

Sedlář, Jaroslav

Krajinomalba jako projev hledání domova : přirozený názor na svět v italském renesančním malířství

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1990-1992, vol. 39-41, iss. F34-36, pp. [163]-177

ISBN 80-210-0699-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110520>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

KRAJINOMALBA JAKO PROJEV HLEDÁNÍ DOMOVA

PŘIROZENÝ NÁZOR NA SVĚT V ITALSKÉM RENESANČNÍM MALÍŘSTVÍ

Model pro pochopení ideje domova a tedy i naprosto nového pojetí krajinomalby nám nabízí „metoda tzv. fenomenologického rozboru“, jak nám ji předložil český filozof Jan Patočka ve své knize *Přirozený svět jako filozofický problém*:¹ „Člověk, aniž si to výslovně uvědomuje, má celkové schéma univerza, které jej obklopuje. Toto celkové schéma má svou poměrně pevnou strukturu: pokusil jsem se rozlišit její hlavní rysy. Lidský svět je vyznačen protikladem domova a cizoty, časovým rozměrem a zbarvením náladovým. Jedině v takovém schématu jsou nám věci dány. Úlohou další je najít reflexí ty aktivity poslední, nezávislé subjektivní, v nichž se tento poměr člověka k přirozenému světu utváří. Činnost, která umožňuje a doprovází celý život lidský je vnímání; ale již samo vnímání předpokládá obsáhlou strukturu, předpokládá původní časové vědomí, v němž se vnímání i vnímané utváří. Dále bylo třeba se zabývat stanovením a rozbořem původních tendencí a aktivit, které předpokládá automatický, takřka pasivní průběh každodenní zkušenosti, aktivit, jež nejsou nutně vázány na zásah svobodně jednajících, tj. rozhodujících se osoby, jeho hlavním předmětem je vyjasnění vnímání, sjednocování a typizování, jež tvoří nutný podklad vši naší zkušenosti. V této souvislosti je pojednáno též o problémech času, prostoru, substrátu a kauzality ve světě přirozeném.

Po tomto ohledání základny našeho světa přistupuje práce k vyšetření aktivit, které jsou ve vlastním smyslu osobní, aktivit, jimiž se svobodná osoba povznáší nad to, co je jí bezprostředně přítomno nebo ji bezprostředně určuje (nad své organické tendence). Je to myšlení a jazykový výraz. Tím, že se těmito aktivitami osoba povznáší nad bezprostřední danost, je zároveň řečeno, že nejsou možny samy o sobě, nýbrž toliko na oně bezprostřední základně. Myšlení a jazyk jsou projevem lidské svobody, lidské dispozice světem, toho, že člověk svým okolím a tendencemi,

¹ Patočka J. 1970: *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha, 8.

jež se v něm vynořují, není zcela pasivně určován, nýbrž že si skutečnost aktivně přisvojuje a s ní disponuje.

Teprve na základě jazykového myšlení je možná filozofická i vědecká teorie. Také teoretická činnost má svůj objektivní výsledek — pojmy a soudy teoretické jsou kulturními výtvoři a mají se k myšlenkovým činnostem podobně jako skutečnosti přirozeného světa k činnostem povahy receptivní (k vnímání, sjednocování a typizování). Myšlení teoretické se vždy vztahuje k předem dané, přirozené skutečnosti, ale to neznamená vždy, že je pouhým pojmovým přepisem daného světa; toliko filosofie je radikální teorií, jíž jde o vědomé zachycení podstatného v světovém procesu, kdežto vědy často přinášejí k své práci předpoklady, jež souvisí s našimi praktickými snahami a jež se teprve dodatečně osvědčují. Ale v žádném případě nerostou naše teorie samostatně, nýbrž nutně předpokládají přirozený svět a lidský život jako svou živnou půdu. Výsledky teorií nesmíme tedy pokládat za samostatně existující jsoucna, nesmíme je odtrhnout od jejich funkce životní, nýbrž musíme je naopak pochopit z ní.

Tím je naznačen průkaz, že jednota světa není jednotou materiálu, z něhož se skládá, nýbrž ducha, který jej vytváří.²

V rámci těchto myšlenek je pozoruhodné, že Patočkovu, spíše ovšem deskriptivní část modelu přirozeného světa, aplikoval již před více než dvaceti lety profesor dějin umění na filozofické fakultě v Brně Václav Richter, jemuž je věnován i tento sborník, na renesanční historiografii dějin umění, zejména v souvislosti s Životopisy Giorgia Vasariho.³ To bylo možné pouze s Patočkovým souhlasem, protože Patočka, jak víme, vydal tiskem *Přirozený svět* jako filozofický problém až v roce 1970. Z toho, ale i z jiných souvislostí (Richter se s Patočkou stýkal od konce války) je jasné, že Václav Richter ve svém filozofickém uvažování o umění byl silně ovlivněn právě Patočkou. Jak potvrdily Patočkovy spisy, které vydává v posledních letech s výhradním právem vydavatelským Institut für Wissenschaften vom Menschen ve Vídni, a to například *Kunst und Zeit* nebo *Kulturphilosophische Schriften*, chápal pod Patočkovým vlivem i Václav Richter umění jako obraz doby (*Zeit — Bild*). Po třetím svazku, ve kterém vyšel také *Přirozený svět* jako filozofický problém, je v této souvislosti pozoruhodný svazek čtvrtý IWM, který zahrnuje obsáhlou Patočkovu stať o prostoru z roku 1960, věnovanou Václavu Richtrovi. Patočkovo originální pojetí interperzonality rozvíjí otázku „Co je obydlí“, která přímo koresponduje s Richtrovou studií „Co je památka“. Bez Patočkovy účasti si nelze představit ani velké Richtrovy projekty, plánované jako završení celoživotního vědeckého úsilí, a to kompendium už vzpomenuuté *Historiografie a metodologie dějin umění* a knihu *Prostor a čas v dějinách architektury*.

Byla to právě italská renesance, na kterou lze aplikovat velmi úspěšně

² Patočka J. 1970: l. c. 9.

³ *Historiografie Václava Richtra* bohužel nikdy nevyšla tiskem, ani jako scriptum. Opisovali si jí podle Richtrova rukopisu studenti dějin umění sami.

teorii přirozeného světa. Přirozený svět má několik dimenzí,⁴ a to z hlediska „onoho zvláštního fenoménu *bytí na světě*. Bytí na světě je perspektiva, ale taková, v níž věci teprve mohou být tím, čím jsou — a perspektiva, která se stře i bez nich a před nimi.

