová osa směřuje na druhou stranu stolu, odkud ho poslouchá pes. Za chlapcem pod oknem sedí ve vyřezávané, volutově zakončené, barokní židli starší muž s plnovousem. Na nose má nasazené brýle, pod kterými jsou vidět detailně zpracované vrásky okolo očí. Na sobě má opět velmi honosný zelený kabát s kožešinou. V pravé ruce drží knihu, z které zpívá. Zdvíženým ukazováčkem druhé ruky houpá do rytmu písničky a diriguje jím ostatní. Naproti muži sedí v proutěném křesle stejně stará žena. Křeslo stylově nezapadá ke stolu ani k ostatním dvěma židlím, na kterých sedí starý muž a mladá žena v klobouku. Vysoké proutěné křeslo je o poznání méně honosné, ale pravděpodobně více pohodlné a praktické. Stařenka má stejně jako muž na nose brýle, které jí pomáhají číst píseň z papírů. Oproti mladší ženě je oblečena mnohem jednodušším způsobem. Nemá na sobě perly a její šat není nikterak zdobný. Přes hlavu má bílý šátek, jenž končí až na ramenou a barevně splývá se spodní vrstvou oblečení, na které je ještě jedna svrchní modré barvy. Poslední z osob je muž stojící v pozadí za stolem. Jedná se o mohutného dudáka v hnědozelené čepici, bílé haleně a modrém kabátku. Spodní část těla má zakrytou stolem a rukávem mladé ženy. Kromě postav lidí se zde nachází ještě typický pes. Dále pod starcovým křeslem spí kočka, na podokenní římsce sedí papoušek symbolizující nabytí vědomostí skrz napodobování.⁷⁹ Posledním ze zvířat je sova sedící na proutěném křesle. Na rozdíl od ostatních zvířat, které se mohly v té době v domácnostech vyskytovat, sova není domácí mazlíček, proto jí lze přisoudit hlubší význam. Podle Eriky Langmuir jednou z možností jak jí vnímat je skrz přísloví *Wat baten kaars en bril, als den uil niet zienen wil*,⁸⁰ jenž poukazuje na fakt, že pokud někdo něco nechce chápat či vidět, nejsou prostředky, jak ho k tomu přimět. Osobně se ale domnívám, že sova je zde vyobrazena jako symbol moudrosti, čemuž napovídá i to, že sedí přímo nad starou ženou. Rovněž byla již od antiky spojována s bohyní moudrosti Athénou a vnímána jako její symbol.⁸¹ Kromě moudrosti mytologie bohyni přisuzovala i vynález flétny,⁸² což můžeme spojit s chlapci hrajícími na tyto nástroje a rovněž podobným příslovím *Jak staří pískají, tak mladí zpívají*, které Jordaens zpracoval velmi podobným způsobem.

V zátíší se nachází kromě dechových nástrojů píšťal, dud a trumpet, také listy s písněmi a chladič se lvími hlavami, v kterém se nachází tři lahve a ovoce.

Pořekadlo QVOD·CANTANT·VETERES TENTAT·RESONARE·IVVENTU? je v kartuši vepsáno ve dvou řadách.

⁷⁹ LANGMUIR 2006, 173.

⁸⁰ Do češtiny volně přeloženo jako „K čemu je svíčka nebo brýle, když sova nechce vidět.“

⁸¹ HALL 1974, 424.

⁸² HALL 1974, 276.

Z barev převažuje díky koberci pověšenému na stěně modrozelená, dále bílá a odstíny plavé.

Víc než cokoliv jiného vidíme zámožnou vlámskou rodinu 17. století, která si krátí čas tím, že si doma zpívá písničku. Jako na mnohých obrazech i zde umělec zobrazil členy své rodiny. Starý muž je jeho učitel a tchán Adam van Noort. I když na tapisérii jsou rysy méně zřetelné, díky antverpské malované předloze není o jeho určení pochyb. Má podobné rysy jako na předchozích obrazech a hlavně jako na rytině od H. Snyerse, na které je portretován. Stará žena sedící naproti je pravděpodobně umělcova matka Barbara van Wolschaten, která u Jordaense po smrti manžela bydlela. Bohužel její tvář známe pouze z ranějších vyobrazení, proto ji nemůžeme srovnat s obrazem. Vzhledem k tomu, že se jedná o rodinnou scénu a s ohledem na věk zobrazené, který je přibližně podobný s matčíným,⁸³ je tato možnost velmi pravděpodobná. Mladá žena sedící po její pravici je Jordaensova dcera Elizabeth. Ta se nikdy neprovdala, žila u otce a na rozdíl od svých dvou sourozenců se na obrazech hojně vyskytovala.⁸⁴ Její podoba na antverpské verzi, na které jsou rysy vidět lépe, s jejím portrétem z roku 1640 je zcela očividná a nemůže být zaměňována za svoji matku Catherine van Noort, jejíž rysy jsou odlišné od dceřiných. Muž hrající na dudy je malíř samotný.⁸⁵

Příslloví bylo opět čerpáno z Jacoba Catse. Jedná se o staré nizozemské přísloví *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen*, do češtiny přeloženo *Jak staří zpívají, tak mladí pípají* (v češtině obdobné pořekadlo je *Jablko nepadá daleko od stromu*). Příslloví naráží na zvyk mladých ptáků napodobovat zvuky rodičů. Výklad je jednoduchý, děti se učí tím, že napodobují zvyky svých rodičů. Cats ho vykládal tak, že rodiče by se měli chovat mravně a vyvarovat se všech zlozvyků, neboť je pozorují jejich děti přebírající neřesti.⁸⁶ Příslloví čerpá morální hloubku z Bible, kdy se v Ezechielovi v kapitole šestnácté, verši čtrnáctém píše „*Hle, každý, kdo užívá přísloví, užije o sobě toto „Jaká matka, taková dcera“*“. Je pravděpodobné, že tento kontext malíř vnímal, a proto jako hlavní postavu použil matku, nikoli otce. Latinský překlad z vlámstiny není doslovný, a rovněž nedovoluje takovou hru se slovy jako originál. Ovšem to Jordaensovi nevadilo, jelikož jako u většiny jeho koberců si vybíral přísloví tak, aby ilustrovala děj, nikoli naopak. Motiv samotný stejně jako přísloví mnohokrát přepracoval a použil znovu.

Nejstarší z obrazů, datovaný do roku 1638, se dnes nachází v Antverpách, v Královském muzeu [12].⁸⁷ V kartuši je přísloví vepsáno vlámsky, tedy *Soo d'oude songen, soo pepen de ionge*. Tento obraz je koberci velmi podobný. Na obou je zobrazena stejná skupina lidí, s totožnými výrazy i gesty. Malba působí, jako by byla výřezem z tapiserie. Autor v ní změnil barvu kabátku mladšího dítěte, ubral starému muži vlasy, celkově výjev zesvětlil a rysy celé rodiny upravil tak, aby i tkané vypadaly naturalisticky, ne však pitoreskně. Zajímavé je že na obrazu chybí symbolická sova. Malba totiž v horní části končí vrcholem proutěného křesla. Ani na rytině [13] od Schelte à Bolswerta není vyobrazena. Bolswert na ni pracoval ve spolupráci se samotným Jordaensem, který sice do grafiky prosadil změnu tvaru kartuše, ale jinak jsou si obě zpracování velice podobné. Kromě kartuše tak jedinou větší změnou zůstává ženina židle, která na rozdíl od malby je vyobrazena.⁸⁸ Rytina byla ve starší literatuře

⁸³ HELD 1940, 72.

⁸⁴ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

⁸⁵ HELD 1940, 77.

⁸⁶ DE POORTER 1993, 181.

⁸⁷ i.č. 677.

⁸⁸ ROOSES 1908, 75.

chybně označena jako kresba.⁸⁹ V depozitáři Rotterdamského Musea Boijmans Van Beuningen je pod inventárním číslem V 91 opravdu uložena Jordaensova kresba, nejedná se však o rodinný koncert, ale podobný obraz *Král pije*. Tyto dva výjevy jsou navzájem velmi spjaté, i když jsou vnímány především jako protějšky. Na jednom je zachycena scéna poklidného domácího života, na druhém je naopak bujará oslava Tří králů. Ona oslava byla do nedávna ve Vlámsku velice oblíbená a scházela se na ni celá široká rodina. Jedním z chodů byl koláč se zapečenou fazolí a ten z účastníků, který ji našel byl až do jejího konce zvolen za krále (proto je obraz někdy v angličtině pojmenován kromě *King drinks* i jako *The Bean King* nebo *The Epiphany*, anglickým názvem pro Tří krále). Do společnosti krále patřila samozřejmě i královna, poradce, sekretář, komoří, sluha a mnoho dalších rolí. Oslavy se protáhly do pozdních nočních hodin, kdy všichni účastníci odcházeli již značně ovíněni. Jordaens zobrazuje prostředí, které velmi dobře znal, protože v něm sám žil. Jako zástupce vyšší měšťanské třídy se mnoha bujarých oslav účastnil, a mohl tak přesně zachytit chování lidí i podávané jídlo. Důvod, proč je zde oslava popisována je ten, že se později oba obrazy prolínaly nebo obsahovaly alespoň některé společné detaily.⁹⁰ Král má ve všech obrazech podobu Jordaensova tchána Adama van Noorta, královna je vždy ta nejkrásnější z žen v místnosti a je podobná dceři Elizabeth. Kromě postav jsou si podobné i detaily. Nejlépe je to znatelné na obraze z Valenciennes [14].⁹¹ Obraz datovaný krátce před rok 1638, je syntézou obou hostin. Kvalitativně nepatří mezi nejlepší práce a byl připsán dílně, avšak můžeme na něm nejlépe vidět prolínání výjevů. V dnešní době je nazván *Les Jeunes piaillent, comme chantent les vieux*,⁹² avšak v kartuši je vepsáno latinské *Ut genus est genius concors consentus*, které opět poukazuje na to, že děti přebírají chování dospělých. V čele stolu nesedí mladá žena, ale stařec v oblečení připomínající oděv krále na obrazech *Král pije*. Mladá žena se posunula na pravou stranu, naproti staré dámě v proutěném křesle. Na jeho vrcholu sedí, stejně jako na tapisérii, sova. Ačkoliv kompozice a počet osob se liší, lze vidět, že koberec i obraz mají společné prvky, a to nejen sovu, ale i specifický tvar okenních tabulek. Rovněž je do kartuše vepsáno latinské, nikoli vlámské přísloví. Patrně to bylo dáno obchodními záměry, protože latina v té době působila jako univerzální jazyk.

Pozdější varianty obrazu jsou koberci už jen velmi málo podobné. Postupně do výjevu proniká více osob a děj se mění z rodinného koncertu na velkolepou hostinu připomínající *Král pije*. Obraz s tímto názvem a tapisérii podobný se nachází v Pařížském Louvru a hlavní spojnicí je žena sedící uprostřed stolu, která má podobné rysy a stejný oděv, jako ta z tapiserie a antverpské verze.⁹³

Koberec se tedy nejvíce podobá původnímu obrazu z roku 1638. Inspirace je patrná i návazností na původní přísloví. Ve vlámsčině totiž lze původní *pepen-pípati* zaměnit za *pijpen-pískati*. Díky této hříčce lze logicky vysvětlit děti s písťalkami. V latinském překladu se ale objevuje výraz *resonare*, odrážet zvuk, nedovolující tuto hru.

