

J I Ř Í K R O U P A

POZNÁMKY K NIZOZEMSKÉ KRESBĚ 16. STOLETÍ V MORAVSKÉ GALERII V BRNĚ

Nedávná washingtonská výstava nizozemské kresby 16. století nazvaná „The Age of Bruegel“ názorně poukázala na skutečnost, že nizozemské 16. století bylo nesporně zlatým věkem kresby. Na výstavě byla shromážděna díla významných nizozemských kreslířů v neobvykle vysoké kvalitě a se smyslem pro měnící se funkce kreslířského projevu. Výstava se stala i projevem stále značného a rostoucího badatelského zájmu o nizozemskou kresbu doby manýrismu. V této souvislosti by bylo možné uvažovat o velmi nutném kritickém prozkoumání našich grafických sbírek, neboť i zde se objevují díla, která mohou vhodně doplnit náš obraz o kresbě 16. století.¹ Brněnská grafická sbírka může být toho velmi dobrým dokladem.

V letošním roce uplyne padesát let od doby, co se stala soukromá sbírka kreseb Arnolda Skutezkého součástí veřejné muzejní instituce. Roku 1938 byl totiž definitivně potvrzen převod této sbírky do obrazárny tehdejšího Moravského zemského muzea v Brně. Důležitost Skutezkého sbírky pro dějiny umění byla velmi záhy rozpoznána. Vždyť Arnold Skutezky, průmyslník v Rajhradě u Brna dožívající svůj život v Brně-Řečkovících, budoval svou sbírku za pomoci v tehdejší době renomovaných odborníků. Významné místo mezi nimi měl především autor obsáhlé monografie o staré kresbě Josef Meder.² Arnold Skutezky kupoval především na aukcích po celé Evropě i z pozůstalostí soukromníků. Zaměřoval se na nizozemskou a italskou kresbu, získával však i cenné konvoluty kreseb německých, rakouských, francouzských apod. Z jeho vlastnoručně vedeného deníku nákupů zjistíme, že první kresby získal příležitostnou koupí již v 70. letech 19. století. Nicméně teprve od roku 1906 svou sbírku začal systematicky budovat. Nejvíce kupoval v letech 1908-1910; ve svém de-

¹ *The Age of Bruegel 1986: Netherlandish Drawings in the 16th Century.* Washington, National Gallery of Art, 339 str. K problému kresby 16. století včetně brněnských rudolfinských kreseb srv. Fučíková E. 1986: *Rudolfinská kresba.* Praha.

² Mederovy poznámky a atribuce si zapisoval A. Skutezky do svého deníku, který je dnes uložen v grafické sbírce Moravské galerie v Brně.

níku uvádí na sto nových položek ročně. Lze předpokládat, že Skutezky již při nákupech měl od počátku na mysli horákovské „aut prodesse volunt, aut delectare custodes“ a že od počátku pomýšlel na zveřejnění svých nákupů. Je totiž velmi nápadné, že po krátké době — již roku 1910 — svou sbírku vystavil v prostorách tehdejšího Uměleckoprůmyslového muzea v Brně.³ Vystaveno bylo celkem 428 kreseb, z toho na 90 bylo kreseb nizozemských. Z tištěného stručného katalogu se dozvídáme, že již tehdy Skutezky vystavoval několik kreseb nizozemského 16. století. Pohřichu kromě kresby Hanse Bola valná část jeho atribucí dnes již neobstojí (Frans Floris, Maerten de Vos, Hendrik Goltzius, Jan van der Straet, Jacob de Gheyn apod.). Pro Skutezkého však nebylo bez významu, že zveřejněním své sbírky se dostal do povědomí širší obce uměleckých historiků. Příslušníci mladší generace badatelů tak mohli v budoucnu provést částečnou revizi původních atribucí — za všechny jmenujme alespoň Otto Benesche. Tempo růstu sbírky se po této výstavě poněkud zvolnilo, nicméně Skutezky pravidelně nakupoval až do roku 1919. Rok 1923 představuje další cézuru v historii sbírky: Skutezky prodal část kreseb do obrazárny Moravského muzea v Brně. Chtěl patrně získat další prostředky na financování svých nákupů, neboť v následujících letech jeho nákupní aktivita opět vzrostla s vyvrcholením spadajícím do let 1925-1926. Skutezky posléze kupoval každoročně téměř do sklonku svého života. Ještě roku 1934 zakoupil několik kreseb, o dva roky nato zemřel. Po uskutečnění pozůstalostního řízení byla sbírka kreseb Arnolda Skutezkého předána jako odkaz zemi Moravskoslezské do obrazárny Moravského muzea v Brně a posléze sloučením obrazárny s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Brně do nově vzniklé grafické sbírky Moravské galerie v Brně.

