

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2006

Lucie Stejskalová

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

VÝZNAM ŠLECHTICKÉHO RODINNÉHO
PORTRÉTU V DOBOVÉM KONTEXTU

Portrét rodiny Jakuba Hanibala I. Hohenemse z roku 1578, *ZAHRADNÍ HOSTINA*,
Obrazová galerie rodu Hohenemsů v Městském muzeu a galerii v Poličce.

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová

Vypracovala: Lucie Stejskalová

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 20.11.2006

.....
podpis

Chtěla bych tímto poděkovat všem, kteří mi pomohli při psaní této práce, hlavně paní doktorce Altové, panu docentu Altovi a rodičům.

OBSAH:

1. ANTROPOLOGICKÝ KONTEXT A VÝTVARNÉ UMĚNÍ	6
1.1 DĚJINY PORTRÉTU.....	7
1.2 ANTVERPY JAKO CENTRUM UMĚNÍ – specifická situace, která měla vliv na osamostatnění žánrů	13
1.3. ANTHONI BAYS.....	16
2. FORMY ŠLECHTICKÉ REPREZENTACE V DOBĚ JAKUBA HANIBALA HOHENEMSE	20
2.1. VLIV PANOVNICKÉ REPREZENTACE FILIPA II. NA OSOBNÍ A RODOVOU REPREZENTACI JAKUBA HANIBALA I.....	23
2.2. REPREZENTACE ŠLECHTICŮ.....	25
3. RODINNÉ PORTRÉTY JAKUBA HANIBALA I. HOHENEMSE	29
3.1. KOMPOZICE RODINNÉHO PORTRÉTU.....	31
3.2. ZAHRADNÍ HOSTINA.....	34
3.3. KOMPOZICE ZAHRADNÍ HOSTINY.....	37
3.4. ZAHRADNÍ HOSTINA HOHENEMSU JAKO ESCHATOLOGICKÁ HOSTINA?...	41
3.5. TÉMA ZAHRADY	44
3.6. TÉMA PŘÍRODY.....	47
4. ZÁVĚR	51
5. SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY	57
6. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	59

1. ANTROPOLOGICKÝ KONTEXT A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Východiskem této práce je názor, že výtvarná díla nejsou ani pouhou reflexí sociální skutečnosti ani systémem znaků beze vztahu k sociální realitě, ale pohybují se v různých polohách mezi oběma extrémy.¹ Svědčí o stereotypních, přesto pravidelně se měnících způsobech, kterými jedinci nebo skupiny nazírali sociální svět včetně jejich světa imaginárního.² Výtvarná díla vypovídají o vztahu člověka k prostředí, o procesu jeho adaptace na něj i o jeho vztahu ke společnosti a společnosti k němu. Figurativní díla fungují jako konvenční znaky, skrze něž je možné pochopit činy a motivace společnosti, která zanikla, ale o které musíme mít znalosti, abychom rozuměli sami sobě a své době.³ V historickém vědomí člověka, který interpretuje svět nebo jeho jednotlivou část – v našem případě umělecké dílo – se neustále spojuje minulost a přítomnost. V materiální konfiguraci uměleckého díla se neodráží pouze vzpomínka na viděné věci, zapojené do neměnného řádu přírody, ale také imaginární struktury. Uspořádání figurativního pole artefaktu závisí na síti smyslových vjemů a zároveň na rámcích myšlenkové problematiky, kterou umělec (případně i objednavatel) sdílí se svými současníky. Umělecké dílo nenahrazuje beze zbytku koncept nebo pojem. Umělecké dílo není informace, není to jen pojmová představa o světě. Výtvarné umění je významový systém (stejně jako např. filosofie nebo poezie), který objevuje a formuluje nové představy o světě – utváří a konkretizuje určitý svět. Pouze za předpokladu, že bude uměleckému dílu přiznán jeho podíl na utváření světa, může být zapojeno do procesu poznávání historie a jednání jejích aktérů a stát se součástí historického vědomí. Umělecké dílo podává svědectví o minulosti, ale není „oknem otevřeným do skutečného světa“ – jeho dokumentárním záznamem. Je to zhmotnění představy o v té době a na tom místě fungujícím modelu světa. A takových modelů mohlo v určité době vedle sebe fungovat více.

Vnímáme-li obraz v antropologických souvislostech, vidíme jej v mnohem různorodějším kontextu než historie umění. Úkolem antropologie je pochopit lidskou situaci v jejím celku. Tento celek se člověk snaží pochopit skrze kulturu. Kultura je podle Geertzovy definice „historicky přenášený vzorec významů, který je ztělesněn v symbolech, systém zděděných pojetí vyjádřených v symbolické formě prostředky, kterými lidé komunikují, zachovávají a rozvíjejí svou znalost života a postoj k němu“.⁴ Skrze kulturu, tedy určitý soubor

¹ Burke, P: *Eyewitnessing*, London 2001, str. 183

² Geertz, C: *Interpretace kultur*, Praha 2000, str. 183

³ Francastel, P: *Figura a místo*, Praha 1984, str. 24

⁴ Geertz, C: *Interpretace kultur*, Praha 2000, str. 105

řídících mechanismů⁵, jakožto nepostradatelnou součást lidského bytí,⁶ si člověk vytváří na určité úrovni svého poznání obraz (model) světa. V určité době může fungovat vedle sebe více modelů světa, protože historické periody nejsou natolik homogenní, abychom je mohli obsáhnout jediným „zeitgeist“.⁷ Výtvarné umění je jedním ze způsobů, jak tento model spoluvytvářet, konkretizovat, zviditelnit a interpretovat. Umělecké dílo tedy zachycuje určitý model světa, který odráží kulturu určité společnosti a má proto právo být zapojeno do procesu historie a stát se součástí historického vědomí⁸. Umělecké dílo, ale na druhou stranu neodráží model světa přímo, ale prostřednictvím určitých nepřímých důkazů, pomocí kterých si my dnes, tento obraz konstruujeme, protože „umění má vlastní konvence a sleduje křivku vnitřního vývoje, stejně tak jako reaguje na vnější svět.“⁹ Svědectví uměleckého díla je proto třeba „umístit do „kontextu“ nebo lépe do série kontextů (kulturních, politických, materiálních, atd.), včetně uměleckých konvencí na určitém místě a v určitém čase, stejně jako zájmy umělce a původního patrona nebo klienta a zamýšlenou funkci obrazu.“¹⁰

1.1 DĚJINY PORTRÉTU

V rámci umělecké tvorby mají zvláštní význam portréty. První obrazy zachycující podobu konkrétních smrtelníků (nikoli podoby bohů a králů) a prokazatelně vzniklé podle skutečného modelu, sloužily jako hrobní portréty a vznikaly v rozmezí 1. až 4. století v křesťanské obci v egyptském Fájjúmu. Hrobní portréty byly uchovávány v hrobce zároveň se zanikajícím tělem, jehož podobu uchovávaly pro onen svět, souvisely s představou o vzkříšení a posmrtném životě. Portréty zemřelých začaly také sloužit v domácím prostředí a byly uctívány jako domácí božstva, v tomto významu začaly ztrácet svůj individuální charakter. Pamětní funkce fájjúmských portrétů postupně přecházela ve funkci kultovní a v této podobě a významu je přijal křesťanský středověk a užíval jako ikonu, ve které se připomínala podoba božských a biblických postav i svatých. K typovému ustálení ikon došlo v byzantské říši, odkud se tento způsob zobrazování dostal i do umění křesťanského Západu. Ikona byla ve středověku

⁵ Geertz, C: *Interpretace kultur*, Praha 2000, str. 57

⁶ Díky novým biologickým poznatkům z kterých vyplývá, že zřejmě neexistuje žádná lidská přirozenost, která by byla nezávislá na kultuře protože náš centrální nervový systém vyrůstal v interakci s kulturou (in: Geertz, *Interpretace kultur*, Praha 2000, str. 62)

⁷ duch doby

⁸ Altová, B: přednáška FHS UK: *Čtení uměleckých památek I.*, letní semestr 2004, str. 29

⁹ Burke, P: *Eyewitnessing*, London 2001, str. 31

¹⁰ Burke, P: *Eyewitnessing*, London 2001, str. 187

vnímána jako zázračný obraz, nikoli výtvar lidských rukou, ale jako otisk tváře nebo dílo svěťce, evangelisty Lukáše (podoba Panny Marie). Takový obraz byl buď zjevením – skutečnou přítomností, což platilo u ikon nebo měl význam symbolický jako podoba zástupná – „imago-imaginatum“.¹¹ V případě zástupného zobrazení měl být obraz chápán jen jako pouhá jeho nápodoba a probouzet vzpomínku na pravzor, hlavně byla zdůrazňována jeho funkce didaktická.¹² „Něco jiného je totiž malbě se klanět, něco jiného je učit se z obsahu malby, čemu se klanět máme. Neboť to, co poskytuje čtenářům Písmo, to dává negramotným laikům pohled na malbu, protože z ní nevzdělání lidé vidí, jak se mají chovat, z ní čtou ti, kteří neznají písmenka.“¹³ Rozdíl mezi chápáním skutečné přítomnosti a abstraktní funkcí symbolu, jak jej chápeme dnes, nebyl zřejmě ve raném středověku chápán stejným způsobem, o čemž existují četné doklady v dobové literatuře a v umění. Svět pozemský byl chápán zřejmě spíše jako symbol nebeského prototypu.¹⁴ Naproti tomu eucharistie, molitba, zázrak a ikona byly chápány jako projekce skutečného světa nebeských podstat. Vyzdvihnout „obecné na úkor neopakovatelného a nadsmyslné za cenu potlačení reálných zvláštností osoby“, tak by se dal definovat důvod absence portrétu v raně středověkém umění. Existovat znamenalo trvat v cyklickém čase – trvat věčně, takže bylo nutné nebeský prototyp co nejlépe napodobit, protože autentická reálnost byla chápána jako vlastní pouze světu božských podstat a nikoliv světu jevů.¹⁵ Proto byly individuální rysy jevového světa nevhodné přesného reprodukování a pro jejich vyjádření se stačilo uchýlit ke konvenční šabloně. V takové ideální podobě se pak nechávali od poloviny 13. století „ad imaginem et simultudinem nostram“¹⁶ zobrazit donátoři náboženských scén. Na obraze figurují v typických rolích a stávají se součástí náboženské scény. „V dějinách umění se často stává, že některá fakta a okolnosti existují v estetické praxi dlouhou dobu předtím než jsou vyvinuty koncepce a teorie“¹⁷, stejně tomu je i v případě těchto skrytých portrétů (kryptoportrétů). Postupně dochází ke stále větší míře individualizace a osoba donátora obrazu se osamostatňuje, donátor vystupuje zprvu anonymně a později i s nápisem svého jména. Jméno je chápáno jako trvalé identifikační označení určité osoby, symbol s nímž jsou spjaty určité skutky.¹⁸ Individuální zobrazení jednotlivce s realistickými

¹¹ Funkce zástupná je také definována také v učení Jana z Damašku.

¹² navazoval na Platónovo učení, že vše, co v tomto světě vnímáme je odrazem věčné, prapůvodní formy – ideje – a ta může být vnímána jen prostřednictvím duše

¹³ Gurevič, A: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str. 229 – Funkce náboženského obrazu jako zástupné podoby byl ospravedlněn v 6-7 stol. papežem Řehořem Velikým.

¹⁴ Gurevič, A: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str. 229

¹⁵ viz. novoplatonismus – navazoval na Platónovo učení, že vše, co v tomto světě vnímáme je odrazem věčné, prapůvodní formy – ideje – a ta může být vnímána jen prostřednictvím duše

¹⁶ Překlad autorky: „k našemu obrazu a podobenství“ (Gn, 1, 26)

¹⁷ Schneider, N: *Still life*, Köln 1994, str. 7

¹⁸ Sokol, J: *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*, Praha 2004, odkaz ve slovníku – osoba

rysy – podle definice portrét, se v Evropě objevuje v první polovině 14 stol. v souvislosti s novým modelem světa ve kterém je člověk chápán jako bytost, která byla stvořená k obrazu božímu. Člověk se ze všech tvorů nejvíce podobá Bohu, je obdařen rozumnou duší, a díky svým činům se může snažit přiblížit se Bohu, a tak usilovat o spásu svojí duše. Přítomnost Boha stvořitele v každíčkém detailu umožňuje nárok člověka nechat se zachytit jako jedinečná osoba. Individuální portrét je snahou oslavit Boha dokonalým a co nejpřesnějším spodobněním jeho díla. „Lidský duch není schopen dobrat se pravdy jinak než prostřednictvím materiálních věcí a znázorňování“.¹⁹ První individuální portréty nalezneme v první polovině 14 stol. v prostředí francouzského a české dvora. V prostředí francouzského dvora se nám především dochoval portrét Jana Dobrého (1360). Za první vskutku realistické portréty v evropském umění považujeme parléřovské busty v triforiu pražské katedrály sv. Víta (cca 1370), ve kterých jsou zachyceni na cestě k nebeskému Jeruzalému Karel IV., jeho ženy, děti a předci a kromě toho i stavitelé katedrály. Na parléřovské sochařské portréty navazuje na dvoře burgundských vévodů bruselský sochař Claus Sluter, který na portále pohřební vévodské kaple v Champmol zobrazil sv. Jana Křtitele a sv. Kateřinu jak představují Filipa Smělého²⁰ a jeho ženu Margaretu Flanderskou Panně Marii s dítětem (1389-1406). Donátoři jsou zobrazeni velice naturalisticky v životní velikosti, jak se modlí k Panně Marii. Do té doby nevzniklo tak realistické zobrazení žijících lidí na portále sakrální stavby na místě, které je vyhrazeno biblickým a svatým postavám.²¹ Možnost znázornit donátora či autora katedrály v takto odvážné pozici poukazuje na změnu představ o propojení pozemského a božského a postavení člověka ve světě, tyto změny prosadily intelektuální a mocenské špičky pod vlivem humanismu a antropocentrického vidění světa.

Portrét a umělecké dílo se začíná hodnotit podle toho, jak dokonale napodobuje stvořenou přírodu. Každý detail, každá maličkost je podstatná, protože je součástí celku. Svět byl ve středověké scholastické tradici chápán především jako jednota, vše bylo vnímáno vzhledem k obecné historii spasení. Panovala víra, že pomocí co nejdokonalějšího zobrazení se podaří pochopit svět, který lze rozumem obsáhnout.²² „Rozum je tedy pro člověka přirozeností. Cokoliv je proti rozumu, je proti přirozenosti člověka“.²³ Velice časté je

¹⁹ Duby, G: *Věk katedrál, Umění a společnost 980 – 1420*, Argo 2002, str. 54 ... cituje slova opata Sugeru (13 stol), tvůrce myšlenkového programu gotických katedrál jako Nebeského Jerusaléma

²⁰ bratr francouzského krále Karla V. a vévody Jana z Berry

²¹ Geese, U: *Gotické sochařství ve Francii*, in: *Gotika*, Slovart 2000, (ed. Rolf Toman), str. 321

²² Huizinga, J: *Podzim středověku*, Praha 1999, str. 452

²³ Tretera, I: *Nástin evropského myšlení*, Praha 1999, čtvrté vydání, str. 225... cituje: Tomáše Akvinského (*Quaestiones uber die Tugendden im Allgemeinen*, str. 9) Podle Tomáše existuje zákonitě uspořádaná říše skutečnosti a můžeme ji poznat, tedy pravdivé, objektivní poznání je možné. Nad touto říší filosofického a metafyzického jsou nadpřirozené pravdy (trojjednost Boha, vtělení Krista), které můžeme přijmout jen na základě víry jako obsah božího zjevení. Mezi

zobrazení donátora, klečícího při modlitbě. Postoj modlícího se zpřítomňuje natrvalo modlitbu, zajišťuje jí věčné trvání, stimuluje existenci na onom světě. „Modlící se není bytostí tohoto světa a to ani tehdy, je-li ještě živ. Přítomnost světců jej klade do světa nadpozemského, pravého a reálného již za jeho života.“²⁴ Tato definice se sice týká pouze náboženského obrazu, z něj se ale teprve postupem času osamostatňuje portrét jako samostatný žánr, stále však s vazbou na představu o uchování paměti na člověka a na jeho podobu po smrti, tedy v době čekání na vzkříšení a poslední soud.

Nový model světa v 15 a 16 stol. počítá s oceněním člověka a přírody, ale již ne v rámci neměnného a stálého řádu jako byl tomismus, ale utváří se nová idea světa jehož střed je všude a obvod nikde, protože jeho středem i obvodem je Bůh, který je všude a nikde. V souvislosti s výtvarným uměním je důležité upozornit na tu skutečnost, že se mění perspektiva ze které je každé jsočno vnímáno jako perspektiva celku.²⁵ Vzniká nový obraz nekonečného vesmíru,²⁶ „všechno je ve všem a každá existující věc není nic jiného než kontrakce božského celku“.²⁷ Postupně se konstituuje se pojetí rozumu jako aktivní autonomní síly nezávislé na jakékoliv duchovní či institucionální autoritě.²⁸ Tvůrčí schopnost každého organismu a zejména lidského vyjadřuje ztvárňující schopnost Stvořitele a člověk se tak stává spolupracovníkem Boha.²⁹ Lidská přítomnost ve světě se tedy stává aktivní spoluprací a je zdůrazněna racionalita a disciplína člověka, díky které může zdokonalovat své bytí.

Portrét je zachycením fyziologických a psychických rysů člověka, jeho individuality.³⁰ V 16 stol. se teprve pojetí individuality rozvíjí a je chápáno odlišným způsobem než dnes. Individualita člověka (souhrn vlastností typických pro určitou osobu) je v této době spjata s konceptem svobodné vůle „kolektivní osoby“, kdy závazek nevyklučuje svobodu.³¹

zjevením a vírou přítom podle Tomáše nemůže nikdy nastat rozpor, protože pravda je jen jedna a je od Boha. Boží existenci a to, že Bůh může být jen jedna můžeme poznat na základě rozumu. Naše poznání Boha je nepřímé, protože je zprostředkováno účinky Boha v přírodě. Je také analogické, protože se k němu vztahujeme na základě podobnosti mezi tvůrcem a tvorem. A je také složené, protože boží existenci jsme schopni pochopit jen po částech z různých stran. Rozum je tedy pro člověka přirozeností. Cokoliv je proti rozumu, je proti přirozenosti člověka. Vůle je u Tomáše podřízena rozumu.

²⁴ Bartlová, M: *Poctivé obrazy; Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Argo, Praha 2001, str. 65

²⁵ Eco, U: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998, str. 186

²⁶ Zcela odlišné argumenty než tomismus pro lidskou jedinečnost přinesla filosofie Mikuláše Kusánského (1401-1464) a astrologie.

²⁷ Eco, U: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998, str. 185

²⁸ Tretera, I: *Nástin evropského myšlení*, Praha 1999, čtvrté vydání, str. 193

²⁹ Eco, U: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998, str.187

³⁰ Blažiček, O.J, Kropáček, J: *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991

³¹ Svoboda ve středověku chápána jako „jeden z charakteristických rysů lidské bytosti, vedle rozumu nejvyšší atribut člověka“. Křesťanství mluví spíše o osvobození od sil, na nichž člověk závisí a z nichž má strach (zejm. nadlidských

Korporativnost středověké společnosti do určité míry „bránila rozvoji lidské individuality, a podřizovala jedincovo vědomí kolektivnímu vědomí skupiny“³² – v rámci skupiny mu poskytovala rovnost. Zděděný či získaný společenský statut byl ve středověku vnitřní podstatou člověka. Tato situace se začala měnit v souvislosti s humanismem ve 14. stol. a důrazem na introspekci, vnitřní zbožnost a osobní spásu. V 16. stol. převládá představa individuálního soudu po smrti člověka. Oficiální církevní doktrína sice kladla důraz na společný Poslední soud na konci věků, kdy dojde k hromadnému spasení či zatracení lidstva, ale pro jednotlivé věřící byl ovšem tento abstraktní a neurčitý soud ne zcela přijatelný a proto se začalo věřit v soud individuální hned po smrti, ve které se člověk musel rozloučit se vším, co nahromadil, vybudoval, čím se obklopil i se svou kariérou. Lpění na věcech a pozemkém životě se mimo jiné odráží i v portrétech té doby. Portréty té doby měly pro onen svět uchovat nejen podobu člověka, ale i důkazy o jeho společenském postavení. Snaha o co nejpodrobnější zobrazení každyčkého detailu a toho nejlepšího co člověk má, je nejenom snahou oslavit Boha a stvoření, ale také snahou uchovat okamžik. Zvěčnit to, co nemilosrdná smrt navěky zničí. V 16. stol. součástí společenských zvyklostí „starat se“ o svou smrt. Podle Arièse panovala v této době silná víra v to, že světská sláva přináší nebeskou nesmrtelnost, ačkoliv ji nezaručovala.³³ V souvislosti s chápáním individuálního soudu po smrti a zdůrazňováním vlastní odpovědnosti za činy³⁴ dochází v novověku k tomu, že jedinec začíná chápat svůj život jako osobní úkol, k jehož naplnění je potřeba jistých svobod. Svoboda je ve lidské společnosti obecně možná díky existenci určitých mravních, trestních a etických pravidel, protože „volba mezi stejně špatnými možnostmi není svobodná“.³⁵ Proto je i portrét zhmotněním přání týkajících se lidské nesmrtelnosti, a stvrzením jeho povinností, práv a přání před bohem a lidmi. Slovy renesančního autora Picy della Mirandoly, který v traktátu „*De dignitate hominis*“ z 15. stol. říká o lidském osudu toto: „O Adame, nedali jsme ti jedno určité místo k životu, ani jsme nerozhodli o tvé konkrétní podobě, ani jsme tě nevybavili žádnou specifickou schopností, protože ty si máš vybrat jakékoliv místo, jež se ti líbí, zvážit jakékoliv vlastnosti, jež získáš, po jakýkoliv vlastnostech toužíš. Všichni ostatní tvorové jsou omezeni přírodními zákony, které jsme ustanovili, ale tvému pokroku nebude bránit žádná hranice. Ty rozhoduješ, dokonce i přes samu Přírodu, podle svobodné vůle, protože do tvých rukou jsem vložil tvůj osud.“³⁶

„mocností“ a smrti). Teprve až novověk zdůrazňuje politické svobody jako zákaz přinucování jinými v určitých věcech (viz. lidská práva).

³² Gurevič, A: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str. 146

³³ Ariès, P., *Dějiny smrti I.*, Argo, Praha 1998, str. 281

³⁴ Povinnost každoroční zpovědi platí od 13. stol.

