

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Magdalena Nerudová

**Obrazy Hendricka van Balena
ve sbírkách zemí českých.
Inspirace pro van Balenovy figurální
kompozice a jejich vliv na další umělecké
generace.**

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2018

Prohlášení

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

V Praze dne 20. 4. 2018

Bc. Magdalena Nerudová

Bibliografická citace

Obrazy Hendricka van Balena ve sbírkách zemí českých. [rukopis] : Inspirace pro van Balenovy figurální kompozice a jejich vliv na další umělecké generace. : Diplomová práce / Bc. Magdalena Nerudová; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2018. -- 90 s.

Anotace

Diplomová práce se soustřeďuje na obrazy Hendricka van Balena (1575-1632), které se nacházejí ve sbírkách ČR. Těžištěm této práce je figurální stafáž v kabinetní malbě, která byla doménou antverpského malíře Hendricka van Balena. Také bude připomenuta spolupráce Hendricka van Balena s Janem Brueghlem starším, který se stal součástí jeho tvorby jako autor zátiší a přírodnin na Balenových obrazech. Na konkrétních dílech ze sbírek ČR bude poukázáno na možnou inspiraci ve figurách rudolfinských mistrů, jako je Hans von Aachen a Josef Heintz a paralely v jejich tvorbě a dále na vliv na kabinetní malbu malířů 18. století, Johana Georga Platzera (1704-1761) a jeho žáka Franze Christophera Jannecka (1703-1761).

Klíčová slova

Hendrick van Balen, inspirace, Hans von Aachen, Josef Heintz, Johan George Platzer, Franz Christoph Janneck, kabinetní malba, mytologie, sbírky v ČR, Jan Brueghel starší, Jan Brueghel mladší

Abstract

The diploma thesis focuses on the paintings by Hendrick van Balen (1575-1632), which are found in Czech collections. The main point of this thesis is a figurative still life in cabinet painting, which was the domain of the Antwerp painter Hendrick van Balen. There will be also highlighted Hendrick van Balen's collaboration with Jan Brueghel the Elder, who became a part of his work as the author of still life and nature in Balen's paintings. On specific works from the Czech collections will be pointed out the possible inspiration in the figures of Rudolfinian masters Hans von Aachen and Josef Heintz and parallels in their work, and the influence on the cabinet painting of the 18th century painters, Johan Georg Platzer (1704-1761) and his follower Franz Christoph Janneck (1703-1761).

Keywords

Hendrick van Balen, inspiration, Hans von Aachen, Josef Heintz, Johan George Platzer, Franz Christoph Janneck, cabinet painting, mythology, collections in Czech Lands, Jan Brueghel the Elder, Jan Brueghel the Younger

Počet znaků (včetně mezer): 126 200

Poděkování

Chtěla bych poděkovat především doc. PhDr. Martinovi Zlatohlávkovi, Ph.D. za vstřícné a odborné vedení práce. Také děkuji PhDr. Olze Kotkové, Ph.D. a kastelánovi zámku v Ratibořicích panu Ivanovi Čěškovi, za přístup k obrazům a umožnění tak jejich studia. V neposlední řadě děkuji své rodině a přátelům za podporu a porozumění.

Obsah

Úvod.....	7
1. Přehled literatury.....	9
2. Figurální malba.....	12
2.1 Figura Serpentinata.....	13
2.2 Nový přístup.....	16
2.3 Kunstliefhebber.....	19
3. Hendrick van Balen (1575–1632) a Antverpy.....	21
3.1 Spolupráce flámských umělců.....	24
4. Obrazy Hendricka van Balena ve sbírkách zemích českých.....	27
4.1 Svatba Neptuna a Amfitrité.....	30
4.2 Diana a Kallistó.....	33
4.3 Mars a Venuše překvapení olympskými bohy.....	36
4.5 Paridův soud.....	39
4.6 Venuše, Bacchus a Ceres.....	43
5. Inspirace Hendricka van Balena ve figurech rudolfínských mistrů.....	46
5.1 Inspirace v malbě Hanse von Aachena a Josefa Heintze staršího.....	48
5.2 Hans von Aachen.....	48
5.3 Josef Heintz starší.....	51
6. Vliv figury Hendricka van Balena na kabinetní malbu.....	53
6.1 Johann Georg Platzer.....	54
6.2 Franz Christopher Janneck.....	57
Závěr.....	59
Obrazová příloha.....	61
Seznam vyobrazení.....	80
Seznam literatury.....	84
Seznam internetových zdrojů.....	90