Osudy Skutezkého sbírky jsou charakteristickým rysem patrioticky zaměřeného úsilí soukromého sběratelství. Grafická sbírka brněnského muzea dostala cenný a kvalitní základ pro budování sbírky staré kresby. Připojením staršího kmenového souboru obrazárny Moravského muzea a doplněním o menší sbírkové fondy dr. A. Feldmanna (1942) a J. Jašky (1976) získala brněnská sbírka svou charakteristickou notu, která nebude v budoucnu patrně výrazněji změněna. S ohledem na nizozemské umění se brněnská sbírka vyznačuje především některými kvalitními ukázkami manýristické kresby, zatímco např. jihonizozemská kresba následujícího 17. století je zastoupena velmi sporadicky. Kromě řady kreseb severonizozemského 17. století, které bylo zřejmě na počátku našeho věku standardním artiklem na aukcích, se ovšem Skutezkého sbírka vyznačovala poměrně kvalitním zastoupením 18. století, což by mohlo být v budoucnu dobrým výchozím bodem k úvahám o vlivu soudobého nizozemského umění na středoevropské umění po polovině 18. století. Stará kresba ve

³ *Ausstellung Arnold Skutezky 1910: Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn, 55 str.*

sbírkách Moravské galerie byla několikrát předmětem badatelského zájmu. nicméně kritický oeuvre-katalog celé sbírky dosud chybí.⁴ V rámci naší studie se proto omezíme na pokus reagovat na dnešní stav zkoumání nizozemského kreslířského umění 16. století na podkladě vybraných ukázek z brněnského materiálu alspoň v *poznámkách*. Katalog zmíněné washingtonské výstavy nám může být dobrým průvodcem.

* * *

Casově i kvalitou provedení stojí na prvním místě našich úvah nepochybně kresby Maertena van Heemskercka (1498—1574). Kreslířské dílo tohoto nizozemského romanisty obdivoval manýristický teoretik nizozemského umění Karel van Mander a na jeho spojení s grafickou tvorbou poukázal i Joachim von Sandrart, když ve své Akademii říká: „er hatte ein sehr artige Manier mit der Feder zu zeichnen und sauber zu atzen.“ I když v poslední době stoupá badatelský zájem o Heemskerckovu zvláště malířskou tvorbu⁵, zůstává jistě nesmírně pozoruhodná především jeho kreslířská a grafická tvorba.⁶ Nakonec i sám umělec se k důležitosti kresby alegoricky několikrát vyjádřil. Tak např. Joachim von Sandrart popisuje jeho náhrobek v rodném městě, jehož součástí byla paže s rukou držící kreslířské pero. Na známém umělcově autoportrétu v Cambridgi je ve druhém plánu znázorněn umělec kreslící do skicáku v římských ruinách.

Kresby v Moravské galerii pocházejí z Heemskerckovy pozdní tvorby, z 60. let 16. století. Představují jeho vyzrálý styl, jenž zpočátku vycházel z kreslířského stylu protagonisty nizozemského romanismu Jana Gossaerta zv. Mabuse. Jeho charakteristickým rysem je pečlivá kresba a důsledná modelace tvarů systémem dlouhých a krátkých tahů perem, které spolu s tečkováním jsou téměř přesnou předlohou pro grafický převod. Heemskerck sám pracoval v grafice, ale poměrně často využíval služeb profesionálních rytců jako např. byli Coornhert, Cort, příslušníci rodu Galle a Cock. Ti ryli větší cykly a rovněž brněnské kresby jsou předlohami k takovým grafickým seriím. První dvě kresby patří do souboru čtyř evangelistů. Kresby evangelisty Matouše a Lukáše jsou signovány a da-

⁴ Některé z brněnských kreseb publikovala E. Fučíková, E. K. J. Reznicek, A. Zwollo aj. vesměs v souvislosti s rudolfinským uměním. Výběr z brněnských kreseb vystavila Moravská galerie roku 1987 na dvou výstavách v Opavě (Nizozemská grafika 16.—17. století) a v Brně (Nizozemská kresba 16.—18. století) v cyklu Pohledy do sbírek MG v Brně.

⁵ Sandrart J. von 1925: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, vydal A. R. Peltzer, München, 133—135. Heemskerckova monografie srv. Grosshans R. 1980: *Maerten van Heemskerck, die Gemälde*. Berlin.

⁶ Z posledních prací např. Thoenes Ch. 1986: *St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 481—501.

továny rokem 1560.⁷ Pocházejí z kmenového majetku Moravské galerie; původně byly součástí většího konvolutu kreseb z pozůstalosti hrabat Saint-Genois, který však byl při převzetí do muzejních sbírek na sklonku 19. století rozebrán. Není vyloučeno, že původně byly dodány v konvolutu i kresby zbývajících evangelistů. To, že kresby jsou předlohou pro grafický list, je patrné ze stranového převrácení kreseb (např. Matouš drží pero v levé ruce). V rámci grafické nizozemské produkce 16. století patří do serie grafik, většinou s mytologickým nebo alegorickým obsahem jako např. čtyři světadily, roční období, pět smyslů. Tyto serie byly grafickými nakladateli stále vyhledávány a v nizozemském umění lze často sledovat pozvolné ikonografické i formální vyrovnání se s podobnými tématy.