³⁵ Sokol, J: *Malá filosofie člověka – Slovník pojmů*, Vyšehrad, Praha 1994

³⁶ Schneider, N: *Still life*, Köln, 1994 ...cituje Pico della Mirandolu

Proměny myšlení a vidění, které se projevují ve výtvarném umění a zvláště v portrétu budeme nadále sledovat v kulturní oblasti Nizozemí 15. stol.³⁷, abychom blíže charakterizovali prostředí, kde vznikla Hohenemsova představa o založení rodové galerie, a kde si k tomu cíli vybral i malíře obou rodinných portrétů. Na počátku 15. stol. se v tvorbě bratří Eycků a první generace tzv. vlámských primitivů³⁸ rozvíjí severský popisný realismus, ve kterém má portrét významnou roli, stále ještě v kontextu dějin spásy a s využitím tzv. maskovaného realismu.³⁹ Přítomnost boha v každodenních objektech je v jeho tvorbě chápána jako difúzní, a vypovídá o antropocentrickém vidění světa. Ars nova⁴⁰ navazuje na tvorbu na dvoře burgundských vévodů – bratry z Limburka a sochaře Clause Slutera a Melchiora Broederlaama. Možné je také ovlivnění českým prostředím.⁴¹ Tvorba vlámských primitivů neměla přímé pokračovatele, ale v ideové tradici a ve snaze o perfektní verisimilitudo (malířský naturalismus) a komplexnost díla založeného na hlubším významu každého objektu se jim snažili přiblížit na začátku 16. stol. v oblasti portrétního Joos van Cleve (1464-1540/41), Mistra Magdaleniny legendy (činný 1480 – kolem 1530), Jan Mostaert (1475-1556), Barent van Orley (1495-1541), Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559), Quentin Metsys (1465/66-1530) a Jan Gossaert (1477/80-1532). V ateliéru Jana Gossaerta pracoval také Jan van Scorel (1495-1562), malíř, architekt a humanista, který byl při návratu z cesty do Jeruzaléma zasažen tvorbou Benátčanů, představitelů vrcholné italské renesance, Giorgioneho a Palmy Vecchia. Pod jejich vlivem začíná Scorel jako první v nizozemském prostředí pracovat s volným, kontrastně barevným světlem.⁴² Jan van Scorel je také považován za zakladatele žánru skupinového portrétního. Na Scorelovu tvorbu navazuje jeho žák Anthonis Mor⁴³ (1517-1577), který se stane nejslavnějším nizozemským portrétistou a dvorským malířem Habsburků. „Stvořil perfektně elegantní, v Nizozemí dosud neznámý dvorský portrét...“⁴⁴ I on navazuje na italskou tvorbu (Tizian, Bronzino a Moroni). Charakteristickým znakem jeho pojetí portrétního se stalo zobrazení postav ze tří čtvrtin v životní nebo mírně nadživotní velikosti. Morovy portréty zaujmou diváka

³⁷ Nizozemí v této době ještě nebylo rozděleno na severní a jižní část. Oblast frankovlámské kultury vznikla spojením severní Francie, Belgie a Burgundska. Burgundské vévodství udělil francouzský král Jan Dobrý (1329-1363) svému synovi Filipovi Smělému (1342-1404)

³⁸ termín poprvé použil G. Vasari ve smyslu, že jsou první svého druhu.

³⁹ Termín použil poprvé v pol. 20. stol. historik umění Erwin Panofsky. Panofsky předpokládá, že dílo (vlámských primitivů) obsahuje skrytou symboliku v předmětech, kterou je možné odhalit pomocí ikonografické metody.

⁴⁰ Jedná se o dobový název pro tvorbu vlámských primitivů (bratří Eycků, Petra Christa, Roberta Campina, Dirca Boutse, Rogiera van der Weydena, Hanse Memlinga,...)

⁴¹ neteř Václava IV. Eliška Zhořelecká byla ženou holandského knížete Jana Bavorského, prvního mecenáše Jana van Eycka

⁴² Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 134

⁴³ Morův vliv je zřetelný hlavně na Baysově *Rodinném portrétu*

⁴⁴ Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 278

především striktní individualizací, španělskou grandezou a přísnou sebekontrolou.⁴⁵ „Jím zobrazení lidé nehovoří proto, že by neměli co říct, ale z arogance.“⁴⁶ Mor se stal členem cechu sv. Lukáše v Utrechtu roku 1547 a brzy poté si získal přízeň kardinála Granvella, biskupa z Arrasu, který ho představil na dvoře císaři Karlu V. V roce 1549 se stal dvorním malířem na dvoře v Bruselu a střídavě portrétoval na různých evropských dvorech: ve Španělsku, Lisabonu, Madridu, Římě, Londýně. Mor měl velmi blízký vztah s Erasmem Rotterdamským. V roce 1555 působil v Antverpách, v roce 1559 se vrátil zpět do Španělska a v roce 1560 se v Utrechtu setkal se svým učitelem Janem van Scorelem. Zemřel v období 1577 až 1578 v Antverpách⁴⁷, kde strávil poslední léta svého života. Dalšími předními portrétisty té doby byli v Nizozemí také Jansz Pieter Pourbus (1523-1584) a Willem Key (1515-1568). Bezprostředním následovníkem Anthonise Mora se stal syn Pietra Pourbuse, Frans Pourbus starší. Na tvorbu Anthonise Mora, Pietera Pourbuse a Willema Keye navázal Anthoni Bays, autor Hohenemsových rodinných portrétů.

1.2 ANTVERPY JAKO CENTRUM UMĚNÍ –

specifická situace, která měla vliv na osamostatnění žánrů

V době 16. stol. době bylo Nizozemí součástí Španělska.⁴⁸ V době vlády Karla V. (1519-1556)⁴⁹ ožila mesianistická idea římského císařství.⁵⁰ Na počátku své vlády vydal Karel V. dekret proti herezi, zavedl inkvizici a zveřejnil dekret proti lutheránům⁵¹, postupně dochází k částečnému uvolnění situace a hospodářský vývoj pokračuje navzdory devalvaci peněz. Nizozemí, které je v této době složeno ze sedmnácti nezávislých provincií s centrální vládou v Bruselu⁵², se stává fakticky nezávislým na Španělsku. V roce 1555 byla ustavena

⁴⁵ Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 278

⁴⁶ poznámka historika umění Freländera in: Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 278

⁴⁷ www.artmuzeum.cz, odkaz Anthonis Mor

⁴⁸ Nizozemí se stalo součástí Španělska sňatkem Johany Šílené⁴⁸ s Filipem Sličným (1492-1506). Po něm vládne Nizozemí jeho syn Karel (1519-1556). V době jeho nepřítomnosti byla regentkou tolerantní Markéta Rakouská (regentkou 1506-1530), která byla významnou patronkou umění na svém dvoře v Mecheln, a po ní Karlova sestra Marie (regentkou 1530-1555).

⁴⁹ vládl říši nad kterou „slunce nezapadá“ (koruně kastilské, aragonské, království obojí Sicílie, království uherskému, českému, Tunisu i sedmnácti nizozemským provinciím)

⁵⁰ Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 16

⁵¹ 1529

⁵² federace sedmnácti provincií ustavena 1548, Brusel je již od roku 1531 sídlem španělských místodržitelů Nizozemí.

augšpurská smlouva, prohlášující Nizozemí za samostatný burgundský kraj.⁵³ Situace se politicky i nábožensky vyhrotila až za vlády Karlova syna Filipa II. (1556-1598). Filip II. obnovil dekret proti herezi a přivedl jezuity, nařídil cenzuru knih a divadelních her. Regentkou v Nizozemí byla v době Filipovy vlády jeho sestra Markéta z Parmy (1557-1567). Filip povolává v roce 1559, kdy ze Španělska odjíždí, vévodu z Alby, který je v důsledku svých diplomatických neúspěchů v roce 1573 z pozice místodržícího odvolán. Místo něj nastoupil do funkce místodržitele nizozemských provincií Zuñiga y Requesens. Jeho politika byla mírnější, zrušil desátek a vyhlásil všeobecnou amnestii. Královské patenty proti kacířství zůstaly v platnosti. Dochází k neúspěšným jednáním mezi holandskou delegací a Requesensem, holandská delegace žádá úplný odchod španělských vojsk, na což španělská strana nechce přistoupit, a proto roku 1575 dochází k další neúspěšné ofenzivě. Finanční pomoc přislíbená Filipem II. nepřichází a proto je regent Requesens nucen vypůjčit si peníze od antverpských obchodníků, kteří mu pod jeho osobní zárukou poskytnou půjčky. V roce 1576 však Requesens náhle umírá, žoldnéři odmítli vykonávat vojenskou službu a vydali se drancovat nejbohatší přístav Antverpy (španělská furie). Rozkvět flanderského města Antverp, který trval až do roku 1576 byl způsoben především politickými, vojenskými a ekonomickými podmínkami.⁵⁴ Od druhé pol. 16 stol. dochází v důsledku ekonomických, sociálních a náboženských podmínek k poklesu hospodářské produkce a postupnému vyliďňování Antverp⁵⁵ Mezi lety 1570–80 dochází k odchodu části populace⁵⁶ a k všeobecnému ekonomickému regresi. Roku 1585 jsou Flandry definitivně poraženy, dochází k oddělení severních provincií ze kterých později vznikne dnešní Nizozemí. Jižní část území – Flandry, zůstává pod španělskou nadvládou.

Pro anglické kupce, kteří obchodovali s tkaninami představovaly Antverpy vstupní bránu do Evropy. Portugalci zásobovali skrze Antverpy Evropu kořením, Němci stříbrem. Úzké vztahy s nejbližšími destinacemi znamenaly, že v Antverpách měli dostatek surovin. Díky strategické poloze a dostatku kapitálu se Antverpy začaly specializovat na obchod s luxusním zbožím a uměleckými předměty.⁵⁷ Dalším důležitým fenoménem umožňujícím šíření nových

⁵³ jehož nedílnost byla stanovena 1566 pragmatickou sankcí.

⁵⁴ Vermeulen, F: Painting for the market – Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age, in: *Studies in European Urban History 2 (1100-1800)*, Brepols Belgium 2003, str.120

⁵⁵ V roce 1566 i k ikonoklastickým bouřím V tomto roce odchází 3000 osob

⁵⁶ Z Antverp odchází po španělské furii 7000 osob.

⁵⁷ Trh s luxusním zbožím se na začátku 15 století rozvinul ve většině italských a vlámských měst, které byly nuceny restrukturalizovat tradiční obchod s tkaninami, který začal na počátku 2. pol. 14 stol. upadat.

trendů a informací v Antverpách 16. stol. bylo rozšíření knihtisku a vznik jednoho z největších nakladatelství „U čtyř větrů“. Flandry té doby byly také největším producentem tapisérií a map.

Roku 1563 vyšel tridentský *Dekret o obrazech*.⁵⁸ Katolická snaha po rozlišení sakrálního a profánního se v mnohém shodovala s protestantským⁵⁹ úsilím. Politická a ekonomická situace včetně poptávky trhu nebyla v Antverpách však jednoznačně na straně protireformačních či reformačních snah – „navyklé ikonografické způsoby a normy byly prostě příliš mocné a drželi se jich při pořizování svých kolekcí i vladaři“.⁶⁰ Jedná se sice o kritiku náboženských obrazů, ta ale naznačuje jak nezávislá byla poptávka trhu s uměleckými předměty. „Dnešní historik umění ani někdy nedokáže rozpoznat, zda náplň studované malby vyvěřela z pocitu očistně protestantského, anebo naopak kriticky katolického.“⁶¹ Co se týče exportu uměleckých děl, tvořilo hlavního odběratele antverpské produkce Španělsko, a trh se tudíž přizpůsobil estetickým nárokům španělského dvora. K prodeji uměleckých děl docházelo ve většině případů v ateliéru umělce, ale příležitostně probíhají také aukce uměleckých děl.⁶²

1.3. ANTHONI BAYS

Antverpy byly místem, kde se v roce 1543⁶³ narodil Anthoni Bays. Je o něm málo zpráv, kromě obrazů ze sbírky Hohenemsů a ilustrací v knize dvorního sekretáře Ferdinanda Tyrolského nejsou s jeho osobou spojována žádná jiná díla. Signoval svá díla „Anthoni Baiis“.⁶⁴ Neznáme dílnu a jméno mistra, u kterého Bays pobýval, ale podle dobových

⁵⁸ Od malířů v něm bylo očekáváno, že budou schopni sami vytvořit z hlediska katolické víry „správný“ ikonografický program nebo se v jeho zhotovení podvolí povolanejším osobám.

⁵⁹ Slovy Kalvína v *Institutiones* (1536): „Obrazy jsou knihami pro analfabety, protože božský majestát se nevyjevuje oku; vše co se snaží napodobit Boha je frivolní a tudíž zavrženíhodné.“

⁶⁰ Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 188

⁶¹ Vacková, J: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 191

⁶² Vermeeylen, F: *Painting for the market – Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, str. 9; in: *Studies in European Urban History 2 (1100-1800)*, Brepols Belgium 2003; aukce prací Jeoren Bosch, Pieter Bruegel older, Franse Florise roku 1572

⁶³ Křížová, K, Junek, D: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce, Polička 1997, str. 72

⁶⁴ Nemáme k dispozici restaurátorskou zprávu obrazů, které jsou Baysem signovány, a proto v naší analýze vizuální reprezentace Jakuba I. z Hohenemsu vycházíme ze současného stavu po restaurování – zřetelné signatury Baiis. Existující literatura, která se obrazovou sbírkou rodu Hohenemsů zabývá, je z roku 1981 a 1997. Květa Křížová v časopise *Umění* z roku 1981 uvádí pochybnosti o správnosti jména Anthoni Bays. V knize dvorního sekretáře Ferdinanda Tyrolského s Baysovým obrazovým doprovodem je Bays uveden v rubrice „Tapesier“ jako „Anthoni Boys Contefeter“. Křížová v této souvislosti uvádí, že autor prvního soupisu bysterské galerie z roku 1881 W. Schaffer pokládá za jediné jméno malíře Antoni Boys a domnívá se, že pozdějšími přemalbami došlo ke změnám signatur na obrazech na Anthoni Baiis či Bans. Podle Křížové jmenuje A. Andresen malíře Antona Boyse, a Wurzbachův *Niederländisches*

zvyklostí vstupovali mladíci do učení ve věku mezi 10 až 15 lety. Školení v dílně u malířského mistra trvalo obvykle několik let a bylo zakončeno mistrovskou zkouškou, kdy adept představil svůj „meisterstück“. Vacková poukazuje na možnost Baysova školení u Pietra Pourbuse nebo Adriena Thomasze Keye.⁶⁵

Thomasz Key se narodil v roce 1544 v Antverpách a pravděpodobně zemřel po roce 1589 v Anglii. Byl malířem a řezbářem a mistrem cechu sv. Lukáše v Antverpách od roku 1568. Keyovy portréty jsou datovány od roku 1572. Po dobytí Antverp katolickým Španělskem zůstal Key registrován jako kalvinista a podle záznamů v cechovních dokumentech je doloženo, že mezi lety 1582 až 1588 stále vedl dílnu a měl žáky. V roce 1589 ještě stále platil roční cechovní daň, ale po tomto roce o něm nejsou v cechovních záznamech žádné zprávy. Je možné, že opustil město nebo zemřel.⁶⁶ Key tedy mohl být Baysovým mistrem, protože vedl dílnu v Antverpách přibližně v době, kdy se Bays učil malířem.

Vacková z hlediska příbuznosti Baysovy tvorby poukázala také na možnost školení u Pietera Pourbuse⁶⁷, který byl všestrannou renesanční osobností – malířem, řemeslníkem a kartografem v jedné osobě. Podle Karla van Mandera, který byl zřejmě jeho blízkým přítelem, si Pourbus v mládí založil dílnu v Bruggách. Není známo u koho se Pieter Pourbus vyučil, některé prameny poukazují na Jana Scorela či Lancelota Blondeela. V malířském cechu sv. Lukáše v Bruggách byl registrován od roku 1543 a brzy se stal jedním z nejvýznamnějších umělců ve městě. Jeho první důležitou zakázkou byla objednávka dekorací pro triumfální vjezd Filipa II. do města roku 1549. Tyto dekorace dokládají Pourbusovu snahu o inovativní využití renesančních prvků stejně jako u jeho antverpského kolegy malíře Franse Florise. Kromě náboženských témat se Pourbus věnoval také portrétům a patřil mezi průkopníky žánru skupinového portrétu. Hrál významnou roli ve veřejném životě města. Byl členem lučištnické společnosti svatého Jorise (od roku 1544) a opakovaně úředníkem v malířském cechu – šestkrát *vinder* (členem rady) a dvakrát hlavou cechu⁶⁸. V roce 1580 byl také *wijkmeesterem* (členem městské rady) čtvrti St. Nicolas Zenstendeel, kde bydlel. Po jeho smrti obdržela vdova státní penzi a jeho portrét byl vyvěšen v hale malířského cechu. Většinu zakázek dostával od městského magistrátu a Španělů v Bruggách. Mezi lety 1561-71 byl zaměstnán objednávkou velkých map pro bruggský magistrát. Mezi jeho žáky patřil jeho syn Frans Pourbus starší a po

Künstler-Lexicon uvádí Anton Boys či Bois. Tyrolský *Künstler-Lexicon* Anthoni Boys a Thieme-Becker Antoni Bays či Boys. *Lexikon Bénézitův* považuje Boyse a Bayse za dva různé malíře, oba registrované v cechu sv. Lukáše v roce 1572. Rakouský historik Ludwig Welti uvádí, že v Německu vystupoval Bays také pod jménem Anton Weiss.

⁶⁵ Vacková, L.: *Nizozemské malířství 15 a 16 stol.*, Academia, Praha 1989, str. 285

⁶⁶ www.rijksmuseum.nl; www.getty.edu

⁶⁷ narozen v Goudě 1523-4, zemřel v Brugách 1584

⁶⁸ v letech 1569-70 a 1580-81 a v roce 1584 kdy zemřel.

roce 1581 i jeho pravnuke Frans Pourbus mladší a Anthonis Claiessens.⁶⁹ Pokud se byl Bays školil u Pietera Pourbuse vyučil by se u něj pravděpodobně mezi lety 1566-1572. Problematické je, že Pourbus měl dílnu v Bruggách, zatímco Bays se stal mistrem v Antverpách. Je pravděpodobné, že by se v této době setkal s Anthonisem Claienssem, který byl také v této době Pourbusovým žákem.

Claienssens se narodil roku 1536 v Bruggách, kde také zemřel roku 1613. Byl členem početné malířské rodiny Claienssensů. Nejprve pracoval v dílně svého otce malíře Pietera Claiensse, poté přešel do učení k Pieteru Pourbusovi. Stal se členem malířského cechu v Bruggách v roce 1570. Ve stejném roce se také stal oficiálním městským malířem, kterým byl až do roku 1581, kdy místo získal jeho bratr Pieter Claienssens mladší. Od té doby o něm nemáme informace.⁷⁰ Anthonis Claienssens je autorem malby *Hostina Ashaverova*, která technikou provedení připomíná Baysovu *Zahradní hostinu*. *Hostina Ashaverova*⁷¹ je z roku 1574 a byla určena pro městský magistrát.⁷² V kostele sv. Gillise v Bruggách namaloval roku 1593 *Poslední večeři*, která se podobá Pourbusově práci na stejné téma v katedrále v Brugách. Jeho poslední doloženou objednávkou byla malba z roku 1605.⁷³

Frans Pourbus starší⁷⁴ se narodil mezi lety 1545-6 v Bruggách a zemřel v Antverpách roku 1581. Byl tedy pouze o dva roky mladší než Bays. Byl žákem svého otce Pietera Pourbuse až do roku 1564, kdy je zaznamenán v dílně Franse Florise. Jeho tvorba se skládá převážně z náboženských témat a portrétů. Věnoval se ale také krajinomalbě a historické malbě. Pracoval většinou pro bohaté měšťany. V roce 1566 se oženil s dcerou Franse Florise a v letech 1569-70 se stal členem cechu přesto, že byl stále bruggským měšťanem. Po jeho smrti obsahoval inventář jeho děl asi na 20 portrétů.⁷⁵

Obdobný portrét jako Bays – *Portrét obchodníka Pierra Moucheronna (1508-1567) z Middelburgu a Antverp a jeho rodiny* vytvořil v roce 1563 antverpský malíř Cornelis de Zeeuw⁷⁶. Mistrem cechu sv. Lukáše v Antverpách se stal roku 1558. Dílna Cornelise de Zeeuwa by mohla být místem, kde se Bays mohl vyučit. Jeho pojetí figury a zpracování kompozice odpovídá zpracování kompozice u Baysova *Rodinného portrétu* Hohenemsů. Od roku 1663 nemáme o de Zeeuwovi další informace, někteří badatelé se domnívají, že od roku

⁶⁹ Turner, J: *The dictionary of Art*, Grove, 1996, díl 25, str.381

⁷⁰ Turner, J: *The dictionary of Art*, Grove, 1996, díl 7, str. 369

⁷¹ uloženo v Brugách, Groeningen museum

⁷² Jedná se o banket, při němž jsou členové městské rady zobrazeni v antických kostýmech jako hosté krále Ashavera.

⁷³ Groeningen Museum

⁷⁴ Turner, J: *The dictionary of Art*, Grove, 1996, díl 25, str. 382

⁷⁵ Mezi jeho objednavatele patřil např. vévoda z Alby, biskup z Gentu, rodina Hoefnagelů.

⁷⁶ www.rijkmuseum.nl

1565 pobýval v Anglii.⁷⁷ Není možné věrohodně dokázat u kterého mistra se Bays vyučil, ale ve srovnání s tvorbou ostatních malířů můžeme nahlédnout důležité vazby a analogie, které by mohly pomoci interpretovat *Zahradní hostinu* Hohenemsů v rámci okruhu Baysovy tvorby.