Morální podtext výjevu je tedy takový, že by si rodiče měli dávat pozor na to, jak se před dětmi chovají, jelikož všechny jejich zvyky přebírají. Příklad velmi vhodně ilustroval na rodinném koncertu, kterým si lidé v té době zpříjemňovali čas. Většina autorů se shodla na tom, že tuto rodinu lze chápat jako určitý vzor pro ostatní, podle kterého by měli mladší napodobovat moudré chování starších osob. Odlišný názor

⁸⁹ BLAŽKOVÁ 1964 a BLAŽKOVÁ 1974.

⁹⁰ ROOSES 1908, 67.

⁹¹ i. č. 1407.

⁹² „Mladí piští, jak staří zpívají“.

⁹³ i. č. 1406.

zastává Erika Langmuir ve své knize *Imagining childhood*, kde scénu chápe v negativním smyslu. Podle ní harmonii rodiny narušuje starý muž zpívající písničku z knížky, aniž by noty ukazoval chlapci. Ten jen slepě hraje podle melodie zpívané mužem. Mladá žena uprostřed je oblečena do okázalých honosných šatů, což dokazuje její lásku k pomíjivému materiálu. Dudy, na které hraje muž v pozadí, jsou zase falickým symbolem. Podle Langmuirové zamýšlel Jordaens do obrazu promítnout náboženský problém toho, že rodiče potomkům slepě předávají víru a sami se podle ní nechovají.⁹⁴ I tato interpretace je jednou z možných, ale v jiných studiích se neobjevuje a osobně se k tomuto názoru nepřikláním. Je pravda, že se v pozdějších obrazech motivy rodinného koncertu s bujarou oslavou velmi prolínaly, ale nedomnívám se, že autorovým záměr na tapisérii bylo na jakékoli kontroverzní problémy poukázat.

4.5 Optime faces praelucent

(Světla nejlépe svítí vepředu.⁹⁵ /To be good candles they must give a good light.⁹⁶)

Inventární číslo: 6587

Rozměry: 380×468 cm

Nejmenší z koberců zobrazuje interiérovou scénu se šesti postavami. K tapisérii se nezachoval karton, ale na několika kresbách a modellettu lze sledovat vývoj scény. První, pravděpodobně nejstarší kresba, se nachází v National Gallery ve Washingtonu,⁹⁷ kam roku 1984 přešla darem od historika umění Julia Samuela Helda. Druhou, a tapisérii již více odpovídající kresbu, vlastní sběratel z Paříže. Modelletto je vystaveno v Kasteel het Nijenhuis v Nizozemském městě Heino. V levém dolním lemu tapisérie se nachází značka BB a v pravém signatura B. V. BEVERENa.

Statická scéna odehrávající se na koberci je rozdělena do dvou plánů [15]. V předním stojí Amor, mladá žena a muž. Děvče je ústředním motivem celého výjevu a to jak vizuálně, tak i významově. Je oblečena do honosných šatů žluté barvy. Přes ramena má přehozený modrý kus látky končící nad kotníky. V rukách drží skleněnou nádobu s podobným význam, jaký má džbán tapisérii *Qui amat periculum peribit in eo*. Přes rameno se k dívce nahýbá stejně starý mladík se svíčkou v ruce. Je oděn do šatu plavé barvy a obut do hnědých kožených bot. Amora malíř vyobrazil v jeho dětské podobě, jako blondáté dítě. Je zahalen pouze do červeného pláště přehozeného přes rameno. V levé ruce drží luk a pravou tahá za šaty mladé dívky. Děj v druhém plánu se odehrává u bíle prostřeného stolu. Sedí u něj starší vousatý muž, který nakloněnou hlavou pozoruje dění mezi chlapcem a dívkou. Zároveň si zahřívá nohy teplem od krbu a ruce svíčkou, jež drží žena za stolem. Je oblečen do tyrkysového oděvu končícího nad koleno. Na nohách má obuté hnědé nazouvací papuče. Žena se svíčkou rovněž pozoruje scénu odehrávající se v popředí. Nikoliv však se zachmuřenou tváří jako muž, ale naopak pobaveně s úsměvem. Poslední z postav je malý chlapec rozdmýchávající měchem oheň v krbu. Zjevem a oblečením připomíná Amorka v prvním plánu. Je rovněž jako on plavovlasý a oděný do košilky stejné purpurové barvy jakou má amorkův plášť. Na tapisérii výjimečně není zachycen pes, ale místo něj spí u krbu kočka.

V zátiší je vyobrazen toulec, lucerna a skleněná lahev.

⁹⁴ LANGMUIR 2006, 172.

⁹⁵ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

⁹⁶ ROOSES 1908, 183.

⁹⁷ i.č. 2732.

V kartuši je vepsáno OPTIME·FACE8·PRELVCENT·.

Z barev převládají zemité pískové odstíny doplněné modrou a červenou barvou šatů.

Celá scéna je potemnělá, osvětlená třemi světelnými zdroji. Prvním je svíčka v mladíkově ruce. Druhým je rovněž svíčka, tentokrát držena ženou. Posledním je světlo vycházející z krbu. Jordaens rád využíval těchto prudkých umělých zdrojů k osvětlení místnosti a lidí v ní. Dával tím statickému výjevu větší hloubku a dramtizaci. Zajisté tento způsob převzal od Caravaggia. Postupně ho ve svých dílech začal užívat stále více a složitěji.⁹⁸ Zajímavé, a technicky náročnější však bylo použití tohoto světelného prostředku v tapisérii, jež nemá takový barevný rozsah jako olejové barvy. Poprvé se s vetkaným umělým světlem zabýval již v předchozí sérii *Života na venkovském sídle*, kde se jeden z koberců rovněž odehrává za noci a je osvětlen pomocí svíčky.⁹⁹ Na koberci z Hluboké však malíř tento výtvarný problém umocnil tím, že světelné zdroje znásobil z jednoho na tři. V prvních návrzích znázorňujících přísloví to však ještě nezamýšlel. Na washingtonské [16] verzi jsou tedy pouze dvě svíčky a žádný krb.

Na modellettu [17] a druhé kresbě [18] ze soukromé pařížské sbírky, jež pravděpodobně sloužila přímo jako přípravná kresba kartonu, již lze vidět kompozici i světelné zdroje totožné s tapisérií.

Ovšem nebylo to jen osvětlení, které se postupně měnilo, ale i podání přísloví samotného. Na první kresbě je použito vlámské pořekadlo *Het syn goede keersen die voor lichten*. Je opět odvozeno z Catsova přísloví *De keerse die voor gaet licht best*, tedy do češtiny přeloženo *Svíčka nejlépe osvětluje cestu, když ji neseme před sebou ze Zrcadla staré a nové doby*.¹⁰⁰ Cats si přísloví ke své básni vypůjčil z francouzštiny, kde zní *La chandelle qui va devant éclaire mieux que celle, qui va derriere*.¹⁰¹ Francouzská verze naráží na fakt, že člověk by měl být dobrý a šedřý již za svého života, nikoli jen na jeho sklonku, pod vidinou božího soudu.¹⁰² Cats mu však v duchu kalvinismu dal jiný podtext. Ten se dá číst opět dvojím způsobem. Tím prvním, zřetelnějším, je narážka na jednání a to, že by měl člověk napřed myslet a až potom konat. Druhá interpretace je radou do dobrého křesťanského života. Ten by měl být naplněn dobrými skutky a pevnou vírou od útlého dětství až do smrti.¹⁰³ Jordaensovo podání s dívkou nesoucí skleněnou lahev má zdroj v dalším francouzském přísloví použitým Catsem *Il ne faut qu'un faux pas pour casser la bouteille (Stačí jen chybný krok k rozbití lahve)*.¹⁰⁴ Lahev v přísloví slouží jako narážka na dívčino panenství, jež by si měla chránit až do svatby a neudělat před ní žádný chybný krok. Proto dívka na všech verzích drží skleněnou nádobu pevně a rukou zakrývá hrdlo. Vše je umocněno přítomností Amorka, který dívku taháním za sukni navádí ke sňatku se stejně starým mladíkem držícím svíčku.¹⁰⁵ Svíčka však neslouží pouze jako světelný zdroj, nýbrž je ji možné vnímat i jako navádějící maják, který dívce napovídá něco o mladíkových vlastnostech a dobré křesťanské výchově.

Kromě světelného zpracování a morálního podtextu je koberec specifický ještě z dalšího hlediska. Nevznikl totiž podle již zhotoveného obrazu. Ve světových sbírkách

⁹⁸ Tento dramatický kontrast mezi světlem a tmou můžeme vidět například v obraze Svaté rodiny s Janem Křtitelem z Londýnské Národní galerie.

⁹⁹ BLAŽKOVÁ 1964, 115.

¹⁰⁰ GILES 1979, 25.

¹⁰¹ BLAŽKOVÁ 1964, 115.

¹⁰² BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹⁰³ GILES 1979, 25.

¹⁰⁴ Oním přísloví se Cats rovněž zabývá. Více viz CATS 1632, 88.

¹⁰⁵ GILES 1979, 25.

a galeriích jsou celkem dvě kresby a jedno modelletto, sloužící zřejmě jako přípravné práce ke kartonu. Jedna z původních kreseb, datována do čtyřicátých let 17. století, je uložena v Národní galerii v americkém Washingtonu. Od konečného koberecového zpracování se velmi liší. Scéna byla původně zamýšlena mnohem komorněji, pouze se čtyřmi postavami a psem. Ústředním motivem je opět mladá žena se skleněnou vázou. Podobně jako na tapisérii ji jednou rukou drží za dno a druhou zakrývá hrdlo. Po její pravici stojí u stolu mladý muž s plápolající svíčkou. Druhým světelným zdrojem je olejová lampa v rukách starší ženy na opačné straně výjevu. Čtvrtou postavou je malý chlapec v dolním pravém rohu. Zády k němu stojí otočený pes pozorující svíčku. Již na této přípravné kresbě lze vidět, že Jordaens od počátku pracoval s ostrým kontrastem mezi světlem svíčky a jejími stíny, které prohlubují prostor místnosti. V horní části kresby je vepsáno *Het syn goede keersen die voor lichten*, tedy *Dobré jsou ty svíčky, které osvětlují cestu*. Zajímavé a netypické je, že kromě nápisu a výjevu není na kresbě nic, žádná bordura, naznačení ghirlandy, ani drapérie oddělující scénu od jejího rámování. Jednou z možností je, že tyto motivy byly časem odříznuty. Druhou, pravděpodobnější verzí je, že tam nebyly vůbec zamýšleny a kresba byla vytvořena jako skica pro, dnes již neexistující, obraz nebo velmi ranou verzi tapisérie, které sloužila pro představu, jak by měla být scéna rozvržena.¹⁰⁶

Mladší kresba se nachází v Paříži, v soukromé sbírce pana Rodrigueze. I na ni chybí ohraničující prvky a dokonce i nápis. Navzájem se ale velmi liší. Původní polopostavy byly změněny na celé postavy a celková kompozice a světelné zdroje mnohem více odpovídají modellettu. To je nyní vystaveno v Kasteel het Nijenhuis ve městě Heino. Modelletto se od kresby liší pouze v detailech. Mladý muž držící svíčku už není bos, nýbrž obut do kožených bot a je zobrazeno celé jeho tělo. Kvůli tomu byl výjev na levé části rozšířen. Na jeho pravé straně lze vidět část krbu s ohněm, která byla v tapisérii oříznuta.