Heemskerckův Matouš znázorňuje pololežící, uvolněnou postavu starce, jenž se jednou rukou probírá v knihách, druhou píše do rozevřeného svazku, který mu přidržuje prohlížející anděl. Klidná a vyrovnaná postava starce má mnohé rysy připomínající Heemskerckovu podobu na cambridgském autoportrétu, který pochází přibližně z téže doby. Prostor, v němž evangelista pracuje, je v pravé části kresby otevřen do druhého plánu s lehce načrtnutou krajinou. Kompoziční vyrovnání základní diagonály prvního plánu zde ve druhém plánu má znázorňovat především skalnatý vrch nad zálivem s kotvicími loděmi v perspektivní zkratce. Heemskerck zde patrně užívá znalosti italského budování krajinného pozadí, znalosti, kterou mu předal nepochybně již jeho učitel Jan van Scorel.⁸ Ikonograficky zajímavější je ovšem kresba s evangelistou Lukášem. Ten je znázorněn v uzavřené místnosti jako lékař a alchymista. Je pozoruhodné, že tématem evangelisty Lukáše se Maerten van Heemskerck ve svém oeuvre opakovaně zabýval. Již jeho první klíčový obraz z roku 1532 představuje Svatého Lukáše malujícího Madonu a přináší do ustáleného ikonografického schématu nové prvky spojením složky umělecké a poetické inspirace. Rainald Grosshans poukázal na to, že zde Heemskerck užil autobiografických rysů, aby představil dobový ideál učeného malíře (poeta doctus, furor poeticus).⁹ Na přelomu 40. a 50. let 16. století se Heemskerck dostává do okruhu nizozemských humanistů, který tvořil rytec a teolog Dirk Volckertsz. Coornhert, delftský prior Cornelius Musius a lékař a fyzik Hadrianus Junius. Spolupráce s Coornhertem se projevila na řadě kvalitních grafických listů, které Coornhert vydával podle Heemskerckových kreseb. Zdá se, že právě Coornhert nejlépe ze všech grafiků vystihl Heemskerckův typický způsob kresby. Heemskerckův vztah k Juniovi

⁷ Evangelista Matouš, pero, papír 14×20 cm, sign.: 1560/Martinus van Heemskerck/ /inventor: inv. č. B 15. Evangelista Lukáš, pero, papír 14,5×20,5 cm, sign.: Martinus van 1560/Heemskerck; inv. č. B 16.

⁸ O Scorelově krajinářském vlivu srv. Silver L. 1984: *recenze Grosshansovy práce*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 269–276.

⁹ Grosshans R. 1980: l. c., 112.

bývá shledáván zejména v reneském obrazu Svatý Lukáš malující Madonu.¹⁰ Do okruhu tohoto obrazu lze zařadit rudkovou kresbu hlavy bezvousého muže z berlínských sbírek, jenž typově odpovídá evangelistu Lukášovi: vysoké čelo s ustupujícími vlasy, výrazná fyziognomie tváře apod.¹¹ A k témuž typu se hlásí i brněnská kresba evangelisty Lukáše. Jestliže pro Hadriana Junia byl evangelista Lukáš jako lékař téměř osobním patronem, potom příliš nepřekvapí, jestliže i Maerten van Heemskerck jej na brněnské kresbě znázorní jako muže s medicínskými atributy: Lukáš je obklopen chemickými pomůckami a v ruce drží skleněnou medicínskou baňku. Že zde Heemskerck záměrně počítal se ztotožněním evangelisty s alegorií lékařství, lze prokázat srovnáním brněnské kresby s obdobnými dobovými alegoriemi lékařství. Např. Panakeia jako alegorie zdravotnictví a alchymie je dochována na grafickém listu Filippa Galle podle Franse Florise. Přitom ikonografická souvislost obou děl (atributy, postoj bohyně držící baňku) je naprosto zřejmá.¹²

V nizozemské grafické tvorbě je zajímavé sledovat, jak se mění představa grafiků v rámci tohoto tématu v průběhu několika desítek let druhé poloviny 16. století. Pro čtyři evangelisty však máme jen málo dokladů tohoto vývoje. Z archiválií víme o tom, že vdova po rytci Hieronymu Cokovi vlastnila obdobné práce Franse Florise (iiii coperen plaeten vande 4 evangelisten van ffloris).¹³ V pozdějších 70. letech 16. století zpracoval obdobné téma Maerten de Vos. Ten v souladu s vývojem kreslířských a grafických představ v Nizozemí zasadil evangelisty do krajinného rámce s novozákonními výjevy v pozadí. Podobně tak činil i u jiných alegorií (např. pět smyslů), takže se zdá, že i v tématu čtyř evangelistů by bylo možné sledovat podobný vývoj, jaký nastínil Carl Nordenfalk v jiných grafických seriích v Nizozemí. Od jednotlivých figur, které se objevují v pracích nizozemských romanistů, se grafický obraz přesouvá do kompozičně náročnějších alegorií v krajinném prostředí.¹⁴

Další dvojice Heemskerckových kreseb v Moravské galerii byla původně součástí Skutezkého sbírky. Skutezky je získal roku 1914 ve Stuttgartu (původně byly v majetku R. Peltzera); obě kresby jsou částí většího pašijového cyklu.¹⁵ Signaturou a datací se hlásí k roku 1564 a podle dobových zpráv je měl do grafické podoby převést Heemskerck v oficíně Theodora Galle. 60. léta 16. století byla zřejmě šťastnou dobou Heems-

¹⁰ Grosshans R. 1980: l. c., 195–211.

¹¹ Friedländer, M. J., Bock E., Rosenberg J. 1930: *Staatliche Museen Berlin, Katalog der Niederländischen Zeichnungen II*, tab. 29.

¹² Van de Velde C. 1975: *Frans Floris. Leven en Werken*, Brussel, II, obr. 283.

¹³ Van der Velde C. 1975: l. c., I, 491.