Úvod

Flámský malíř Hendrick van Balen (1575–1632) se řadí k významným antverpským figuralistům kabinetní malby, jehož obrazy se mezi znalci a sběrateli staly velmi žádanými. Jeho tvorba je také součástí sbírek ČR, do kterých se dostala díky uměnilovné šlechtě, která nacházela zalíbení v těchto maloformátových obrazech a tvořila si své vlastní kabinety a obrazárny. Van Balenovou doménou byla figura a proto bude věnována pozornost především jí a jejím inspiračním zdrojům. Dále bude zmíněn vliv van Balenovy figurální stafáže na další generace malířů věnujících se kabinetní malbě.

Hendrick van Balen byl předním flámským malířem figury, který našel své uplatnění především v maloformátové malbě kabinetních obrazů. Tento typ malby na přelomu 16. a 17. století prožíval v Antverpách zlatý věk, kde si vzdělání a uměnilovní měšťané zakládali své vlastní kabinety, do kterých shromažďovali obrazy rozličných námětů. Van Balenovou doménou se stala především malba figury v mytologiích a alegoriích, a právě mytologiemi je van Balenova tvorba zastoupena ve sbírkách ČR. Konkrétně se jedná o obrazy *Svatba Neptuna a Amfitrité*, *Diana a Kallistó*, *Mars a Venuše překvapeni olympskými bohy*, *Paridův soud* a *Venuše, Bacchus a Ceres*.

Van Balen netvořil své obrazy pouze sám, ale také se svým hlavním spolupracovníkem a přítelem Janem Brueghelem starším, který s van Balenem fungoval ve *spolupráci* a spolu tak tvořili jednotné dílo, do kterého Jan Brueghel starší vnesl tradici flámské krajinomalby a záliby v zobrazování přírodnin, zvířeny a zátiší. Otázkou zůstává, zda měla tato spolupráce vliv i na van Balenovu malířskou tvorbu a na jeho věhlas.

Na konkrétních obrazech ze sbírek ČR, budou pomocí formální analýzy představeny van Balenovy možné inspirační zdroje, které umělec čerpal z antického umění a umění italského a nizozemského manýrismu. Hlavní důraz bude kladen na inspirace pro van Balenovy figury, které čerpal z malby rudolfinských figuralistů, a to především Hanse von Aachena (1552–1615) a Josefa Heintze staršího (1564–1609), kteří stejně jako van Balen nacházeli zalíbení v intimních mytologiích a alegoriích, které zhotovovali pro *kunstkornu* císaře Rudolfa II.

Van Balenovy figurální stafáže však rezonovaly i v malbě kabinetních malířů konce 17. století a průběhu 18. století. Vliv jeho figury je patrný zejména v umění rakouských malířů Johana Geoga Platzera (1704–1761) a jeho žáka a přítele Franze Christophera Jannecka (1703–1761), kteří stejně jako van Balen našli zalíbení v malbě maloformátových obrazů, které nepřestávaly být mezi šlechtou a vzdělaným měšťanstvem oblíbenými.