Koberec je ukázkou Jordaensovy špičkové práce jako kartonáře. Opět v něm spojil morální podtext s příslovím, které se díky hře se slovy odráží i v ději. Mnohem více však tapisérie slouží jako důkaz, že se umělec dokáže vyrovnat s tak složitým úkolem, jakým je umělé světlo vrhající stín s malířskou přesností i v jeho tkané formě. Domnívám, že tento koberec lze z hlediska morálního podtextu dívčiny počestnosti vnímat jako protějšek k *Qui amat periculum, peribit in eo*.

4.6 Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister

(Z potoka táhne krávu za ocas, ejhle mistr.¹⁰⁷/The Master Pulls the Cow by its Tail out of Well.¹⁰⁸)

Inventární číslo: 6589

Rozměry: 380×537 cm

Šestý z kobereců zobrazuje scénu odehrávající se ve venkovské krajině s ústředním motivem muže tahajícího z potoka dobytče. V levém dolním rohu se nachází značka BB a v pravém signatura B. V. BEVEREN. K tapisérii se nezachovala přípravná kresba ani karton. Malíř použil výjev ještě v grafice z roku 1652, jež znázorňuje stejný výjev, ale jiný příběh. Podobným obrazem je *Achelóos poražený Herkulem* z Dánské Národní galerie.

¹⁰⁶ GILES 1979, 25.

¹⁰⁷ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹⁰⁸ ROOSES 1908, 183.

Potok a pomyslné úhlopříčky, které z něj vychází, rozdělují výjev do tří plánů [19]. V prvním z nich, nacházející se v levé části koberce, je ústřední postava muže tahajícího krávu za ocas, žena s dítětem a malý psík na břehu potoka. Žena stojí zcela vlevo a pozoruje výjev odehrávající se před ní. Je oděna do dlouhé sukně, bílého kusu látky, jež zakrývá horní část jejího těla a klobouku na hlavě. V náručí drží malé blonděaté dítě v žlutém kabátku. U nohou matky je malý bílý psík, jehož pohledová osa, stejně jako ženina, směřuje na muže tahajícího z potoka uvízlou krávu. Ten je znázorněn jako velmi mohutný a silný vousatý muž. Na nohou má bílé vykasané kalhoty končící nad kolena, žlutý svrchník a pod ním bílou košili. Kráva, kterou vytahuje z potoka je z větší poloviny již součástí druhého plánu. V něm z břehu za zvířetem scénu pozoruje skupinka čtyř diváků. Žena se džbánkem je oblečena v bílém a na hlavě má podobný klobouk, jako matka s dítětem v popředí a také jako další dva z přihlížejících mužů vedle ní. Mladší z nich, nacházející se po ženině levici, si jednou rukou podpírá hlavu a druhou má položenou v klíně. Je oděn do hnědého svrchníku s bílou košilí. Z druhého z mužů v klobouku lze vidět pouze hnědá vousatá hlava se škodolibým výrazem. Čtvrtý z přihlížejících stojí zcela na okraji břehu a pravou rukou se přidržuje stromu. Na sobě má jen modrou košili, která končí těsně nad kolena. Scénu pozoruje ještě jeden chlapec. Ten se nachází za potokem, již v třetím plánu. Rovněž se pravou rukou opírá o jeden ze tří stromů rostoucích na břehu. Je oděn v košili plavé barvy. Krajinu na břehu tvoří stromy a rostliny s velkými zelenými listy.

Ve spodním zátiší se nachází dva džbány a vědro.

V kartuši je vepsáno EX·PŮTEO·VĀCAM·CAŮDA·TRAHIT·ECCE·MAGISTER·.

Z barev převládají zemité odstíny plavé, hnědé a zelené, doplněny modrými plochami tvořenými potokem, horizontem a košilí muže na břehu.

Malíř použil přísloví *Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister*. Jak se uvádí ve studii *Uit de Spreckworden van Jacob Jordaens*, publikované v roce 1958, vlámským etnografem Janem Graulem,¹⁰⁹ latinská verze přísloví vznikla přepsáním vlámské, jež zní *Die de koe aengaet, die grijptse by den steert*. Vlámské znění odpovídá známějšímu francouzskému *Á qui est l'asne (v některých verzích také l'âne) si le tienne par la queue*, tedy do češtiny přeloženo jako *Na co je osel, když ho držíš za ocas*.

Zjistit, co malíř chtěl přesně výjevem říci, je nesnadné. Nejasné přísloví ilustroval tak, jak je popsáno opět v Catsovi,¹¹⁰ pouze přidal ještě dovětek *ecce magister – ejhle mistr*. Tato poznámka v češtině i latině naznačuje ironický podtext. Na tapisérii vidíme muže, jenž se snaží vytáhnout uvízlé dobytče z řeky, jenže ne za hlavu, nýbrž za ocas. Každý, kdo kravám rozumí, by namítl, že to má muž udělat opačně, krávu z vody vytáhnout za rohy, ne jako „mistr“ sedlák. Vše je ještě umocněno nahrazením původního výrazu *grijptse*, což znamená držet, latinským *tahit*, tahat.¹¹¹

Samotné přísloví lze vyložit několika způsoby, které si vzájemně neodporují, ale naopak se doplňují a pomáhají pochopit pravděpodobný autorův záměr. Zaprvé člověk by měl do řešení problémů zapojit zdravý rozum a logiku. Dále jde i o apel na to, aby si člověk chránil svůj majetek a dobře ho spravoval. Totiž kdyby byl sedlák ke své krávě pozorný a dobře ji zabezpečil, vůbec by se nehoda nemusela stát. Toto podání může ještě zesílit v kontextu kupce tapisérií, který byl zajisté bohatým člověkem s možnými sklony k lehkovážnému utrácení jmění. Místo toho by měl mít svůj majetek pod kontrolou a dobře o něj pečovat. V souvislosti s tímto výkladem lze kupujícího připodobnit k sedlákovi. Třetí interpretace zapojuje i přihlížejících osob. Zajímavé je, že

¹⁰⁹ GRAULS 1959, 87–101.

¹¹⁰ CATS 1828, 493.

¹¹¹ BLAŽKOVÁ 1964, 114.

ačkoliv je jich mnoho, nikdo nepomůže a místo toho muže zápolícího s krávou s úsměvem pozorují. Je možné, že sedlák je člověk lakotný a ač má z chovu dobytku vysoké výnosy, špatně platí čeledínům a má v okolí špatnou reputaci. Přihlízející lidé tedy pobaveně pozorují a nepomáhají právě proto, že teď si musí sedlák pomoci sám. Malíř tím může opět apelovat na svědomí bohatého kupujícího i obyčejného člověka, že není dobré se spoléhat jen na své bohatství, ale rovněž i na ostatní a to především přátelé, s kterými si člověk musí udržovat dobré vztahy. Nesmí se na nich snažit ušetřit, protože to nakonec budou přátelé, kteří v těžkých chvílích pomohou.¹¹² Poslední z interpretací se nachází pouze v magisterské práci Lenky Novákové, ale domnívám se, že je to názor správný a věcný. Ostatní dvě teorie jsou samozřejmě také důležitým východiskem, ale zaměřují se pouze na osobu sedláka, zatímco třetí z nich jako jediná vzala v úvahu ostatní z postav, jenž by bez této možnosti interpretace měly úlohu spíše negativní a to zvědavců, kteří se baví cizím neštěstím.

Ke koberci není znám žádný kartón, přípravná kresba, ani obraz, z kterého by čerpal. Je velice nepravděpodobné, že by scéna nebyla použita na žádném z jeho předchozích děl, ale jak podotýká Max Rooses, patrně nějaká předloha jistě existovala, jen se spolu s kartonem a kresbami nedochovala.¹¹³ Pozdější z Jordaensových děl, velmi podobné koberci, je rytina *Herkules s Kákem* z roku 1652 [20]. Vznikla jako součást čtyř rytin s mytologickou tematikou.¹¹⁴

Jordaens tedy opět využil kompozice staršího díla a pod jiným názvem ho znovu upotřebil, tentokrát pro zobrazení scény, jak obr Kákos Heráklovi krade část stáda Géryonova. Kákos (Cacus, Kakus) byl v římské mytologii obr žijící na území pozdějšího Říma, v jeskyni na Aventinu. Když se tudy Herkules se stády vracel, několik kusů mu obr ukradl. Aby hrdinu oklamal, vtáhl dobytčata do své jeskyně pozpátku. Herkules však podle bučení stád zloděje odhalil, našel a zabil.¹¹⁵ Ač je mýtus přísloví o sedlákově vzdálený, má něco společného a tím je právě dobytče, jež je taháno pozpátku.

Malíř původní výjev příliš neupravil a rytina mnohem více připomíná opět přísloví o sedlákově, jen s větším počtem figur. Možná právě z tohoto důvodu je rytina někdy uváděna pod anglickým překladem přísloví z cyklu *The Master Pulls the Cow Out of the Ditch by its Tail*.¹¹⁶ K změnám došlo především v již zmíněném přidání figur, obměnění kompozice těch, které se objevují na obou dílech a také rozšíření stáda krav. Kromě uvízlé se u potoka pasou ještě další dvě symbolizující část stáda.

Zarážející na grafice je, že se tam vůbec lidé vyskytují. Kákus byl obrem chrlícím plameny, který požíral každého, kdo kolem jeho jeskyně prošel. Ani jeho postava nepřipomíná obra, i když je na koberci vyobrazen jako velmi silný a svalnatý, ale spíše muž, nežli obr.

S rytinou a kobercem souvisí obraz *Achelóos poražený Herkulem* z Dánské Národní galerie, datovaný do roku 1649 [21].¹¹⁷ Podle legendy Herkules porazil říčního boha Achelóa a v souboji mu vykroutil roh, z něhož vznikl roh hojnosti.¹¹⁸ V pravé části obrazu se nachází Herkules stojící vedle býka s ulomeným rohem, v něhož se Achelóos proměnil. Před nimi je skupinka mladých žen s oním rohem hojnosti a na pahorku za

¹¹² NOVÁKOVÁ 2008, 76.

¹¹³ Více viz ROOSES 1908, 183.

¹¹⁴ Kromě zmíněného kusu ještě scény *Jupitera krmeného mlékem kozy Amalthey*, dále *Merkur se připravuje odseknout hlavu Argovi a Jupiter a Io*.

¹¹⁵ Více o mytologickém obru viz SVOBODA 1973, 109.

¹¹⁶ Mistr tahá krávu z potoka za ocas.

¹¹⁷ i.č. KMSp233.

¹¹⁸ SVOBODA 1973, 229.

nimi další skupina postav. Spojení s tapisérií je již jen velmi vzdálené a vede skrz býka a krajiny se stromy velmi podobným těm, o něž se opírali přihlížející.

Koberec rovněž musíme vnímat v kontextu celého cyklu. Totiž Jordaens na něm vytvořil jakousi alegorii špatného hospodáře, jež stojí v opozici k *Oculus domini pascit equum*, na kterém má pán zvíře a v přeneseném smyslu i majetek, pod kontrolou a je tím dobrým hospodářem.