S perspektivou má struktura světa společně také to, že z určitého centra ubíhá do dálky, do neurčité hloubi.⁵ „K podstatě přirozeného světa patří, že jeho centrálním jádrem je ona část, s níž jsme převážně obeznámeni, v níž se cítíme bezpečni, kde není takřka třeba nic objevovat, kde každé očekávání již bylo anebo vždy může být typickým způsobem vyplněno, a tuto část nazýváme domovem. Domov není pouze náš individuální; patří k němu společenství, a na základě různých do sebe zapadajících zájmů společenských skupin na něm zúčastněných obsahuje různé typické struktury; úzký rodinný domov se sými životními funkcemi každodenního nejbližšího styku a pořádku, širší domov volnějších společenských svazků, s nimiž se člověk cítí v různé míře spjat a jimž na základě tradic a vlastních zájmů rozumí. Odstupnění domova rodinného, místního, obecního, krajového, národního, státního atd. děje se za do neurčita ustupujícího míšení známého s neznámým, vzdáleného s blízkým.

Domov však není, jak by se snad ve srovnání s perspektivou mohlo soudit, podle mé okamžité pozice orientované centrum. Domov není tam, kde jsem já, nýbrž právě já sám mohu být z domova vzdálen; domov je útočiště, místo, kam patřím více než kamkoli jinam; více domovů nemůže být prožíváno zároveň s touž intenzitou. Je to ta část univerza, která je nejvíce lidsky proniknuta; věci jsou zde takřka již orgány našeho života, jsou to pragmata, s nimiž vždy zhruba víme, co počít... jsou nepřekvapivé a nenápadné. Nenápadnost je zvláštní znak domova, který k ní spěje jako k svému (ovšem zřídka realizovanému) telos.

Hranice vzdálenějšího domova strou se do neurčita a zanikají v nezdomácnělém, cizím, v dálavě. Dálava a cizota má opět svá odstupnění a své zvláštní modalitty; a budiž však hned podotčeno, aby nevznikl dojem falešné opozice, že dálava nemá snad ráz naprosto neobeznámenosti, nýbrž je zvláštní modus orientovaného pochopení, a to v kontrastu k domovu. Vždyť svět je celek, z něhož se žádný zjev naprosto nevymyká, a nemůže se v něm nikde vyskytovat radikální nepochopitelnost. Ale dálava a cizota (obojí podstatně patří k sobě) je taková, že na každém kroku je možné překvapení, předměty i lidé se chovají nebo mohou chovat na každém kroku jinak, než jsme zvyklí ze svého domova.

Existuje nyní dvojí základní modus dálavy — cizoty: lidská a mimolidská a v mimolidské opět živá a neživá. Cizota lidská je vázána na pochopení např. exotického společenství jako lidského... Tak stojíme k exotům vysoké i slabé kulturní diference: chápající jen zvenčí, intelektuálně, a přesto je ovšem tato ‚nepochopitelnost‘ určitým kontrastním druhem

⁴ Richter V., *Historiografie...* čerpáno ze studentského opisu (strojopisu). Brno, 22.

⁵ Patočka J. 1970: *Přirozený svět...*, 78.

pochopení, které je schopné systematické organizace, třeba nepřestalo být pochopením *cizího*... Ostatně cizota lidská jako *možná fobie* stojí vždy na okraji našeho zdomácnělého světa — třeba cizota báječných světů, které leží kdesi v dálce a mají jiný zkušenostní styl než náš domov...

Leč tato první dimenze světa, jak jsme ji právě v jejím napětí mezi domovem a cizotou načrtli, je pouze jedinou jeho dimenzí, které po bok nutno ještě postavit jiné. Je to především dimenze časová, v našem povědomí velmi bohatě diferencovaná, zejména v souvislosti se světem domova.⁶ „Čas přirozeného světa je čas konkrétní, je to čas jako jednotná oblast toho, co přešlo, právě jest a přijde. Minulost, přítomnost a budoucnost obepínají veškerenstvo funkcí našeho života. Jednotně artikulovaný čas tvoří pro nás přítomnost v širokém slova smyslu. Hranice přítomnosti jsou různě posuvné, je osobní přítomnost, nebo např. přítomné české umění, přítomné české národohospodářství apod. Minulý svět nemá s přítomným světem stejnou jednotu stylu, cítíme jej jako kontrast. Minulý svět se postírá do neurčita, povlovně i přerývané. Nejdůležitější místo přechodu je generativní souvislost. Svět otců nepřijímáme zcela, patří minulosti. V generativní posloupnosti zůstávají však určité společné úkoly, jež učleňují čas historicky. Svět domova je svět tradic a dále nesených, předávaných impulsů. Fantastickou konečnou metu tvoří v historické dimenzi mythos, který je tak příslušný k inventáři naivního světa. Proti konkrétnímu času stojí fyzický, ryze objektivní čas, který je v prostoru periodickou sukcesí. Původní čas není série okamžiků, čas v původním smyslu je jednotná funkce očekávání, pozorování a zadržování jsoucna.

Konečně třetí podstatná dimenze přirozeného světa je dimenze subjektivní, která souvisí s celkovým životním pocitem za určitého stavu věcí. Celé jsoucno se nám vždy jeví při přirozeném postoji v určitém náladovém subjektivním zabarvení. Nálada je sice vždy vlastní vnitřní stav, ale zabarvuje zároveň naše věcné okolí, které jako by na ní participovalo. Ba různé oblasti světa jsou, jak jsme již viděli, též náladově různé charakterizovány a z určitých věcí, zvláště vzpomínkami zatížených, na nás stoupají různé nálady.

Nálady jsou čímsi dynamickým, mají ve své podstatě, že jsou z něčeho a k něčemu. Každá nálada je náladou k jistému počínání. Náladový život není nikdy jednoduchý, lze mluvit spíše vždy o jisté dominantní náladě než o určité výlučné náladě. Nálady jsou různé, všední, ale i takové, které otevírají význačnou životní možnost, z nich vzniká tvůrčí život.⁷

„Naznačili jsme jen krátce, v jakých dimenzích se rozevírá přirozený názor na svět, jaký životní pocit má člověk při *bytí na světě*, než začne theoretisování,“ napsal dále Václav Richter a pokračoval: „Vývojový stupeň dějepisu umění, který zastupují Vasariho Životopisy umělců,

⁶ Patočka, *ibid.*, 79—81.