¹⁴ Nordenfalk C. 1985: *The Five Senses in Flemish art before 1600*. Netherlandish Mannerism. Stockholm, 135–154.

¹⁵ Kristus přibíjen na kříž, pero, papír 19×24,4 cm, sign.: Martijn van Heemskerck A 1564; inv. č. B 2131. Ukřížování, pero, papír 19,3×24,8 cm, sign.: Heemskerck inven. 1564; inv. č. B 2132.

kerckovy kreslířské tvorby. Velké množství kvalitních signovaných kreseb Heemskerckových ve světových sbírkách je datováno právě těmito lety. Připomeňme alespoň pro srovnání s brněnskými kresbami výrazné kresby berlínské (Zuzana před soudem, 1566; Desettisíc mučedníků, 1565; Nevítaný host, 1560 apod.).¹⁶ Všechny tyto kresby mají s brněnskými pracemi společnou precizní a jistou kresbu, současně však Heemskerckovo zaujetí pro člověka a jeho psychické hnutí. Všechny tyto kresby se vyznačují dramatickým patosem, což velmi příznačně ukazuje brněnská kresba Krista přibíjeného na kříž. Nicméně i v brněnském ukřížování je znát patos příznačný pro italský manýrismus. V brněnských kresbách se opět setkáváme s projevem zájmu Maertena van Heemskercka o humanistickou medicínu. Jeho znalost lidské anatomie, kresebné modelování muskulatury i psychické hnutí jednajících postav je možné odvodit z italské „manýry“, avšak v neposlední řadě zde sehrál svou roli i již zmíněný umělcův vztah k soudobé humanistické medicíně. Právě v 50. a 60. letech 16. století vrcholí umělcova tvorba v přesném pozorování anatomie lidského těla. Jinou, důležitou stránku brněnských kreseb je jejich zasazení do krajinářského rámce. Je vlastně zásluhou Rainalda Grosshansse, že „objevil“ Maertena van Heemskercka jako krajináře.¹⁷ Je zřejmé, že nelze Heemskercka přímo srovnávat s velikými nizozemskými krajináři 16. století. Přesto však jeho zájem o krajinu nelze přehlížet a Grosshans upozornil zejména na krajiny s ruinami ve stylu Jana van Scorela. Tyto krajiny vytvářejí především jeviště pro epická vyprávění Heemskerckových témat. V kresbách v Moravské galerii rovněž krajinné pozadí dotváří jeviště pašijí. Krajinný motiv je naznačen jemným vykreslením diagonálně se svažujícího terénu, na němž jsou ruiny, budovy, ojedinělé stromy, šibenice. Tento krajinný rámeček, jenž sestává z různých pospojovaných motivů z reálného prostředí, tvoří ideální uzavření kompozice horizontem, s nímž se setkáváme na grafických cyklech Hieronyma Cocka v pozdních 50. letech 16. století. Heemskerck nevyužívá ovšem soudobých objevů nizozemských krajinářů (kolem H. Cocka a P. Bruegela st.); spíše je jeho cílem „hybridní způsob krajinářství, jež slučuje starší školení Jana van Scorela s novějšími krajinářskými koncepty, v nichž se odehrává děj obrazu.“¹⁸

Z uvedených poznámek je patrné, že Heemskerckovy kresby patří k významným dílům ve sbírce Moravské galerie. Jejich kvalita je nesporná a doplňuje v mnohém naši znalost Maertena van Heemskercka jako umělce nizozemského romanismu. Jeho kresby byly především předlohami pro grafické práce, nicméně jejich dokonalost provedení z nich činí samostatný umělecký čin. Ostatně jak je známo z řady grafických prací podle Heemskerckových invencí, ne všichni grafikové si dokonale osvojili Heemskerckův styl, zejména jeho způsob modelace těla. Dirk Volckertsz. Coornhert

¹⁶ Srv. pozn. 11.

¹⁷ K tomu srv. *recenzi* Silver L. 1984 (pozn. 8).

¹⁸ *Tamtéž.*

i samotný Maerten van Heemskerck však vytvořili vynikající grafické listy, jejichž některé příklady jsou i v grafické sbírce Moravské galerie v Brně.

* * *

Vedle Heemskerckových kreseb nalézáme v Moravské galerii i v původní Skutezského sbírce řadu kvalitních nizozemských krajin 16. století. Na přelomu 50. a 60. let 16. století vyvrcholila nizozemská krajinomalba v díle Pietra Bruegela staršího a byla šířena především v grafických listech Hieronyma Cocka. Bruegel dotvořil v ideální typ jihonizozemskou krajinu jako „obraz světa“ ve svých cyklech velkých a malých krajin. Na jeho malé krajiny navazovali zejména menší kreslíři, pracující pro grafické podniky v Mecheln a Antverpách. Typickým představitelem tohoto umění byl Hans Bol (1534—1593). Díky H. Gerhardu Franzovi¹⁹ jsme poměrně obsáhle informováni o kreslířské a grafické produkci tohoto umělce. Bolova kreslířská a grafická tvorba byla neobyčejně rozsáhlá a zahrnovala i malbu miniatur; přitom na celém jeho díle poznáváme zásadní vliv Bruegelovy krajinářské reformy. Současně víme, že Hans Bol nebyl pouhým eklektikem, ale dovedl svébytným způsobem dotvářet jihonizozemskou krajinářskou představu 16. století. Ve sbírce Moravské galerie jsou dvě Bolovy kresby. Sice výrazněji nepozmění pohled na jeho tvorbu, avšak doplní ji o nové práce.