4.7 Male partum male dilabitur

(Špatně získáno, špatně utraceno.¹¹⁹/Badly earned, badly spent.¹²⁰)

Inventární číslo: 6552

Rozměry: 380×442 cm

Sedmý z koberců zobrazuje venkovní hostinu o sedmi postavách. K tapisérii se nezachoval karton, nýbrž velmi podobná kolorovaná kresba, pravděpodobně sloužící jako jeden z prvních návrhů. Obraz, jenž je verzí tapisérie, je ve sbírce vévody Abercorna v Newtownstewart v Severním Irsku. Značka města BB i signatura tkalce I.CARDYSe se nacházejí v pravém dolním rohu.

Poměrně dynamická scéna se dělí do třech horizontálních plánů [22]. V prvním z nich se u stolu v popředí nachází skupina pěti postav a jeden pes. Zcela vpravo sedí muž pozdvihující levou rukou skleněnou číši. Je oděn do bílé košile, na níž má navlečen ještě modrý kabát bez rukávů, přes který mu visí kord na bandalíru. Hnědé krátké kalhoty končí pod kolena a navazují na hnědé jezdecké boty s ostruhami. Na hlavě má červenou čapku s dvěma pery. Po jeho pravici sedí mladá světlolvasá žena hrající na loutnu, jejíž pohled směřuje ven z tapisérie, směrem na diváka. Na sobě má světle růžové dlouhé šaty a přes ramena přehozený světlý kus látky. Na krku jí visí zlatý řetízek a uši zdobí perlové náušnice s malými růžovými mašlemi. Na slaměném klobouku jedno modré a jedno červené pero. Za stolem vedle ženy jí kus pomeranče malé blondřaté dítě. Za ním postava v červeném kabátku a bílé košili pokouje dýmku. Jarmila Blažková postavu popisuje jako „prostovlasou starší ženu, snad kuplířku“.¹²¹ Dle mého názoru se však nejedná o starší ženu, ale mladého muže. Jsou na něm vidět jasné mužské rysy, jako svalnatý krk s výrazným ohryzkem a především mužské oblečení, pod nímž je viditelná plochá hrud'. Rovněž není prostovlasý, ale má hnědé vlasy pod ramena. Podobný účes má i další muž s kordem sedící vedle něj. Ten v pravé ruce drží korbel na pivo vyrobený ze stříbrného plechu. Jeho oblečení je zhotoveno ze zdobné luxusní látky. Oděv se skládá z košile s vázankou u krku, hnědého kabátu, krátkých kalhot modré barvy končících nad kolena, bílých punčoch, kožených vysokých bot a modré čepice s červeným brkem. Kromě lidských postav se v prvním plánu objevuje ještě pes s obojkem. V druhém plánu je zobrazena krčmářka a mladík hrající pro pobavení hostů na píšťalku. Jeho pohledová osa směřuje směrem na diváka. Jinoch má na sobě prostou modrou košili a červený čepec, tentokrát bez pera. Stará krčmářka vedle něj zapisuje útratu na destičku zavěšenou na stěně. Stejně jako mladík je oblečena do prostého venkovského oblečení skládajícího se jen z bílého čepečku na hlavě, košile stejné barvy a modré sukně přepásané šněrováním. V třetím plánu je krajina se stromy, horami a poměrně vysokým horizontem. Skupinka sedí pod vinným loubím, z pravé strany ohraničeným zdí.

Zátíší v dolní části je tvořeno chladičem s třemi lahvemi.

¹¹⁹ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹²⁰ ROOSES 1908, 183.

¹²¹ BLAŽKOVÁ 1964, 110.

V kartuši je vepsáno MALE·PARTVM·MALE·DILABTUR.

Barev je na gobelínu zastoupeno mnoho. Převažují opět zemité odstíny, které jsou však hojně doplněny zelenou, modrou a červenou.

Scéna již na první pohled připomíná další z koberců *Natura paucis contenta* a z části také *Quod cantant veteres tentat resonare iuventus*. S druhým gobelínem ho pojí podobná kompozice postav, především té ženské uprostřed stolu a chlapce hrajícího na píšťalku.

Pojítkem s prvním ze zmíněných je především vinné loubí, pod kterým se hostina odehrává, dále ohraničení zdí z levé strany a průhled do krajiny. Rovněž je na koberci, stejně jako na *Natura paucis contenta*, vyobrazena hostina. Tentokrát se nejedná o skromnou hostinu rodiny, ale hodováním třech bohatých „hejsků“ s ženou, jež je pravděpodobně společnicí. Kromě toho, že pijí, jeden z nich i kouří. Jak jsem již zmiňovala v koberci s rodinnou hostinou, právě tento zlozvyk Jacob Cats jako přebytek velice odsuzoval. Cats rovněž použil i přísloví z kartuše, a to opět ve vlámském překladu *Soo gewonen, soo verteert*,¹²² jemuž odpovídá české rčení *Snadno nabyt, snadno pozbyt*. Muži si totiž skrz svou zábavu nevíšmají, že jim krčmářka zapisuje útratu dvojitou křídou a tak nejenže vydávají peníze za zbytečnosti, ale ještě k tomu za ně zaplatí dvojnásob.

Za latinskou verzi pořekadla vybral malíř Cicera. Ten použil *Male parta male dilabuntur* ve *Čtrnácti řečech proti Marku Antoniovi*, jenž sám nazýval Filipikami.¹²³

Jordaens inspiraci pro výjev jistě našel v dobovém životě ve své zemi. Těžko říci, proč dvěma mužům dal kordy. Je možné, že se jednalo o náhodu, nebo nositi kord měli ve zvyku privilegovaní mladíci. Další z možností vysvětlení zbrani je, že malíř zobrazil dva z velitelů vojska. Dle mého názoru scéna působí, jakoby na ni zobrazil šlechtice, kteří během Třicetileté války okupovali část země a byli jedním z důvodů náboženských válek. Toto období skončilo „de iure“ až Vestfálským mírem roku 1648, tedy nejméně rok poté, co byly tapisérie vytkány. Habsburkové, jakožto tradiční katolíci, se pokusili o vymícení protestantismu, náboženství, s nímž Jordaens sympatizoval. Kvůli jeho potírání se nakonec odtrhla protestanská (severní) část, vytvořila vlastní stát. Španělsko tím přišlo sice o malou, ale ekonomicky velmi silnou část svých držav.

Ačkoliv není zcela jasné, koho přesně muži představují, jestli jen místní zbohatlou část populace nebo něco víc, s jistotou můžeme říci, že jsou vyobrazeni v negativním smyslu. Jordaens v koberci kritizuje nezřízené radovánky, požívání velkého množství alkoholu, kouření tabáku a celkově pranýřuje neuvážlivé rozhazování peněz.

K tapisérii se do dnešní doby nezachoval karton. Je možné, že byl prodán v londýnské aukci zmiňované v úvodní kapitole.¹²⁴ Přesný popis prodaných předloh se nezachoval, proto nemůžeme s jistotou určit, o jaký karton se jednalo.

Co se ale do dnešní doby dochovalo, je kresba s velmi podobnou kompozicí osob a dějem.¹²⁵ Jelikož na ní chybí bordura, nemůže být přesně určeno, zda byla vskutku skicou k tapisérii nebo obrazu. Tato kolorovaná kresba o rozměrech 19,5×20,5 cm se však tapisérii velice podobá a obecně je za jednu z jejích přímých předloh považována. Obě díla zobrazují hostinu pod vinným loubím, z jedné strany ohraničenou zdí, na kterou starší žena píše křídou. Velmi specifickým prvkem na obou dílech je postava muže v modrém kabátu, jenž na okraji stolu pozvedá skleněnou číši. Rovněž stůl,

¹²² Použito z Catsovy knihy *Klagende maeghden en raet voor de selver* z roku 1634, 120.

¹²³ Cicero cituje ze staršího básníka Nevie.

¹²⁴ Jedná se o londýnskou aukci, při které byla ve dnech 6.–7. dubna roku 1773 mimo jiné prodána série kartonů s veselými hostinami.

¹²⁵ Kresba nyní nachází v majetku neznámého sběratele.

u kterého sedí, není klasickým stolem, nýbrž deskou položenou na bubnu. Největším rozdílem je počet osob. Na kresbě již můžeme pozorovat celkem devět, tedy o dvě více než na tapisérii. Nejvýraznější odstraněnou postavou je ta, která velmi důvěrně objímá ženu uprostřed stolu. Rovněž ona žena na kresbě ještě nehraje na loutnu a oproti tapisérii má jinou, modrou, barvu šatů. Druhá chybějící osoba sedí za mužem s korbelem v ruce.

Kresbě a tapisérii je podobný i obraz v majetku vévody Abercorna ze Severního Irsku.¹²⁶ Na malbě jsou patrné detaily, jež jsou na kresbě, ale naopak se nevyskytují na koberci. Znatelným rozdílem je opět nárůst počtu figur.¹²⁷ Obrazu velmi podobná kresba se nachází v Gentu, v soukromé sbírce pana Delacרה. Tato kresba je již tapisérii provedením velmi vzdálená. Pojícím prvkem je opět postava muže pozvedajícího číši s pitím a stůl na bubnu. Počet osob je vyšší, než na koberci a výjev se neodehrává pod vinnou révou, ale přímo v přírodě.

Jordaens si vybral jedno z velmi oblíbených motivů, jež později zpracoval i Jan Steen. Přísloví, především jeho druhou část, ilustroval velmi přesně a jednoduše k pochopení. Díky podobnému prostředí v podobě vinného loubí vytvořil spojnici mezi další tapisérií *Natura paucis contenta*, ke které koberec tvoří morální protějšek.

4.8 Oculus domini pascit equum

(Oko pána pase koně.¹²⁸ / The Eye of the Master Makes the Horse Fat.¹²⁹)

Inventární číslo: 6593

Rozměry: 384×472 cm

Poslední z koberců, zobrazuje exteriérovou scénu s centrálním motivem koně přiváděného k pánovi. K tapisérii se nezachovala kresba, ale přímo karton, jež je v majetku Louvru. Variantou vzniklou ve stejném období je obraz vystavený v muzeu v německém Kasselu. Ve spodním pravém rohu koberce je značka města BB a signatura I. CARDYS.

Tato dynamická venkovní scéna, které dominuje obrovský grošovaný kůň, se dělí do dvou vertikálních plánů [23]. V levém pásu se nachází zmíněný grošák a černý sluha, jež ho přivádí před pána. Mouřenín je oděn do žluté tuniky s červenými pruhy, která končí nad kolena. Na hlavě má jednoduchou bílou čapku. V pravé ruce drží bičík a v levé otěže. Vzpouzející se hřebec stojí na zadních nohách a shlíží směrem k pánovi. Na hřbetě má modrou dečku se zlatým lemováním a třásněmi. Na ní je barokní sedlo podobné barvy jako lemování. Jeho pán stojí naproti v druhém plánu spolu s dalšími třemi postavami. Jedná se o staršího muže s bílými vlasy a pečlivě zastřiženým vousem. Oděn je do typického barokního oděvu vyšší třídy. Na hlavě má modrou čapku s perem. Horní polovina těla je zahalena do červenomodrého oděvu. Na nohách má plundry a vysoké jezdecké boty. Po jeho pravici stojí žena přidržující si rukou na hlavě šátek. Je oblečena do dlouhých zelených šatů s bílým lemováním končících pod kotníky. Za ní,

u vchodu do budovy, stojí ještě mužská postava v červené čapce a caduceem v ruce. V pozadí sype čeledín obrok do dřevěného žlabu postaveného na stoličce před ním. Je oblečen do dlouhé, jednoduché hnědé košile a bílých punčoch.