⁷ Richter V., l. c., jde o zkrácenou citaci Patočkova textu.

zřejmě odpovídá tomuto přirozenému postoji ke světu.⁸ K takovému názoru dospěl Václav Richter po studiu předchozího dějepisu umění v italské renesanci. Pochopil, že v renesanční Itálii se projevil zcela nový smysl pro dějiny, který se spojil s mimořádným zájmem o vynikající osobnosti, o jakousi skutečnou interperzonalitu v rámci sekularizace života signorie. Zejména umělecká osobnost se stala středem pozornosti, jak o tom svědčí ústní tradici již od 14. století ve Florencii předávané anekdoty nebo poznámky v proslulých literárních dílech — například Dante připomíná ve svém Pekle malíře Cimabua a Giotta, o florentském a toskánském umění se zmiňují Petrarca, Boccaccio, Saccetti, Filippo Villani. V tom se ohlašuje také nově probuzený národní cit a z něho vyplývající hrdost na vynikající osobnosti komunity. Slavní rodáci jsou vyzvedáni v rámci humanistické výchovy jako ideální morální vzory a příklady. Důležitější ještě je, že sláva místních uměleckých osobností má být na jedné straně oznámena (zachycena písemně) potomkům, na druhé straně srovnána s antickou minulostí (Petrarca chtěl sestavit pojednání o umění podle Plinia). První životopisy umělců vydal v letech 1351—1352 Filippo Villani pod názvem *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. I když se nejedná o příliš rozsáhlou práci, kterou navíc sepsal laik, je pozoruhodná i tím, že Villani v ní staví malíře nad učence. Kolem roku 1400 sepsal své slavné *Trattato della pittura* Cennino Cennini, který vedle praktických technických a technologických problémů pojednával také o všeobecných otázkách umění. Po Villaním sepisovali životopisy již sami umělci; z nich ke klasické formě dospěli sochař Lorenzo Ghiberti (1371 až 1455) a k vrcholu architekt a malíř Giorgio Vasari (1511 — 1574).⁹ *Comentarri* Lorenza Ghibertiho, které tvoří tři knihy, položily základy ke kritériím historického pojednání umění na základě znalostí spisů Pliniových, Vitruviových a dalších antických autorů. Ve druhé knize píše o umělcích 14. století, kteří pocházeli z oblasti toskánské a z Florencie a ve třetí, nejobsáhlejší knize, o optice, o proporcích a o dalších teoretických otázkách. Jako pro Villaniho, byl i pro Ghibertiho malíř Giotto vrcholným momentem nového vývoje. Lorenzo Ghiberti se také snad poprvé zařadil sám jako umělec do historických souvislostí, jak to později učinili i Vasari, Sandrart, van Mander a jiní.¹⁰ Před Vasarim vzniklo ještě několik životopisných studií, které sepsali Cristoforo Landino († 1504), překladatel Plinia, jenž psal také o umělcích působících ve Florencii, Antonio Manetti (1423—1491) referoval o Filipovi Bruneleschim a o historickém vývoji architektury a Antonio Billi především o florentských umělcích. Kolem roku 1540 se objevila dokonce kniha Anonymo Magliabecchiano, usilující o nástin vývoje umění od antiky po současnost. Zůstala však torzem. Dokončena nebyla asi proto, že 1550 vyšlo velké dílo Vasariho. Totéž platí o knize Benátčana Marcantonia Michiela (1486 až 1552), který zanechal velkolepě rozvržených dějin malířství po vydání

⁸ Richter V., l. c., 24.

⁹ Kulterman U. 1966: *Geschichte der Kunstgeschichte*. Düsseldorf, 17—20.

¹⁰ Kulterman U., *ibid.*, 29—30.

Vasariho Životopisů. Avšak již v roce 1548 vyšla v Benátkách kniha, kterou sestavil Paolo Pini a nazval Dialog o malířství. V ní píše o Michelangelovi a Tizianovi, ale také o Dürerovi a chválí Tintoretta a Vasariho. V Benátkách vyšla roku 1549 kniha Della nobilissima pittura. Napsal ji Michelangelo Biondo (nar. 1497), kterému prý „vyprávěla“ dějiny bohyň malířství. Pozoruhodnou postavou je i biskup Paolo Giovio (1483 až 1552), od něhož, i podle sdělení Vasariho, vyšel podnět k sepsání proslulých Vasariho Životopisů. Biskup shromáždil ve svém domě v Como sbírku bust a soch slavných osobností starověku a novověku a rovněž sepsal životopisy. Katalog jeho muzea, vystavěného 1536—1543 v blízkosti Coma, vyšel po jeho smrti pod titulem Musaei Jioviani Imagines a byl ilustrován dřevoryty.¹¹ Je zřejmé, že z úzkého sepětí umělecko-historického životopisectví s italským národním citem a s živými zájmy umělce o jeho vlastní umění vyplynul jistý vývojově historický moment, zdůrazněný nepochybně i vírou Italů, že jsou přímými potomky a dědici antického světa, který se u nich přeměnil v představu zlatého věku lidstva. Ze zvláštního spojení „znovuzrozeného umění“ a starověkých uměleckých památek se vyvinula historická konstrukce, jakési trojčlenné schéma historického vývoje: zlatý vět antiky, středověké barbarství, znovuzrození umění u velkých současných mistrů Toskány. Tato vývojová linie je naznačena už u Boccaccia a u Villaniho a úplně vypracována u Lorenza Ghibertiho. Jádrem celé teorie je vlastně historizující, má klasicizující kořeny. Vasariho Životopisy zcela ve smyslu přirozeného nebo naivního postoje vidí vrchol veškerého historického vývoje v přítomnosti, v současnosti. Jde o „očekávání, zpozorování a zadržování jsoucna“.¹² Vývoj dosáhl nejvyššího stupně v díle Michelangelově, tedy v nejaktuálnější přítomnosti. V této souvislosti bych se chtěl připojit k profesoru Václavu Richtrovi a ukázat, jak přirozený názor na svět, který viděl nejvyšší stupeň vývoje v současnosti, hledal tuto současnost také v zobrazování domácí italské krajiny. Je nepochybné, že současnost bychom mohli doložit daleko přesvědčivěji na zobrazování postav v soudobém oblečení, místních stavebních detailů a zejména portrétů současníků. Zaměřím se však v tomto článku na krajinomalbu, která nebyla dosud z hlediska domova interpretována a která má obrovský význam pro rozvoj novodobého malířství vůbec. Nejprve je třeba uvědomit si, že člověk v době renesance, i když se vrhl na studium přírody a usiloval o pochopení i výklad reality a hledal normy pro její demonstraci, nechápal přírodu ještě empiricky. Stále vládlo náboženství, které se obracelo pouze více k člověku a člověk nazíral přírodu jako lidskou kreaci. Renesance si sice vytkla za cíl vědecké poznání, ale k tomu se více blížil umělec svou intuicí než učenec, protože vědecké metody nebyly ještě vůbec vypracovány. A umělec, jak bylo už řečeno, stavěl se nad vědce. Snad i proto vznikla v italské renesanci krajinomalba jako věrný popis (průzkum) přírody, viděného blízkého okolí — domova. Přitom si plně uvědomujeme, že v „samém cen-

¹¹ Kulterman, *ibid.*, 30.