1. Přehled literatury

Výchozí částí pro tuto práci je prozkoumání katalogů sbírek ČR a to konkrétně katalogů, které zahrnují nizozemského umění a tvorbu Hendricka van Balena. Prvním komplexním přehledem o nizozemských obrazech v československých sbírkách je kniha Jarmily Vackové *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky*.¹ Tato kniha je založena na prolnutí historického a uměleckého vývoje a hodnotí nizozemské umění 15. a 16. století z československých sbírek. Pokouší se je zařadit do vývoje nizozemské malby i přesto, že československé sbírkové fondy nemohou utvořit celkový obraz doby. Konkrétním katalogem, ve kterém se objevuje van Balenovo dílo, a jehož autorem je Lubomír Slavíček, je *Státní zámek Rájec nad Svitavou: katalog obrazárny*.² V katalogu liberecké obrazárny *Nizozemské malířství 16. – 18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci*,³ který sestavil L. Slavíček společně s Hanou Seifertovou nalezneme taktéž práci van Balena. Katalog Národní galerie v Praze *Flemish paintings of the 17th and 18th centuries: illustrated summary catalogue I/2 the National Gallery in Prague*,⁴ ve kterém nalezneme nejvíce obrazů van Balena i jeho následovníků a kopistů, sestavil L. Slavíček a připomíná i poznatky Jaromíra Šípa. J. Šíp se k dílu van Balena vyslovil v katalozích výstav *Flámská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii*⁵ a *Flámské malířství z doby Rubensovy ze sbírek Národní galerie v Praze: Galerie výtvarného umění v Chebu, květen-srpen 1978; Galerie umění v Karlových Varech, srpen-září 1978*.⁶ L. Slavíček pečlivě zpracoval dokumentaci provenience jednotlivých obrazů van Balena i jejich kopií na úkor bližší stylové a ikonografické analýzy. V katalozích *Evropské malířství: ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě*⁷ Viléma Jůzy a Lubora Machytky *Olomoucká obrazárna. II, Nizozemské malířství 16. – 18. století*⁸ nalezneme také kopie van Balenových obrazů.

K van Balenově dílu v tuzemských sbírkách se vyslovili čeští autoři ještě v odborných člancích a to konkrétně H. Seifertová v článku *Výstava tří nizozemských obrazů v liberecké galerii*,⁹ kde upozorňuje na přemalby nizozemských obrazů

¹ VACKOVÁ 1989.

² SLAVÍČEK 1980.

³ SEIFERTOVÁ/SLAVÍČEK 1995.

⁴ SLAVÍČEK 2000.

⁵ ŠÍP 1968.

⁶ ŠÍP 1978.

⁷ JŮZA 1970.

⁸ MACHYTKA 2000.

⁹ SEIFERTOVÁ-KORECKÁ 1964.

v 18. století a jejich následné odkrytí. J. Vacková se okrajově věnuje i van Balenovi v článku *Dynastie Bruegelů. Addenda bohémika*,¹⁰ ve kterém upozorňuje na jeho spolupráci s Janem Brueghelem starším a mladším. V monografii *Hans Rottenhammer, begehrt - vergessen - neu entdeckt*,¹¹ o díle malíře Hanse Rottenhammera, se kterým si byla van Balenova malba velmi blízká, upozorňuje L. Konečný na špatně určený ikonografický námět van Balenova obrazu ze sbírek Národní galerie v Praze *Svatba Neptuna a Amfitrité*, který byl zaměněn za námět *Svatba Peleuse a Thetis*.

Hlavní monografií pro zhodnocení van Balenovy figury a jejího vývoje je kniha Bettiny Werche *Hendrick van Balen (1575–1632) ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*,¹² která obsahuje komplexní zpracování van Balenova díla s obrazovým katalogem. Tato práce zpracovává jak informace o van Balenově životě a době, ve které žil a působil, tak podrobně rozebírá jednotlivé oblasti van Balenovy tvorby, a to kabinetní malbu, a malbu oltářních obrazů a návrhů vitráží. Van Balenovu malbu následně dle stylové analýzy dělí do tří období, a to na období 1593–1608, kdy byl ovlivněn malbou Hanse Rottenhammera; dále 1609–1625, kdy ho ovlivnil figurální styl Petra Pavla Rubense a nakonec období 1625–1632, kdy van Balen svůj malířský styl ustálil.¹³