První Bolovu krajinu ze sbírek Moravské galerie vystavoval Arnold Skutezky již roku 1910. Pod číslem 98 figurovala v katalogu jako „Rheinlandschaft mit mythologischer Staffage“. Později bylo téma kresby upřesněno na Krajinu s Dianou a Endymionem.²⁰ Figurální stafáž zde sestává z mužské ležící postavy, ze sklánějící se ženské postavy a malého amorka. Toto ikonografické schéma odpovídá Bolově kresbě a grafice s Venuší a Adonisem a není tedy vyloučeno, že i toto téma je námětem brněnské kresby.²¹ Ta je jako téměř všechny Bolovy práce signována a datována; datace však není příliš čitelná. V Moravské galerii bylo navrženo čtení do roku 1578, nicméně při bližším prozkoumání zjišťujeme spíše vročení 1570. Této námi navržené dataci odpovídá i formální struktura kresby. Je nápadné, že vytváří článek ve skupině Bolových kreseb vzniklých kolem roku 1570, nejpozději však do roku 1572. V tomto roce prchl Bol před válečnými hrůzami v Mecheln do Antverp. Ještě před tím však vytvořil sérii kreseb, které při pečlivém detailu mají vzhled téměř kreslené mi-

¹⁹ Franz H. G. 1965: *Hans Bol als Landschaftszeichner*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 19—68. Franz H. G. 1969: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz.

²⁰ Krajinu s Dianou a Endymionem, pero, papír 27,5×39,4 cm, sign.: Hans Bol 1570; inv. č. B 2670.

²¹ Franz H. G. 1965: l. c., obr. 153.

niatury (např. Krajina s obětováním Izákovým, 1570; Krajina s Venuší a Adonisem, 1571; Muž přepadený loupežníky na cestě z Jeruzaléma do Jericha, 1572 a řada dalších).²² Brněnská krajina má s ostatními obdobný průhled do široké, krajinné nížiny s městem, poměrně vysoký horizont, který umožňuje přehlédnout celou šíři ideální krajiny — „obrazu světa“ a figurální stafáž na mírně zvlněném předním plánu. Podobně jako u většiny Bolových kreseb se i tu objevuje motiv mohutného, rozkošatělého stromu s minuciózně podaným listovým jako výrazný kompoziční prvek spojující blízkost prvního plánu s prostorovou dálavou v pozadí. V tomto duchu je kresba z Moravské galerie typická pro Bolův manýrismus raných 70. let 16. století. Přesto, že neznáme ještě všechny grafiky, pro které Bol zhotovoval předlohy, není vyloučeno, že právě tyto obdobné kresby byly vytvářeny pro okruh grafické officíny Hieronyma Cocka. V pokročilejším duchu tu Bol zpracovává mytologické náměty starších Cockových cyklů.

Bolova druhá brněnská kresba, Krajina s architekturou, patří do původně kmenové sbírky obrazárny Moravského muzea v Brně. Její původ není zcela jasný, nicméně patří mezi nejstarší zisky obrazárny v 19. století. Kresba je signována, avšak opět je nezřetelné datování, poškozené navíc pozdějším wpisem inventárního čísla.²³ S největší pravděpodobností je třeba číst dataci: 1590. Na kresbě je patrné, že vznikla po Bolově antverpské zkušenosti, kdy umělec upouští od dřívějšího drobnokresebného stylu. Kresby po 80. letech jsou virtuóznější, malířstější a vcelku uvolněnější za současného zvýšeného podílu lavírování, případně jemného kolorování. Je zde zachycen výřez z prostředí městečka, v němž dominuje budova neznámého určení s věží; za ní je vidět další věžice. Pro způsob Bolovy tvorby je charakteristické, že s toutéž budovou se setkáváme na komponované krajinářské miniatuře v Mnichově z roku 1590.²⁴ Můžeme však sledovat způsob Bolovy tvorby dále: brněnská kresba je oboustranná. Signovaná strana znázorňuje patrně realisticky viděnou skutečnost s dominantou budovy se schodištěm v pravé obrazové části. Tato kresba je jemně kolorována modří, růžovou a hnědou barvou. Je provedena na poměrně transparentním papíru a tato skutečnost umožnila Bolovi, aby ji využil jako předlohu pro grafický list. Na druhé straně celou kresbu věrně překreslil perem v zrcadlovém obrácení a doplnil ji o mohutný strom v centrální části kresby. A nakonec tentýž zrcadlově obrácený motiv užil do kompozice fantastické krajiny mnichovské miniatury.

²² Franz H. G. 1965: *l. c.*, obr. 53, 59, 60.

²³ Krajina s architekturou, lavír. kresba perem (a verso: pero), papír 14,3×20 cm, sign. HBol 15.; inv. č. B 156.

²⁴ Glaser H. 1980: *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher von 16. bis 18. Jhdt.* München. Zde obr. 162: Krajina s Hagar z roku 1590 v mnichovské rezidenci.