¹² Patočka J., *l. c.*, 85.

tru domova není *přírody*, ohlašuje se tu pouze jako ‚to‘ z čeho a ‚to‘ v čem (sem patří též zjevy jako noc a den, roční období aj.); a tak není příroda ve vlastním, původním smyslu fysis universem jsoucího, nýbrž určitou vrstvou, která není centrální a která má různého druhu odstínění a odstupnění, jako nejbližší okolí, příroda takřka domácká, příroda vlastního kraje atd. . . ¹³ Proto se také obraz krajiny nevyskytuje v italské renesanci ještě samostatně, ale vždy jako prostředí, místo identifikace a zpřítomnění nebo *zdomácnění*, ať již biblických nebo antických výjevů. Ty jsou přeneseny právě pomocí domácí krajiny do domova renesanční přítomnosti. Vznik krajinomalby jako určitého výseku přírody je vázán na znázornění iluze prostoru, ve kterém jsou všechny věci uspořádány z hlediska stanoviště diváka. To byl nejvýznamnější obrat novodobého malířství. Hlavním prostředkem k tomu se stalo matematické propracování perspektivy. Před vynálezem perspektivy byla krajinomalba, kterou známe od dob starověkého Říma, pouhým nakupením víceméně izolovaných přírodních prvků. Svě pokračování našlo krajinářství v byzantském malířství rozvíjeném z pozdně antických forem, v rámci kterých pak pokračovalo i křesťanské umění. Pozdně antické iluzionistické krajinářství, jak víme například z pompejských maleb, dnes uložených v Museo Nazionale v Neapoli, znalo perspektivní způsob zobrazení velmi dobře, dokonce využívalo iluzionistických efektů. Pro jednotný prostor obrazu však neexistoval společný úběžník, společný pozorovací bod. Naopak, téměř každý předmět byl zobrazen z vlastního perspektivního stanoviště. Rovněž v období vrcholného středověku, kde rozhodujícím uměním byla architektura, jejíž součástí tvořily nástěnné malby, skulptury a sklomalby na oknech chrámů, byl obsah vyobrazení vnímán při procházení interiérem a byl „čten“ od obrazu k obrazu jako část celku. Změny se začaly připravovat až s rozšířením přenosného tabulového obrazu od 11. nebo 12. století, převážně však až od století 14. Podmínky pro zařazení tabulového obrazu do kostela se vytvořily teprve po změnách ve způsobu celebrování, v době, kdy menza, za kterou stál kněz obrácený čelem k věřícím, byla nahrazena oltářem, před kterým nyní stál kněz obrácený k věřícím zády. Bohoslužebný stůl byl přistaven až ke zdi, na kterou se zavěšovaly právě ony tabulové obrazy. Později plochu zdi vystřídal retabulum, oltářní nástavec vystupující nad menzu, v gotické době oltářní skříň s malovanými deskami, reliéfy i volnou plastikou.¹⁴ V 15. století se stala retabula převážně jediným nositelem výzdoby, zejména v městských halových kostelích. Důležité pro rozvoj tabulového obrazu bylo i to, že na rozdíl od rané doby, ve které se na oltáři vystavovala relikvie, byl ve 14. a zvláště v 15. století umístěn obraz svatého, jehož relikvie byla obrazem opticky zatlačena do pozadí. V souvislosti s rozšířením významu vyobrazení došlo i k oddělení cechů řezbářských a malířských od stavebních a kamenických hutí a k volné produkci soch a obrazů nabízených dokonce

¹³ Patočka, *ibid.*, 79.

¹⁴ Blažíček J., Kropáček J. 1991: *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha, 177.

i na volném trhu. Podstatnými znaky v 15. století se však staly zásahy měšťanstva do církevních věcí, zejména při dotování kaplí, oltářů a mší. Původně výhradně na celou obec zaměřená bohoslužba se proměňovala stále více v současné čtení několika soukromých mší v jedné budově.¹⁵ Zvláště v městských kostelích ustupoval kdysi architekturou vázaný program obrazové výzdoby programu četných soukromých obrazů na bočních oltářích a v bočních kaplích. V nich se uplatňovaly stále výrazněji osobní požadavky, které proměňovaly podstatně způsob zobrazení, zmenšovaly formát obrazů visících ve výši očí modlíciho se měšťana. Ten s nimi komunikoval privátně, na rozdíl od velkých nástěnných maleb a obrazů na oknech katedrál. Tato téměř intimní blízkost vyvolávala koncentraci na detail a na zobrazení reálných okolností, za kterých podle legend svatí umírali nebo trpěli. To vedlo postupně k odlišování vnitřního a vnějšího prostoru, nejprve schematicky, později stále konkrétněji, až vznikla potřeba zobrazení prostoru jako sjednocujícího prostředku vnějšku i vnitřku a všech vyobrazených detailů i jednotlivostí, které byly se zálibou prohlíženy a „čteny“ detail od detailu jako část celku, tentokrát ovšem pouze onoho obrazu, nikoliv již prostoru architektury kostela nebo chrámu. Určitým předpokladem ke vzniku perspektivy byl kromě toho všeho také obnovený kontakt s pozdně antickým, hlavně byzantským uměním. „Bezpočet uměleckých děl se dostalo z Byzance do západní Evropy po dobytí této oblasti Křížáky v letech 1203—1204. V byzantském malířství nebyly totiž perspektivně zobrazovány jenom budovy, nýbrž také krajinářské motivy, například velmi často skály. Právě přijetí těchto krajinářských rekvizit a jejich postupné přepracování tvořilo základnu pro vznik krajinomalby na Západě. Už kolem roku 1300 převzal a rozpracoval východní vlivy Florentin Giotto di Bondone (1266—1337), který platí za zakladatele novodobého malířství. Začal sjednocovat obrazový prostor pomocí perspektivně viděných rekvizit, i když ještě nikterak z pevného stanoviště diváka, ke kterému se sbíhají všechny předměty a který je držen v jednotě. Tento krok učinil o století později teprve další Florentin, a to Masaccio (1401—1428), který vytvořil první matematicky konstruovaný prostorový obraz.“¹⁶ Otto Pächt ovšem už kdysi poukázal na to, že to byli Nizozemci, kteří dospěli k podobným nebo stejným výsledkům jako Italové v renesanci. Bez geometricky exaktní konstrukce se dostali empiricky k pevnému určení stanoviště diváka. V tom byl podle Pächta vlastní pokrok novodobého krajinářství. „Za novátory jsou považováni Robert Campin (1375—1444) a zejména Jan van Eyck (1390—1441). Zatímco co Italové byli odkázáni při matematické konstrukci prostoru na plastická tělesa a jejich vztahy, vynalezli Nizozemci olejomalbu, která dovoľovala rozvoj lazúrovací techniky. Kladením barev přes sebe, které propůjčovalo jednotlivým barvám hloubku i jas světla a dovoľovalo spojit tmavou blízkost se světlou dálkou, dosahovali iluze hlubokého prostoru. Z obou postupů, italského a nizozemského, vyrostla