V roce 1572 byl Bays přijat jako „Freimeister“ malířského cechu sv. Lukáše v Antverpách.⁷⁸ Ve stejném roce se také seznámil s Jakubem Hanibalem I., který působil ve Flandrech až do roku 1578⁷⁹ ve vojenské službě u španělského krále Filipa II., Jakub Hanibal I. stal se stal Baysovým patronem.⁸⁰ Mezi lety 1574 až 1576 pravděpodobně podnikl Bays na náklady Jakuba Hanibala I. studijní cestu do Itálie a Španělska⁸¹, ze které se vrátil do Hohenemsových služeb. K roku 1576 je signován Baysův obraz *Pohled na Hohenems*⁸², rok poté⁸³ vzniká *Rodinný portrét*⁸⁴. O rok později je datována *Zahradní hostina*⁸⁵. V době práce pro Jakuba Hanibala I. Bays namaloval zřejmě i nedatovaný a nesignovaný obraz *Ecclesia Militans*.⁸⁶ Roku 1579 odešel Bays na pozvání arcivévody Ferdinanda Tyrolského (1529-95) na jeho dvůr do Innsbrucku. O rok později byl jmenován dvorním arcivévodovým malířem.⁸⁷ Patrně se stal nástupcem Francia Terzia, který byl autorem genealogického cyklu habsburských knížat. Roku 1585 cestoval Bays s družinou arcivévody do Innsbrucku a s císařem Rudolfem II. do Landshutu. O dva roky později vydal J. Mayer knihu dvorního sekretáře Ferdinanda Tyrolského s Baysovým obrazovým doprovodem.⁸⁸ Baysova přítomnost je zachycena

⁷⁷ www.rijksmuseum.nl

⁷⁸ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XXIV.*, Praha 1981, str. 357

⁷⁹ Křížová, K, Junek, D: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce, Polička 1997, str. 73

⁸⁰ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XXIV.*, Praha 1981, str. 357

⁸¹ Domnívají se: Křížová, K, Junek, D: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce, Polička 1997, str. 72

⁸² Anthoni Bays, *Pohled na Hohenems*, 1576, tempera na plátně, 92,5×266,5 cm, datace dole na levé straně obrazu „ANTHONI BAIIS FECIT 1576“, restaurováno v roce 1977 Alenou Krátkou a Tomášem Moravcem

⁸³ Rok 1577 považuje Křížová za směrodatný pro Baysův návrat ze studijní cesty, protože je v tomto roce datován obraz *Rodinný portrét*. Datum vzniku nejranějšího obrazu pro Jakuba Hanibala I. nemusí totiž automaticky znamenat, že od této chvíle pobýval Bays na Jakobově dvoře. Podle Křížové a Junka by měl být nejranější součástí Hohenemské sbírky obraz *Ecclesia Militans*, u kterého předpokládají Baysovo autorství mezi lety 1574/5-83 Pro Křížovou a Junka je skutečnost, že jsou obrazy přesně datovány na nich samotných dokladem toho, že opravdu v tento rok vznikly. Křížová uvádí na str. 72 katalogu Hohenemské sbírky, v životopisných faktech malíře, že obrazy skutečně k těmto datům vznikly. Přes přesnou dataci na obrazech, není v 16 stol. pravidlem, že by vznik obrazu měl souhlasit s datací obrazu. K závěru, že nemůžeme brát vznik obrazů uváděný v katalogu k Hohenemské sbírce za dostatečný doklad doby vzniku obrazů, jsme došli na základě srovnání obrazu *Zahradní hostiny* s *Rodinným portrétem*.

⁸⁴ Anthoni Bays, *Rodinný portrét*, 1577, tempera na plátně, 110 × 187,5 cm, datace ve středu obrazu „ANTHONI BAIIS PINGEBAT ANNO 1577“, obraz restaurován v roce 1991 Radanou a Mojmírem Hamsíkovými

⁸⁵ Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 212 × 543 cm, datace dole na levé straně 1578, restaurováno v roce 1985 Alenou Veselou a Milanem Blahoutem

⁸⁶ Křížová, K, Junek, D: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce, Polička 1997, str. 72

⁸⁷ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XIV.*, str. 355

⁸⁸ „Ordentliche Beschreibung mit was stattlichen Ceremonien...“

v samotném textu, kde je Bays zmiňován v rubrice „Tapesier“⁸⁹ jako „Anthoni Boys Conterfeter“. Zobrazení banketu, které nalezneme v knize vydané J. Mayerem obsahuje obdobnou skicu hostiny jako najdeme na obraze *Zahradní hostina*. Od této doby nemáme o Baysově tvorbě žádné informace. Je možné, že Bays mohl být autorem některých podobizen předků Jakuba Hanibala I. pro arcivévodovu ambrasskou portrétní galerii.⁹⁰ Ve službách vévody zůstává až do roku 1593⁹¹, a do roku 1600 je zmiňován v innsbruckých městských knihách jako malíř. Kolem 1615 zřejmě zemřel v Paříži.⁹²

Bays většinu svého života pracoval pro objednavatele z aristokratických kruhů. Pokud se zaměříme na Baysovy objednávky, jedná se většinou o zakázky, které se vztahují k reprezentaci šlechtického rodu. Důraz s jakým trvali objednavatelé (v našem případě Hohenemsové) na přesném a podrobném/detailním zobrazení/znázornění jejich podob, kompozici, a zobrazeným předmětům, svědčí o tom jaký význam přisuzovaly zachování jejich podoby v této formě. Příslušnost k rodu představuje nárok šlechtice na jeho účast ve společnosti a z něj je odvozen jeho sociální kapitál. Příslušnost ke šlechtickému stavu je v době 16 stol. určena nejen patřičným původem, ale i životní stylem. Portrétní galerie představují v této době jeden z nejefektivnějších způsobů vyjádření těchto požadavků. Rodinný portrét představuje ale primárně nejen vyjádření požadavků spojených s budováním pozemského života, ale také způsob jak se snažit ovlivnit (v katolickém prostředí) svoji spásu – tedy existenci posmrtnou.

⁸⁹ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XXIV.*, Praha 1981; uvádí, že „Privilegium malířů bylo vydáno císařem Rudolfem II. až 27. dubna 1595“.

⁹⁰ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XIV.*, str. 355

⁹¹ Křížová, K: Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách, in: *Umění XIV.*, str. 347

⁹² Křížová, K, Junek, D: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce, Polička 1997, str. 72 uvádí, že autorem této informace je Passamani. Tato informace se nachází v katalogu o rodu Madruzzo a je zřejmě čerpána z prvního soupisu Hohenemské sbírky, který sepsal W. Schaffer v roce 1881. Podle Křížové W. Schaffer upozorňuje na možnou souvislost mezi malíři Anthoni Baiisem a Ambroisem du Bois (Dubois). Malíř Ambroise du Bois (Dubois) se narodil ve stejném roce (1543) a na stejném místě (v Antverpách) jako Anthoni Baiis a také stejného roku (1614–5) a na stejném místě (Paříž) jako Bays zemřel. Ambrois du Bois (Dubois) pracoval ve službách francouzského krále Jindřicha IV. a vyzdobil interiéry jeho zámku ve Fontainbleau a zemřel v Paříži 1615. Možnost, že by Bays vystupoval tímto jménem je ve světle analýzy jeho děl nepravděpodobná. Není v možnostech této práce zjistit více, ale zdá se, že odpovídající si data narození i úmrtí obou malířů jsou více než náhodou. Pravděpodobně se jedná o chybnou záměnu du Boise (Duboise) za Bayse. Uvádíme proto – datum a místo narození a smrti Anthoniho Bayse nejsou zatím přesvědčivě doloženy.

2. FORMY ŠLECHTICKÉ REPREZENTACE V DOBĚ JAKUBA HANIBALA HOHENEMSE

Jakub Hanibal I. Hohenems se narodil roku 1530. Hohenemsové byli starý a slavný rakouský rytířský rod⁹³. Děd Jakuba Hanibala I. byl za své vojenské zásluhy císařem povýšen do stavu svobodných pánů. Otec se stal vojevůdcem pluků císaře Karla V. Jakub Hanibal pocházel po matce z milánského rodu Medicejských.⁹⁴ Bratr jeho matky Angelo se stal papežem Piem IV. (1559-1565), byl vzděláním právník, filosof a medik. V úloze papeže se se projevoval spíše jako administrátor a politik, než umělecký mecenáš. Přesto výrazným způsobem ovlivnil urbanistickou podobu Říma, zadal Michelangelovi za úkol vytvořit projekt Via Pia, komunikace, která směřuje přes Campo Marzio do tehdy nezastavěné oblasti města až k aureliánské zdi, kde se nacházely antické monumenty, raně křesťanské kostely, vily a zahrady. Stejně jako Kapitol byla Via Pia uspořádána podle vzoru soudobého divadla. Je spojnici dvou monumentů, antických Dioskúrů u paláce Quirinale a brány Porta Pia, postavené podle Michelangelova plánu. Ulice se tak stává zinscenovanou podívanou.⁹⁵ Pius IV. obnovil jednání tridentského koncilu a soustředil se na boj s Turky. Jakub Hanibal byl vychován na dvoře druhého matčina bratra a svého poručníka, Jana Jakuba de' Medici, hlavního vojevůdce Karla V.⁹⁶ Je tedy možné, že měl Jakub Hanibal I. příležitost poznat Itálii, její památky i význam výtvarného umění pro osobní a rodovou reprezentaci a zřejmě i pro osobní potěšení, ale nevíme, do jaké míry ji v době svého mládí využil.

Stejně jako řada jeho rakouských předků si Jakub Hanibal I. zvolil vojenskou kariéru. Jako sedmnáctiletý bojoval ve šmalkaldské válce a za své zásluhy byl v roce 1560 povýšen do hraběcího stavu.⁹⁷ Roku 1564 provázal Filipa II., poznal větší část Evropy, ale i severní Afriku

⁹³ Rod Hohenemsů pocházel z nejzápadnější části dnešního Rakouska a patřil mezi nejvznešenější šlechtu v Evropě. Podle pověsti přišel praotec tohoto rodu z krajiny Thuseia do oblasti horního toku Rýna v šestém století. Rytířský rod z Emsu byl ve 12. století pověřen Fridrichem Barbarossou ochranou silnice a hranice z Itálie do Německa. Ve 13. století se proslavil jako významný básník a vypravěč Rudolf z Emsu, který také založil hohenemskou hradní knihovnu. Rod Hohenemsů vlastnil v této době dva hrady – starší sídelní Alt-Ems (Hohen-Ems) a severnější gotický Neu-Ems (Glopper). Dalším významným členem rodu byl lanskecht Jakub z Emsu, který na sebe upozornil v boji proti Uhrům, a později proti Benátčanům a papeži. Padl za francouzského krále v bitvě u Ravenny v roce 1512. Další člen rodu Mark Sittich I. (1466-1533) se proslavil jako vojevůdce císařských vojsk a císař Karel V. jej povýšil do stavu svobodných pánů. Jeho syn Wolf Dětrich se oženil s Klárou de' Medici, sestrou pozdějšího papeže Pia IV. Pius IV. (1499-1565) byl papežem tridentského koncilu, nastoupil do úřadu roku 1559 a jeho osobním sekretářem byl právě Karel Boromejský, bratr manželky Jakuba Hanibala I. Hortensie

⁹⁴ nejsou přímo spřízněni s florentskými Mediceji.

⁹⁵ Jung, Wolfgang, *Architektura a město v Itálii mezi raným barokem a raným klasicismem*, in: *Baroko*, Toman, Rolf (ed.) česky Slovart 1999, str. 15

⁹⁶ životopis v muzeu v Novém Jičíně (1495-8-1555), markýz z Marianu, hlavní vojevůdce Karla V. proti Turkům, bratr Angela de' Medici, pozdějšího papeže Pia IV, Markéty provdané Boromejské a Kláry provdané z Hohenemsu, spoluválečník Marka Sitticha I. a Wolfa Dietricha z Hohenemsu (a posléze jeho švagr)

⁹⁷ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 73

a tureckou část Středomoří,⁹⁸ takže cestování se stalo samozřejmou součástí jeho života. „Dne 6. ledna 1565 ve výroční den své korunovace jmenoval papež Pius IV. (Medici) Jakuba Hanibala I. z Hohenemsu generálním kapitánem papežského vojska, týž den osobně oddal svého pětatřicetiletého synovce a čtrnáctiletou neteř za přítomnosti 23 kardinálů, všech vyslanců akreditovaných u papežského dvora a asi 90 hostů z knížecích, hraběcích a šlechtických rodů. Nevěsta, Hortensie Boromejská z Arony (1551-1578), pocházela po matce také z rodu milánských Medicejů, byla Jakobovou sestřenicí a dcerou Markéty de'Medici, sestry Jakobovy matky. Bratrem Hortensie byl milánský arcibiskup a kardinál Karel Boromejský. Svatební hostina se konala v Konstantinově sále ve Vatikánu. Z Benátek, Madridu i z Vídně byly doručeny blahopřejné listy dóžete, ale také vévody z Alby a císaře Maxmiliána II.

Dne 5. března 1565 (v masopustní pondělí před Popeleční středou) byl pořádán k počtě novomanželů nádherný turnaj, o němž vznikla pověst, že od dob proslulých her římských císařů nebyla taková nádhera k vidění. Hostina byla zahájena alegorickým průvodem, následoval rytířský turnaj, scéna hromadného boje, který ukončil ohňostroj, v aréně se objevil alegorický vůz. Večer pak Jakub z Hohenemsu pořádal svatební hostinu.⁹⁹ Rytířské klání, ohňostroj a alegorický průvod v římském Theatro Vaticano, který se konal ku příležitosti sňatku Jakuba Hanibala I. s Hortensíí Boromejskou se stal v roce 1610 námětem obrazu, který objednal až Hanibalův syn Kašpar pro rodovou obrazárnu u Hanse Jacoba Nopise ze Sulzu. Uvádíme zmínky o průběhu hostiny proto, že se domníváme, že tento způsob vizualizace rodového a osobního významu pomocí živých obrazů a užití alegorických symbolů zanechal v mysli Jakuba Hanibala důležitý dojem a stal se pak v době, kdy zakládal rodovou galerii a koncipoval rodinné portréty zdrojem jeho inspirace.

Mezi lety 1574 až 1578 působil Jakub Hanibal I. jako velitel císařského pěšího vojska v Nizozemí, pomáhal španělskému králi Filipovi II. v bojích proti protestantům.¹⁰⁰ Stejně jako předtím v Itálii i v Nizozemí měl možnost poznat vyspělou výtvarnou kulturu. Zatímco o jeho dojmech a kontaktech z uměleckého prostředí papežské kurie nevíme nic přesnějšího a nejsme schopni v jeho pozdějších uměleckých objednávkách sledovat konkrétní italský vliv (což je zarážející při jeho rodinných vazbách). Zdá se, že jeho vztah k umění zřejmě nebyl do té doby tak silný, aby do něj investoval vlastní prostředky. V době svého pobytu v Nizozemí však získal, bohatou válečnou kořist, kterou nechal odvézt na svůj rodový hrad Hohenems a ta se

⁹⁸ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 15

⁹⁹ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 237

¹⁰⁰ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 73

stala základem jeho rodové umělecké sbírky.¹⁰¹ Aby získal někoho, kdo by se o sbírku staral a dále ji rozvíjel, seznámil se s antverpským malířem Anthoni Baysem¹⁰², a zřejmě ho vyslal na své náklady na dvouletou studijní cestu a pak ho od roku 1576 až do jeho povolání na dvůr arcivévody Ferdinanda Tyrolského v roce 1579 zaměstnával jako svého rodinného malíře. Jakuba Hanibala I. z Hohenemsu¹⁰³ tedy můžeme považovat za zakladatele rodové obrazárny, i když nechal pořídit pouze portréty své rodiny. Soustavnější budování rodové galerie, včetně pořízení kopií obrazů z 15. století, na kterých byli zachyceni starší příslušníci rodu, si jako úkol vytýčil až Jakubův syn Kašpar. Iniciativa Jakuba Hanibala I. v této záležitosti stála na počátku okázalého a dobově podmíněného zdůrazňování významu rodu nejen písemnou a ústně tradovanou formou genealogie, ale i výtvarným způsobem. Souvisí to s povýšením Jakuba Hanibala do hraběcího stavu a prezentací jeho osoby poté, co ukončil aktivní vojenskou službu u císařského dvora a vrátil se na svůj rodový hrad Hohenems.

V pozdním středověku a v průběhu renesance v Itálii se sběratelská činnost a s ní těsně související umělecký mecenát staly jedním z nejpříznačnějších projevů reprezentace papežů, panovníků a posléze šlechty a měšťanstva. Byl to způsob, jak zviditelnit své ekonomické a společenské postavení. Jakub Hanibal I. byl ve službách papeže a Habsburků, tedy nejvýznamnějších sběratelů uměleckých památek své doby. Upevňoval své společenské postavení i tím, že se jim snažil v této oblasti přiblížit. Sběratelství začalo být v šlechtických kruzích v té době chápáno jako projev významu rodu a vyjádření jeho bohatství. Jakub Hanibal I. využil válečné kořisti z Nizozemí k založení vlastní sbírky. Nizozemské umění stalo hlavní uměleckou linií, která jeho sbírku charakterizovala.

2.1. VLIV PANOVNICKÉ REPREZENTACE FILIPA II. NA OSOBNÍ A RODOVOU REPREZENTACI JAKUBA HANIBALA I.

Jakub Hanibal I. se jako velitel Filipových vojsk seznámil s prostředím královského dvora. Vizualní reprezentace španělského krále představovala ucelený program, který se Jakub Hanibal I. z Hohenemsu snažil napodobit. Nechal si také po vzoru Filipova paláce Escorialu,

¹⁰¹ Z množství ukořistěných uměleckých textilií a obrazů se do dnešní doby v hohenemské obrazárně zachovala pouze střední deska z mariánského triptychu, která je dobovou replikou díla nizozemského malíře Jana Gossaerta zv. Mabuse. viz. Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 232

¹⁰² 1543 Antverpy – 1615 Paříž, portrétista a krajinář, od 1579 dvorní malíř arcivévody Ferdinanda Tyrolského

¹⁰³ (1530-1587) syn Wolfa Dietricha I. z Hohenemsu a Kláry Medici, sestry pozdějšího papeže Pia IV.

který byl promyšleným zobrazením dobových představ o nebeském Jeruzalému, budovaným od roku 1561, postavit zámek v Hohenemsu a v hlavní reprezentační síni pověsil kromě vlastní galerie předků, také galerii španělských královských příslušníků. Rodová galerie v tomto kontextu se vztahuje k dějinám spásy.

Španělský král Filip II.¹⁰⁴ byl uměleckým mecenášem, který určoval vkus celé generace šlechtických a aristokratických dvorů celé Evropy.¹⁰⁵ Velice obdivoval umění vlámských primitivů a byl nadšeným podporovatelem nizozemského umění. Kardinál a vicepremiér Nizozemí, humanista a mecenáš Antoine Perrenot de Granvelle seznámil Filipa II. s předními vlámskými umělci a portrétisty, které si Filip II. zval na svůj dvůr v Madridu a založil tak tradici španělského portrétu. Většina z těchto umělců pocházela nebo se školila v Antverpách, které v této době představovaly bez nadsázky nejvýznamnější kulturní i komerční centrum tehdejšího světa. Dobový obdiv evropských dvorů a Španělů obecně k vlámskému portrétnímu umění vyjádřil výstižně kardinál Granvelle: „(tady v Římě) nemáme takové malíře jako ve Flandrech, protože Tizian je v Benátkách a netěší se dobrému zdraví, Michelangelo je už po smrti, a po nich nevím, kde bychom mohli najít něco lepšího než ve Flandrech.“¹⁰⁶ Filip II. budoval svou obrazárnu právě s pomocí kardinála Granvelle. Oblíbil si umění první generace vlámských primitivů pro jejich mystiku a tajemnost. Nechal si od Coxcieho¹⁰⁷ pořídit kopii van Eyckova Gentského oltáře. Ve Filipových sbírkách se také nacházely panoramatické krajiny od Patinera¹⁰⁸, který rovněž patřil ke královým oblíbencům.

Filip byl ztělesněním katolického panovníka par excellence, a vybudoval svoji vizuální identitu pomocí aury nedostupnosti a vyvolenosti – „život panovníků je vypjat k nejvyšším výrazovým možnostem, všechny životní situace jsou povzneseny téměř v mysteria, okrášleny barvami a ozdobami, zahaleny do roucha ctnosti.“¹⁰⁹ Důkazem je i koncepce Filipova dvora El Escorial v Madridu. Hosté byly ke královským audiencím povoláváni skrze dlouhé labyrinty složitých chodeb. Celá audience byla koncipována téměř divadelním způsobem. Odhrnula se opona, objevil se panovník vzdálený od obyčejných smrtelníků v dostatečné vzdálenosti nehybně a strnule jako portrét. Závěs byl opět spuštěn ve chvíli, kdy audience skončila. Právě závěs, jako připomínka posvátnosti a výjimečnosti jen na chvíli odhaleného pohledu na krále,

¹⁰⁴ Filip II. se s nizozemským uměním seznámil v mládí na dvoře své tety Marie a prababičky Isabel la Católica v Granadě a od té doby se stal jeho vášnivým sběratelem

¹⁰⁵ Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 9

¹⁰⁶ *Les Granvelle et L'Italie au XVIe siecle – Le Mecenat d'une Famille*, Cêtre Basancon 1992, str. 164

¹⁰⁷ malíř Michiel van Coxcie (1499-1592) viz. Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 19

¹⁰⁸ Joachim Patiner (1485-1524) je považován za zakladatele krajinomalby. viz. Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 19

¹⁰⁹ Huizinga, J: *Podzim středověku*, Praha, str. 63

se pak stal nedílnou součástí téměř všech oficiálních královských portrétů a stal se pak i formálním prvkem portrétů příslušníků dvora a šlechty. Panovnický a posléze i šlechtický portrét měl funkci zvyšovat moc a prestiž, zdůraznit teritoriální kontrolu a legitimitu rodového následnictví. Panovnický portrét se jako závazná formule s opakujícími se prvky etabloval v tvorbě Anthonise Mora.¹¹⁰ Snad první portrét si Filip II. u Mora objednal v roce 1557, představuje vítězného Filipa II. po bitvě u San Quentina. Od této chvíle se na všech oficiálních zobrazeních Filipa II. začínají opakovat podobné prvky. Portréty Filipa II. představují většinou panovníka jako garanta bezpečnosti nebo jako propagátora katolické víry. Portrét bývá tříčtvrteční, portrétovaný stojí v kontrastu, vždy s přísným a odtažitým výrazem, muži mají vždy meč, rukavice a klobouk – symboly urozenosti. Na tmavém a většinou neutrálním pozadí byl součástí prostředí portrétovaného vždy sloup. Jeho symbolika se odvozuje od stromu, je to prvek který vyrůstá ze země a míří k nebi, symbolizoval mentální a spirituální sílu, uměřenost a sílu fyzickou.¹¹¹ Dále bývá zobrazen většinou stůl nebo židle. Jako atributy prostředí, ve kterém člověk sedí u stolu a rozhoduje, vykonává svůj úřad. Podle dobových zpráv¹¹² audience opravdu probíhala v některých případech u stolu nebo židle. Židle byla vnímána jako symbol autority, sedící člověk je klidný a vyrovnaný. „Tyto portréty byly vnímány téměř jako ekvivalent skutečné přítomnosti panovníka.“¹¹³ Sám Filip II. si před portréty předků snímal z hlavy klobouk na znamení úcty k nim.¹¹⁴ Oficiální španělský dvorní portrét nebyl vnímán jako alegorie, protože sama přítomnost portrétovaného byla dostačující a nebylo ani žádoucí komplikovat jasné poselství portrétu. Královský portrét nebyl pouze privátní záležitostí panovníka, ale především měl politickou a diplomatickou funkci. Portréty členů španělské královské rodiny se velice rychle, ať už jako kopie nebo tisky, rozšířily do všech významnějších šlechtických galerií, a potvrzovaly tak spřízněnost šlechtice s panovnickým rodem a byly i vajíčkem panovnické ochrany nad ním a jeho rodem, byly vizuální dokumentací vztahu k panovníkovi. O tom, že byla těmto podobiznám i ze strany krále připisována téměř magická funkce vypovídá, že obraz a zobrazení nebylo chápáno stejným způsobem jako dnes, ale do jisté míry i přes kritiku vzdělanců bylo vnímáno jako skutečná přítomnost zobrazeného a tudíž jejich autor byl do jisté míry pouze tím, kdo popisuje existující realitu. Zdá se, že platilo, že nejlepší malíři své doby byly velice ceněni, zatímco řadoví malíři

¹¹⁰ Anthonis Mor byl dvorní malířem Habsburků viz. kap. 1.2

¹¹¹ Lurie, J: *17th century dutch family portraits*, Catalogue of Exhibition in Charles and Evelyn Kramer Galleries 17.9-6.12 1994, Tel Aviv Museum of Art 1994, str. 64

¹¹² Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 272 ...roku 1584 popisuje jeziuita Luis Frois krále stejně jako na obraze – stojícího u stolu během audience

¹¹³ Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 19

¹¹⁴ Mulcahy, R: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 19

nepovažovali v některých případech ani za nutné obraz signovat. Dnes, kdy připisujeme větší význam autorství než obrazu samotnému nebo předmětu zobrazení, se nemůžeme ve vnímání obrazu (a v požadavcích na zobrazení) shodnout s dobovým divákem.¹¹⁵ Důkazem je také množství v té době vznikajících kopií oficiálních portrétů (Morových, Coellových, aj.). V každé významnější dílně, byla při zhotovování určitého portrétu pořízena zároveň kopie, podle které byly zhotovovány v případě (očekávaného) zájmu další kopie.