¹²⁶ ROOSES 1908, 149.

¹²⁷ ROOSES 1908, 149.

¹²⁸ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹²⁹ ROOSES 1908, 183.

Celá scéna se odehrává v prostoru před stavbou situovanou v pravém okraji, pravděpodobně stájemí nebo mužovým palácem. V pozadí je zalesněná krajina s nízkým horizontem.

Zátíší je tvořeno potřebami pro koně, uzdou, železným kartáčem na hřebelcování a proutěným košem s obrokem.

V kartuši je ve dvou řádcích vytkáno OCŮLŮS·DOMINI PASCIT·EQŮM.

Z barev jsou hojně zastoupeny odstíny modré, zelené, červené a tradičně i zemité barvy.

Vlámskou verzi přísloví *Het ooghe van den Heer dat maeckt de preerden vet* (*Oko pána pase koně*) Jordaens opět našel u Catse. Původ je však mnohem starší a jeho kořeny sahají až do antického Řecka. Prvním, kdo ho pro renesanci objevil, byl humanista Erasmus Rotterdamský ve sbírce přísloví a rčení *Adagio* z roku 1508. Ve sbírce se objevilo v kontextu s dalším rčením *Frons occipitio prior*. To se zaměřuje na velkostatkáře, jehož čelo by mělo doslova předcházet *occiput*, tedy záhlaví. Znamená to, že by se měl ke svému majetku postavit čelem, dohlížet na jeho správu. Často ho navštěvovat namísto toho, aby se k němu otočil zády a věnoval se něčemu jinému. Podobné příklady se objevily u mnoha antických spisovatelů. Třeba Cato ve svém spisu o rolnictví *De agri cultura* v kapitole čtvrté zmiňoval, že pokud je majetek vybudován na dobrých základech, častěji do něho bude chtít majitel chodit, čímž mu velice prospěje a bude z něho mít větší výtěžek a menší pravděpodobnost neúspěchu. Plinius v páté kapitole patnácté knihy *Historia Naturalis* psal něco velmi podobného a to, že muž, jenž chce dosáhnout úspěchu, musí přicházet na pole často. V kapitole šesté podle něj již předci tvrdili, že pokud chceme mít dobrou úrodu, nejlepším hnojivem pro ni jsou otisky pánových bot. Aristotelés ve svém díle *O Ekonomice* pravděpodobně dokonce vystopoval původ rčení. Podle něj se kdysi setkal Peršan s Lybijcem a se jeden zeptal druhého, co je nejlepším krmivem pro koně. Odpovědí mu bylo, že pánovo oko. V jejich debatě se rovněž vznesla otázka „Co je nejlepší hnojivo?“. Odpověď byla velice podobná a to, že opět pánovy stopy. V obou otázkách byla důležitá postava samotného majitele, který by se měl hodně podílet na vedení. K podobným názorům jako tři předešlí autoři přišel i Columella.¹³⁰ Ten tvrdil, že pro zahradu není nic horšího, než když je jejím majitelem měšťák, který nechá veškerou starost o ni na někom jiném a sám ji nenavštěvuje. Proverbu z kartuše je ovšem nejpodobnější výrok Plútarcha, který ve své práci o vzdělávání dětí, jež je součástí *Morálií* uváděl, že nic nevykrmí koně tak jako královo oko. Ten pro své tvrzení našel předobraz v Liviovi tvrdícím, že věci prováděné očima svých zástupců, pravděpodobně nebudou tak úspěšné jako ty, na něž budeme dohlížet sami. I Terentius v *Eunuchovi* měl podobnou myšlenku,¹³¹ když tvrdí, že sluhové během nepřítomnosti svého pána jsou k práci laxní a jejich morálka upadá.¹³²

Inspirace antikou je v koberci viditelná i v postavě přítomného Merkura. Není zcela jasné, proč se tento bůh na obraze objevuje. Jednou z možností jeho přítomnosti je, že Jordaens považoval onoho boha obchodu za určitého patrona, či ochránce své země, jež právě díky obchodu velice zbohatla. Merkur se proto objevuje na mnoha jeho obrazech a často z ne zcela logického důvodu, tím pádem musí mít specifickou

¹³⁰ Římský literát žijící v 1. století n.l., věnující se především spisům o zemědělství.

¹³¹ Publius Terentius Afer byl římský básník žijící v 2. století n. l.

¹³² MOFFITT 2008, 28–30.

symboliku.¹³³ Druhá z verzí má astrologický význam. V té době se totiž věřilo, že planeta Merkur má příznivý vliv na chov koní.¹³⁴

Zcela unikátně se ke koberci zachoval i kartón, jenž je v dnešní době v majetku Louvru [24]. Svými rozměry 345×366 cm velikostně odpovídá výjevu ve středu. Mezi návrhem a finální verzí můžeme pozorovat několik rozdílů. Především došlo ke zmenšení horizontu, čímž byl výjev zkrácen. Dalším změněným detailem je barva sedla, která byla zamýšlena ve stejném odstínu jako pánův červený plášť.

Ke kartonu se stejně jako u druhého k *Ingens est usura malum* nezachoval pás s bordurami a modrou drapérií. V horní části je návrhu sice látka vyobrazena, avšak chybí girlanda a kartuše s proverbem. Karton tedy má určité barevné prvky objevující se na vzniklém obraze [25], ale nikoliv na koberci. Zatímco v předchozí verzi to byla červená látka taláru, zde je to červená barva sedla. Jinak se malba od tapisérie liší a je jí variantou. Především architektura v ní hraje větší roli. Zatímco v koberci je z ní vyobrazen jen malý výřez, na obraze je znázorněna velká část zachycující arkádovou lodžii. U jednoho z jejich sloupů stojí žena, které byl na tapisérii dán jen malý prostor. Zde je postava zobrazena celá a oděna do odlišných šatů. I u pánova oblečení došlo ke změnám. Tvarově stejný svrchní oděv není tvořen modrou a červenou látkou, ale červenou a tmavě hnědou. U jeho nohou pozoruje koně pes.

Merkur je zobrazen na jiném místě za stromem u koně. V ruce sice opět drží caduceus, ale jeho oblečení se obměnilo. Na sobě má přes pravé rameno přehozený kus modré látky a na hlavě stejně barevnou čapku s typickým atributem křídel. Jejich část je zobrazena na kartonu, ale na tapisérii již zcela chybí. Obraz se v dnešní době nachází v německém Kasselu. Variantou k tapisérii je rovněž kresba v majetku markýze z Northamptonu. Ženin oděv zde opět došel obměn, kůň je zobrazen tmavší barvou a černý sluha je nahrazen podkoním. Celá scéna je rámována velmi zdobnou edikulou.¹³⁵

Tapiserie patří mezi ty, jež velmi věrně ilustrují, co je vepsáno v kartuši. Pán opravdu hledí na svého krásného koně. Morální apel je jistě ten, aby se majitel aktivně zajímal o své statky a nenechal jejich správu čistě v rukách podřízených. Domnívám se, že scéna působí jako protějšek k *Ex puteo vaccam trahit ecce magister*. V té zvíře majiteli díky nepozornosti uteklo a dostalo se do nesnází. Naopak na tomto gobelínu má pán situaci plně v rukách, a ač se zvíře vzpouzí, je zajištěné. Jeden tedy zobrazuje výsledky špatné „vlády“ a druhý dobré.

¹³³ BLAŽKOVÁ 1964, 115.

¹³⁴ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

¹³⁵ BLAŽKOVÁ 1964, 115.

5. Restaurování

Kapitola je zaměřena na restaurování cyklu, především na zásahy probíhající od roku 1982. Restaurátorské zprávy jsou uloženy v oddělení dokumentačních fondů Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

5.1 Restaurování z let 1870 a 1910

Tapiserie se po svém znovuobjevení v 19. století nacházely ve velmi špatném stavu a restaurátorský zásah byl proto nevyhnutelný. První opravy proběhly již v roce 1870, avšak jejich výsledky byly mizivé. Tehdejší schwarzenberský archivář František Mareš uvedl, že ačkoliv stála oprava mnoho peněz, koberců se nikdo ani nedotkl. Kolem roku 1910 tedy došlo k další sérii restaurátorských zásahů provedenou dobovými metodami. Opravy se z dnešního hlediska mohou zdát naprosto nevhodné, ale na začátku 20. století byly vykonány v souladu s tehdejším názorem na restaurování. Došlo k takzvané opravě „neutrální“, doporučenou ředitelem švédské královské sbírky Johnem Böttingerem.¹³⁶ Tato technika, uplatňující všívání záplat, není pro koberec vhodná. Záplaty byly navíc do mnohých koberců vloženy neodborným způsobem, a tak nejenže kazily celkový dojem, ale především velmi poškodily materiál v jejich okolí.¹³⁷ Je pravděpodobné, že se na opravě provedené ve Vídni, nepodíleli jen řemeslníci zabývající se gobelíny, nýbrž i ostatní zaměstnanci zámku, například čalouníci.¹³⁸

Oba zásahy zanechaly na kobercích velké škody, jež musely být složitě odstraněny. Před novodobým restaurováním, započatým na konci minulého století, byly gobelíny opět ve velmi špatném stavu. Tkanivo bylo vinou špatného skladování a zásahy restaurátorů velice oslabené. Co koberec zachránilo před celkovou destrukcí, byl především kvalitní materiál použitý při jejich tkaní. Díky němu barvy nevybledly a před restaurováním byly stále velmi syté a výrazné.

5.2 Restaurování od roku 1982

Od roku 1982 systematicky dochází k restaurování jednotlivých kusů. U většiny koberců bylo zapotřebí především odstranit záplaty, vlákna vyčistit a chybějící části vytkat. Restaurátory bylo rovněž doporučeno prostředí, v kterém mají být vystaveny. Jednotlivé zásahy jsou rozebírány v následujících podkapitolách. Jedná se o přepisy restaurátorských zpráv, se zaměřením na části zmiňující stavu koberců a jejich nově zpracovaných místech. Tapiserie jsou zpracovány chronologicky, podle roku zásahu. Koberec *Natura paucis contenta* není zmíněn, neboť zatím nedošlo k jeho zrestaurování.

¹³⁶ John Böttinger (1853–1936) byl významným švédským historikem umění, jenž se mimo jiné zabýval i textilním uměním tapisérií. V tomto oboru platil za jednu z hlavních autorit a to daleko za hranicemi své země. Od roku 1915 působil jako správce královské sbírky. Tento post zastával až do své smrti v roce 1936. Mezi jeho významné práce patří *Svenska statens samling af värda tapeter. Historik och beskrifvande förteckning (Švédská státní sbírka tkaných tapisérií. Dějiny a přehled)* dokončené roku 1898. Kniha, ve které shrnuje svůj názor vyšla roku 1937 *Les Tapisseries des châteaux royaux de Suède: Expériences et conseils (Tapisérie z královského zámku ve Švédsku: Zkušenosti a rady). Restaurování koberců rozebírá na stranách 32–36.*

¹³⁷ Tyto záplaty se nazývají *juty* a místo tkaní na ně byly chybějící části domalovávány.

¹³⁸ BLAŽKOVÁ 1964, 116.

5.2.1 Male partum male dilabatur

Název: tapiserie Male partum-male dilabatur

Provádějí pracovníci: L. Hovorková

Datum: dokončeno 1982

Tapiserie se před restaurováním nacházela ve špatném stavu. Kromě opotřebením způsobeným v průběhu času se na ni velmi podepsal zásah předchozích restaurátorů.