¹⁵ *Handbuch der Kirchengeschichte* 1968: Bd. III, 2, Freiburg, Basel und Wien, 683.

¹⁶ Eschenburg B. b. d. v.: *Landschaft in der deutschen Malerei*. München, 9.

teorie, která se hlásí k ideji, že „prostor je jednota určitých rozprostraněností a že tělesná souvislost tvoří základnu pro dění, které se v něm odehrává.“¹⁷ Předpoklady pro vznik novodobého pojetí obrazu krajiny se vytvářely již dávno předtím, v knižní malbě, a to ve světských rukopisech. „V pozdním 14. století vznikaly také v Nizozemí kosmologické rukopisy se samostatnými vyobrazeními krajin, které lze označit za předformy nového typu.“¹⁸ Dále by bylo třeba sledovat pronikání staroorientálních motivů do evropské středověké malby — představu o ráji v podobě zvířat, úctu ke stromům v zahradách a z ní na Západě vzniklé uctívání stromu života. Samozřejmě také středověké umění, tzv. Mariiny zahrady nebo pašijové hry, ve středověku velmi oblíbené a zachycované na obrazech již před krajinou tzv. „*sukcesivním způsobem vyobrazení*“.¹⁹ Stejně již od 13. století byla zaváděna jako filozofická věda na evropské univerzity optika a od 14. století byly prozkoumány některé její zákony, například paprskovité šíření světla nebo teorie, že v oku vzniká věrný obraz světa. Také výsledky výzkumů perspektivy našly své využití v astronomii a v geografii při zhotovování map a při projekci zeměkoule, což se v 15. století stalo již zcela běžnou praxí. Byl to právě Leon Battista Alberti (1404—1472), kdo definoval obraz jako řez pyramidou vidění právě na základě těchto zákonů, na nichž tehdy stavěla kartografie. Ať už tomu bylo jakkoliv, je jisté, že krajinu jako nejbližší okolí, jako přírodu vlastního kraje zavádějí do prostoru svých obrazů italští renesanční malíři, především v 15. a v 16. století. V předchozích dobách byl reálný svět pouze vedlejším přídatkem dění řízeného nadpřirozenými silami. Pro krátkost tohoto pojednání uvádím pouze několik příkladů. Jak už řečeno, v italském renesančním malířství to byl Masaccio, který vytvořil první matematicky konstruovaný prostorový obraz a byl první, který při jeho formování použil domácí krajiny. Ve druhé periodě své tvorby (1424—1426) vytvořil v kapli sv. Kateřiny v kostele sv. Klimenta v Římě cyklus fresek, mezi nimiž se nachází na oltářní stěně výjev Ukřížování s úchvatnou krajinou z římské Campagne. Freska na oltářní stěně dokládá už velký rozmach umělcových tvůrčích schopností. Masaccio v ní na rozdíl od trecentistů nerozvíjí nepřehledné množství figur, nýbrž celou plochu stěny člení jasnou a přehlednou kompozicí. Uprostřed ní vyrůstá kříž s Kristem do závratné výše. Z nekonkrétní prostorové hloubky za ním se vynořuje široká rovina; ploché kopcovité jazyky země vybíhají do lesklé plochy moře. Nad krajinou se klene obloha campagne — široká, klidná a nekonečná. Ještě jeho předchůdci a archaičtí souputníci, jakým byl například Lorenzo Monaco, kteří pracovali v zajetí starých schémat, nebyli s to poznat a využít prostorových hodnot vyobrazení roviny. Masaccio vlastně její pomocí vyslovil své přesvědčení o nedělitelnosti světa a vůbec poprvé ji přiznal právo

¹⁷ Eschenburg, *ibid.*, 9—10.

¹⁸ Eschenburg, *ibid.*, 10.

¹⁹ Frey D. 1929: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*; Zink F. 1941: *Die Passionslandschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts*. München.