2.2. REPREZENTACE ŠLECHTICŮ

Všechny civilizace se vyznačují určitým implicitním systémem sociálních, morálních a estetických hodnot, které se mění v průběhu času. Tyto hodnoty, obsažené v kánonu umění nenalezneme v předmětech samých, ale v lidské mysli.¹¹⁶ Naším východiskem je tvrzení, že kultura má určitou setrvačnost. „A každá přítomnost přebírá z minulosti i nevědomě, prostou tradicí, významové kódy spjaté s významovými kódy jiných dob, jiných kulturních okruhů a začleňuje je do vlastních výrazových a tím významových soustav.“¹¹⁷ Jedinec se rodí s určitými právy a závazky, které vyplývají z jeho postavení a nabývají platnosti teprve potom, co se skrze křest stává plnoprávným členem středověké křesťanské společnosti. Tyto závazky právní, mravní a etické bylo nezbytně nutné dodržovat, protože ve středověku byl hierarchicky uspořádaný společenský řád chápán jako přirozený a daný od Boha, a proto „spravedlivý, neboť je moudrý a odpovídá lidské přirozenosti“.¹¹⁸ Příslušnost k určité sociální skupině určovala chování jedince.¹¹⁹ Projevení vůle tedy nespočívalo ve svobodném rozhodnutí, ale ve výběru chování, které nejlépe vyhovalo skupině. Postavení šlechty nebylo v 16.stol. primárně konstituováno vnitřním vědomím jednotlivce, ale reakcí okolí. Také duše a podstata jedince byla vnímána skrze tělesné, všechny pohyby a gesta šlechtice vypovídaly o jeho postavení. Lidský jedinec byl vnímán prostřednictvím dualismu smrtelného těla a nehmotné, neviditelné duše, která je v něm obsažena.¹²⁰ Tělo bylo vnímáno v důsledku církevních doktrín jako něco hříšného a tudíž špatného¹²¹, jako něco pomíjivého a chvilkového co jedince na tomto světě

¹¹⁵ Mulcahy, R.: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004, str. 292

¹¹⁶ Woodfield, R (ed.): *The Essential Gombrich*, Phaidon 2001, str. 366

¹¹⁷ Baleka, J.: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*, Academia, Praha 2005, str.157

¹¹⁸ Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str.cituje Tomáše Akvinského, str. 218

¹¹⁹ Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str. 146

¹²⁰ třetí složkou člověka je duch, ale ten pouze vdechuje život

¹²¹ „ohavný šat duše“ – podle církevního otce Řehoře Velikého

brzdí a znemožňuje postup do další roviny lidského bytí posmrtného života. Naproti tomu díky věčné a nesmrtelné duši, mohl být jedinec účasten na posmrtném životě. Tělesnost a duše byla v přímém spojení a každá známka tělesnosti byla nahlížena jako odkaz k duši. Ke korigování těla docházelo skrze duši, a naopak duše mohla být korigována pomocí těla.¹²² Teprve v souvislosti s humanismem a renesancí, začíná postupně docházet postupně k opuštění koncepce těla jako apriori špatného a hříšného. I když dochází v 16 stol. k obrovskému rozmachu vzdělání, kultura gest, která je v této době velice vžitá a pro fungování společnosti nezbytná, stále přetrvává. Ruce jsou společně s obličejem nejvýrazovějšími prvky lidského jedince. Člověk se obstarává pomocí rukou a nezbytně je potřebuje k přežití. Také proto je gestu přikládána moc něco změnit. Zviditelňuje neviditelné – totiž to, co je nejprve pouze v myslí. Latinské *manus* znamenalo nejenom ruku, ale také moc.¹²³ Pro sv. Augustina, není slovo ani gesto napodobivé – „význam nejen znamená, ale jím i je“.¹²⁴ Důležitější je vždy ruka pravá, protože jsou s ní spojeny všechny důležité úkony.¹²⁵ Gesto se stává účinným ale pouze pokud je správně provedeno. Nekontrolovatelná a divoká gestikulace byla vnímána jako negativní.¹²⁶ Ceněno bylo zdrženlivé a mírné jednání.¹²⁷ Kánon křesťanských ctností je tvořen ze tří teologických ctností (víry, naděje a lásky) a čtyř kardinálních ctností (spravedlnosti, obezřetnosti, statečnosti a mírnosti) a jejich podkategorií jsou např. uměřenost a cudnost (pocit hanby za tělo a pohlavní hřích, souvislost hříchu a sexuality), manželská věrnost – tyto ctnosti se vztahují k tělu a pohybu. Skrze ctnosti člověk dospěje ke šťastné smrti (skrze neřesti k žalostné smrti) – jsou dobrodiním, které člověk čerpá z eucharistie. „Člověk je vnímán jako spojení duše a těla, a toto spojení je antropomorfním principem obecného pojetí společenského řádu a světa, jenž je celé založeno na dialektice vnitřního a vnějšího. Gesta tuto dialektiku v lidském těle a ve společnosti znázorňují, ztělesňují. Navenek odhalují tajné pohyby duše, která je skrytá.“¹²⁸ Pro zobrazení šlechtice ve výtvarném umění existovala pravidla¹²⁹ – vznešený pohyb končetin, pokud je zvednuté jedno rameno, druhé by mělo klesnout. Váha

¹²² viz. tělesné tresty

¹²³ Baleka, J.: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*, Academia, Praha 2005, str. 75

¹²⁴ Baleka, J.: *Výtvarné umění - Výkladový slovník*, Praha 1997, první vydání, str. 85

¹²⁵ poddání ruky, pomazání, darování, milost, požehnání, znamení kříže, složení rukou, pasování na rytíře, bůh je zobrazován v podobě pravice, přísaha, prokletí, potrava

¹²⁶ V Bibli poukazuje na negativní konotace údů sv. Pavel, gesta dokládají hříšnou přirozenost člověka.

¹²⁷ Baleka klade vznik kladného hodnocení zdrženlivého jednání s mnišskou kulturou a katedrálními školami, viz.

Baleka, J.: *Výtvarné umění - Výkladový slovník*, Praha 1997, první vydání str. 92

¹²⁸ Schmitt, J-C.: *Svět středověkých gest*, Vyšehrad, Praha 2004

¹²⁹ v knize o malbě *Lairesse-Groot Schilderboek* (1707) najdememe charakteristiku vznešeného postoje. Stejně nároky na zobrazení i u jiných soudobých teoretiků umění (van Mandera a Van Hoogstratena).

nesmí být nikdy na obou nohou, ale pouze na jedné – kontrapost.¹³⁰ V této době vznikají také četné traktáty týkající se správného chování a výchovy.¹³¹

Nový dvořanský kodex chování popsaný Baldasserem Castiglionem,¹³² ukazuje šlechtice 16 stol. jako vzdělaného a všestranného jedince, který nepracuje a tráví volný čas hudebními produkcemi, hrou na hudební nástroje, četbou, malováním, lovem, hostinami a hazardními hrami¹³³. Dochází ke zdůrazňování dobrého jádra jedince, který byl stvořen k obrazu božímu a jeho výchovy.¹³⁴ V oblasti výchovy se klade důraz na *studia humanitas* (gramatika, rétorika, poezie, historie a etika). Výchova je vnímána jako velice důležitá především ve šlechtickém prostředí. Prostřednictvím výchovy si jedinec osvojil sebereprezentaci, kterou do jisté míry po celý život dokládal svůj nárok na určité sociální postavení. Vedle tradičního fyzického tréninku jízdy na koni, šermu a tance se mladí šlechtici seznamovali i se základy římského práva, matematiky, geometrie a pevnostního stavitelství, geografie a státovědy a učili se i cizí jazyky, protože ve větší míře cestovali. Podnikali tzv. kavalírské cesty, na kterých se seznamovali se životem v cizích zemích, s dvorskými rituály a životními způsoby, navazovali důležité kontakty, poznávali jiné způsoby hospodaření a zřízení. Viděli, že ukázkou osobní a stavovské prestiže je mj. i stavitelství, umělecké sběratelství a mecenášství, pořádání divadelních, hudebních i společenských zábav a aktivní účast v nich. Ke vzdělání aristokratů patřily i základy kreslení, hra na hudební nástroje. Nejčastějšími cíli kavalírských cest byla Itálie a Nizozemí. Při tom platilo, že „ti, kteří se dobře narodili, mají obyčejně dobré sklony, zatímco ostatní (neurození) jen zřídka“.¹³⁵ Dobrý člověk se podle dobového názoru většinou rodí jako urozený (šlechtic). Společenské postavení bylo tedy do jisté míry vnímáno jako známka kvality člověka. Od urozeného bylo automaticky očekáváno jiné chování a jednání než od člověka neurozeného. Protože neexistovala soukromá sféra tak, jak ji vnímáme dnes, bylo každé chování a jednání především prvotně zaměřené směrem ke společnosti a proto do jisté míry veřejné. Přesto, že byla v sociální hierarchii chápána kategorie šlechtic jako poměrně stabilní a daná narozením, bylo sociální postavení v rámci šlechty

¹³⁰ Roodenburg, H: *The Eloquence of the Body – Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, str. 121

¹³¹ např. pedagogické příručky Erasma Rotterdamského – přirovnání výchovy jedice k zahradě – musí být kultivována a ohýbána

¹³² Hojda Zdeněk, Česká aristokracie a barokní Evropa, in: *Artis pictores amatores*, NG v Praze 1993, Slaviček Lubomír (ed.), str. 63

¹³³ Koldinská, M: *Každodennost renesančního aristokrata*, Paseka, Litomyšl 2004, str. 82

¹³⁴ V 16 stol. se stává typickým, nechat mužského potomka u matky pouze do určitého věku a poté mu obstarat vlastního vychovatele a částečně jej oprostít z mateřského vlivu. V případě šlechtičen je situace odlišná, dívka zůstává v blízkosti matky až do svatby.

¹³⁵ Roodenburg, H: *The Eloquence of the Body – Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Waanders Publishers, Zwolle 2004, str. 15, ... cituje Castiglioneho příručku *Dvořan ze 16 stol.*

chápano jako pohyblivé a citlivé. Šlechticem se mohl jedinec narodit, ale toto postavení však mohl získat během života a bylo potom zcela normální, aby fiktivně doplnil svůj rodokmen a postavil za svoji osobu váhu řady urozených předchůdců. Přítomnost předků je „sociálním kapitálem“ šlechtice, protože teprve připoutanost člověka k místu a rodu jej dělá členem společnosti. Za šlechtice byl do jisté míry považován především ten, kdo se jako šlechtic choval a to do jisté míry nezávisle na jeho ekonomickém potenciálu. V rámci budování osobní cti bylo důležité, aby nemusel manuálně pracovat – *spezzatura*¹³⁶, cokoliv šlechtic řekne nebo udělá, by nemělo naznačovat manuální práci.¹³⁷ Jedinec toužící dosáhnout určitého společenského postavení mohl dosáhnout vzestupu na společenském žebříčku různými způsoby. Ústřední roli ve společnosti hrála čest, která byla vnímána velice široce jako prestiž, ale také dobré jméno, respekt, reputace a úcta. Získání cti bylo možné tedy neustálým jednáním a jeho potvrzením a schválením sociální kontrolou.¹³⁸ „Reprezentace nebyla pouze zobrazující, ale také formativní – nezobrazovala řád, který existoval, ale vytvářela jej. Proto bylo nezbytně nutné, aby se jedinec neustále projevoval v souladu se svým postavením, protože jinak mohl vytvořit nežádoucí precedens pro další společenské situace.“¹³⁹ Umělecké dílo poskytovalo možnost jak zviditelnit jednání, které je jinak pomíjivé, do trvalého materiálu. „Boháčem se za určitých okolností mohl stát kdokoliv, ale za zámožného aristokrata byl považován pouze ten, kdo si dovedl své bohatství přetavit v arzenál symbolů patřících k společenské úloze významného aristokrata“.¹⁴⁰

¹³⁶ Roodenburg, H: *The Eloquence of the Body – Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, str. 67

¹³⁷ Maťa, P: *Svět české aristokracie*, Lidové Noviny, Praha 2004, str. 29

¹³⁸ Maťa, P: *Svět české aristokracie*, Lidové Noviny, Praha 2004, str. 228

¹³⁹ Maťa, P: *Svět české aristokracie*, Lidové Noviny, Praha 2004, str. 29

¹⁴⁰ Maťa, P: *Svět české aristokracie*, Lidové Noviny, Praha 2004, str. 29

3. RODINNÉ PORTRÉTY JAKUBA HANIBALA I. HOHENEMSE

Předmětem našeho zájmu jsou dva skupinové portréty, které objednal Jakub Hanibal I. Hohenems mezi lety 1576 až 1579 u nizozemského malíře Anthoniho Bayse. Z rodové obrazárny Hohenemsů v Poličce jsme si vybrali obraz *Zahradní hostina* (1578), ve kterém je rodina Jakuba Hanibala I. zobrazena v širším rodovém celku a s ním související *Rodinný portrét* Jakuba Hanibala I. s jeho manželkou a dětmi (1577). Oba obrazy chceme posoudit v rámci Burkeova „komunikačního modelu kultury“.

Komunikační model kultury spočívá v zasazení obrazu do různých (ekonomických, kulturních, geografických a sociálních) kontextů. Umělec i zadavatel uměleckého díla se pohyboval na určitém místě a v určité době, která podmiňovala jeho možnosti. Moderní představy o „umění“ neplatí obecně, nýbrž se váží k určitým obdobím v určitých kulturách. Burke navrhuje snažit se nahlížet kulturu dané doby antropologicky jako celek a získat odstup od vlastní kultury. Obdobně jako Burke, chceme zdůraznit, že každý fakt z oblasti náboženské, ekonomické, sociální či politické je úzce spjat s oblastí umění a naopak. Chceme se také soustředit se na horizont očekávání diváka obrazu určité doby – v našem případě šlechtice.

Anthoni Bays namaloval pro Jakuba Hanibala I. nejdříve krajinu s rodovými sídly (1576). Krajinomalba je znázorněním plánované dostavby zámku, který byl hlavním sídlem rodu. V roce 1577 vznikl nejzdařilejší Baysův obraz, portrét Jakuba Hanibala I. s manželkou Hortensií a jejich dvou nejvěrnějších služebníků – hofmistra Hartmanna Bappuse z Trazbergu a komorné Pausanie Mincony. Součástí tohoto rodinného portrétu¹⁴¹, který vznikl k dvanáctiletému výročí sňatku Jakuba Hanibala a Hortensie byly i později oddělené portréty synů Kašpara¹⁴², Marka Sitticha IV.¹⁴³ a Wolfganga Dietricha II.¹⁴⁴ a dcer Markéty¹⁴⁵ a Kláry.¹⁴⁶ Zobrazené postavy jsou doplněny nápisy, ve kterých jsou uvedena jména, u dětí i věk a u hofmistra¹⁴⁷ a komorné¹⁴⁸ i důvod jejich zařazení do rodinného portrétu, jako nejvěrnějších služebníků. Uprostřed obrazu je signatura malíře a vročení obrazu.¹⁴⁹ Střed obrazu tvořilo zobrazení manželského páru a dvojice služebníků (110 x 187,5 cm), po stranách kompozice

¹⁴¹ Rekonstrukce viz. Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 74

¹⁴² ve 4. roce svého věku

¹⁴³ ve 3. roce svého věku

¹⁴⁴ ve 2. roce svého věku. Nejmladší syn Wolfgang Dietrich domalován na již dokončený obraz – na základě

restaurátorského průzkumu viz Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 78

¹⁴⁵ v 10. roce svého věku

¹⁴⁶ v 6. roce svého věku.

¹⁴⁷ SERVUS FIDELIS

¹⁴⁸ SERVA FIDELISSIMA

¹⁴⁹ ANTHONI BAUS / PINGEBAT ANNO / 1577

byli zobrazeni synové (110 x 89 cm) a dcery (110,5 x 89 cm). Společný portrét urozených osob s jejich služebníky by mohl poukazovat na to, že Jakub Hanibal I. byl jako jeho objednavatel ovlivněn tzv. „nizozemským demokratismem“.¹⁵⁰ Šlechtičtí manželé se zde prezentují v roce dvanáctého výročí svého sňatku v kruhu svých dětí a služebníků, kteří potvrzují smysl jejich manželství, společného života a hospodaření. Zachované části později do tří samostatných celků rozřezaného plátna¹⁵¹ svědčí o tom, že všechny zobrazené postavy stály v kontrastu, tvořily jako by zastavený průvod, v jehož čele stál manželský pár, sledovaný jejich služebníky. Zobrazení manželů opakuje schéma svatebních obrazů té doby, kdy si muž a žena předávají symbolické dary, v tomto případě – květ hvozdíku. Žena jako by právě vstala z křesla, o které se ještě opírá levou rukou, zatímco pravici, ve které drží mezi ukazováčkem a palcem stonek růžového hvozdíku, vztahuje ke svému muži. Muž se chystá karafiát elegantním tanečním gestem své levé ruky převzít, téměř se nedotýká ženiny ruky, míří otevřenou dlaní nad ni a chce stonek květu sevřít mezi svůj ukazováček a prostřední prst, pravici má v bok. Oba se neznatelně usmívají, nedívají se na sebe, ale ven z obrazu. Hvozdík, který si předávají je zřejmě vzpomínkou na jejich sňatek a odkazem na trvajícím vztah. Už v nizozemském umění pozdního středověku byl hvozdík květinou těch, kteří si dávají slib, nejčastěji snoubenců. K svatbě a smyslu manželství se může vázat i převládající červená barva v odění manželů. Muž je celý v červeném šatě se zlatým vetkávaným vzorem, žena má červený, zlatě vytkávaný plášť a bílý šat se zlatým a červeným vzorem. Červená je barva krve – života, který vzniká ze spojení muže a ženy a bílá je barva mravní čistoty, která je u manželky podmínkou zachování čistoty rodu. Zlatá barva je spojována s bohatstvím a věčným trváním. Význam ženy i muže podtrhují zlaté šperky. Ženu šperky zdobí, u muže navíc ještě zdůrazňují zásluhy. Jakub Hanibal má na krku zlatý řetěz s kosočtvercovým přívěskem, na kterém je nápis: „IACOBUS HANIBAL GRA / VE ZU HOHENIBS QVERTE E / RSTGEWIST IN BARBARI / REGIMENT KNECHT“¹⁵² Za manželským párem stojí jejich služebníci v černém oděvu a se zlatými šperky, za ženou komorná se přidržuje jejího křesla, za mužem hofmistr, takže muži a ženy jsou od sebe v obraze odděleni, mezi nimi stojí tmavý kus nábytku, na kterém má muž položený klobouk se čtyřmi barevnými pery a zlatým páskem. Za mužskou dvojicí v původní kompozici následovala skupina tří chlapců a za ženami dvojice dívek. Děti manželů jsou oblečeny do červeného šatu, dívky s perlovými ozdobami, starší má v ruce růžový hvozdík a

¹⁵⁰ Ve spojení s charakteristikou malíře o tomto jevu píše Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 30., ale my se domníváme, že je to spíše projev smýšlení objednavatele obrazu.

¹⁵¹ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 73

¹⁵² Jakub Hanibal, hrabě z Hohenemsu, pronikl nepochybně jako první napříč regimentem barbarských knechtů.

chlapeci s mečíky, prostřední z nich drží jablko. Jablko a hvozdík v rukou dětí nejsou v této době jen náhodně vybrané doplňky a mohou být vnímány v širším křesťanském kontextu jako protějškové symboly: jablko jako zatížení lidstva prvotním hříchem a hvozdík jako mariánská květina odkazující na její mateřskou bolest a symbol Kristovy krve, poukazují tedy na Mariinu a Kristovu oběť pro lidstvo a vykoupení z hříchu.

Předpokládaný rozsah rodinného portrétu, který je zařazením dětí, služebníků a symbolů obrazným shrnutím dvanáct let trvajícího manželství Jakuba Hanibala a Hortensie potvrzuje význam, který objednavatel, jeho rodina a pro ně pracující malíř přikládali portrétu a jeho umístění v rodové galerii. Takto pojatý rodinný portrét měl hlubší význam než zachycení momentální podoby nebo oživení „paměti“ na jednotlivé příslušníky rodiny nebo zachycení rodinné situace či vyvolání vzpomínky na ni. Měl vizualizovat smysl a význam manželství v rámci rodové linie – tedy zachycovat pozemskou (časnou) historii rodiny v rámci rodu, její společenské postavení v časném pozemském světě. Rodinný portrét měl být „shromážděním“ podob, místa a věcí z pozemského života pro jejich „přenos“ – cestu do života věčného.