Po vyčištění koberce a odstranění záplat restaurátorky chybějící části znovu vetkaly. Nahrazovány byly i chybějící útky a části osnovy.

Při dokončení restaurování bylo doporučeno (stejně jako u koberců ostatních) nevystavovat tapiserii přímému světlu. Teplota v místnosti s kobercem by se měla pohybovat mezi 18 a 20°C. Ideální vlhkost vzduchu by měla být mezi 65–70 %.¹³⁹

5.2.2 Ingens est usura malum

Název: Tapiserie „Lichva“

Provádějí pracovníci: L. Lázničková, K. Minxová, A. Šimová, Z. Mládková

Datum: leden 1985 – březen 1990

I druhý z koberců byl v dezolátním stavu. Kromě nánosů prachu a nečistot museli restaurátoři napravit škody vzniklé jejich předchůdci. Na gobelínu bylo velké množství záplat z hrubého plátna a rozsáhlé skvrny od klihu.¹⁴⁰

Restaurátorky napřed koberec vyčistily, odstranily záplaty a jejich okolí zbavily klihových skvrn. Po očištění bylo možné přistoupit k samotnému restaurování za pomoci tkalcovských retuší, především na lemu koberce.

Tkanivo bylo napuštěno prostředkem proti plísním a molům.¹⁴¹ Aby byly zásahy co nejméně znatelné, použilo se optického zjasňovačla.¹⁴² Na rub tapisérie byla našita nosná síť perlinka.¹⁴³

5.2.3 Oculus domini pascit equum

Název: Tapiserie ze série „Přísloví“ OCULUS DOMINI PASCIT EQUUM“

Provádějí pracovníci: R. Hanušová, M. Janečková, E. Kvěchová, J. Konvalinková, L. Maliňáková, M. Svobodová, Kolaříková, Karvánková

Datum: 25. srpna 1989–19. května 1994

Stejně jako ostatní z cyklu si i tato tapisérie zachovala velmi výrazné barevné odstíny. Vlákna však na mnohých místech zcela chyběla nebo byla jinak poškozená.

Čištění tentokrát nemohlo být provedeno pouze pomocí vody, nýbrž chemicky za pomoci fluorovaných rozpouštědel.

Po očištění mohlo dojít k samotnému restaurování. Teprve po odstranění záplat byl viditelný rozsah poškození. Nejzachovalejší z celého koberce se jevila jeho svislá

¹³⁹ HOVORKOVÁ 1982, nepag.

¹⁴⁰ Chemickým rozborem bylo zjištěno, že klih byl požit jako pojídlo barev a záplaty byly na tapiserii připevněny pomocí škrobu.

¹⁴¹ Mittinem.

¹⁴² Leukophor.

¹⁴³ HOVORKOVÁ 1990, nepag.

bordura.¹⁴⁴ Horní lem o šířce 11,5 cm zcela chyběl a bylo zapotřebí ho nahradit. Velmi poničená byla i plocha koně. Především na jeho hřbetě se nacházelo množství malířsky retušovaných záplat.¹⁴⁵ Náročnější ale byla oprava hlavy zvířete. Ta byla vyplněna množstvím záplat, jejichž kliš se vpil do hedvábných útků a bylo nesmírně náročné ho odstranit. Stejně poškozená byla i obloha za koňskou hlavou. Bylo zapotřebí vyměnit plnou jednu třetinu celé její plochy.¹⁴⁶

Pánova noha v jezdecké botě byla celá zaštipovaná a neodborně prošita. Záplata byla na původní tkanivo nešetrně připevněná tlustou nití, čímž tkanivo porušila.

Zbytek koberce již nebyl poškozen v takovém rozsahu. K menším zásahům došlo u zadní nohy a ocasu koně, pravého kolene sluhu, části uzdy v zátiší, dále šatu a šátku mladé ženy za pánem a menší opravy zasáhly také lemující drapérie.

Po celé ploše byly odřené části nahrazovány novými vlněnými útky a poškozená osnova nahrazená odpovídajícím vlněným materiálem.

Po ukončení restaurování byla na koberec našita perlinka. Rub chrání tenká plátěná podšívka s kapsou na film a zprávou o posledním restaurování.

Tapisérie je zavěšena na našitém suchém zipu.

5.2.4 Optime faces praelucent

Název: Tapiserie „OPTIME FACES PRELUCENT“ /“Světla svítí nejlépe vepředu“/

Provádějící pracovníci: R. Hanušová, E. Kvěchová, L. Maliňáková, J. Konvalinková

Datum: 1994–1995

Koberec nebyl poškozen v takovém rozsahu, jako předešlé.

Před započítím samotných restaurátorských prací byly z obou stran šetrně odsáty prachové nečistoty. Následně byl koberec prán vodou a *Syntaponem L-pastou*. Po očištění byla aplikována aviváž a přípravek proti škůdcům.¹⁴⁷

Nejvíce poškozené byly hnědé tóny tvořící pozadí tapisérie. Útky byly rozpadlé a na mnoha částech zcela chyběly. Rovněž osnova byla značně poničená a potrhaná. Poškozené partie osnovy byly nahrazeny adekvátně silnými vlněnými částmi. Vlepené záplaty byly odstraněny a nahrazeny vytkáním.¹⁴⁸

Na rozdíl od předchozích koberců jsou útky na osnově kladeny volněji. Tapisérie si díky tomu zachová patinu stáří, zároveň se doba jejich oprav výrazně zkrátila.

Po skončení oprav byla našita perlinka. Na její zdvojený horní okraj byl opět všit suchý zip na zavěšení. Rovněž byla připevněna kapsa s filmem s údaji o restaurování.¹⁴⁹

5.2.5 Qui amat periculum peribit in eo

Název: Tapiserie ze série „Přísloví“ „QUI AMAT PERICUM PERIBIT IN EO“ („Kdo miluje nebezpečí, zhyne v něm“)

Provádějící pracovníci: R. Hanušová, L. Maliňáková, E. Kvěchová, J. Konvalinková, pod odborným vedením K. Pírklové ak. Mal.

Datum: 1995–1997

¹⁴⁴ Bordura byla totiž z velké části utkaná z vlny a ne jako centrální motiv z hedvábí.

¹⁴⁵ Největší z nich měla rozměry 46×38 cm

¹⁴⁶ HOVORKOVÁ 1994, nepag.

¹⁴⁷ Aviváž *Syntamin DADMA* a protimolový přípravek Molantin SP.

¹⁴⁸ Značně poškozená byla například velká část dívčina obličejce.

¹⁴⁹ HOVORKOVÁ 1995, nepag.

Ve směru útku byla tapiserie v celé ploše mírně zvlněná. K tomu došlo již brzy po utkání, neboť vrcholky zvrásnění byly mechanicky sedřeny. Velmi poškozená byla místa vytkaná hedvábnou nití. V nejhorším stavu však byla pravá bordura.¹⁵⁰

Před restaurováním byly z kobereců odstraněny prachové nečistoty a odstraněna kožená poutka sloužící k zavěšení.

Kromě pravé bordury byly nejpoškozenějšími místy obloha, zástěra dívky a kladka nad studní. Všechna tato poškození byla opravena a fotograficky zdokumentována.

Na rubovou stranu tapiserie byla po celé její ploše našita perlínka. Na ni je v horní části opět všit suchý zip.¹⁵¹

5.2.6 Ex puteo vacam cauda trahit ecce magister

Název: Tapiserie „Ex puteo vacam cauda“ ze série Proverby ze státního zámku Hluboká nad Vltavou.

Provádějící pracovníci: J. Sykytová

Datum: 2003–2005

Tapiserie byla před restaurováním ve velmi špatném stavu. Nacházelo se na ni množství velkých prasklin podlepených lepidlem. Kromě lepení byly praskliny neodborným způsobem sešity a látka v jejich okolí tím byla značně poškozena.

Tapiserie byla zprvu očištěna vodou a neutrálním pracím prostředkem *Syntaponem L-pastou*.

Rozpadající se plochy byly stabilizovány pomocí obtáčivého zadního stehu. Tato částečně výtvarná retuš zajistila vyplnění chybějících částí, a to způsobem velmi šetrným k původnímu materiálu. Navíc je to oprava reverzibilní a lze ji kdykoliv odstranit přestřižením nití na rubu tapiserie.¹⁵²

Na koberec byl pro lepší rozložení váhy, našit suchý zip.¹⁵³

5.2.7 Quod cantant veteres tentat resonare iuventus

Název: Tapiserie „Jak staří zpívají, tak mladí zpívají“, HL 6588 ze Stát. Hradu a zámku Hluboká nad Vltavou.

Provádějící pracovníci: J. Sykytová

Datum: 2003–2005

I sedmá z tapiserií vykazovala znaky značného opotřebení. Především spodní části bordury byly poškozené hlodavci a vlákna naleptána jejich exkrementy.¹⁵⁴

Tapiserie byla očištěna tím nejšetrnějším způsobem, použitím studené páry nanášené pomocí tampónů.

Po vyparání záplat a uvolnění stažených osnov, byl koberec vypodložen bavlněnou tkaninou, na několika místech vetkánou do tapiserie.

Rozpadající se a chybějící plochy byly vyplněny obtáčivým zadním stehem. Ty rozměrnější byly skeletovány na spodní bavlněnou tkaninu.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Osnova na těchto místech buďto zcela chyběla a byla nahrazena záplatou nebo byla obnažená a zcela uvolněná.

¹⁵¹ HOVORKOVÁ 1997, nepag.

¹⁵² Respektive na tkanině, již je koberec podšitý.

¹⁵³ SYKYTOVÁ 2005a, nepag.

¹⁵⁴ Především levá část bordury byla značně poškozená trhlinami o rozměrech 13 cm, 14 cm, 2 x 15 cm a ohlodáním.

¹⁵⁵ SYKYTOVÁ 2005b, nepag.

6. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo detailní zpracování cyklu, se zaměřením na jeho historii, pozadí vzniku a především jednotlivé koberce. V první řadě bylo zapotřebí zpracovat dostupnou literaturu. Z počátku se vyskytly obavy, zda bude možné rozšířit informace obsažené v díle Jarmily Blažkové. Postupnými odkazy v knihách, článcích i náhodami se však objevovaly další a novější zdroje. Ty se sice nevěnovaly přímo tapisériím, ale zpracovávaly jejich výtvarné předlohy v podobě kreseb a obrazů. Díky těmto studiím bylo možné informace obsažené u Jarmily Blažkové aktualizovat a především doplnit o nové důležité poznatky.

Úkolem druhé kapitoly bylo zpracovat dějiny série od počátku, až po dnešní dobu, a to jak samostatně, tak i v kontextu celé schwarzenberské sbírky. Zajímavé a nepříliš časté je, že písemné zmínky začínají již smlouvou mezi Jordaensem s tkalcí a přes inventáře rodu vedou až do moderní doby reprezentované především *Lexem Schwarzenberg*. Tímto zákonem přešly koberce i se zámkem do vlastnictví státu. Zákon samozřejmě není v knihách Jarmily Blažkové, vyšlých v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, příliš zmiňován, avšak je jedním z důležitých mezníků dějin koberců. Soudobá historie je již psána restaurátory, jejichž úsilí bylo zpracováno v poslední kapitole výzkumu.