Máme tak zde názorně ukázanu metodu manýristické kompozice, která vychází ze spojení upravených realistických motivů. Dokreslením stromu Hans Bol kresbu kompozičně vyvážil a ponechal nám názorné svědectví o tom, jak manýristický kreslíř využil reálný motiv veduty pro ideálně komponovanou krajinu grafického listu. Zvláště ve svém pozdním díle se Bol stále více přiklání ke skutečnosti. Tak se v jeho díle setkáváme se dvěma proudy nizozemského krajinářského umění sklonku 16. století: s příklonem k realistické krajinomalbě na jedné straně a s tradicí manýristické nizozemské, ideální krajiny.

Patrně ne malou zásluhou Bolovou se znalost jihonizozemské krajinomalby šířila v grafických listech. Poměrně rychle kolem těchto grafik vznikají na sklonku 16. století další práce, které reagovaly jeho prostřednictvím na ten či onen rys nizozemské kresby. Do širšího okruhu prací vycházejících z okruhu mechelnské a antverpské krajiny zařazujeme i dvě kresby, které se do sbírky v Moravské galerii dostaly s konvolutem pozůstalosti sběratele dr. Feldmanna.²⁵ Obě kresby jsou anonymní, avšak představují typickou jihonizozemskou krajinářskou kresbu. Krajina s cestou podél řeky se svým pozdějším přípisem hlásí k osobě Joose de Mompera (1564—1635), jenž ve svém díle uchovával Bruegelovské krajiny poznané Bolovým prostřednictvím v Antverpách. Momperově stylu by odpovídalo i odlišení pečlivěji prokresleného předního plánu od letmě nacrtnutého pozadí. Spíše se však jedná o kresbu z širšího Momperova okruhu, z přelomu 16. a 17. století. Podobně i Krajina s průhledem na zámek se stylově zařazuje mezi antverpské kresby konce 16. století. Typické pro toto prostředí bylo stále aktuální Bruegelovo krajinářské dílo. Ve sbírkách Moravské galerie je kromě uvedených kreseb uchována i drobná kresba napodobující kresbu vodních hradů Pietra Bruegela st., kterou E. Haverkamp-Begemann určil jako práci Jakoba Savery z 90. let 16. století (přípisem na paspartě 1985).

* * *

V průběhu 70. a 80. let 16. století se kreslířský styl Hanse Bola podstatněji proměnil. Vliv manýristického krajinářství (H. Cock, P. Bruegel st.) ustoupil ve prospěch monumentálnějších kompozic s výřezem krajiny nebo lesního interiéru. Když o této změně uvažoval H. G. Franz, usoudil, že pro zhodnocení nového směru v nizozemské kresbě bude nutno vzít v úvahu dílo mladších umělců vycházejících z mechelnské školy (Gillis van Coninxloo, Lodewijk Toeput, Mathijs Bril, Paul Bril aj.).²⁶ V Moravské galerii nás uvádí do tohoto prostředí poměrně kvalitní Krajina s milosrd-

²⁵ Krajina s cestou podél řeky, pero, papír 17,6×27,1 cm, nesign.; inv. č. B 3169. Krajina s průhledem na zámek s lovci, pero, papír 14,3×19 cm, nesign.; inv. č. 1942.

²⁶ Franz H. G. 1965: l. c., 54—55.

ným samaritánem.²⁷ Kresbu získal Skutezky jako dílo Pietra Stevense. V poslední době ji Terez Gérszi poznámkou na paspartě označila za Stevensovu kopii podle Tobiase Verhaeghta. Kresba se vyznačuje virtuózním kreslířským podáním, silným duktem pera a lavírovanou podkresbou. Představuje variantu lesních krajin; prostor kresby je vybudován dozadu ubíhající řekou v naznačeném údolí. Velmi blízko brněnské kresbě je mnichovská kresba s údolím otevírajícím se do hor v pozadí. Setkáváme se zde s obdobným způsobem vedení pera, šrafurou i lavírováním. Wolfgang Wegner tuto kresbu připsal Pozzoserratovi, H. G. Franz se domníval, že se jedná o ranou kresbu Tobiase Verhaeghta podle Pozzoserrata.²⁸ Jak je patrné z naznačených připsání, autorské řešení jedné či druhé kresby má podstatný význam pro obě kresby. Především je tu zřejmá souvislost s tvorbou Lodewijka Toeputa, zv. Pozzoserrato (kol. 1550 — před 1605). Přesto, že W. Wegner snesl řadu argumentů pro Toeputovo autorství mnichovské kresby, zdá se, že se její kreslířské provedení přece jen liší od Toeputova kreslířského způsobu. Celková kompozice krajiny do jisté míry vychází z nizozemského manýrismu zprostředkovaného Bolem. Dosud nevíme více o Toeputově školení, nicméně podle Karla van Mandera odešel umělec do Itálie z Mecheln. Brněnská kresba je tedy zřejmě odrazem Toeputova krajinářského citění a jejího původce je třeba hledat v blízkém Toeputově okruhu. Jejím tvůrcem však asi nebude T. Verhaeght, protože jak mnichovská tak brněnská kresba nemají onu temperamentní a expresivní kreslířskou fakturu jako práce tohoto umělce. Ve sbírkách Moravské galerie však máme zachovánu ještě jednu, a to autentickou Toeputovu kresbu.²⁹ Skutežkého kresba Salome, tančící před Herodem je označena dobovým přípisem „de Lodovicho Pozzoserrato“. Je přípravným návrhem pro plátno, resp. nástěnnou malbu. Pro Toeputovu kresbu je zde charakteristické nesmírně lehké až křehké vedení pera, které se objevuje i na jiných jeho kresbách. Toeputova Salome je však zajímavým příspěvkem do dějin Toeputova vztahu k P. Veronesovi. Kompozice je nápadně benátská a zvláště postava Salome v bohatém šatu má typické rysy Veronesových dam.