3.1. KOMPOZICE RODINNÉHO PORTRÉTU

Barevnost a zpracování pozadí a shodně užitá perspektiva dokládá že dnes tři plátna byla původně součástí jedné obrazové kompozice. Budeme tedy nahlížet všechny portrétní obrazy jako jeden celek, jehož rozměry nám však nejsou známy, protože u jednotlivých pláten došlo téměř s určitostí ke zmenšení formátu. V kompozici se budeme orientovat z pozice obrazu, abychom neporušili symbolický význam pravé a levé strany. Sestava devíti postav na obraze představuje šlechtický manželský pár, jejich dva služebníky a pět dětí¹⁵³. Manželé symbolizující mužskou a ženskou polovinu obrazu se rovnocenně podílejí na zobrazené situaci a zastupují mužskou a ženskou část. Muž stojí vpravo a žena po jeho levé straně. Za Jakubem stojí jeho hofmistr Hartmann Bappus z Trazbergu, za Hortensíí její komorná Pausánie Miniconi. Postavy služebníků jsou v těsné blízkosti za jejich zády a tedy o něco menší. Po boku rodičů jsou seřazeny podle velikosti, (podle věku) jejich děti, za matkou dcery, za otcem synové. Rodiče i děti jsou v pravidelných rozestupech. Jedinou výjimku tvoří nejmladší syn, který byl domalován dodatečně (barevná vrstva jasně identifikovatelná na originálních

¹⁵³ Kašpar, Mark Sittich IV., Wolfgang Detřich II. a dcery Markéta a Klára

vrstvách lakových). Všichni portrétovaní stojí v kontrastu a jejich postavy i tváře jsou nazírány ze tří čtvrtin.

Bays vrství jednotlivé perspektivní plány podle významu a důležitosti obsahově i ryze malířsky – z hlediska kompozice i barevné skladby. Z kompozičního hlediska je obraz přísně symetrický, což vychází z jasně definovaných vztahů. Řešení kompozice je založeno na vertikálách dělících šířku plátna na symetricky odpovídající úseky. U obou dětských skupin patrně schází část malby – u obrazu děvčat při pravém a dolním okraji, u podobizen chlapců na levém a dolním okraji. Při řešení kompozice bereme také v potaz zmenšení plochy obrazu, ke kterému došlo při vyříznutí těchto partií a jejich opětovném napnutí na nové spodní rámy. Podle navržené kompozice dělí důležité vertikály vždy polovinu obrazu na obě dvě strany od středu v poměrech zlatého řezu. Na těchto hlavních vertikálách je umístěna ústřední skupina, kterou tvoří Jakub, Hortensie a děti. Pokud nahlížíme kompozici horizontálně, je tato skupina opět umístěna v jedné lince horizontály. Obě skupiny dětí mohly být na obraze posazeny o něco výše nad spodní hranou obrazu. Portrét chlapců mohl být umístěn ve stejné výšce jako portrét děvčat – výška očí nejstaršího syna a nejstarší dcery byly umístěny přibližně na stejné horizontále. Jejich postavy se mohly tedy nacházet výše než na Křížové a Junkem navržené kompozici.

Kompozice obrazu je řešena dvěma rovnoramennými trojúhelníky, které mají vrchol ve stejné linii, kde je umístěn významový střed obrazu. Kratší strany prvního trojúhelníka jsou vedeny v linii výšky hlav dětí a sbíhají se ve výšce očí dospělých. Strany druhého trojúhelníka probíhají v linii rukou všech portrétovaných a přepony se sbíhají v květu hvozdíku. Spojené ruce manželů by opět mohly být umístěny na horizontále procházející zlatým řezem výšky obrazu, v tomto směru nejsme schopni přesně určit nakolik z rozměru hloubky podlahy chybí při dolní část obrazu. Střed kompozice tvoří významový střed obrazu. Je jím gesto spojení rukou Jakuba a Hortensie, které je znázorněno předáním květu hvozdíku Hortensii Jakobovi. Perspektiva figur v prvním plánu odpovídá malířem předpokládanému postoji diváka a nesouhlasí s perspektivou zobrazení podlahy, která je pozorována z vysokého nadhledu. Znamená to, že čára horizontu při malbě podlahy byla úmyslně posazena o něco výše. Více nakloněná základna tak umožňuje i zvětšení rozměru desky stolu jejím „nakloněním“ směrem k divákovi. Kombinování různých úhlů pohledu při konstruování obdobných kompozic je dobovou praxí, která umožňovala posunout zobrazovaný děj téměř až do divadelní polohy (nakloněné jeviště), současně monumentalizovat důležité partie a tím znásobit celkový účinek díla. Postavy dětí jsou ve srovnání s postavami jejich rodičů přibližně poloviční výšky a přesto jsou zobrazeny pod stejným pozorovacím úhlem. Divák na ně nenahlíží z vysokého nadhledu,

kterému by odpovídalo oko pozorovatele, ale opět pod stejným úhlem a ze stejné výšky jako na jejich rodiče, což svědčí o tom, že portrétovaní stáli Baysovi modelem individuálně a jako celek byli do předem připraveného prostoru „instalováni“. Protože došlo k oddělení jednotlivých obrazů, není zřejmé prostředí děje. Na portrétech chlapců je zobrazena prkenná dřevěná podlaha, která končí pod kolena nejstaršího syna Kašpara. Pouze zde je patrná podlaha ubíhající šikmo dozadu, která zřejmě celému výjevu tvořila jakési hluboké jeviště. Hloubka prostoru je větší, než by odpovídalo úhlu, pod kterým byly jednotlivé figury při malbě pozorovány. Na portrétu Jakuba a Hortensie, který byl seříznut v dolní části (pod jejich kolena) je vidět na pozadí pouze část zeleného stolu na kterém leží Jakubův černý klobouk. Na portrétech dcer není vzhledem k dlouhým šatům a úpravě formátu patrné ani prostředí děje, ani původní terén.

Celková barevnost obrazu je tlumená, žádný z prvků celé struktury malby není akcentován na úkor druhého. Pozadí je tmavé, v podstatě monochromní, bez rušivých detailů a svou tonalitou napomáhá jasné prezentaci celé skupiny portrétovaných. Nejvýraznějšími elementy/ prvky jsou tváře a ruce portrétovaných. Partie obličejů, které by podle prudkého odrazu světla na podlaze měly být ve stínu jsou znázorněny v rozptýleném světle, což znovu poukazuje na to, že postavy byly portrétovány individuálně a do celku obrazu dodatečně vloženy. Oblečení ústředních postav je drženo v teplých tónech (červené a zlaté) a barevně kontrastuje s temnějším a víceméně monochromním pozadím. Asistující figury hofmistra a komorné jsou úmyslně barevně potlačeny a neuplatňují se u nich ani světlejší barevnost rukávců jako v případě postav dětí. Z hlediska zpracování ústředních postav je kladen důraz na detail a přesný popis materiálů (látek, šperků, doplňků). Celek je harmonický, působí velmi klidným dojmem, který je navíc umocněn statickým vertikálním umístěním figur. Z hlediska provedení je *Rodinný portrét* velice kvalitní. Malba je v partiích hlav a rukou postav provedena velmi precizně se smyslem pro detail. Portréty dětí nejsou v partiích inkarnátu propracovány se stejnou důsledností jako portréty dospělých. Některé části dětských obličejů jsou mírně disproporční (např. vzdálenost mezi nosem a ústy nejmenší dcery). Draperie jsou malovány sumárněji se smyslem pro zachycení charakteristických znaků daného materiálu. Celkově je *Rodinný portrét* velice kvalitní a poukazuje na Baysovo školení u některého antverpského mistra.

3.2. ZAHRADNÍ HOSTINA

Obraz *Zahradní hostina* (tempera na plátně, 212 × 543 cm) je v levém dolním rohu signovaný „ANTHONI.BAIIIS.FECIT / 1578 / ANTWERPIANV“. V roce 1578 Jakub Hanibal I. Hohenems ukončil vojenskou kariéru a vrátil se z Nizozemí na Hohenems, také se v témže roce narodil jeho nejmladší syn a zemřela Jakubova manželka Hortensie. Nevíme přesně, jak šly tyto významné životní události za sebou. Je možné se domnívat, že právě narození syna a zejména smrt manželky podnítily vznik obrazu, ve kterém se ke společné hostině schází 54 členů širší rodiny, jejich hosté, služebníci a hudebníci. Hostina se koná v pěstěné zahradě u zámecké budovy. Zahrada je ohrazená, upravená jako francouzský park a po levé straně jí protéká řeka. V pozadí je idealizovaná horská krajina, připomínající prostředí, ve kterém stála sídla Hohenemsů.¹⁵⁴ Účastníci hostiny stojí a sedí v otevřené zahradní besídce obrostlé vinnou révou. Na podlouhlém bíle prostřeném stole se podává několik druhů ovoce (vinné hrozny, jablka, hrušky, třešně, fíky), též rozinky a pražené obilí či jiná bílá semena. Na stole je též několik zlatých misek s bílým, pravděpodobně sypkým obsahem. Před jedním mužem je přímo na bílém ubruse skrojek chleba. Před jednou z dam jsou na zlatém podnose stočené světle hnědé, tenké placky a před jinou kovový talířek s bíle a červeně na čtvrtiny dělenou a tence v kruhu rozlitou hmotou. Na stole nebo v rukou stolovníků jsou zlaté poháry (v jednom případě skleněný), jaké se užívaly k pití vína. Ve velké zlaté nádobě v přední části obrazu se chladí baňaté nádoby, předpokládáme, že s vínem, další se chladí na opačné straně v kamenném bazénku kašny. Číšníci doplňují mísy s ovocem a též dolévají nápoje. Členové rodu Hohenemsů sedí okolo stolu na dřevěných vyřezávaných stoličkách, ti významnější v čalouněných křeslech. Hudebníci a někteří služebníci stojí, děti a další sloužící jsou v pohybu. Tváře osob u vzdálenější strany stolu jsou zachyceny z tříčtvrtečního pohledu, osoby sedící nebo stojící u opačné strany stolu (blíže divákovi) jsou zachyceny z profilu. Většina jich hledí mimo obraz, jen někteří směrem k divákovi. Gestikulují mezi sebou, někdy se i dotýkají rukama, někteří se na sebe dívají. Mají před sebou kovové talíře, někteří z nich drží přibory a krájejí ovoce, pozvedají poháry, dělí se o ovoce – matka se synem, manžel s manželkou, bratr s bratrem. Příslušníci rodu jsou oblečeni ve slavnostních kostýmech, které jsou podle dobové módy „třpytivé a splývavé jako hedvábí a nepoddajné jako brokát“¹⁵⁵, většinou jsou červené, zdobené zlatem, někteří muži i ženy mají stejné černé klobouky zdobené zlatým řetězem.

¹⁵⁴ K obrazu existuje nedatovaná přípravná kresba perem na papíře, 26,5 x 64 cm, uložená v soukromé sbírce v Itálii (Rovereto), viz. Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 80

¹⁵⁵ Toman, R: *Umění italské renesance*, Praha 2000, str. 399

Oblečení doplňují u žen perlové náhrdelníky s perlami smaragdy a rubíny. Muži mají mohutné zlaté řetězy kolem krku a za pasem zdobné zbraně. Služebníci a číšníci jsou v zelených kabátcích, hudebníci mají kabátce hnědé či červené.

Čelem k divákovi sedí ve středu rodiny černě oděná dáma s bílým čepcem, která byla identifikována¹⁵⁶ jako Klára z Hohenemsu rozená de'Medici. Pravou rukou se chystá odtrhnout si z hroznu bobuli vína a levou rukou si přidržuje talíř. Klára de'Medici je matka Jakuba Hanibala I., předpokládaného objednavatele obrazu. Po její levici, sedí manžel její dcery Markéty, Fortunat z Madruzza. Markéta z Madruzza sedí po jeho levici. Fortunát drží levou ruku v gestu namířeném na diváka a pravicí pomáhá rozkrojit své ženě Markétě hrušku. Po levici Markéty sedí v černém klobouku komorná manželky Jakuba Hanibala I. Hortensie z Hohenemsu, Pausania Mincona. V ruce má příbor a právě nabírá sousto z talíře. Vedle ní sedí nejstarší dcera Jakuba Hanibala I. a Hortensie, Markéta, mezi ukazováčkem a palcem levé ruky drží pohár, levým loktem se téměř dotýká svého otce Jakuba Hanibala. Jakub Hanibal I. je zobrazen ve stejném kostýmu a pozici jako na starším rodinném portrétu, ve zlatém šatě a černém klobouku se třemi střapci, sedí se svou manželkou Hortensií, která je také oblečená stejně jako starším rodinném portrétu. Mezi oběma manželi na čestném místě hosta sedí Jakubův bratr, Mark Sittich III., kardinál a salzburský arcibiskup. Jakub Hanibal se se svým bratrem dělí o jablko, které Mark přidržuje ukazováčkem pravice na talíři a Jakub levou rukou krájí nožem. V levici drží Mark Sittich bílý kapesník. Za nimi v druhé řadě stojí postava muže, který drží v pravé ruce zlacený zdobný pohár a v levé křišťálový pohár (který je jediným pohárem z tohoto materiálu na celém obraze)¹⁵⁷. Po levém boku Marka Sitticha stojí muž v kostýmu šaška, má dvoubarevný zlatobílý oblek s čapkou, dívá se rozverně na diváka ze tří čtvrtin a v levé ruce drží pohár, přes rameno má položen obušek, který drží pravou rukou. Polopostava Marka Sitticha je velmi pečlivě promalovaná a je zřejmě provedená podle dnes neznámého portrétu. Za Hortensií stojí služebná Felicitas Welsarová, která drží v náručí Hortensiina nejmladšího syna Wolfa Dietricha IV., který byl stejně jako jako na o rok starším rodinném portrétu domalován dodatečně na původní lakovou vrstvu obrazu¹⁵⁸. Po levém boku Hortensie sedí ve vyřezávaném čalouněném křesle její nejstarší syn Kašpar a právě se chystá uchopit číši ze zlacené mědi, kterou mu předává dětský číšník. Takové číše sloužily speciálně k podávání vína při slavnostních příležitostech. „Byly zdobené tepaným vroubkováním a reliéfními soškami a rozvilinami, víčko završovala soška bojovníka nebo některé z mytických

¹⁵⁶ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 72

¹⁵⁷ Morant, H: *Dějiny užitého umění*, Praha 1983, str. 315....Poháry z čirého skla se vyráběly v této době pouze v Benárkách na ostrově Murano.

¹⁵⁸ Není zachycen ani na kresbě k tomuto obrazu.

postav.“¹⁵⁹ Proti kardinálu Marku Sittichovu sedí zády k divákovi další kardinál rodu, Karel Boromejský, bratr Hortensie, jehož tvář je zachycena z profilu. Malá propracovanost kardinálově podoby svědčí, o tom, že zřejmě Bays neměl příležitost malovat podle živého modelu a neměl ani k dispozici ani kvalitní předlohu. Karel Boromejský je zobrazen z profilu jako na medaili, v kardinálském rouchu a baretu, levou ruku má opřenou o křeslo. Po kardinálově levici stojí děti Jakuba Hanibala I. a Hortensie, Klára a Mark Sittich IV. Klára má v ruce hrozen vína a Sittich drží v pravé ruce za stopku hrušku. Mark Sittich pozoruje sehnutou postavu muže, který sahá pro nádobu s vínem. Naproti dětem prochází číšník, který nese mísy s červenými hrozny ke stolu a přitom pozoruje, jak si muž ve zlatém kabátci podává zlacenou nádobu. Po pravici Marka Sitticha IV. sedí k divákovi zády Werner z Reiternau, je zobrazen z profilu a za opaskem má meč. Sedí na dřevěné vyřezávané stoličce a jeho levá noha je výrazně nakročena do zadu, jakoby se chtěl každou chvíli zvednout a vstát, čemuž napovídají i obě ruce položené na stole. Z levé strany k němu přichází číšník s pohárem, který drží levou rukou za vrchol víka a pravou za nohu poháru. Po levici Wenera z Reiternau sedí v křesle jeho manželka a Jakubova sestra Helena z Reiternau. Je také zobrazena z profilu a stejně jako její muž se nedívá na diváka ale směrem k pravému rohu obrazu. Po její levici sedí na lavici Candida z Reitenau, manželka Jakubova hofmistra Hartmanna Bappuse z Trazbergu. Helena pokládá svou levou ruku lehce na manželův rukáv, upřeně se dívá na svého muže a cosi mu naznačuje ukazováčkem pravé ruky. Hofmistr je zobrazen z profilu a zdá se být v rozhovoru se svojí ženou. Sedí na stoličce a v pravé ruce drží pohár a z levého ramene mu splývá kabátec. Po jeho levém boku sedí na stoličce také z profilu patrně Balthasar z Herlibergu s chotí. Balthasarova manželka má černý klobouk, a oba se dívají do pravé části obrazu. Vedle nich po levici sedí dva Jakubovi důstojníci, velice dobře vymalovaní, mají živé výrazy v tváři. První z nich, sedí k divákovi zády, ale má otočenou hlavu tak, že je mu vidět do obličeje, usmívá se, v levé ruce drží mísu s jablky a pravou má na stole sevřenou v pěst. K němu přistupuje z levé strany číšník. Nese mísy s hruškami a hrozny, které od něj oběma rukama odebírá postava v bílém. Ten je zobrazen ze tří čtvrtin a stejně jako jeho druh sedí na stoličce a dívá se ven z obrazu s pohledem upřeným na diváka. Za nimi sedí muž v černém, buď mistr Valentin Schmidt z Bregenzu nebo emský správce František Moosmann, dívá se na číšníka přinášejícího mísy a posunkem mu něco naznačuje levou rukou. Tváří se nespokojeně, jakoby také čekal na mísu s ovocem. Po levici sedí s černou čapkou dvorní lékař Abraham Mirgel z Lindau a v levé ruce drží prázdnou mísu, před ním na bílém ubraze leží skýva chleba. Za

¹⁵⁹ Morant, H: *Dějiny užitého umění*, Praha 1983, str. 315

sedícími postavami v této části obrazu je skupina sedmi hrajících muzikantů flétnistů a loutnistů, někteří z nich se dívají směrem k divákovi, jiní hledí nepřítomně stranou. Po levici doktora Mirgela sedí další muž v černém, snad Zachariáš Furtenbach nebo starosta z Feldkirchu Kryštof Brock. Vedle něho sedí jeho manželka. Muž v černém také drží v levé ruce prázdnou mísu, po jeho levici sedí ve žlutém šatě snad Helena z Hohenemsu, rozená z Freibergu, manželka Gabriela z Hohenemsu¹⁶⁰. Po její levici sedí Jan Kryštof z Hohenemsu, který má levou ruku na hrudi a pravou pomáhá své matce, Evě z Hohenemsu, rozené z Thunu¹⁶¹, rozříznout nožičkem jablko. Eva z Hohenemsu se dívá se směrem k důstojníkům a číšníkům, má stejný černý klobouk se třemi péry jako Jakub Hanibal I., levou rukou drží jablko a pravou ruku pozvedá k ústům.

V druhé řadě stojí významní úředníci hohenemského panství:¹⁶² Šimon Grau, Jörg Stump, Thome Fend, lovcí Ulrich Stump, podkoní Georg Gross, sekretář a správce Sebastian Obelholzer z Kostnice, správce stříbra a tlumočnick Barthle Ammann, komorník Hans Christoph z Pflumern a snad vysloužilý správce dvora Johann Engel z Baden-Badenu. Hohenemští úředníci drží poháry a dívají se buď na diváka nebo stranou. Na obraze nalezneme také sedm číšníků v zelených kabátcích.

3.3. KOMPOZICE ZAHRADNÍ HOSTINY

Obraz má šířkový formát. Nemáme k dispozici informace, zda je velikost obrazu původní nebo byla v průběhu doby zmenšena. K obrazu však existuje přípravná kresba¹⁶³, která v podstatě velmi přesně odpovídá jeho základnímu kompozičnímu rozvrhu. Námětem obrazu je hostina pořádaná v zahradním altánu otevřeném na všech stranách do parku. Prostředí altánu s bohatě dimenzovanou figurální kompozicí vykrývá podstatnou část plochy obrazu a ve svém celku představuje kompletní první plán malby. Park s architektonickými prvky tvoří plán druhý, v třetím plánu je horská krajina. Ani obraz ani přípravná kresba nemají v kompoziční skladbě jednotnou perspektivu. Jsou koncipovány ze samostatných perspektivních celků, z kterých je složena celková kompozice. V definitivním obraze je více postav jak na přípravné kresbě.

¹⁶⁰ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 87 – černé ovce rodiny, což by vysvětlovalo proč Gabriel na obraze chybí

¹⁶¹ manželka Jakubova bratrance

¹⁶² Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 87

¹⁶³ kresba perem na papíře, 26,5 x 64 cm, uložena v soukromé sbírce v Itálii (Rovereto), viz. Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 80

Objednavatel obrazu zřejmě dodatečně zvýšil počet zobrazených osob v průběhu dokončování obrazu. Kresba je zřejmě návrhem základního kompozičního schématu, na základě kterého patrně došlo mezi objednavatelem obrazu a malířem k dohodě o zhotovení díla.

Stejně jako v případě *Rodinného portrétu* si u *Zahradní hostiny* Bays vypomohl rozdílně pojímanými perspektivami při koncipování jednotlivých plánů, čímž do jisté míry sleduje tradici pojetí perspektivní zkratky budované především významově. Obraz můžeme rozdělit do třech rovin pozorovaných ze tří různých úhlů. První rovinu tvoří besídka, druhou deska stolu a další krajina. Třetí rovina není jednotným celkem, ale je složena opět z částí s rozdílně vnímanou perspektivou – tzn. zámeckou architekturou a řekou. Jednotlivé segmenty obrazu jsou komponovány tak, aby tvořily jednotný celek. Na obraze je z hlediska kompozice, barevnosti i techniky malby zřetelná snaha zobrazit každý detail co nejvěrněji, a neochudit tak diváka o všechny podrobnosti ze kterých se výjev skládá. Obraz je tedy koncipován podle tehdejší tradice flanderské a nizozemské malby a vliv italského prostředí, kde by se malíř mohl inspirovat, zde není patrný. Problémem je určitá neobratnost v nepříliš přesvědčivé vazbě kritických momentů propojení jednotlivých částí kompozice tam, kde by si to žádala logická kontinuita provazovaných celků t.j. usazení zámecké architektury, řeky.