Úvodní kapitola k jednotlivým tapisériím měla čtenáři nastínit pozadí vzniku cyklu. Jako první v ní byl představen Jacob Jordaens a to nikoliv jako malíř, ale kartonář. V jeho práci na *Proverbech* se snoubily mnohaleté zkušenosti s tkaným materiálem, malířské dovednosti a jeho osobní zájem posouvat hranice tapisérie. Díky tomu mohla vzniknout díla nebyvalé barevnosti potýkající se s problémy doposud vlastním jen malířství. Byly jimi například umělé světelné zdroje prudce osvětlující výjev, čímž umělec posunul hranice tapisérie o trochu blíže k obrazu. Krom toho umělcův přínos tkvěl i v návrzích bordur spolu s centrálním dějem. Tímto vznikl kompaktní dílo, které od publika oddělují tkané architektonické detaily. Jordaens díky tomu u diváka navodil pocit *trompe l'oeil*.

V úvodní kapitole bylo rovněž pojednáváno i o literárních zdrojích. Úzký vztah mezi psaným a výtvarným dílem byl v té době velmi významný. Již před cyklem například vznikla tapisérie *Příslaví*, čerpající inspiraci ze stejného autora jako Pieter Bruegel pro svůj obraz *Nizozemských přísloví*. Na rozdíl od hlubokých koberců zde nebyly jednotlivé proverbsy zpracovány samostatně, nýbrž hromadně na jednom obraze. Avšak problém práce s pořekadly je, že jsou povětšinou vázána na určité místo a po čase zapomínány. Pro interpretaci výjevů tedy bylo nezbytně nutné nalézt zdroje přísloví i s jejich dobovým výkladem. Inspirací pro Jordaense byla emblematická kniha Jacoba Catse, kde byla pořekadla opatřena ilustrací a krátkou básní. K většině koberců se opravdu podařilo příslušné rčení nalézt. Problém však byl, že na kobercích jsou uváděny latinské verze pořekadla. Někdy byla použita ta, jež významem odpovídala vlámskému a někdy docházelo k pouhému překladu, významově zcela neodpovídajícímu originálu, či v něm nemohly být použity slovní hříčky. Ovšem ani samotné ilustrace tkaných přísloví často nekorespondovaly přesně s původní představou literáta rozvedenou v básni. Čím více jsem se zaměřila na tyto literární zdroje, tím více se mi některé koberce zdály pojaty jako významové protějšky. Nejvíce zřejmé je to dle mého názoru na *Oculus domini pascit equum* (*Oko pána pase koně*) a *Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister* (*Z potoka táhne krávu za ocas, ejhle mistr*). První ze zmíněných působí jako alegorie dobrého hospodáře. Význam přísloví je totiž takový, že pokud majitel o svůj majetek pečuje, tak hospodářství vzkvétá a je z něho užitek.

Naopak druhý tvoří alegorii špatného hospodáře. Zatímco dobrý hospodář má zvíře (koně) pod kontrolou, špatný byl ke svému nepozorný a to se zaběhlo. Rovněž je na statkáři poznat, že není znalý. Uvázlou krávu se totiž snaží z potoka vytáhnout za ocas a nikoli za rohy. Druhou z dvojic je *Qui amat periculum peribit in eo* (*Kdo miluje nebezpečí, zahyne v něm*) a *Optime faces praelucent* (*Světla nejlépe svítí vepředu*). Oba koberce jsou narážkou na počestnost. V každém z nich je ústředním motivem dívka s nádobou symbolizující její panenství. V prvním zmíněném se dívka zachovala špatně, svůj džbánek rozbila, pravděpodobně s mužem stojícím naproti ní. Děvče druhého koberce si svou skleněnou nádobu naopak pevně drží a rukou zakrývá otvor hrdla. Jedná se tedy o dívčinu řádnou. Počestnost na kobercích se samozřejmě nemusí vztahovat jen na panenství, ale celkový lidský život. Je důležité, aby byl člověk čestný a poctivý. Musí svůj život vystavět na pevných morálních základech, z kterých se nesmí ustupovat. Další páry již tolik zřejmé nejsou. Domnívám se, že spojnice je ještě mezi koberci *Male partum male dilabitur* (*Špatně získáno, špatně utraceno*) a *Natura paucis contenta* (*Příroda se spokojí s málem*). Na prvním koberci si skupina mladíků skrz pití a kouření tabáku nevšímá, že jim jejich útratu krčmářka píše dvojitou křídou. Jacob Cats přílišné pití a konzumaci tabáku odsuzoval a stavěl je do protikladu toho, že by se měl člověk, stejně jako příroda, spokojit s málem. Tento motiv skromnosti je vyobrazen na druhém gobelínu. Zde se u stolu odehrává spokojená rodinná hostina. K jídlu je servírovaná pouze prostá kaše. I zde se však objevují některé diskutabilní detaily. Především jsou to narážky na Bakcha a lehce obézní postava muže konzumujícího kaši. Avšak i přes tyto spornosti si myslím, že koberce skutečně představují protějšky. Obě hostiny se odehrávají ve velmi podobném prostředí, které z jedné strany ohraničuje stěna, u níž stojí starší žena představující krčmářku a služebnou. V první řadě jsou však protichůdná samotná přísloví. Najít spojitost mezi zbylými dvěma koberci *Quod cantant veteres tentat resonare iuventus* (*Mladí se snaží opakovat, co starí zpívají*) a *Ingens est usura malum* však není možné. Především druhý zmíněný působí v cyklu jako solitér. Jako u jediného se zatím nepodařilo zjistit zdroj z Catse. Je možné, že onen nálezh mnohem více osvětlí celý výjev. Koberec *Quod cantant veteres tentat resonare iuventus* vyobrazením hostiny má zase blízko k výše zmíněné dvojici s hodovnicí. Páry samozřejmě lze propojit i jinými způsoby, ale domnívám se, že zmíněné jsou nejpravděpodobnějšími verzemi podloženými vizuálními i literárními důkazy.

Cyklus je unikátní i z hlediska restaurátorských zásahů. Kromě *Natura paucis contenta* byly všechny koberce v posledních třiceti letech znovu opraveny. Zásahy krom poškození způsobeného časem odstranily i vady vyvolané předchozími dvěma opravami z přelomu 19. a 20. století. Všechny zásahy byly zaznamenány a lze na nich pozorovat i vývoj způsobu restaurování od počátečního vlepování záplat po novodobé odborné ošetření.

Ačkoliv snahou bylo cyklus zpracovat co nejpodrobněji, stále zůstávají nevyřešené některé otázky. Pokusila jsem se všechny odkazy na Catse z moderních publikací ověřit a alespoň v rámci možností prostudovat. Problémem však byla absence překladu. Některé autorovy básně se nacházely v anglických adaptacích, ale i ty povětšinou neobsahovaly pořekadla ke kobercům.

Do budoucna by bylo velmi zajímavé porovnání cyklu nebo alespoň jednotlivých koberců, s ostatními vzniklými podle předloh v dílnách původních dvou tkalců. Je známo, že s hlubokou sérií vznikly nejméně dvě další, z toho jedna protkaná zlatými nitěmi. Bohužel zmínky o obou končí v 17. století. Cyklus se zlatými nitěmi koupil vévoda Leopold Vilém, po jehož smrti přešel dědictvím na arcivévodu Karla. Bohužel zmínkou o dědictví končí i záznamy o něm. Co se stalo s třetím vytkaným cyklem, není

známo. Kromě celých sérií však vznikaly i samostatné kusy a výřezy z nich. Domnívám se tedy, že není zcela nereálné, aby se některý z gobelínů v budoucnu objevil. O Jordaensova díla je mezi sběrateli velký zájem. Věřím, že je jen otázkou času, kdy se na aukci objeví i některý z koberců.

7. Obrazová příloha



1. **Qui amat periculum peribit in eo**, 1647, tapiserie, 380×370 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



2. **Qui amat periculum peribit in eo**, 1638, kolorovaná kresba, 27×31,3 cm. Antverpy, Museum Plantin-Moretus



3. **Qui amat periculum peribit in eo (The Broken Pitcher)**, 1640, olej na plátně, 73×85 cm. Mora, Zorn Museum



4. **Natura paucis contenta**, 1647, tapiserie, 380×443 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



5. **Natura paucis contenta**, před 1644, kolorovaná kresba, 30,3×37 cm. New York, Pierpont Morgan Library



6. **Satyr a sedlák**, 1635–1640, olej na plátně, 130×172 cm, Brusel, Královské museum výtvarných umění



7. **Ingens est usura malum mala pestis in urbe**, 1647, tapiserie, 386×472 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



8. **Karton**, 1645, tempera na papíře, 300×312 cm. Paříž, Louvre



9. Svatý Ivo, 1645, olej na plátně, 103×130 cm. Brusel, Královské museum výtvarných umění



10. Jak staří zpívají, tak mladí pípají (As the Old Sing, so the Young Twitter), 1644, kolorovaná kresba, 26,2×29,8 cm. Edinburgh, Národní galerie



11. **Quod cantant veteres tentat resonare iuventus**, 1647, tapiserie, 380×468 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



12. **Soo d'oude songen, soo pepen de ionge**, 1638, olej na plátně, 128×192 cm. Antverpy, Královské museum výtvarných umění



13. **Soo d'oude songen, soo pepen de ionge**, před 1659, 29,4×44,5cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



14. **Les Jeunes piaillent, comme chantant les vieux**, 1638, olej na plátně, 155×180 cm. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts



15. **Optime faces praelucent**, 1647, tapiserie, 380×468 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



16. **Het syn goede keersen die voor lichten**, kolem 1640, křída na papíře, 14,6×16,7 cm. Washington, Národní galerie



17. **Optime faces praelucent**, před 1647, olej na plátně, bez uvedených rozměrů. Heino, Kastel het Nijehuis



18. **Optime faces praelucent**, před 1647, kolorovaná kresba, bez uvedených rozměrů. Paříž, soukromá sbírka



19. **Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister**, 1647, tapiserie, 380×537 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



20. **Herkules s Kákem**, 1652, rytina, 22,7×32 cm.