na existenci v obraze; zároveň z ní vytěžil neobyčejně vysokou míru náladových hodnot. Domácí italskou krajinu využil Masaccio také v obraze Křtu v kapli Brancacciů v kostele Sta Maria del Carmine ve Florencii a ve své nejskvělejší fresce — v Příběhu o penízi daně. Krajina jako domácí prostředí mu zároveň pomáhala budovat prostor. Na obraze Křtu rozestavil několik málo figur do půlkruhu, který rozptyluje shromážděný dav a obratným překrýváním jednotlivých postav vyvolává iluzi velké masy lidí, která zatlačuje do hloubi obrazu hory v pozadí. Mezi ně klesá údolí, jehož řeka spojuje popředí obrazu s dálavou hor. Vodní plocha řeky odděluje postavu apoštolovu od křtěnce a zároveň je svazuje jasným a velkolepým obrysem. K nejvyššímu výkonu dospěl umělec v Příběhu o penízi daně, kde dosáhl absolutního zvládnutí prostoru. Rozhodující roli zde hrálo znázornění děje, podobně jako už u Giotta. Ovšem s tím rozdílem, že Masaccio zcela uvolnil a zindividualizoval figury a výrazně uplatnil prostorový účín krajiny. Kontury horského masivu podtrhují a dynamizují pohyb linií v obraze, opticky správně postihují formace hor, které odvozené z pečlivého pozorování, působí svou jakoby náhodností výřezu zcela přirozeně a odpovídají takto pravdivosti psychických výrazů tváří zobrazených figur. Mladé stromky na stránkách v pozadí posilují ještě prostorovost a brání vpádu prázdnoty do kompozice.²⁰ Masacciovy nové výboje můžeme vystopovat i v díle „posledního gotika“ Fra Angelica (1387—1455), který nebyl zahleděn pouze do minulosti. Rád využíval ve svých líbezných obrazech „moderních vymožeností“, například principů lineární perspektivy a se zálibou se zahloubával do toskánské a umbrijské krajiny. Jeho pomocníkem nebyl nikdo menší než Alesso Baldovinetti, jehož pojetí krajiny jako pozadí je blízké i některým Angelicovým obrazům z posledního tvůrčího období, a to z let 1445—1455. Z florentských „problematiků“ zachytil Paolo Uccello, který užíval strmé perspektivní zkratky, les ve svém Nočním lovu v letech 1465—1469 a krajinu v přípravných studiích pro nástěnné dekorace v Palazzo Ducale v Mantově. Podobně jako prostorové problémy shrnul v novou syntézu i krajinomalbu Piero della Francesca (1410—1492), a to na slavných portrétech Federiga Montefeltra a jeho ženy Battisty Sforzové. Portréty vznikly mezi léty 1461—1466, v době, ve které dlel Piero della Francesca častěji v Urbinu. Jejich dokončení lze datovat rokem 1466, kdy na portrét vévody složil karmelitánský mnich Ferabos oslavnou báseň. I když vznikly patrně současně s freskami v Arezzu, působí ještě starobyle, a to především proto, že Piero della Francesca je namaloval z profilu, který je ostře ohraničen. Modelace hlav je nepatrná. Zato panoramatický pohled na toskánskou kopcovitou krajinu v pozadí, provedený světlými barvami — atmosférickou perspektivou — posunuje tento žánr významně dopředu, podobně jako na obraze alegorického Triumfu, kde je krajina ovšem poněkud schematická. Daleko významnější pro krajinomalbu jsou jeho fresky v kostele S. Francesco v Arezzu, líčící legendu o sv. Kříži. Byly dokončeny rovněž v roce 1466. Z nich zejména freska Příjezd královny

²⁰ S l a m i M. 1956: Masaccio. New York.

ze Sáby a její přijetí králem Šalomounem je mimořádně kompozičně a barevně sevřená. Výjev s figurami v popředí byl pomocí sloupů sice ostře oddělen od krajiny, avšak zkrácená fronta architektur nicméně naznačila jednotu figur a krajiny. Daleko přirozeněji než na portrétech postavil Piero della Francesca celou skupinu postav královny ze Sáby s družinou v levé polovině kompozice před prostorově dobře citěnou krajinou. Dojem lehce realisticky a přesvědčivě malované krajiny, ale i figur, vyvolávají přirozené proporční vztahy a nezvykle jemný kolorit. Atmosféru, sluneční světlo a vodu vyjádřil skvěle též v tabulovém obraze Křest Krista a v dalších. Toto smyslové zaujetí přírodou pokračovalo ve Florencii také v druhé polovině 15. století, a to zejména v otázce maliřského zhodnocení a využití tvaru a barvy, které řešil po roce 1460 nejadekvátněji Alesso Baldovinetti. V kontinuitě renesanční malby se vrací až k příkladu Fra Angelicově, avšak zvláštním osvětlením a využíváním světlých barev se ohlašuje jako legitimní následovník Domenica Veneciana. A skutečně, stejně jako Veneciano, zůstal i Baldovinetti po celý život v zajetí řešení otázek techniky míchání barev. V protikladu k Angelicově pozdní pestrobarevnosti usiloval o dosažení intenzivního barevného účinku spíše jemně odstíněným koloritem. Kvalita většiny jeho obrazů spočívá v sestavách z komplementárních barev a svérázných koloristických kombinací. Například na obraze Křest Krista neprůhlednou zelenobílou vodu obklopil šedivými a fialovými tóny skalisk. Nejvýznamnějším přínosem Baldovinetiho bylo ovšem realistické zobrazování domácí krajiny. Jeho freska znázorňující Narození Krista, v předsíni kostela S. Annunziata ve Florencii (z let 1460—1462), otevírá přímo novou epochu ve vyobrazování krajiny a jejího prostoru. S velkou názorností malíř oddělil první plán s figurami od pozadí s krajinou. Lze dokonce říci, že zde zachytil portrét roviny kolem řeky Arna, roviny, kterou protéká řeka obklopená kopci. Kromě portrétní věrnosti znamenitě vyjádřil geologický charakter ploché říční krajiny. Přesně popsal detaily kopců, ale i látkovost stromů a jejich kůry. Obdivuhodně věrně charakterizoval jednotlivé rostliny. V tomto ohledu můžeme Baldovinetiho označit za předchůdce Leonarda da Vinciho. Vasari o něm napsal: „Na jeho obrazech vidíme řeky, mosty, kameny, byliny, plody, cesty, pole, města, zámky, písčiny a mnohé další věci.“²¹ Problém tělesnosti a figury ustoupil v jeho díle přiměřeně těmto zájmům. Snad vůbec nejvýznamnějším dílem z jeho ruky, na kterém se objevila domácí toskánská krajina s řekou Arno, je Madona s dítětem (dnes uložena v Louvre v Paříži). Pečlivá reprodukce řeky, hor a lesů je adekvátně barevně propracována. Černohnědé tóny se prolínají s šedými a žlutozelenými odstíny, do nichž jsou vmalována sice úplně miniaturní městečka, ale tak přesně, že lze snadno rozpoznat jejich charakteristické rozpoležení v krajině, ale i jednotlivé budovy. Z toho je zřejmé, že vývoj krajinomalby a veduty šel ruku v ruce od sienské malby až do 19. století.