K van Balenově malbě patří i *spolupráce* s Janem Brueghelem starším a mladším, která byla ve flámském prostředí specifická. Pojednává o ní Elizabeth Honing ve článku *Paradise Regained: Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought*¹⁴ a v katalogu výstavy Anne T. Wollett a Ariane van Suchtelen *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*.¹⁵ Hlavní důraz je v těchto textech kladen na spolupráci Jana Brueghela staršího a Rubense, ale je zde zařazena i spolupráce s van Balenem, která byla taktéž významnou. V monografii Jana Brueghela staršího, kterou sestavil Klaus Ertz *Jan Brueghel der Ältere: (1568–1625); die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*¹⁶ nalezneme taktéž van Balenovu malbu, kterou komponoval společně s Brueghelem, a slouží tak jako srovnávací materiál.

V kapitole o inspiraci van Balena ve figurách rudolfínských mistrů, je hlavní zájem soustředěn na dílo Hanse von Aachena a Josefa Heintze a dvoru Rudolfa II.

¹⁰ VACKOVÁ 1982.

¹¹ BOGGREFE 2008.

¹² WERCHE 2004.

¹³ K zhodnocení figurální malby a vlivům na van Balenovu figuru (viz kapitola 2. Figurální malba).

¹⁴ HONIG 2004.

¹⁵ WOLLETT/SUCHTELEN 2006.

¹⁶ ERTZ 1979.

Základní přehled rudolfínského umění popsal ve své monografii *The school of Prague: painting at the court of Rudolf II.*¹⁷ Thomas Da Costa, která zahrnuje i pojednání o zálibě Rudolfa II. v mytologiích a alegoriích a zahrnuje monografický přehled všech rudolfínských umělců. Tomuto podrobnému přehledu předcházela rozsáhlý článek Jaromíra Neumanna *Rudolfínské umění II: profily malířů a sochařů.*¹⁸ K malbě Hanse von Aachena bude zmíněn především katalog *Hans von Achen (1552-1615). Malíř na evropských dvorech,*¹⁹ jehož jsou součástí jednotlivá hesla českých i zahraničních historiků umění věnujících se jeho dílu. Malbu Josefa Heintze st. podrobně heuristicky zpracoval Jürgen Zimmer v knize *Joseph Heintz der Ältere als Maler,*²⁰ nevěnuje se však blíže stylové analýze a rozboru Heintzových figur. K dvorskému prostředí a paralelám s pražským dvorem a dvorem Wittelsbchů se vyjadřují historici umění ve sborníku *München-Prag um 1600.*²¹ V nejnovější monografii Evelyn Reitz *Discordia concors: kulturelle Differenzierung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600,*²² k umění na pražském dvoře, připomíná autorka i důležitost ducha dvorského prostředí na umění. Důležitost manýrismu a specifika rudolfínské školy a jejích umělců.

Pro zhodnocení vlivu na rakouské malíře kabinetní malby byly užity monografie o díle Johanna Georga Platzera, od Agath Gotthard *Johann Georg Plazer: ein Gesellschaftsmaler des Wiener Rokoko (1704– 1761),*²³ *Johann Georg Plazer (1704– 1761): Der Rokokomaler aus dem Überetsch*²⁴ jejímž autorem je Karl Plunger a nejaktuálnější a detailnější monografie, kterou sepsal Michal Krapf, *Johann Georg Plazer: der Farbenzauberer des Barock: 1704– 1761.*²⁵ Tato monografie obsahuje bohatý katalog barevných reprodukcí Platzеровých maleb a její součástí je i kapitola o vztahu Platzera a Franze Christophera Jannecka, který se doposud nedočkal zpracování vlastní monografie.

¹⁷ KAUFMANN 1988.

¹⁸ NEUMANN 1978.

¹⁹ FUSENIG 2010.

²⁰ ZIMMER 1971.

²¹ BUKOVINSKÁ/KONEČNÝ 2009.

²² REITZ 2015.

²³ GOTTHARD 1955.

²⁴ PLUNGER 1986.