Přehled krajinářských kreseb nizozemského 16. století ve sbírce Moravské galerie velmi dobře doplňuje jeden z novějších zisků galerie. Pohled

²⁷ Krajina s milosrdným samaritánem, lavír. kresba perem, papír 22,8×33,9 cm, ne-sign.; inv. č. B 2547.

²⁸ Franz H. G. 1966—1967: *Eine unbekannt Zeichnung des Lodewyck Toeput, genannt Lodovico Pozzoserrato*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 2, 77—83. Wegner W. 1973: *Die niederländischen Handzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts* (Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München). Berlin, 32. Wegner uvádí brněnskou kresbu pro srovnání, nicméně bez bližšího komentáře.

²⁹ Salome před Herodem (a verso: studie figur), lavír. kresba perem, papír 20,4×28,2 cm, vzadu: de Lodevicho Pozzoserrato; inv. č. B 2119.

na řeku Tiberu s mostem Quattro Capi byl do zdejších sbírek zakoupen jako dílo Jana Brueghela st. (Sametového, 1568—1625).³⁰ Atribuce je potvrzována sběratelskou značkou, která odkazuje na původ kresby ve sbírce Pierra Crozata (1685—1740), který vlastnil více Brueghelových kreseb. Jemně lavírovaná kresba spadá do doby, kdy Jan Brueghel st. pracoval v Římě (tedy před rok 1596) a je ji možné dát do souvislosti s podobnými kresbami, které jsou zaměřeny na zobrazení římských mostů (např. v seвероamerické soukromé sbírce se nalézající římský Ponte Sisto apod.).³¹ M. Winner publikoval před lety kresbu (dnes zničenou), která byla před druhou světovou válkou v majetku Státní galerie ve Stuttgartu.³² Tato kresba ukazuje celý pohled na řeku Tiberu, ostrov na Tibeře a mosty San Bartolomeo, Quattro Capi a Ponte Rosso. Brněnská kresba je tedy výřezem zhruba $\frac{3}{4}$ celé šíře veduty. Obě kresby mají shodné detaily, např. kompoziční kamennou část vlevo, loď uprostřed řeky apod. Podle fotografie se však zdá, že stuttgartská kresba byla více kreslená, brněnská kresba vznikla lavírováním štětcem. Kvalita kresby je nepochybná, takže ji lze považovat za Brueghelovu autorskou repliku kresby stuttgartské. Na rozdíl od stuttgartské kresby, která byla patrně zamýšlena ve funkci veduty, patří brněnská kresba do formátově shodných kreseb mostů na Tibeře. Jan Brueghel st. ve svých krajinách vycházel jinak než Hans Bol spíše z okruhu velkých krajin svého otce, Pietra Brueghela st. Toto dědictví však rozvíjí v nových formách a právě římské Brueghelovy kresby jsou jakýmsi mostem mezi manýristickou nizozemskou krajinou a následující uměleckou tvorbou nizozemského 17. století.

* * *

Při četbě vstupních kapitol katalogu vydaného při příležitosti washingtonské výstavy „The Age of Bruegel“ napadne, že přirozenou částí umělecko-historického výzkumu nizozemské kresby a grafiky 16. století a jejich vlivu na ostatní Evropu jsou otázky nizozemské civilizace. Činnost grafických dílen a množství kreseb, které jsou uchovány ve světových muzeích, přímo souvisí s rozvojem životního stylu a všech prvků navzájem se ovlivňujících, které civilizaci vytvářejí. Text katalogu se této otázky dotkl poměrně tradičním způsobem, spíše výčtem politických dějin 16. století. Pro nás jsou však tyto otázky o to zajímavější, že zkoumání nizozemské civilizace má u nás již jistou tradici. Poměrně dobře jsme o problému informováni zvláště pracemi Josefa Polišenského, který se pokusil vyložit

³⁰ Pohled na řeku Tiberu s mostem San Bartolomeo a Quattro Capi, lavír, kresba perem, papír 19,5×26 cm, vpravo nahoře nápis: Ponte di Quattro Capi, neslgn.; inv. č. B 10 679.

³¹ Winner M. 1985: *Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th Century. Netherlandish Mannerism*. Stockholm, str. 85—96.