Z hlediska kompozice tvoří nejdůležitější část obrazu stůl a skupina osob kolem něj. Stůl se nachází ve středu šířky obrazu a je umístěn horizontálně na střed obrazu. Kompozičně nejvýznamnější prvkem na obraze je skupina osob kolem stolu. Na rozdíl od *Rodinného portrétu* nemá však jednoznačně rozdělenou hierarchii postav. To, že objednavatelem obrazu je Jakub Hanibal I. se předpokládá, ale není to jednoznačně potvrzeno. Nemáme také doklad s jakým záměrem byl obraz objednán. V této chvíli nemáme k dispozici ani restaurátorskou zprávu a nevíme tedy, zda nedošlo k pozdější úpravě formátu. Podle současného stavu můžeme skupinu osob na obraze vnímat ze tří hledisek. Z hlediska kompozičního je ústřední figurou Fortunát z Madruzza. Křížová i Vacková poukazují na možnost zhotovení obrazu k příležitosti svatby Fortunáta z Madruzza s Markétou z Hohenemsu. Z hlediska významového v rámci rodu je na obraze nejdůležitější matka Jakuba Hanibala, Klára de' Medici. Její postava je kompozičně umístěna v podstatě na střed. Barevně je nejvýraznější a opticky rozděluje obraz na levou a pravou část. Dalším významovým ohniskem je skupina kolem Jakuba Hanibala a jeho bratra Marka Sitticha, na kterou je upozorněno otevřeným prostorem stolu v místě, kde se nacházejí děti Jakuba a Hortensie. Z besídky vede loubí do zámeckého parku. Tento přechod do parku v pozadí je umístěn v místě zlatého řezu šířky obrazu. Kompozice je v druhém plánu směřována ke vstupu do parku loubím zahradního altánu. Park má tvar obdélníku či čtverce a

z pravé strany je uzavřen architekturou zámku a z levé ohraničen řekou, podél které rostou vysoké stromy. Nejvzdálenější horizont parku je vymezen architekturou a divokými horami.

Budeme nahlížet obraz z hlediska jednotlivých rovin, zaměříme se nejdříve na rovinu stolu. Odlišné a v rámci celku disproporční pojetí perspektivy stolu od perspektivy besídky je úmyslně zastřeno figurami pohybujícími se při okraji stolu. Portrétovaní jsou seřazeni přibližně ve dvou řadách. Do první řady počítáme kromě osazenstva stolu také stojící postavy dvou číšníků a shýbající se zlatobíle oděnou postavu. Tyto tři figury jsou zachyceny v jakémsi „rozfázovaném“ pohybu, který směřuje pohled diváka do důležité části obrazu, v tomto případě do prostoru mezi Jakubem Hanibalem a jeho bratrem Markem Sittichem. Na horizontále protínající střed obrazu je mezi oběma bratry umístěn kalich. Prostor se záměrně otevírá. Kalich je umístěn v polovině vzdálenosti mezi loubím zahraniho altánu – středem kompozice a levou hranou obrazu. Domníváme se, že kalich mezi Jakubem a Markem Sittichem tvoří významový střed kompozice prvního plánu. Všimněme si také chleba na stole, který je umístěn v téže vzdálenosti, ale na druhé straně obrazu. Většina postav je zobrazena z profilu a natáčí se směrem k divákovi. Postavy v druhé řadě jsou usazeny v různé výšce od podlahy besídky a často nejsou přesvědčivě umístěny do prostoru mezi výškou stolu a podlahou. Do druhé řady můžeme zahrnout také postavy stojící za osazenstvem stolu, které se nacházejí o něco výše než sedící členové hostiny, ne však natolik, aby vizuálně rušily a převyšovaly postavy sedící. Hosté v první řadě jsou ve výšce očí diváka – tzn. čára horizontu je umístěna někde ve výšce jejich hlav. Naproti tomu osoby v řadě druhé nevidí divák z nadhledu – což by bylo přirozené, ale opět tváří v tvář, tzn. další čára horizontu probíhá ve výšce jejich očí. Odlišnost pojetí perspektivy první řady hostů, stolu a zvýšení čáry horizontu u hostů sedících v druhé řadě by se dala vysvětlit malířovou snahou zobrazit všechny účastníky hostiny objektivně, a nikoho nepřipravit o plnohodnotné zobrazení části obličejů či postavy. Způsob zobrazení figur – tzn. existence dvou horizontů – pro každou řadu zvlášť, vnucuje myšlenku, že portréty hostů byly zpracovávány podle již hotových předloh. O předloze máme téměř jistotu v případě podobizen Hortensie a dětí, které odpovídají podobiznám na *Rodinném portrétu*. Tyto postavy zobrazil Bays stejným způsobem jako na *Rodinném portrétu*, a proto je musel do této kompozice zasadit obdobným způsobem. Pro zpracování portrétů členů rodu a hostů podle již existujících podobizen obrazů svědčí také pohledy jednotlivých portrétovaných, které směřují každý jinam, někdo pozoruje diváka z nadhledu, jiný z podhledu nebo ze stejné výšky očí. Odpovídají jim také gesta rukou a obvyklé tříčtvrteční zobrazení.

V rovině besídky nás zaujme nejprve cílené otevření prostoru, které odpovídá způsobu zobrazení podlahy u *Rodinného portrétu*. Perspektivní otevření scény prvního plánu napomáhá

umístění všech aktérů hostiny do scény. V dolní části obrazu se nachází kašna a nádoby s vodou a vínem. Perspektiva nádrže na vodu nesouhlasí s perspektivou podlahy besídky, představuje tedy další samostatný segment v ploše podlahy besídky. Besídka je rozčleněna pomocí figurálních sloupků, na kterých roste vinná réva a ohraničuje celou scénu. Ve zlatém řezu šířky obrazu se nachází loubí, kterým se vstupuje do parku. Prostor mezi vstupem do parku a zahradní besídkou – podřízen perpektivnímu pojetí roviny parku. Čára horizontu prostředí parku je výše než horizont perspektivy besídky. Rozdílné pojetí perpektivy je patrné i u řeky a architektury. Zámek je zobrazen ve zmenšeném měřítku ve srovnání s jeho vzdáleností od ostatních částí kompozice. Z hlediska barevnosti tvoří nejvýraznější část obrazu figurální kompozice prvního plánu a architektura zámku v plánu druhém. Celý obraz je z hlediska barevnosti stejně výrazný, nedochází k rozostření a zeslabení barevnosti v pozadí. Pokud srovnáme *Zahradní hostinu* s *Rodinným portrétem*, malba *Zahradní hostiny* neodpovídá v kvalitě a důrazu na detail provedení *Rodinného portrétu*. Části obrazu se zdají být ne úplně dokončené. Části obrazu, které mají samostatnou perspektivu se také liší v kvalitě zpracování. Je patrné, že byly zpracovávány samostatně. Některé části lidských figur jsou výrazně disproporční, a nesouhlasí s předpokládanou anatomií postav. Příkladem může být i technické provedení inkarnátu, který s určitostí nebyl malován současně s postavami portrétovaných, ale odděleně. *Rodinný portrét* je z hlediska kvality provedení velice precizně vypracován, proporce mezi jednotlivými částmi lidských figur jsou vyvážené. Hlavy osob na obraze *Zahradní hostiny* by se podle zpracování daly rozdělit do několika skupin podle kvality, pečlivosti provedení i barevného podání. Obraz z tohoto hlediska působí spíše jako práce více malířů.

3.4. ZAHRADNÍ HOSTINA HOHENEMSŮ JAKO ESCHATOLOGICKÁ HOSTINA?

K. Křížová a D. Junek se v návaznosti na L. Vackovou domnívají, že hostina Hohenemsů by mohla být „dobově alegorickým banketem, navozujícím symbolickou představu jak Svatby v Káni Galilejské tak Poslední večeře,¹⁶⁴ zároveň však Křížová a Junek domnívají, že Bays si při faktickém pořádání hostiny Hohenemsů pořídil již zmiňovanou přípravnou kresbu, ke které pak při definitivním zpracování obrazu doplnil na přání objednavatele další osoby, které při hostině nebyly,¹⁶⁵ to se nám však zdá krajně nepravděpodobné a v dobové malířské praxi neodpovídající. Křížová a Junek vyvracejí starší konkrétní interpretaci obrazu jako zasnubní hostiny Markéty z Hohenemsu – sestry Jakuba Hanibala I. – s Fortunatem z Madruzzo v roce 1560 a nespojují vznik obrazu ani se smrtí Hortensie. Ve své interpretaci Křížová a Junek vycházejí z kompozičního členění obrazu „do dvou víceméně kompaktních bloků – uprostřed kolem manželského páru Fortunata a Markéty Madruzzo a vlevo¹⁶⁶ kolem Jakuba Hanibala I. a Hortensie z Hohenemsu“ a dávají obraz do souvislosti s rodinnou Jakuba Hanibala I. a považují ho i za objednavatele díla. Pokud je nám známo, k obrazu kromě přípravné kresby nejsou zatím známy nějaké další výtvarné nebo písemné prameny, ze kterých by jednoznačně vyplývalo, že se jedná o hostinu k nějaké konkrétní příležitosti, kdo je kdo v obraze, ani kdo a kdy obraz objednal (a tedy i zadal téma a jeho provedení). Předpokládá se, že ho objednal Jakub Hanibal, protože byl hlavou rodu a autor obrazu byl v jeho službách. Příslušníci rodu jsou určeni podle jiných portrétů hypoteticky (viz Welti). Bezpečně známe tedy jenom rok dokončení obrazu (1578) a jeho autora. Nevíme, ale kdy se na něm začalo pracovat. Víme, že Bays přišel do Hohenemsu na pozvání Jakuba Hanibala v roce 1576 a v následujícím roce namaloval *Pohled na Hohenems a Rodinný portrét*.¹⁶⁷ Ozvuky obou těchto obrazů se také objevují v pojetí *Zahradní hostiny*, v jejím krajinném pozadí a v portrétech manželky a dětí Jakuba Hanibala I. i hofmistra a komorné a v detailech jejich kostýmů a šperků. V letech 1576 až 1577 byl ještě Jakub Hanibal v Nizozemí a rodinné sídlo spravoval jeho bratr Mark Sittich z Hohenemsu. Vzhledem k velikosti a náročnosti *Zahradní hostiny* předpokládáme, že obraz vznikl spíše postupně, a pravděpodobně déle než rok od dokončení *Rodinného portrétu*, tedy možná zároveň s předchozími dvěma obrazy, které jsou v něm obsažené. Nepovažujeme

¹⁶⁴ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 80

¹⁶⁵ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 80

¹⁶⁶ Autoři uvádějí vpravo, vycházejí z pozice diváka. My vycházíme v popisu tohoto i ostatních děl z pozice obrazu, aby zůstal zachován z výkladového hlediska důležitý symbolický význam pravé – levé strany v obraze.

¹⁶⁷ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 72

zachovanou kresbu za skicu pořízenou v průběhu hostiny. Malíř nemohl načrtnout 54 portrétních skic členů rodu a jejich hostů, 7 muzikantů a 3 číšníků po dobu trvání hostiny. Zdá se, že je to spíše objednavateli ke schválení předložená a podle jeho pokynů vytvořená první koncepce obrazu, která pak mohla být na jeho přání v definitivním díle doplněná o 3 postavy číšníků a skupinu 9 postav, které stojí jako stráž za hosty v levé části obrazu.¹⁶⁸ Tato naše domněnka se opírá i o to, že hostina Hohenemsů není skutečnou hostinou s širším výběrem pokrmů. To že na stole je pouze ovoce, chléb a víno¹⁶⁹ svědčí spíše o symbolickém významu hostiny (jak dále doložíme) než o dobové realitě nebo moralizující stylizaci skutečnosti. Hostina, ve které se za zvuků hudby ke společnému jídlu scházejí tři generace rodu se svými služebníky a hosty v geometricky a ideálně upraveném prostředí, vykazuje znaky Božího řádu a může zároveň být „milou vzpomínkou“ na Hohenems. Motiv zahrady s kašnami, ze kterých pijí laně, s protékající řekou, s pávy, labutěmi, apod. a bíle oděnými tančícími figurami, hostina s ovocem, chlebem a vínem v besídce porostlé vinnou révou není z tohoto světa. Domníváme se, že se jedná o hostinu eschatologickou. Zadavatelem nebo spoluautorem ikonografického programu, mohl být kardinál a biskup kostnický Mark Sittich II.

Motiv hostiny je z antropologického hlediska znázorněním sounáležitosti a bratrství.¹⁷⁰ Vyjadřuje křesťanskou povinnost úcty k bližnímu. Ve SZ se motivu „hostiny“ užívá k zobrazení štěstí nadcházejícího mesiášského království.¹⁷¹ Smrt a vzkříšení Ježíše Krista představuje rozhodující eschatologickou událost, která určuje křesťanskou naději pro budoucnost. Podle Vackové, Křížové a Junka navozuje hostina symbolicky novozákonní představu Poslední večeře i Svatby v Káni Galilejské. Svatbu v Káni Galilejské připomínají džbány s vínem a jeho nalévání, na pravém dolním okraji kompozice.¹⁷² Téma Poslední večeře má přímou souvislost s ostatkem svaté krve, protože zobrazuje chvíli, kdy Kristus stanovuje eucharistii. Při katolické mši se Kristus zpřítomňuje ve víně a chlebu. V době rozštěpení křesťanského světa na protestanty a katolíky je toto téma aktuální. Atributy Poslední večeře můžeme nalézt i na hohenemské hostině. Skrojek chleba je z hlediska kompozice nanápadný,

¹⁶⁸ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 87, uvádí jejich identifikaci podle L. Weltiho, *Geschichte der Reichsgrafschaft Hohenems und des Reishofes Lustenau, Forschungen zur Geschichte Vorarlbergs und Liechsteins*, 4 Bd., Innsbruck 1930

¹⁶⁹ Další obtížně identifikovatelné pokrmy mohou také být rostlinného původu (sušené ovoce, plody, ovocné deserty)

¹⁷⁰ *Nový biblický slovník*, Návrat domů, Praha 1996, přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982, str. 294

¹⁷¹ *Nový biblický slovník*, Návrat domů, Praha 1996, přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982, uvádí odkaz na (Iz 25,6; srov.. Mt 8,11; L 14,15 nn)

¹⁷² Vacková, J.: *Nizozemské malířství 15 a 16. století*, Praha 1989, str. 286

ale byl kladen důraz na to, aby byl vidět celý.¹⁷³ V Novém zákoně o sobě Kristus mluví jako o „Božím chlebu“¹⁷⁴ a „chlebu života“. Chléb symbolicky připomínají památku jeho těla vydaného na smrt. Pohár, který číšník podává Jakubu Hanibalu nebo Marku Sittichovi, se nachází ve stejné podobě na obraze i na přípravné kresbě. Jeho význam je kompozičně zdůrazněn prostorem mezi oběma bratry. Žádný obdobný pohár na obraze nenajdeme. Pohár je důkazem skutečné přítomnosti Krista, jeho druhého příchodu, a vykoupení lidstva z dědičného hříchu, který je na obraze symbolizován jablky¹⁷⁵. Jakub Hanibal pomáhá rozříznout jablko svému bratru kardinálu a biskupovi kostnickému Marku Sittichovi III. Jakub Hanibal i kardinál Sittich se o jablko dělí, hřích je společný celému lidstvu, v tomto případě se zdůrazňuje kolektivní odpovědnost rodiny. Díky Kristově oběti, kterou symbolizuje kalich, je lidstvo z prvotního hříchu vykoupeno. I další ovoce¹⁷⁶, které vidíme na stole je spjato se symbolikou vykoupení. Granátové jablko symbolizuje církev s věřícími. Hruška je symbolem vtěleného Krista, a hrozny poukazují na Kristovu oběť a eucharistii. V besídce do které je celá scéna situována rostou bílé růže bez trnů, tedy takové jaké rostly v ráji před Adamovým pádem¹⁷⁷. Studna s vodou odkazuje v Novém zákoně na věčný život jako nejvyšší požehnání, které Bůh dává.¹⁷⁸ Besídku, do které je celá scéna situována, obrůstá vinná réva, která je alegorií vztahu Boha a křesťanů.¹⁷⁹ Skrze Kristovu přítomnost v eucharistii a vykoupení se celá společnost na obraze ocitá v situaci před Adamovým pádem – v ráji.

¹⁷³ Srovnej umístění chleba v *Poslední večeři* Pietra Pourbuse viz obraz. příloha

¹⁷⁴ *Nový biblický slovník*, Návrat domů, Praha 1996, přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982, str. 296, uvádí odkaz na (J 6,33,35)

¹⁷⁵ Ferguson, G: *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York 1954, str. 28

¹⁷⁶ *Nový biblický slovník*, Návrat domů, Praha 1996, str. 714; přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982 ...obrazné užití pojmu ovoce: ovoce Ducha (Ga 5,22), ovoce nesené Bohu (Ř 7,4), ovoce smrti (Ř 7,5; srov. Jk 1,15), ovoce rtů (tj. mluvení IZ 57,19; Žd 13,15), ovoce posvěcení a života (Ř 6,22)...trvalé ovoce (tj. pravá prosperita Ž 1,3; Jr 17,8)...symbol hojnosti života (J 10,10)

¹⁷⁷ Ferguson, G: *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York 1954, str.38

¹⁷⁸ *Nový biblický slovník*, Návrat domů, Praha 1996, str. 1090-1 – přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982, odkazy v Bibli (Ž 23,2; Iz 32,2; 35,6n; 41,18 atd.), (J 4,14; Zj 7,17; 21,6; 22,1.17)

¹⁷⁹ *Nový biblický slovník*, Návrat domů Praha 1996, str. 1090-1 – přeloženo z anglického originálu *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982, Kristus sám sebe charakterizoval jako pravý vinný kmen (J 15,1nn), s nímž jsou všichni věřící spojeni v živém vztahu. V křesťanském umění plodná vinná réva symbolicky vyjadřuje spojení Krista s jeho následovníky.

3.5. TÉMA ZAHRADY

Šlechtické zahrady 16 století jsou koncipovány jako umělé ráje, vytvořené a zkomponované člověkem, který je jako nejvyšší tvor v hierarchii bytí po Bohu. Protože je stvořen k obrazu božímu, je ospravedlněn k tomu, aby mohl také tvořit a komponovat. Ideální krajinou není tedy divoká příroda, ale umně zkomponovaná člověkem zušlechtěná krajina, vymezená hranicemi jako bezpečné místo. Zahrada je v opozici k divoké přírodě a lesům plným dravé zvěře a nebezpečí. Proto je to zahrada (*hortus conclusus*), obehnaná zdí, která ji chrání od vnějšího světa. Zobrazení zahrad je ve vlámském prostředí druhé poloviny 16. století ovlivněno spisy týkající se úpravy zahrad od Hanse Vredemanna de Vries – *Hortorum formae* (1583) a *Hortorum elegantes* (1587). V době renesance jej charakterizují tři základní prvky: *bosco* což byla úprava lesnatého porostu, zavedení vody pomocí kaskád, kanálů a fontán, a rozložení prostoru do podoby dlouhých výhledů.¹⁸⁰ Další oblíbenou literaturou k tomuto tématu byla kniha od Pietra Crescenzi, která byla nejčastěji tištěnou příručkou pojednávající o zahradě. Její výtisky jsou zaznamenány v mnoha královských a aristokratických domácnostech.¹⁸¹ Crescenzi v ní zdůrazňuje, že zahrada je znakem sociálního postavení, „protože takové osoby si mohou z důvodu svého bohatství dovolit v zahradě takové věci, které uspokojí jejich přání, a zaplatit si je“. Popisuje v ní také jak by měla ideální šlechtická zahrada vypadat – tedy, že v ní měly být letní paláce, zpívající ptáci, nádržky s rybami, kryté altánky, květiny, hry a ovocné stromy.

Ve srovnání se skupinovými nebo rodinnými portréty na jejichž pozadí se nachází zahrada nebo otevřená krajina je téma a zpracování *Zahradní hostiny* Hohenemsů jedinečné. U většiny maleb žánru skupinového portrétu je pozadí potlačeno, zatímco u hohenemské *Zahradní hostiny* má zahrada upravená jako francouzský park důležitou roli z hlediska kompozice, barevné skladby i významové složky obrazu. Zaměříme se tedy na jednotlivé prvky ze kterých se skládá. Park je v rámci dobových zvyklostí členěn besídkami, labyrinty a hřištěm. Kromě geometrického uspořádání parku zaujme oko diváka především detailní a drobnopisné zobrazení figur, zvěře a rostlin. Tyto elementy nepředstavují pouhou figurální a figurativní stafáž, ale mají hlubší význam, který byl podnícen katolickou náboženskou orientací objednavatelů. Objevují se tam i prvky odkazující se k motivům Starého i Nového zákona (řeka, stromy, studny, laně, pávi, tančící figury v bílém šatě apod.).

¹⁸⁰ Delumeau, J: *Dějiny ráje*, Kosmas, Praha 1992, str. 140

¹⁸¹ Překlad autorky ...Strong, R: *The Artist and the Garden*, Yale University Press 2000, str.21, Strong cituje z Crescenzi, P: *Liber ruralium commodorum* (mezi lety 1304-9)

Zahrada je především obrazem ráje. Ráj¹⁸² se ve Starém zákoně ještě neobjevuje v eschatologickém významu, ke spojení tohoto místa s mesiášskou budoucností dochází v židovském myšlení teprve postupně. V Novém zákoně¹⁸³ je termínem ráj označeno místo, kde se duše ocitají po smrti, je to místo čekání na Poslední soud a příslib života věčného. V eschatologickém smyslu se o ráji mluví v Janově Zjevení – Kristus slibuje jíst ze stromu života (ráj) tomu, kdo zvítězí (Zj 2,7). V posledních kapitolách Zjevení je kladen častý důraz na Boží zahradu, která bude existovat ve světě, jenž přijde. V ikonografii navazuje zobrazení ráje na symbolismus monastických zahrad¹⁸⁴. Uzavřená zahrada (hortus conclusus), představuje Pannu Marii jako druhou Evu, která sňala z lidstva kletbu prvního hříchu.¹⁸⁵ Tento koncept se odkazuje se na starozákonní text Písň Písni: „Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto,/ uzavřený val, zapečetěný pramen./ Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými,/ s výtečným ovocem/ henou i nardem, s nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí,/ se vším kadidlovým stromovím,/ myrhou a aloe,/ se všemi balsámy nejlepšími./ Jsi pramen zahradní,/ studna vody živé,/ bystřina Libanonu“¹⁸⁶ Panna Marie (zahrada) symbolizuje také katolickou církev. Rodina při společném jídle představuje kolektiv, který společně nese zátěž prvotního hříchu a v tomto celku se také chce sejít u Posledního soudu, tvoří jednotku křesťanské obce. Hohenemsové byli věrní a bojovní katolíci, jednak díky svému původu, příbuzenství s papežem i kardinály. Po tři generace sloužili představitelé rodu jako velitelé královských (císařských) vojsk v boji s protestanty.¹⁸⁷ V kompozici obrazu je zdůrazněno místo – cesta, která vede od stolu do zahrady. Cesta je zdůrazněná loubím porostlým vinnou révou symbolizující Krista, loubí tvoří bránu, která je umístěna ve zlatém řezu. Vizualizuje se tak cesta z tohoto světa skrze víru v Krista do ráje. Časné se vlamuje do věčného. Hohenemsové se tak projektují do ráje a nárokují si svojí účast na něm už za svého života. Pávy v parku s ostatními ptáky, mj. i krocany tvoří jakoby žánrový obrázek, ale jsou především symbolem věčnosti. Stejně jako bílé oděné tančící postavy představují více než jen zábavu a hry pozemšťanů, jsou to duše zemřelých, se kterými se chtějí žít v tomto rodinném prostředí setkat. Studny a z nich pující laně jsou symbolem pramene víry i narážkami na žalmy.