Spojení perspektivně viděného prostoru s topograficky přesně popsanou krajinou a s naturalistickými figurálními výjevy provedl i Antonio Pol-

²¹ Vasari G. 1927: *Životopisy umělců* (překlad F. Petr). Praha, 5. část, 50.

laiuolo (1430—1498) v obrazech antických námětů Héraklea v boji s Hydrou a v boji s Anteem. V obou případech jsou bojující zachyceni na vyvýšenině před plochou toskánskou krajinou plnou vzduchu a světla. Tím Pollaiuolo zpřítomnil antický námět a přenesl ho obrazem do „domova“. Ještě významnější v tomto ohledu je obraz Umučení sv. Šebestiana, z roku 1475, který podává smělé perspektivní zkratky postav ve svěže malované krajině, jejíž horizont se vysoko zvedá. Aby dosáhl přirozeného prostorového dojmu, staví Pollaiuolo Šebestiana na vysoký kůl a kolem něho řadí střelce; tímto kompozičním nápadem se snaží překonat rozpor mezi plastickými trojrozměrnými postavami a perspektivním prostorem, jenž bude ovšem řešit až malířství vrcholné renesance. Půvabný pohled do údolí řeky Arna v pozadí je znamenitou ukázkou raně renesanční krajinomalby ve Florencii. I malíř Ghirlandajo (1449—1494) dospěl v malování krajin k intimnímu pojednání přírody s četnými podrobnostmi, stejně jako Sandro Botticelli (1445—1510), který dokonalostí krajiny překonal dosavadní malíře. Filippino Lippi (1457—1504) pak v obraze Madony se sv. Bernardem (1486) vyhrotil rozdíl mezi figurami a jemně propracovanou krajinou, jejíž detaily ukazují už na vlivy nizozemského malířství. Domov zachycuje ještě na obrazech Zjevení Krista a Madona trůnící v hale, na prvním toskánskou kopcovitou krajinu, na druhém Pohled na Florencii s branou sv. Frediana. Vrcholně renesanční pojetí krajiny rozvíjel až Piero di Cosimo (1462—1521) a Leonardo da Vinci. Můžeme říci, že Cosimo objevil pro renesanční způsob vyobrazování krajiny „novou zemi“, snad i pro své podivínství, projevující se vyhledáváním samoty a fantastickými vidinami, které pronikaly také do krajin v pozadí jeho obrazů s bizarními stromy. Měl vyvinutý mimořádný smysl pro volné světlo, což ho spojuje s Pierem della Francescou. To vyjadřoval zvláštním koloritem, který si vypěstoval pod vlivem díla Huga van der Goese a jako učitel Fra Bartolommea, Andrea del Sarta, Franciabigia ad. položil základy k malířství cinquecenta. Zároveň předjímal šerosvit Leonarda da Vinciho. Svými jemně viděnými obrazy osamocených dvorů a širokých rovin s městečky založil přímo školu. Barvou dokázal vyjádřit vzduch a světlo téměř plenéristické hodnoty. Dařilo se mu také více než předchozím malířům harmonicky spojovat figuru s krajinou, jak to ukazuje například obraz Prokridina smrt. Cosimo reprezentuje krizi renesance na zlomu dvou století. Neměnil pouze kompozici, ale i renesanční ideál lidské postavy, pojetí světla a krajiny. Byl to už dobový zájem o přírodu a její zvláštnosti, který se spojoval u Leonarda da Vinciho (1452 až 1519) se zájmem o fyzikální a botanické jevy nebo o anatomii lidského těla. A tak roku 1473 Leonardo da Vinci nakreslil perem první krajinu bez lidských postav, která je dnes uložena v galerii v Uffiziích ve Florencii. Jde o široký a hluboký prospekt, který je mnohostí motivů a protikladů, například hor a ploché roviny, zakořeněn zcela ve své době. Leonardo však postihl pouhou kresbou krajinu atmosféricky a malířsky. Světlo a stín se zde prolínají měkce a plynule. Stejně malířské nazírání se projevilo v jeho kresbě červenou rudkou, vzniklou o něco později, na které zachytil blížící se bouřku. Tyto atmosférické jevy a volná krajina bez stafáže však zůstaly ještě na dlouhou dobu omezeny spíše na gra-

fické vyjádření, a to i přesto, že ve druhé polovině 15. století posunuli krajinomalbu v tomto směru významně dopředu Benátčané. Pokusy Piera di Cosima zobrazit figury v krajině z jednoho pozorovacího bodu (dosud byly figury a krajina odděleny) i atmosférického prostoru rozvinuli zejména Giovanni Bellini a Giorgione (1477-78—1510). Bellini je považován dokonce za vůdčího benátského krajináře s mimořádným smyslem pro barvu a světlo. Usiloval o zobrazení a diferenciaci ranního a denního světla i stmívání. Již v roce 1475 poznal nizozemskou olejovou techniku malby, kterou tam tehdy pěstoval Antonello da Messina. Bellini (1430 až 1516) využíval barevných lazúr a jemného tónového odstínění. Usiloval o to, aby krajina netvořila pouze pozadí pro figurální výjevy, nýbrž aby pomáhala dotvářet i citový obsah vyobrazení. V kompozici Proměnění Krista (1480—1485) zalévá rozptýlené světlo krajinu i postavy tak jednotně, že výjev působí lyricky a nadpřirozeně. Tento smyslový až citový půvab, vzdalující se však raněrenesančnímu realismu, na který navázali jeho žáci Tizian, Giorgione, Lorenzo Lotto a Sebastian del Piombo se projevil mimořádně jasně v proslulé Giorgionově Bouři, v níž jsou figury už skutečně „*vnitř*“ krajiny, i když krajina se skládá stále ještě z jednotlivostí. Člověk je zde spojen s přírodou tak těsně, že se zdá, jakoby hlavním námětem obrazu nebyl on, ale krajina. V 16. století se prohloubila perspektiva díky barevným rozlišením teple hnědého předního, chladnějšího středního a studeného modrého plánu v pozadí obrazu. Byl snižen horizont, čímž se vyrovnával rozpor mezi prvním plánem a většinou z nadhledu nazíranou krajinou. Je zřejmé, že zde šlo již o schéma, které nahradilo raně renesanční konkrétní krajinu. Ta byla chápána jako projev domova, příroda jako nejbližší okolí „příroda takřka domácká, příroda vlastního kraje atd. . . V samém centru domova není přírody, ohlašuje se pouze jako to, z čeho a jako to, v čem. . .“ (Patočka). A vskutku, vedle schématu začíná být příroda i pro umělce v období manýrismu opět cizotou, dálavou, přírodou enigmatickou a tajuplnou. Pojetí krajiny jako domova bylo však již založeno. . .