21. **Achelóos poražený Herkulem**, 1649, olej na plátně, 245×311 cm. Kodaň, Národní galerie



22. **Male partum male dilabitur**, 1647, tapiserie, 380×442 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



23. **Oculus domini pascit equum**, 1647, tapiserie, 384×472 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek



24. **Oculus domini pascit equum**, před 1644, tempera na plátně, 345×366 cm. Paříž, Louvre



25. **Oculus domini pascit equum**, 1645, olej na plátně, 81×113 cm. Kassel, Gemaldegalerie

8. Seznam vyobrazení

1. **Qui amat periculum peribit in eo**, 1647, tapiserie, 380×370 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: HOVORKOVÁ 1997, nepag., obr. 1
2. **Qui amat periculum peribit in eo**, 1638, kolorovaná kresba, 27×34,3 cm. Antverpy, Museum Plantin-Moretus. Reprodukce z: DE POORTER 1993, 62, obr. B38a
3. **Qui amat periculum peribit in eo (The Broken Pitcher)**, 1640, olej na plátně, 73×85 cm. Mora, Zorn Museum. Reprodukce z: DE POORTER 1993, 62, obr. B38b
4. **Natura paucis contenta**, 1647, tapiserie, 380×443 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: BLAŽKOVÁ 1958, 50
5. **Natura paucis contenta**, před 1644, kolorovaná kresba, 30,3×37 cm. New York, Pierpont Morgan Library. Reprodukce z: NELSON 1985, 299, obr. 36
6. **Satyr a sedlák**, 1635–1640, olej na plátně, 130×172 cm, Brusel, Královské museum výtvarných umění. Zdroj: http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm, vyhledáno 16. 6. 2013
7. **Ingens est usura malum mala pestis in urbe**, 1647, tapiserie, 386×472 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: NOVÁKOVÁ 2008, 64
8. **Karton**, 1645, tempera na papíře, 300×312 cm. Paříž, Louvre. Zdroj: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Jordaens,+Jakob%3A+Wucherei+ist+ein+gro%C3%9Fes+C3%9Cbel,+eine+Plage+in+der+Stadt>, vyhledáno 16. 6. 2013
9. **Svatý Ivo**, 1645, olej na plátně, 103×130 cm. Brusel, Královské museum výtvarných umění. Zdroj: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Jordaens_-_Saint_Yves,_patron_des_avocats.jpg, vyhledáno 16. 6. 2013
10. **Jak staří zpívají, tak mladí pískají (As the Old Sing, so the Young Twitter)**, 1644, kolorovaná kresba, 26,2×29,8 cm. Edinburgh, Národní galerie. Reprodukce z: BONEKAMP 2013, 15
11. **Quod cantant veteres tentat resonare iuventus**, 1647, tapiserie, 380×468 cm. Hluboká nad Vltavou. Reprodukce z: KROB/KROB ml./HAVLOVÁ 1992, 84
12. **Soo d'oude songen, soo pepen de ionge**, 1638, olej na plátně, 128×192 cm. Antverpy, Královské museum výtvarných umění. Zdroj: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 16. 6. 2013
13. **Soo d'oude songen, soo pepen de ionge**, před 1659, rytina, 29,4×44,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Zdroj: [http://collectie.boijmans.nl/en/work/BdH%2012686%20\(PK\)](http://collectie.boijmans.nl/en/work/BdH%2012686%20(PK)), vyhledáno 16. 6. 2013
14. **Les Jeunes piaillent, comme chantant des vieux**, 1638, olej na plátně, 155×180 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. Zdroj: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=3&FP=105763651&E=2K1KTSJ9NX4LJ&SID=2K1KTSJ9NX4LJ&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0NXG7YW>, vyhledáno 16. 6. 2013
15. **Optime faces praelucent**, 1647, tapiserie, 380×468 cm, Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: NOVÁKOVÁ 2008, 69
16. **Het syn goede keersen die voor lichten**, kolem 1640, křída na papíře, 14,6×16,7 cm. Washington, Národní galerie. Zdroj: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.62982.html>, vyhledáno 16. 6. 2013
17. **Optime faces praelucent**, před 1647, olej na plátně, bez udání rozměrů. Heino, Kastel van Nijehuis. Reprodukce z: NELSON 1985, 225, obr. 11

18. **Optime faces praelucent**, před 1647, kolorovaná kresba, bez udání rozměrů. Paříž, soukromá sbírka. Reprodukce z: NELSON 1985, 300, 37a
19. **Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister**, 1647, tapiserie, 380×537 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: NOVÁKOVÁ 2008, 75
20. **Herkules s Kákem**, 1652, rytina, 22,7×32 cm. Zdroj: <http://www.artfact.com/auction-lot/jacob-jordaens-cacus-robbing-the-cattle-of-hercul-20-c-1fae3cc0b6>, vyhledáno 16. 6. 2013
21. **Achelóos poražený Herkulem**, 1649, olej na plátně, 245×311 cm, Kodaň, Národní galerie. Zdroj: <http://search.smk.dk/vark.asp?ObjectId=5920> , vyhledáno 16. 6. 2013
22. **Male partum male dilabitur**, 1647, tapiserie, 380×442 cm. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: KROB/KROB ml./HAVLOVÁ 1992, 87
23. **Oculus domini pascit equum**, 1647, tapiserie, 384×472. Hluboká nad Vltavou, zámek. Reprodukce z: NOVÁKOVÁ 2008, 73
24. **Oculus domini pascit equum**, před 1644, tempera na papíře, 345×472 cm. Paříž, Louvre. Zdroj: <http://www.photo.rmnm.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=134&FP=47429949&E=2K1KTSJ41SXGD&SID=2K1KTSJ41SXGD&New=T&Pic=37&SubE=2C6NU0H5FG7I>, vyhledáno 16. 6. 2013
25. **Oculus domini pascit equum**, 1645, olej na plátně, 81×113 cm. Kassel, Gemaldegalerie. Zdroj: <http://www.photo.rmnm.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=134&FP=105768426&E=2K1KTSJ9N0VC6&SID=2K1KTSJ9N0VC6&New=T&Pic=83&SubE=2C6NU09VNUWM>, vyhledáno 16. 6. 2013

9. Seznam použitých zkratk

i. č. = inventární číslo

NPÚ=Národní památkový ústav

Sign. =signatura

10. Seznam literatury a pramenů

BATTLE HUGUET 1946 — Pedro BATTLE HUGUET: Los tapices de la Catedral primada de Tarragona. Katalog sbírky. Tarragone 1946

BLAŽKOVÁ 1974 — Jarmila BLAŽKOVÁ (ed.): Barokní tapiserie ze sbírek ČSR (kat. výst.). Praha 1974

BLAŽKOVÁ 1964 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Bruselské nástěnné koberce 17. století na zámcích Hluboké a Českém Krumlově (disertační práce na Univerzitě Karlově). Praha 1964

BLAŽKOVÁ 1958 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Les tapisseries des Tchechoslovaques. Paříž 1958

BLAŽKOVÁ 1969 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Nástěnné koberce na zámcích Hluboká a Český Krumlov. Praha 1969

BLOM 2007 — Frans R. E. BLOM: Montaigne and Jacob Cats. In: Montaigne nad the Low Countries, <http://dare.uva.nl/document/43377> , vyhledáno 2. 4. 2013

BONENKAMP 2013 — Teun BONENKAMP: Drawn by life. Dutch and Flemish Drawings from the Seventeenth Century. s. 1. 2013

BRUMMER 1987 — Hans Henrik BRUMMER: The Broken Pitcher. In: Kunsthistorisk tidskrift 1987, roč. 56, č. 3, 135

CAMPBELL/CLELAND 2010 — Thomas P. CAMPBELL/Elisabeth A. H. CLELAND: Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage. New York 2010

CATS 1828 — Jacob CATS: Dichterlijke werken. Amsterdam 1828

CATS 1632 — Jacob CATS: Spiegel van den Ouden ende Niuwen Tijd. Haag 1632

CLOUTIER-BLAZZARD 2009 — Kimberlee CLOUTIER-BLAZZARD: Images of the Satyr and Peasant by Jordaens and Steen. In Myth in History, History in Myth: Proceedings of the Third International Conference of the Society Netherlandic History 2009, 87–117

DELMARCEL/GARCIA CALVO/BROSENS — Guy DELMARCEL/Margarita GARCIA CALVO /Konrad BROSENS: Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada and their Baroque Tapestry collection, http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/swt/bib_earticles_delmarcel_garcia_brosens.htm, vyhledáno 1. 4. 2013

FRIJHOFF/SPIES 2004 — Willem FRIJHOFF/Marijke SPIES: Dutch Culture in a European perspective: 1650 hard-won unity. Assen 2004

GILES 1979 — Laura GILES (ed.): Master Drawings from the Collection of Ingrid and Julius S. Held (kat. výst.). Williamstown 1979

- GRAULS 1959 — Jan GRAULS: *Uit de Spreekwoorden van Jacob Jordaens*. In: *Bulletin des Museés royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1959, roč. 8, 87–101
- HALL 2008 — James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 2008
- HELD 1940 — Julius HELD: *Jordaens' Portraits of His Family*. In: *The Art Bulletin* 1940, roč. 22, č. 2, 70–82
- HOVORKOVÁ 1990 — Zdeňka HOVORKOVÁ: *Tapiserie „Lichva“*. Praha 1990 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 856)
- HOVORKOVÁ 1982 — Zdeňka HOVORKOVÁ: *Tapiserie Male partum-male dilabitur i. č. 6592*. Praha 1982 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 330)
- HOVORKOVÁ 1995 — Zdeňka HOVORKOVÁ: *Tapiserie „OPTIME FACES PRELUCENT“ /“Světla svítí nejlépe vepředu“/*. Praha 1995 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 1260)
- HOVORKOVÁ 1994 — Zdeňka HOVORKOVÁ: *Tapiserie ze série „Přísloví“ OCULUS DOMINI PASCIT EQUM“*. Praha 1994 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 1134)
- HOVORKOVÁ 1997 — Zdeňka HOVORKOVÁ: *Tapiserie ze série „Přísloví“ „QUI AMAT PERICUM PERIBIT IN EO“ („Kdo miluje nebezpečí, zhyne v něm“)*. Praha 1997 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 1576 AB)
- HULST 1980 — Roger A. HULST: *„Jordaens Drawings“: Supplement I*. In: *Master Drawings* 1980, roč. 18, č. 4, 360–370 a 410–429
- JANSEN 1999 — Jeroen JANSEN: *The Emblem Theory and Audience of Jacob Cats*. In: *The Emblem Tradition and the Low Countries*, 1999, 228
- KROB/ KROB ml./HAVLOVÁ 1992 — Miroslav KROB/Miroslav KROB ml./Mája HAVLOVÁ: *Hluboká*. Praha 1992
- LANGMUIR 2006 — Erika LANGMUIR: *Imagining Childhood*. Yale 2006
- MOFFITT 2008 — John F. MOFFITT: *A Humanist Source for Jacob Jordaens's „Proverbial“ Scene of Horse-Taming*. In: *Source: Notes in the History of Art* 2008, roč. 27, č. 4, 27–31
- NELSON 1985 — Kristi NELSON: *Jacob Jordaens's Drawings for Tapestry*. In: *Master Drawings* 1985, roč. 23/24, č. 21, 214–228 a 288–301
- NOVÁKOVÁ 2008 — Lenka NOVÁKOVÁ: *De collectie van de meest beverdeserie „De Spreekwoorden“ (diplomová práce na Univerzitě Palackého)*. Olomouc 2008

DE POORTER 1993 — Nora DE POORTER (ed.): Jacob Jordaens (1593–1678). Vol. 1, Paintings and Tapestries (kat. výst.). Brusel 1993

ROOSES 1908 — Max ROOSES: Jacob Jordaens: His Life and Work. Londýn 1908

SYKYTOVÁ 2005a — Jarmila SYKYTOVÁ: Tapiserie „Ex puteo vacam cauda“ ze série Proverby ze státního zámku Hluboká nad Vltavou. Praha 2005 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 2552)

SYKYTOVÁ 2005b — Jarmila SYKYTOVÁ: Tapiserie „Jak staří zpívají, tak mladí zpívají“, HL 6588 ze Stát. Hradu a zámku Hluboká nad Vltavou. Praha 2005 (Oddělení dokumentačních fondů NPÚ v Českých Budějovicích, Sign. RZ 2991)

SIPLE 1933 — Ella SIPLE: A „Flemish Proverb“ Tapestry in Boston. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 1933, roč. 63, č. 364, 29–35

SVOBODA 1973 — Ludvík SVOBODA (ed.): Encyklopedie antiky. Praha 1973