V nizozemském umění bývá už od 15. století s pomocí symbolických prostředků v kompozici uzavřené zahrady zobrazován stvořený ráj, kde je přítomen Bůh. Je to obraz

¹⁸² *Nový biblický slovník*, Návrst domů Praha 1996, str. 863 – přeloženo z anglického originálu New Bible Dictionary, Inter-Varsity Fellowship 1962, second revised edition 1982,

¹⁸³ slovo ráj vyskytuje pouze u (L 23,43; 2 K 12,3; Zj 2,7)

¹⁸⁴ Mosser, Teyssot: *The History of Garden Design*, London 1991

¹⁸⁵ Vacková, J: *Odpovědi obrazů; Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, str. 16

¹⁸⁶ Vacková, J: *Odpovědi obrazů; Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001 ...ve SZ (4, 14-15)

¹⁸⁷ Hohenemsové se angažovali jako věrní katolíci při potlačení reformačních hnutí v Nizozemí.

ztraceného ráje, stvořeného Bohem, který člověk obdařený Boží milostí může znovu nalézt. Stejně jako v ráji, kde byli stvořeni Adama a Eva, i v této Boží zahradě jsou důležitými prvky řeka nebo pramen, stromy, určité druhy květin a krotké zvěře. Ráj je místem radosti a míru, jsou v něm uspokojeny všechny smysly. Květy a světlo pro oči, zpěv či hudba, libé vůně a sladké plody, jemné tkaniny na dotek. Je to místo, kde vládne věčný život a nesmrtelnost a hojnost po celý rok. Ráj je místem, kde člověk vládne nad zvířaty. Živí se výhradně ovocem a plody, nikdy však masem. Proto ani i v *Zahradní hostině* se nepodávají masné pokrmy, ale čerstvé a sušené ovoce, víno, voda a chléb. Není to dobová hostina pozemšťanů s širokou nabídkou pokrmů všeho druhu, ale dle našeho mínění symbolická hostina eschatologická.

Nabídka pokrmů i znaky prostředí (besídka porostlá vinno révou) i zobrazená zvířata souvisí souvisí s nesmrtelností, vzkříšením a duchovní čistotou. Je to soubor v té době užívaných symbolů. Páv je tradičně symbolem nesmrtelnosti.¹⁸⁸ Ze studně (pramene) pijící jelena (nebo laň) symbolizuje duše žízňící po Bohu.¹⁸⁹ Také labuť je symbolem vznešenosti a čistoty duše.¹⁹⁰ Bílé odděné mužské a ženské postavy tančí a radují se, jsou to obrazy duší v ráji – bílá je tradičně symbolem nevinnosti a neposkvrněnosti.¹⁹¹ Pravidelný řád a členění kompozice se také odkazuje k představě o vyšším Božím řádu, který se zrcadlí v pozemském světě, a který si člověk jako obraz Boží může jako připomínku vytvořit. Celou společnost přítomnost symbolů umísťuje do situace před Adamovým pádem. Symbolismus představoval v 16. stol. způsob, jak se intelektuálně zmocnit skutečnosti.¹⁹² Symbol zaujímal místo v hierarchii celku, a podle tohoto umístění v celku byla určena jeho etická hodnota.¹⁹³ Pochopit dnes funkci symbolu v 16. století je značně problematické, protože někdy zastupuje plnohodnotně skutečnost, a teprve v novověku se postupně abstrahuje, a stává se pouze zástupným označením.¹⁹⁴ Zahrada (park) stejně jako krajina jeho panství, funguje jako důkaz a ukazatel sociálního postavení šlechtice – představuje panství které z Boží vůle a s Boží pomocí člověk stvořil a ovládá. Práci na budování panství a péči o něj člověk plní svůj úkol na zemi, tato činnost a prostředí ho zdokonaluje. Zahrada je nejen místem řádu, ale i výchovy. Je to místo, ve kterém se člověk vymezuje jako aktivní Boží tvor z divoké přírody.

¹⁸⁸ S pávem jako symbolem nesmrtelnosti se můžeme setkat také na portétu *Neznámé šlechtičny se psy*, obraz z vlámské proveniencí, 1590, olej na plátně, 201 × 125 cm

¹⁸⁹ Bible, žalm 42

¹⁹⁰ Vacková, J. *Odpovědi obrazů; Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, str. 16

¹⁹¹ Royt, Šedinová: *Slovník symbolů*, Mladá Fronta, Praha 1998, str. 56

¹⁹² Ačkoliv v této době je tato koncepce zpochybněna kalvinismem.

¹⁹³ Gurevič, A. *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, str. 229

¹⁹⁴ Tyto tendence můžeme především pozorovat ve sporu o zpřítomnění eucharistie a o moci obrazu

3.6. TÉMA PŘÍRODY

V souvislosti s novým sebevědomím a chápáním lidské osoby dochází v 16. stol. k roztržce mezi vědomím a bytím, subjektem a objektem, člověkem a přírodou.¹⁹⁵ Lidská přítomnost ve světě se stává aktivní spoluprací a je zdůrazněna racionalita a disciplína člověka, díky které může zdokonalovat svou duši. Jedinec se důrazem na svoji tvořivou činností vymezuje proti přírodě.¹⁹⁶ Krajinomalba se jako výraz ovládnutí nebo snahy o ovládnutí přírody člověkem a jeho zájmu o ni se osamostatňuje od náboženských témat postupem 16. stol. a za jejího průkopníka je považován antverpský malíř Joachim Patenir¹⁹⁷. Navazuje na tradici tvorby burgundského dvora – na bratry z Limburka a na tvorbu „vlámských primitivů“. V padesátých letech 16 stol. vznikají pod vedením malíře Hieronyma Cocka první tisky samotné krajiny, což přispělo k rozšíření krajinomalby jako samostatného žánru. Ernst Gombrich klade vznik krajinomalby do souvislosti s aristotelovou poetickou teorií a s Albertiho teoretickými spisy o architektuře.¹⁹⁸ Larry Silver poukazuje na to, že „fakt, že Albertiho a Vitruviovi následovníci chápali krajinomalbu jako vhodné téma k dekoraci vil a venkovských sídel, je důkazem toho, že připisovali krajině relativně malou důležitost“¹⁹⁹ a cituje Frielandera, že právě otevřený umělecký trh v Antverpách umožnil otevřené opakování úspěšných formulí a rostoucí důraz na specializaci a krajinomalba se osamostatnila z náboženských výjevů – zejména z výjevu kajícího se sv. Jeronýma v panoramatické krajině světa.²⁰⁰ Na krajinu jako panoramatický pohled na svět²⁰¹, se jako první zaměřil ve vlámském prostředí především Pieter Brueghel starší, který se stal členem cechu sv. Lukáše v Antverpách v letech 1551 až 1552. Renesanční humanista Erasmus Rotterdamský se o krajině viděné z ptačí perspektivy vyjadřuje: „jaká podívaná by mohla být úžasnější než pohled na tento svět!“²⁰². Ve spise Španěla Du Bartase *La semaine de la creation du monde* z roku 1578 si dokonce i sám Bůh prohlíží na konci sedmého dne co stvořil. Snad nejlépe vyjadřuje vnímání krajiny Bartolomeo Taegio²⁰³ „s mojí duší mohu bez toho aniž bych pohnul svalem, prohledat všechny části oceánu, prohlédnout si

¹⁹⁵ Tretera, I: *Nástin evropského myšlení*, Praha 1999, čtvrté vydání, str. 242

¹⁹⁶ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 76

¹⁹⁷ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 60

¹⁹⁸ Silver, L: *Peasant scenes and landscapes, the rise of pictorial genres in the antwerp art market*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006, str. 235

¹⁹⁹ Silver, L: *Peasant scenes and landscapes, the rise of pictorial genres in the antwerp art market*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006, str. 235

²⁰⁰ Silver, L: *Peasant scenes and landscapes, the rise of pictorial genres in the antwerp art market*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006, str. 2

²⁰¹ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 60

²⁰² Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 57, překlad autorky – Gibson cituje Erasmův spis *The Epicurian*, Basel 1533

²⁰³ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 57, cituje z Taegio, B: *La Villa*, Milan 1559

tuto kouli, které se říká země, chci změřit všechny místa zaplavená mořem, jezerem či řekou, množství ostrovů, přístavů, útesů, hor, ohraňených měst a regionů.“²⁰⁴

Také v hohenemské *Zahradní hostině* je v pozadí zobrazena panoramatická krajina – vzdálená alpská krajina s horami, řekou a sídly. Krajina tvoří poslední kulisu *Zahradní hostiny*. „V odborné rakouské a italské literatuře je pozadí *Zahradní hostiny* charakterizováno jako idealizovaná krajina bez vztahu ke konkrétnímu místu.“²⁰⁵ Krajinomalba v 16. stol. stejně jako v ostatních uměleckých žánrech není pouhou kopií skutečnosti, ale její koncepce je závislá na estetických a významových pravidlech tohoto uměleckého žánru. Perspektivu vnímáme proto pouze jako „symbolickou formu“, „konvenční systém“ zobrazení.²⁰⁶ Proto i fakt, že Bays vkládá krajinu do obrazu v jiné rovině a z různých perspektiv vypovídá o tom, že pracoval s určitými požadavky na to, jak by tato krajina měla vypadat. Pokud srovnáme dobové zobrazení krajiny, ať už jako samostatného žánru či jako součásti náboženského výjevu, velice často se setkáme s několika prvky, které definují krajinu a nacházejí se na většině maleb s touto tematikou. Krajina je chápána ve druhé polovině 16. století především jako zobrazení světa, který je definován pomocí prvků: hor, údolí, řek, skál, stromů, cest, mostů a lidských sídel. U těchto prvků není v této době striktně oddělena stránka estetická a významová. Pojmy hora, údolí, řeka, most, cesta, strom, lidské sídlo, kultovní stavba nebo jejich ruiny jsou úzce spjaty s jejich významem morálním a náboženským, který je jim v dané době obecně přikládán a diváci s jejich pomocí vidí a chápou obraz světa. Nejedná se tedy o určité realistické prvky a výřezy krajiny, ale o komponovaný obraz světa odpovídající významu, který obrazu přikládá malíř a zadavatel díla. Krajina na pozadí *Zahradní hostiny* má především funkci symbolickou (divoké nebezpečné hory v kontrastu s řádem a bezpečím zahrady), ale také kompoziční – rozděluje jednotlivé plány, a v této době i funkci estetickou, uzavírá kompozici obrazu.

Zaměříme-li se na dobový význam jednotlivých prvků obrazu *Zahradní hostiny*, tak si můžeme ve srovnání s interpretacemi analogických scénérií ověřit, že hora je ve druhé polovině 16. stol. spojována s významem hory při Potopě světa (Noemova archa) a představuje výstrahu člověku.²⁰⁷ Hory jsou vnímány jako prvek neovladatelný, který je součástí – symbolem – divoké přírody. Tato koncepce souvisí s chápáním přírody jako místa, které není zcela v lidské moci a které teprve postupně svým úsilím získává. Prvek řeky, která protéká mezi horami na pozadí obrazu *Zahradní hostina* funguje jako přehlédnutelná jednota, jejíž šíře

²⁰⁴ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 57 překlad autorky – Gibson cituje: Taegio, B: *La Villa*, Milan 1559

²⁰⁵ Shrnují a citují: Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 72

²⁰⁶ Burke, P: *Italská renesance*, Praha 1996, první vydání

²⁰⁷ Gibson, W: *Mirror of the Earth*, Princeton, New Jersey 1989, str. 55

se zdá být obsáhnutelná a také jako míra rozlehlosti panství, protože si na ní lze dobře všimnout perspektivního zmenšování.²⁰⁸ Krajina na pozadí obrazu tedy funguje jako znak, který vyjadřuje moc rodu. Krajina jako celek složený z jednotlivých krajinných elementů, mu poskytuje vnější reprezentaci. Pokud tedy srovnáme krajinu na pozadí obrazu *Zahradní hostina* s *Pohledem na Hohenems*²⁰⁹, který pochází také od Bayse a který vznikl jen rok před *Zahradní hostinou*, nalezneme charakteristické paralely. Ze srovnání obou obrazů je zřejmé, že důraz nebyl kladen na proporce mezi jednotlivými částmi malby ani na realističnost zobrazení – ale spíše na ideovou základnu, čili u obou obrazů je patrná snaha dodržet skrze drobnopis malby a důsledné zpodobnění každého detailu v rámci celku. Bays se pohybuje v ideové koncepci, která zakládá nárok na zobrazení podle důležitosti a nikoliv podle reálné skutečnosti. Krajina a její součásti dokládají sociální postavení Hohenemsů, ale jsou také zobrazením míst, ve kterých se chtějí ocitnout i na onom světě.

V takové souvislosti pravděpodobně vznikl a fungoval i Baysův obraz *Pohled na Hohenems* z roku 1576, který posloužil jako schéma krajinného pozadí *Zahradní hostiny* z roku 1578. Charakterizujícím prvkem hohenemského dílu světa v *Zahradní hostině* je architektura zámku. Stavba hohenemského zámku byla započata roku 1563, v roce 1566 bylo dokončeno první křídlo určené pro hosty. Téhož roku byla započata stavba blízkého letohrádku, ale zámek byl dokončen až v roce 1610. V době vzniku *Pohledu na Hohenems* a *Zahradní hostiny* tedy ještě nebyl dokončen. Vacková uvádí, že se výjev odehrává v okolí Comského jezera, kde vlastnil Jakub Hanibal statky, které obdržel od Filipa II. Domnívá se, že vzhledem k úporné konkretizaci osob je málo pravděpodobné, že by v krajině a v architektuře převládla imaginace.²¹⁰ Nezdá se však pravděpodobné, že by na pozadí byla krajina v okolí Comského jezera, Hohenemsové se v době vzniku obou obrazů plně soustředili na stavbu svého zámku, který se měl stát hlavním rodovým sídlem. Jistě s představou o jeho konečné podobě spojovali i význam obou obrazů. Projekt, architektonický náčrt, skutečné stavby se mohl stát i předlohou maleb (což není v této době neobvyklé, spíše naopak). Rozvržení prvků (řeka – sídlo) v *Zahradní hostině* zhruba odpovídá situaci v Hohenemsu. Proporce a struktura namalovaného zámku odpovídají pak jeho pozdější realizaci. Stejně tak i skutečný park založený až synem Jakuba Hanibala I., Kašperem, mezi budovou zámku a protékající řekou, odpovídá situování parku v *Zahradní hostině*, vychází tedy z koncepce, která předcházela jak

²⁰⁸ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 66. Band/ 2003., Deutscher Kunstverlag München Berlin, str.3

²⁰⁹ *Pohled na Hohenems*, 90 × 268 cm, tempera, 1576

²¹⁰ Vacková, J.: *Nizozemské malířství 15. a 16. století*, Praha 1989, str. 285

vzniku obrazů, tak i realizaci ve hmotě. Naplňování rodového projektu i v následující generaci opět odpovídá dobové praxi v šlechtickém prostředí.

4. ZÁVĚR

Porovnáme-li v závěru naší práce obraz *Zahradní hostina* s jinými rodinnými portréty, které vznikaly v prostředí, ze kterého si Jakub Hanibal I. vybral za svého malíře Anthoni Bayse, uvědomíme si, do jaké míry v této době rozštěpení křesťanského světa na katolíky a protestanty, ovlivnilo pojetí tohoto žánru a zejména jeho funkci. *Zahradní hostina* je obraz zhotovený na zakázku šlechtičky katolického vyznání a podle jeho přání v době, kdy končila jeho vojenská kariéra, ve které bojoval za obranu katolické víry. Po svém návratu zpět ke své rodině a rodovému hospodářství (v té době se mu také narodil nejmladší syn a zemřela manželka), začíná kariéru druhou, ve které plní poslání hlavy rodu. Obraz, který vzniká ve stejném roce zahrnuje členy rodu i jejich služebníky a služebné, tedy rodinu v širším pojetí. Předpokládáme-li, že *Zahradní hostina* je hostinou alegorickou, eschatologickou, tak se zde naplňuje poslání pána, který vede k Poslednímu soudu své poddané, v tomto případě zastoupené úředníky a služebníky, včetně hudebníků. Porovnáme-li tento obraz s rodinnými portréty, které v té době vznikaly v Antverpách, kde se školil a zpočátku působil malíř Anthoni Bays, zjistíme, do jaké míry bylo portrétní zobrazení rodiny při společném jídle spojováno s náboženským významem.

V kapitole o Antverpách jako uměleckém centru, jsme se zmínili o možnosti, že Bays navštěvoval ateliér Cornelise Zeeuwa. V de Zeeuwově ateliéru vznikl *Portrét kupce Pierra de Moucheronu z Middelburgu a Antverp s rodinou*²¹¹ připomínající *Zahradní hostinu*. Pierre de Moucheron byl objednavatelem obrazu a byl kalvinistického vyznání. Pozadí je stejně jako u Baysova *Rodinného portrétu* neutrální, není zřejmé, kde se děj odehrává. Na obraze vidíme v prvním plánu rodinu, která se sešla u stolu kolem postavy otce rodiny (kupce Moucheronu), která tvoří její významový i kompoziční střed. Portrétovaní jsou ve srovnání s rodem Hohenemsů skromně oblečení. Na bílém prostřeném stole vidíme ovoce, chléb, olivy a maso. V souladu s Kalvinovým učením²¹² nemůžeme považovat předměty na obraze za symbolické ve stejném smyslu jako u *Zahradní hostiny*. Podle Kalvína není Bůh v eucharistii přítomen fyzicky, ale pouze duchovně.²¹³ V případě obrazů Kalvín odmítá zástupnou i didaktickou funkci obrazů z toho důvodu, že brání kontemplaci o Bohu a o věčném životě. Lidé se častěji upínají na to jak obrazy vypadají než k tomu co zobrazují a posvátnost zobrazeného v případě náboženských témat znesvěcují. Proto Kalvín povoluje zobrazovat pouze bezprostřední realitu.

²¹¹ Rodinný portrét vznikl pro kalvinistického objednavatele antverpského kupce Moucheronu v roce 1566.

²¹² Kalvínovo chápání obrazů je úzce spjato s chápáním eucharistie.

²¹³ U katolíků přítomnost skutečná – fyzická i duchovní

Na portrétu kupce Moucheronova vidíme „každodenní realitu“ měšťanské rodiny. Moucheronova rodina se na tomto světě sešla, aby oslavila Spasitele, obraz má být vzpomínkou na tuto událost. Je hostinou pozemskou, která upomíná jak srze jídlo, tak i skrz důraz na podrobný popis materiálů, *vanitas*²¹⁴ a pokušení na tomto světě. Pozemský svět byl podle Kalvína stvořen k lidskému užítku a potěšení a můžeme se z něj radovat, nesmí nás však oddalovat od kontemplace o Bohu a věčném životě. Obraz pozemských věcí a osob slouží k potěšení, může být ale také pokušením – pokud diváka ovládne touha vlastnit a lpět na věcech pozemských. Kalvín odsuzuje bohatství a přepych stavěný na oddív. Zisk však neodsuzuje, pokud není samoúčelný. Hostina kupce Moucheronova tak není jako u Hohenemsů svědectvím o moci katolického rodu – nezobrazuje krajinu, panství a bohaté vnější doplňky portrétovaných (bohatě zdobené šaty, šperky, apod.). Portrét pouze dokumentuje ekonomický úspěch, který byl dosažen prací a poukazuje na možnou vyvolenost kupcovy rodiny.²¹⁵

Dalším příkladem rodinného portrétu z kalvinistického prostředí je *Rodinný portrét Hoefnagelů*²¹⁶, kteří patřili stejně jako Moucheron k zámožným obchodníkům. Portrétování jsou zachyceni v pohybu při konverzaci. Kompozičně je obraz rozvržen tak, že někteří členové rodiny jsou blíže k divákovi, jiní jsou spíše v pozadí. Významově se tento rodinný portrét pohybuje ve stejné linii jako portrét kupce Moucheronova s rodinou – je zachycením pozemské hostiny spojené s tancem a hudbou.²¹⁷ Prožitek víry, kterého jsme svědky u *Zahradní hostiny* je u kalvinistických objednavatelů orientován především k vnitřku – osobě portrétovaných. Prožitek víry můžeme nalézt pouze ve tvářích portrétovaných osob. Obraz má sloužit svým objednavatelům především pro potěšení, je znázorněním božího díla a slouží k jeho oslavě. Obdobně jako u *Zahradní hostiny* je záměrem zachytit rodinnou harmonii a podobu portrétovaných i pro příští generace. Obraz *Zahradní hostina* prostupuje různé časové roviny. Skrze portréty předků rodu zpřítomňuje minulé, ale zároveň zachycuje přítomné – tedy okamžik zachycení a vzniku obrazu. Jeho hlavní ideou je dokumentace moci a společenského postavení rodu Hohenemsů pro pozemskou budoucnost (pro samotné objednavatele a jejich potomky). Hlavní důvod jeho vzniku však spočívá v tom, že prostupuje do budoucnosti (dějin spásy), které se snaží symbolicky a skutečně zpřítomnit. Pokud tedy srovnáme *Zahradní*

²¹⁴ pomíjivost

²¹⁵ Kalvín zastává učení predestinace, a zdůrazňuje, že jsou někteří lidé vyvoleni ke spáse a jiní k ztracení.

Prostřednictvím určitých symbolů je možno doufat ve vyvolení.

²¹⁶ Obraz byl zhotoven u Franse Pourbuse staršího, Baysova současníka (a syna jednoho z předpokládaných Baysových mistrů – Pietera Pourbuse). Předpokládáme, že obraz vznikl později než Baysovy portréty, ale zřejmě do roku 1581.

Domníváme se přes to, že obraz není datován, vznikl do roku 1581. Existuje doklad dokumentující, že v roce 1581, kdy Frans Pourbus umírá není portrét ještě zaplacen.

²¹⁷ Hudba poukazuje k rodinné harmonii.

hostinu s portréty z kalvinistického prostředí, vidíme vyjádření rodinné harmonie, význam obou obrazů je však odlišný.