LE PAYSAGE EN TANT QU'UNE MANIFESTATION DE LA RECHERCHE DU PAYS NATAL

Parmi les trésors de la Galerie nationale de Washington figure le tableau de John Constable intitulé „Wivenhoe Park en Essex“. Ce tableau, exécuté avec une dextérité extraordinaire, donne une impression de naturel comme s'il reflétait la beauté irremplaçable du paysage anglais que le peintre a représenté comme étant sa patrie. Il déclarait que „la peinture était une science et qu'on devrait la concevoir comme une exploration des lois de la nature. Pourquoi la peinture des paysages ne pourrait-elle être considérée comme une branche de la philosophie de la nature et les tableaux comme des tentatives opérées dans cette branche?“ (E. Gombrich).

La tradition picturale anglaise de la fin du 18^e siècle qui a produit John Constable ainsi que William Turner et Richard Parkes Bonington, a transmis au romantisme

européen l'idée de ne représenter que des motifs patriotiques. Au cours de la première moitié du 19^e siècle, l'idée de patrie a progressivement envahi toute l'Europe et, au sein des mouvements de renaissance nationale, elle est devenue le fondement des nations européennes modernes. L'idée nationale, de même que l'idée patriotique plongent leurs racines dans la mentalité de la bourgeoisie et cela dès l'aube des temps modernes, dès la renaissance italienne. C'est aussi à cette époque que l'on commença à représenter de façon réaliste le paysage concret tel que l'invention de la perspective l'a rendu possible. Cependant le motif qui a mené à cette conception était encore plus profond. L'auteur de la présente étude tire le modèle pour comprendre l'idée de patrie de „la méthode de l'analyse phénoménologique“ que l'éminent philosophe tchèque Jan Patočka a développé dans son livre „Le monde naturel en tant que problème philosophique“ et que, sous son impulsion, son ami, le professeur Václav Richter, à qui les présents mélanges sont offerts, a appliquée à l'historiographie de l'art de la renaissance.

La conception naturelle ou naïve possède trois dimensions fondamentales. La première dimension de notre „être dans le monde“ est donnée par la tension entre le familier et l'étranger (le lointain). La deuxième dimension — celle temporelle — est richement différenciée, en connexion avec le monde familier. Le temps de l'approche naturelle est le temps concret, c'est le temps représenté comme unité de ce qui a été, de ce qui est actuellement et de ce qui sera. Le temps le plus important pour nous, articulé de façon unifiée, est le présent au sens large du mot. Enfin, la troisième dimension essentielle est la dimension subjective qui est liée avec le sentiment existentiel global étant donné un certain état des choses. Ce sont des dispositions variées, des dispositions de tous les jours, mais aussi celles qui donnent de grandes possibilités de vie, sources de la vie créatrice.

Václav Richter était convaincu que le degré de développement de l'histoire de l'art représenté par les „Biographies des artistes“ de Vasari correspondait sans doute à cette attitude naturelle envers le monde. Chez Villani, Boccaccio et Ghiberti déjà, une sorte de schéma ternaire de l'évolution historique est né — l'âge d'or de l'antiquité, la barbarie du moyen-âge et la renaissance de l'art chez les grands maîtres de Toscane. C'est le présent qui occupe la première place dans tout ce schéma, demême que l'assurance (les dispositions) des artistes.

L'auteur de la présente étude considère comme l'un des traits importants de l'attitude naturelle précisément l'attitude des artistes de la Renaissance envers le paysage de leur région natale, tout à fait concret. Aussi „...l'espace dépend de notre orientation, il est à l'origine un biais pour connaître les choses; même sous sa forme statique, il présuppose fondamentalement l'action et, par suite, le premier temps mondial, la durée objective. Tout cela signifie que l'espace est la condition première pour la constitution des choses au sens propre.“ (J. Patočka). C'est en lui que pouvait se constituer au préalable le paysage de la patrie comme l'attestent déjà les fresques de Masaccio dans l'église S. Clemente à Rome (1425). Celui-ci a couvert le mur d'autel d'une fresque représentant la Crucifixion du Christ et dont le fond est un ravissant paysage de la campagne romaine. Dans la chapelle des Brancacci de l'église Sta Maria del Carmine à Florence, le tableau intitulé „Le Baptême du Christ“ montre un soit sûr de l'aménagement spatial où une masse de figures repousse en profondeur les montagnes de l'arrière-plan.

Des montagnes descend une vallée dans laquelle une rivière unit la proximité avec le lointain. Cependant, c'est dans la fresque „Récit sur les impôts en argent“ que la représentation de l'action et celle d'un paysage concret ont joué un rôle décisif. Le plus grand mérite, en ce qui concerne la conception réaliste du paysage familier italien, appartient à Alesso Baldovinetti (1425—1499). Sa fresque de La Nativité dans le vestibule de l'église S. Annunziata à Florence (1460—1462) ouvre une époque tout à fait nouvelle dans la représentation du paysage et de son espace. Il s'agit presque du portrait d'un paysage aux environs de la rivière Arno où chaque détail et chaque plante est rendu avec beaucoup de soin et une extrême précision. Encore plus élaboré est le paysage sur son tableau Madone à l'enfant (aujourd'hui dans les collections du Louvre à Paris). Antonio Pollaiuolo également a représenté Héraclès luttant avec l'Hydre et Héraclès étrange Antée sur une éminence à l'avant

d'un paysage de sa Toscane. En même temps, il a ainsi rendu plus présent le thème antique en le transposant grâce à son tableau „au pays natal“. Le peintre Ghirlandaio lui aussi est arrivé à une union intime avec la nature par les nombreux détails dont recèle ses tableaux de paysage, tout comme Sandro Boticelli qui par la perfection du paysage a surpassé les peintres précédents. Filippino Lippi dans son tableau Madone avec Saint-Bernard (1486) a poussé à l'extrême la différence entre les personnages et le paysage minutieusement exécuté dont les détails trahissent déjà l'influence de la peinture hollandaise. Il reproduit aussi le paysage natal dans l' „Apparition du Christ“ et la „Madone trônant dans le vestibule“: dans le premier, il représente le paysage mamelonné de la Toscane, sur le deuxième, à son tour, une vue de Florence avec la porte Porta S. Frediano.

Dans les exemples cités, nous avons donné à entendre, peut-être, qu'au pays natal, au sens d'attitude naturelle, n'appartient que la nature de l'environnement le plus immédiat, „la nature presque familière, la nature de la région natale, etc... Au centre même de *chez soi* il n'y a pas de nature, elle ne s'annonce que comme cela, de cela et en cela...“ (J. Patočka). Et, en effet, dès la fin du 16^e siècle, à époque du maniérisme, la nature commence à se transformer de nouveau, même pour les artistes, en nature étrangère, lointaine, énigmatique et mystérieuse. Cependant, la conception du paysage comme familiarité était posée...