³² Winner M. 1972: *Neubestimmtes und Unbestimmtes im zeichnerischen Werk von J. Brueghel d. Ä.*, Jahrbuch der Berliner Museen 14, str. 132.

vznik moderní Evropy již několikrát z hlediska civilizačních modelů, v nichž důležité postavení si získal zejména v pozdějším, 17. století model severonizozemský.³³ Právě civilizační modely vytvářejí jisté stránky určité totality, která je uchopitelná jako určitá struktura ekonomických, sociálních, mentálních a uměleckých prvků. Nizozemské umění grafické (ale i ostatní umělecké druhy) vyjadřuje tak jistý rys tohoto civilizačního modelu. Jeho postupné přetváření a následné oddělení jižního a severního Nizozemí je přitom tématem nesmírně pozoruhodným, jímž se může zabývat nejen historik, ale historik kultury a může do něj zasáhnout i historik umění. Začteme-li se do spisů teoretika a historika nizozemského umění Karla van Mandera, zjišťujeme, že v době, kdy psal svou velkou práci *Schilder-Boeck* (1604) viděl již jak tradiční nizozemskou civilizaci, tak i její proměny.³⁴ Pro vysvětlení těchto momentů se v poslední době udělalo poměrně mnoho. Těsně před smrtí Fernanda Braudela (historika, jenž do značné míry okouzil i Jana Bialostockého) vyšla v USA jeho základní práce o civilizaci a kupeckém kapitálu. Braudelova koncepce „báječně prostá, ale současně ďábelsky složitá“ (Pierre Chaunu) pracuje s dlouhotrvajícími procesy v dějinách. Pro civilizaci 16. století mělo prý jistý význam, že Antverpy jako jihonizozemské hlavní město světa byly představitelem civilizace mediteránní, která se opírala o živé vztahy nejen s Portugalskem, ale Itálií a střední Evropou. I v umění lze nalézt úzké styky nizozemsko-italské a nizozemsko-středoevropské. Antverpy se pozvolna měnily v lidnaté město a s řadou textilních manufaktur a sem se rovněž sjíždějí umělci a grafikové, kteří v novém hlavním městě světa rozšiřují nový obraz krajiny jako „obraz světa“. V době španělsko-nizozemského konfliktu sice Antverpy ztrácejí své postavení, mediteránní civilizační model ovšem zůstává zachován přesunem ohniska do severní Itálie. Ovšem v soudobém severním Nizozemí se začíná prosazovat nový civilizační model, model civilizace maritimní.

Je samozřejmé, že civilizace a umění jdou vlastními cestami. Není však sporu o tom, že právě hospodářský a sociální rozkvět Nizozemí v 16. století vedl k rozkvětu kulturnímu. Přiklonění se k odlišným civilizačním modelům v následujícím století však mělo jistý význam pro odlišný umělecký vývoj jižního a severního Nizozemí. Vztahy Nizozemí-Itálie, které pojednal Fernand Braudel, případně Nizozemí-střední Evropa, které osvětluje Josef Polišenský, jsou snad adekvátní právě těm otázkám, které vystávají při zvýšeném zájmu o nizozemskou kulturu a umění 16. a 17. století.

³³ Polišenský J. 1980: „Světový systém“ a jeho krize v 17. století. *Studia comeniana et historica* 17, str. 73–83.

³⁴ Slavíček L. 1988: *Flámské figurální obrazy 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, kandidátská dizertace. Praha. Tam zejména instruktivní úvodní kapitola.

³⁵ Braudel F. 1984: *Civilisation an Capitalism 15th–18th Century, I–III*. New York.

**BEMERKUNGEN
ZUR NIEDERLÄNDISCHEN HANDZEICHNUNG
DES 16. JAHRHUNDERTS
IN DER MÄHRISCHEN GALERIE IN BRNO**

Den Grund der Sammlung der alten Zeichnung der Mährischen Galerie in Brno bildet die Sammlung von Arnold Skutezky, der sie bei Hilfe von Josef Meder in Jahren 1906—34 errichtete. In die Sammlungen der ehemaligen Bildergalerie des Mährischen Museums (heute ein Teil der Mährischen Galerie) kam sie im Jahre 1923, resp. 1938, und damit auch eine Reihe der wertvollen niederländischen Handzeichnungen. Der Autor knüpft an der Katalog der Ausstellung in Washington "The Age of Bruegel" an und denkt über manche vollwertige manieristische Zeichnungen der Brünner Sammlung nach. Vier Zeichnungen von Maerten van Heemskerck aus dem Jahre 1560 und 1564 in dem Gipfelzeitraum des Malers fallen, in dem sein Interesse für zeitgenössische humanistische Medizin sichtbar wird. Die Zeichnungen zeigen nicht nur den Heemskerck's Romantismus, sondern auch das allmähliche Interesse für den landschaftlichen Rahmen der Bilder. Erheblich mehr wird in der Brünner Sammlung die Landschaft vertreten. Aus den Arbeiten von Hans Bol wird die Landschaft mit Venus und Adonis (1570) publiziert — und die kleine Landschaft-Vedute (1590), auf der der Autor die schaffende Methode des Künstlers zeigt, von der realistischen Auswahl des Landschafts motivs bis zu seine Zusammenstellung in das ideale „Bild der Welt“. In der breiteren Umkreis der Mecheln- und italienisch-niederländischen Schule wird die Landschaft eingereiht, die die ähnlichen Züge dem Werk von Lodewijk Toeput-Pozzoserrato hat. Der Autor folgerte daraus, daß es um ein Werk eines vom seinen Schülern geht und vergleicht sie mit einer wirklichen Zeichnung vom Pozzoserrato Salome aus der Brünner Sammlungen. An der Neige des 16. Jhts. gehört auch die Römische Vedute von Jan Brueghel d. Ältere, die eine Serie seiner Zeichnungen aus der Römischen Zeit ergänzt. Zum Schluss weist der Autor auf die Beziehung der niederländischen Zeichnung und der Zivilisation des 16. Jahrhunderts.

Übersetzt von *M. Pluháčková*