Dalším rodinným portrétem, který bychom chtěli zmínit je *Rodinný portrét šlechtice Thomase de Thiennes se zámkem v Rumbeku na pozadí*. Obraz byl objednan katolickým objednavatelem Thomasem de Thiennes.²¹⁸ Na rodinném portrétu vidíme „zastavený průvod“ rodiny de Thiennes před jejich panstvím. Téma „zastaveného průvodu“²¹⁹ se vztahuje také k *Zahradní hostině*, v teologickém kontextu navazuje na následování dobré a pravé cesty – po níž kráčí Bůh „*via crucis, via lucis*“. V Bibli nalezneme zmínky o cestě (Jeremiáš 10, 23, Daniel 5, 23), cesta je chápána jako význam lidského života. Slavnostní průvod²²⁰ se zastavil u rybníka před zámkem. Zámek i krajina v pozadí přibližně odpovídají skutečnému výseku krajiny. V tomto případě je stejně jako u *Zahradní hostiny* krajina na obraze zobrazením panství šlechtice.²²¹ Stejně jako *Zahradní hostiny* se zde setkáváme se znázorněním zvěře a ptáků, kteří představují symboly, které mají pro očekávaný okruh dobových diváků jasný a nepopíratelný význam. Obecně tak můžeme shrnout, že v katolickém prostředí je symbolismus na rodinných a skupinových portrétech obvyklý a poukazuje k ideové koncepci obrazu.

Hostina Ashaverova – skupinový portrét Anthonise Claieessense²²² není sice rodinným portrétem, ale k našemu tématu se vztahuje tak, že je ukázkou alegorie, i když ta je v tomto případě spojena s dobovým postavením Nizozemí. *Hostina Ashaverova* je skupinovým portrétem městské rady v Bruggách a odkazuje k události, kdy perský král Ashaverus svolal k velkolepému banketu šlechtice, aby rokovali o válce proti Řecku. Reaguje tedy na situaci v Nizozemí (dnešních Flandrech) kolem roku 1574, kdy obraz vznikl. Skupinový portrét odpovídá na potřeby tehdejší společnosti při správě země a obraz je znázorněním vize, kterou si bruggští občané přáli uskutečnit – větší svobody při správě země. Vyjadřuje požadavky a zbožné přání bruggských měšťanů, přání pro členy městské rady nejvroucnější – zastavení represí ze stran se španělského krále a určitou formu autonomie. Obdobně je i *Zahradní hostina* vyjádřením určité touhy, která se má uskutečnit zpřítomněním skrze obraz. Požadavek, který byl vnímán Hohenemskými objednavateli vnímán jako nejdůležitější se týká

²¹⁸ Velikostí (50 × 75 cm) je mnohem menší než *Zahradní hostina*. Je přibližně datován do 40 let 16 stol., mohl ale vzniknout i později.

²¹⁹ V 16 stol. jsou také velice oblíbené triumfální a alegorické průvody.

²²⁰ Slavnost je doprovázena zpěvem.

²²¹ Thomas de Thiennes stojí ve středu šířky obrazu se svojí nevlastní matkou. Zajímavostí poukazující na hlubší symbolismus obrazu, obvyklý na rodinných portrétech, je čáp či volavka (v životní velikosti), která stojí mezi hosty. Manželka šlechtice sedí na zemi a objímá nejmladšího syna, který si hraje s ptáčkem. Vzhledem k nečitelnosti reprodukce obrazu, nemůžeme symboliku ptáčka u portrétu dítěte přesněji hodnotit. Číšník v pravé části obrazu nalévá víno a v levé části obrazu vidíme postavu, která ukazuje směrem k zámku. Mohla by poukazovat buď ke stavbě zámku v roce 1538 nebo k přijíždějícím kočárům na pozadí. Symbolika zvířete je zřejmě spjata s fyzickou i duchovní čistotou.

²²² Anthonis Claieessens, *Hostina Ashaverova*, 1574

především spásy rodu a duše jednotlivce. Touha po posmrtném životě v ráji je vyjádřena alegoricky stejně jako v případě Ashaverovy hostiny – Hohenemsové se alegoricky projektují do místa, kde by chtěli být – do ráje, který má prvky krajiny tohoto světa.

V rámci srovnání dobové tvorby a významu dochovaného vzorku rodinných a skupinových portrétů odpovídajících přibližně době vzniku *Zahradní hostiny*, můžeme konstatovat, že užití alegorie a symbolismu je velice časté a charakteristické pro katolickou společnost, která se tímto způsobem také vyhraňuje proti reformačním snahám kalvinistů. Hohenemsové – Jakub Hanibal, arcibiskup Mark Sittich i Jakubova manželka Hortensie a její bratr kardinál sv. Karel Boromejský, jsou věrnými katolíky, jejich rodinné portréty souvisí se snahou po reformě.²²³ Tridentský koncil,²²⁴ zdůraznil posvátnou povahu sedmi svátostí a skutečnou přítomnost Kristovu v eucharistii – transsubstanciaci. Ti, kdo přijímají tělo i krev Krista ve způsobě chleba a vína dostávají skutečnou účast na Kristu. Víra je v katolickém prostředí chápána jako postoj měnící se v průběhu života.²²⁵ Častější přijímání eucharistie zvyšuje možnost spásy. Obraz *Zahradní hostina* moment eucharistie zachycuje a zvyšuje tak nárok Hohenemsů na spasení. Symbolickým aktem zobrazení členů rodu v prostředí ráje nabývá toto zbožné přání na reálnosti.²²⁶ Snažili jsme se umístit portréty Hohenemské sbírky do dobového kontextu, který nám poskytl srovnání a odhalil, do jaké míry se Jakub Hanibal snažil napodobit umělecký vkus španělského dvora. Téma *Zahradní hostiny* a její ikonografický program je ojedinělý a zdá se, že byl dílem vzdělaného kardinála Marka Sitticha. Ačkoliv se v katolickém prostředí vyskytují podobná témata hostin, program *Zahradní hostiny* je ucelený a odráží přání objednavatelů vztahující se k posmrtnému životu. Zachycuje moment eucharistie a skutečné přítomnosti Kristovy, kterému jsou účastni členové rodu Hohenemsů účastni v ráji, který nese prvky jejich vytouženého pozemského panství. Obraz je tak zbožným přáním, které se skrze znázornění stává skutečností. Hohenemsové se na obraze *Zahradní hostina* ocitají v ráji a my jako diváci se i dnes, po několika staletích, můžeme stát svědky této jedinečné události.

²²³ V roce 1564 schválena ustanovení tridentského koncilu papežem Piem IV., v nizozemském prostředí snaha po reformě především u Erama Rotterdamského, španělský král Filip II. je také zastáncem reformačních snah.

²²⁴ Probíhal mezi lety 1545-1563 a byl 19. ekumenickým koncilem uznávaným katolickou církví. Svolal jej roku 1545 papež Pavel III. Koncil probíhal v italském Trentu (latinsky Tridentium). Za účasti 255 biskupů byly řešeny otázky protestantství a katolické reformace.

²²⁵ Oproti kalvinistickému „sola fide“ (spasení pouze skrze boží milost). Problémem kalvinismu je pojetí svobody, protože člověk je chápán jako vyvolený nebo zatracený, tento stav nemůže vlastními skutky ovlivnit.

²²⁶ Pojetí symbolu je ve středověké společnosti chápáno obdobným způsobem jako eucharistie – jako skutečná přítomnost smybolizovaného, jak uvádíme v předchozích kapitolách.

V *Zahradní hostině* jsou zobrazeny tři generace Hohenemsů, právě ty generace, které už patřily do panského stavu. To opravňovalo Jakuba Hanibala I. k okázalé reprezentaci rodu s cílem získat ještě vyšší pozici ve společenském žebříčku a založení rodové obrazové galerie bylo jedním z prostředků. Domníváme se, že Jakub Hanibal I. nebudoval obrazovou galerii z obdivu a lásky k umění, ale proto, že to považoval v dobovém kontextu za jeden z předpokladů k dalšímu povýšení významu rodu. Zdůrazňoval rodovou minulost, zásluhy jeho členů a rodové vazby pomocí vizualizace obrazem. Položil i základy rodové sbírky uměleckých předmětů. V té době to byl ve šlechtických kruzích způsob, jak se představit jako tvůrce celku, který je obrazem světa. Sběratel stojí uprostřed tohoto světa jako vládce a tvůrce. Jakub Hanibal I. získal většinu uměleckých děl, která tvořila počátek rodové sbírky, jako vojenskou kořist z bojů s protestanty v Nizozemí. Nebyl to tedy jeho osobní výběr a cílená investice. „Z válečného tažení také dovezl několik vozů válečné kořisti obsahující stovky překrásných pokrývek, textilních obrazů na zeď, ale i obrazů, z nichž se v dnešní obrazárně zachovala pouze jemná Gossaertova Madona.“²²⁷ Z Nizozemí (Antverp) si pozval jako rodového malíře Anthoni Bayse. Jakub Hanibal I. se stal Baysovým patronem, obdobné postavení měl například Anthonis Mor či Sánchez Coello na dvoře Filipa II. První zakázku, kterou Bays od svého patrona dostal bylo zobrazení rodových panství: *Pohled na Hohenems* (1576). Byla to projekce představ o tom, jak by měl vypadat zámek, který Jakub budoval. V pořadí další zakázkou byl *Rodinný portrét*, který oslavoval dvanácté výročí sňatku Jakuba Hanibala I. s Hortensií a vizualizoval výsledek tohoto svazku: pět potomků. V širším kontextu a s výhledem do budoucnosti až v kontextu dějin spásy představil Jakub Hanibal I. svou rodinu v *Zahradní hostině*. Oba rodinné portréty se tedy především vztahují k naději na spásu pro celý hohenemský rod. Nárok na spásu rodu je také alegoricky – a tudíž obdobně jako v případě *Zahradní hostiny* vyjádřen v obraze *Ecclesia Militans*²²⁸. Je alegorií pozemského světa, ve kterém musí být křesťan na pozoru před hříchem, pokušením a herezí – v tomto případě kalvinismem. Obraz ospravedlňuje boj na obranu katolické víry. Rodové vazby (zásluhy) jsou zde zdůrazněny poukazem na příbuznost Hohenemsů s nizozemským místodržitelem Alexandrem Farnese.

²²⁷ Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997, str. 15-16.

²²⁸ Není signovaný ani datovaný, ale podle způsobu provedení se shodně s Křížovou a Junkem domníváme, že je dílem A. Bayse a vznikl v době Baysova působení pro Hohenemse.

Zdá se tedy, že témata obrazů, které namaloval A. Bays pro Jakuba Hanibala I. vycházejí z uceleného programu, který zapadal i do koncepce budování sídla atd. Z dobových analogií je zjevné, že takové koncepce vypracovával objednavatel, v tomto případě zřejmě ve spojení s teologem, předpokládáme tedy, že nejspíše s bratrem kardinálem Markem Sittichem. Jejich užší spolupráci by mohlo dosvědčit právě jejich zobrazení v *Zahradní hostině*, která má podle našeho názoru obdobně jako *Ecclesia Militans* hlubší teologický výklad.

5. SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY

- Ariès, P., *Dějiny smrti I., II.*, Argo, Praha 1998
- Baleka, J.: *Výtvarné umění – Výkladový slovník*, Praha 1997, první vydání
- Baleka, J.: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*, Academia, Praha 2005
- Bartlová, M.: *Poctivé obrazy; Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Argo, Praha 2001
- Bažant, J.: *Roman portraiture – a history of its history*, Koniasch Latin Press, Praha 1995
- Blažiček, O. J., Kropáček, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991
- Burke, P.: *Eyewitnessing*, London 2001
- Burke, P.: *Italská renesance*, Praha 1996, první vydání
- Campbell, L.: *Renaissance Portraits; European Portrait, Painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, Yale University Press 1990
- Delumeau, J.: *Dějiny ráje*, Kosmas, Praha 1992
- Duby, G.: *Věk katedrál; Umění a společnost 980-1420*, Argo 2002
- Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998
- Fergusson, G.: *Signs and symbols in Christian Art*, New York 1954
- Fossi, G.: *Le Portrait*, Gründ 1998, premiere édition française
- Francastel, P.: *Figura a místo*, Praha 1984
- Geese, U.: Gotické sochařství ve Francii, in: *Gotika*, Slovart 2000 (ed. Rolf Toman)
- Gibson, W.: *Mirror of the Earth*, New Jersey 1989
- Gloser, J.: *Hohenemsové v Bystrém*, Měšťanská beseda v Bystrém 2002
- Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978
- Gurevič, A.: *Nebe, peklo, svět: Cesty k lidové kultuře středověku*, Praha 1996.
- Hall, J.: *Slovník symbolů*, Praha 1998
- Hojda, Z.: Česká aristokracie a barokní Evropa, in: *Artis pictores amatores*, NG v Praze 1993, Slaviček Lubomír (ed)
- Honig, A.: *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, Yale University Press, New Haven+London 1998
- Huizinga, J.: *Podzim středověku*, H&H Jinočany, 1999, první vydání
- Jung, W.: Architektura a město v Itálii mezi raným barokem a raným klasicismem, in: *Baroko*, Toman, Rolf (ed.) česky Slovart 1999
- Koldinská, M.: *Každodennost renesančního aristokrata*, Paseka, Litomyšl 2004

- Křížová, K., Junek, D.: *Obrazová galerie rodu Hohenemsů*, Městské muzeum a galerie v Poličce 1997
- Křížová, K.: *Anthoni Bays a jeho dílo v Čechách*, in: *Umění XXIV.*, Praha 1981
- Le Goff, J.: *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991
- Lurie, J.: *17th century dutch family portraits*, Catalogue of Exhibition in Charles and Evelyn Kramer Galleries 17.9-6.12 1994, Tel Aviv Museum of Art 1994
- Maťa, P.: *Svět české aristokracie*, Lidové Noviny, Praha 2004
- Morant, H.: *Dějiny užitého umění*, Praha 1983
- Mráz, B., Mrázová, M.: *Encyklopedie světového malířství*, Academia, Praha 1988
- Mulcahy, R.: *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Four Courts Press, Cornwall 2004
- Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, New York 1939
- Pi Joan, J. (ed.): *Dějiny umění I-X.*, Praha 1977-1984
- Roodenburg, H.: *The Eloquence of the Body – perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004
- Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Mladá Fronta, Praha 1998
- Schneider, N.: *Still life*, Köln 1994
- Schmitt, J-C.: *Svět středověkých gest*, Vyšehrad, Praha 2004
- Silver, L.: *Peasant Scenes and Landscapes; The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006
- Sokol, J.: *Člověk a náboženství*, Praha 2004
- Strong, R.: *The Art and the Garden*, Yale University Press 2000
- Toman, R (ed.): *Umění italské renesance*, Praha 2000
- Tretera, I.: *Nástin evropského myšlení*, Praha 1999, čtvrté vydání
- Turner, J.: *The dictionary of Art*, Grove, 1996
- Vacková, J.: *Nizozemské malířství 15. a 16. století*, Praha 1989
- Vacková, J.: *Odpovědi obrazů, Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001
- Vergara, A.: *Rubens and his spanish patrons*, Cambridge University Press 1999
- Vermeulen, F.: *Painting for the market – Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, in: *Studies in European Urban History 2 (1100-1800)*, Brepols Belgium 2003
- Woodfield, R (ed.): *The Essential Gombrich*, Phaidon 2001

6. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. Anthoni Bays, *Rodinný portrét*, 1577, tempera na plátně, Městské Muzeum a galerie v Poličce
2. Anthoni Bays, *Rodinný portrét*, 1577, tempera na plátně, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail
3. Anthonis Mor, *španělský král Filip II. po bitvě u San Quentina*, 1557, 186 × 82 cm, Monastero de San Lorenzo, El Escorial
4. Allonso Sanchez Coello, *Infantas Isabel Clara Eugenia and Catalina Micaela*, 1571, olej na plátně, 135 × 149 cm, Prado, Madrid
5. Allonso Sanchez Coello, *Infantas Isabel Clara Eugenia*, 1570, olej na plátně, 116 × 102 cm, Prado, Madrid
6. Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce
7. Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce
8. Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail
9. Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail
10. Anthoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail
11. Cornelis de Zeeuw, *Portrét kupce Pierre de Mouchersona*, 1566, 108 x 246 cm, olej na plátně, Rijksmuseum Amsterdam
12. Frans Pourbus starší, *Portrét Rodiny Hoefnagelů*, 1581, 157 × 215cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel
13. *Rodinný portrét Thomase de Thiennes před zámkem v Rumbeke*, pol. 16 stol, vlámská provenience, 50 × 75 cm, soukromá sbírka
14. Anthonis Claeissens, *Hostina Ashaverova*, 1574, tempera na plátně, Groeningen Museum, Brugy



Anthoni Bays, *Rodinný portrét*, 1577, tempera na plátně, rekonstrukce, Městské Muzeum a galerie v Poličce



Anthoni Bays, *Rodinný portrét*, 1577, tempera na plátně, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail



Anthony van Dyck, *španělský král Filip II. po bitvě u San Quentina*, 1557, 186 × 82 cm, Monastero de San Lorenzo, El Escorial



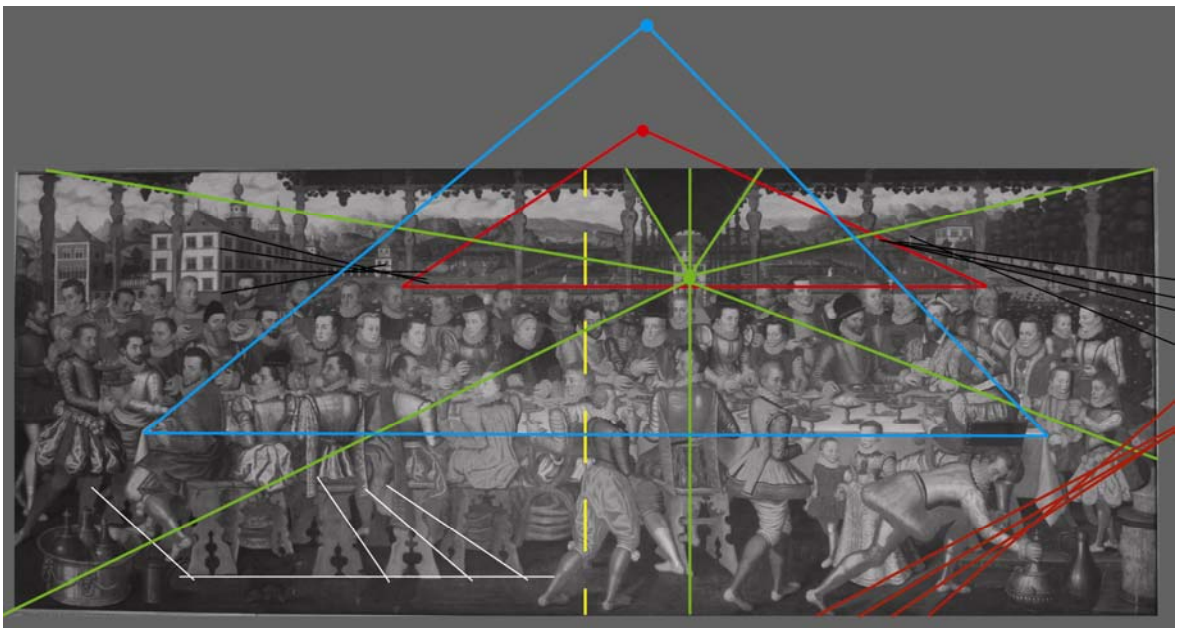
Allonso Sanchez Coello, *Infantas Isabel Clara Eugenia and Catalina Micaela*, 1571, olej na plátně, 135 × 149 cm, Prado, Madrid



Allonso Sanchez Coello, *Infantas Isabel Clara Eugenia*, 1570, olej na plátně, 116 × 102 cm, Prado, Madrid



Anthony Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce



Anthony Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce



Antoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail



Antoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail



Antoni Bays, *Zahradní hostina*, 1578, tempera na plátně, 92,5 × 266,5 cm, Městské Muzeum a galerie v Poličce, detail



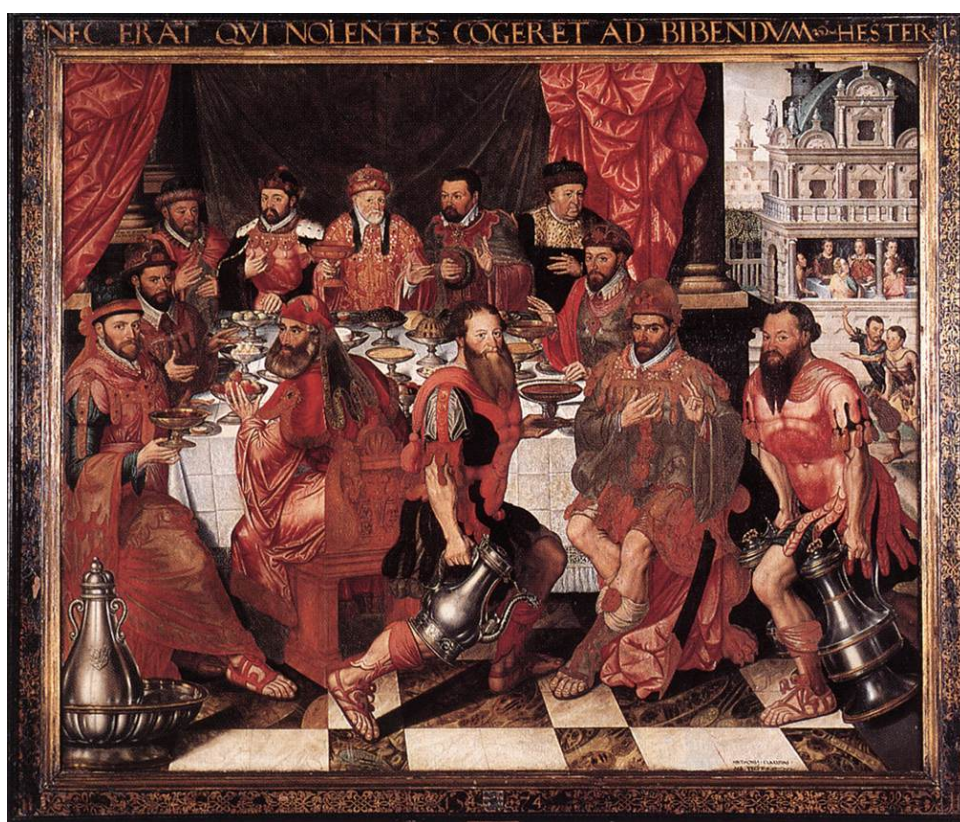
Cornelis de Zeeuw, *Portrét kupce Pierre de Moucheron*, 1566, 108 x 246 cm, olej na plátně, Rijksmuseum Amsterdam



Frans Pourbus starší, *Portrét Rodiny Hoefnagelů*, 1581, 157 × 215cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel



Rodinný portrét Thomase de Thiennes před zámkem v Rumbeke, pol. 16 stol, vlámská provenience, 50 × 75 cm, soukromá sbírka



Antonis Claeissens, *Hostina Ashaverova*, 1574, tempera na plátně, Groeningen Museum, Bruggy