²⁵ KRAPF 2014.

2. Figurální malba

Figura a figurativní řád mají svoji specifičnost. Ta se projevuje v tom, že všechna malířská díla, která se zároveň vážou ke konkrétnímu, známému, neskutečnému i možnému, stavějí divákovi před oči určité místo, jež neevokuje nezbytně konfiguraci, která existovala, nebo by mohla existovat ve skutečnosti, ale pouze souvislost mezi dílčími znaky, a z tohoto důvodu zahrnuje obraz vždy několik míst a několik časů. Každá společnost žije v určitém, systematicky vypracovaném umělém rámci, který reprezentuje základní hodnoty, k nimž se upíná a na nichž zakládá své trvání. Každé nové myšlení se vtěluje v nové předměty a vytváří svá místa, ač už imaginární, figurativní nebo reálná.²⁶ Figura a figurální schémata představují, to co všechny imaginární modely, jež se v praxi střetávají s pozůstatky dřívějších systémů. V žádné oblasti společnost netěží bezezbytku z toho, co zná. Každý zákon se vztahuje na prvky vydělené ze zkušenosti. Ve figurativním systému existují vedle sebe metody, v nichž se stabilizuje dosavadní zkušenost, a metody, v nichž se souběžně stvrzují nové hypotézy. Každé osvojení si systému světa je částečné a vždy je úzce svázáno s rozdílnými formami chápání.²⁷

Na figurální malbu Hendricka van Balena měl vliv nejen dozrívající manýrismus a italské vzory, ale také nový reformní přístup k malbě podle živého modelu, a v neposlední řadě pak stále aktuální vzory v antické plastice. Tyto podmínky mohl van Balen čerpat při svých cestách po Itálii a Severním Nizozemí, avšak s kopiemi obrazů mistrů, a s modely a kresbami antických soch se mohl setkat i v malířských dílnách a kabinetech antverpských, humanisticky založených měšťanů. Mezi tyto uměnímilované sběratele *kunstliefhebber*, se řadil i Hendrick van Balen, který mohl navštěvovat bohaté sbírky svých přátel, jako byla sbírka rodiny Brueghelů, a to především rozsáhlá sbírka Petra Pavla Rubense (1577–1640), která obsahovala nespočetné množství kreseb i kopií řeckých a římských soch.²⁸

²⁶ FRANCASTEL 1984, 298–301.

²⁷ FRANCASTEL 1984, 279.

²⁸ *A house of art: Rubens as collector*. MULLER 2004.

2.1 Figura Serpentinata

Nizozemí bylo vždy ovlivňováno italským humanistickým smýšlením a cítěním. Vznikala zde společenství romanistů, kteří byli silně ovlivněni italskou malbou. K uměleckému rozdělení došlo až ke konci 16. století v důsledku politických a náboženských událostí. Flandry pod nadvládou uměnímilovných Habsburků, ovšem nepřestávaly čerpat ze svého italského vzoru. Umělci podnikali své italské cesty a snažili se být s touto zemí a jejím uměním v kontaktu. Neklid manýrismu, který mění harmonické zobrazení renesanční celistvosti, byl tedy přenesen i mezi flámské umělce. Manýrismus byl také silně spojen s humanismem dvorskou kulturou, a taktéž hovory o umění a umělcích a jejich porovnávání, jak poznamenává ve svém spise *Il Cortigiano* Baltazara Castiglione z roku 1527. Umělci se rozmanitou ikonografií dotýkali rozličných témat a užívali k vyjádření nového pojetí neklidného, tajemného a rozporuplného světa prostor ovládaný pocitem *horror vacui*, a těkavou dynamiku a rozervanost v obrazech tvořili kompozicemi diagonál, elips a spirál a figuře dali tvar hadovitý.

Manýrismus probouzí a snaží se stupňovat napětí jednotlivých složek figury. Oproti přesnému, technicky matematickému přístupu ke komponování postavy v 15. století, manýrismus nahlíží na lidské tělo s větší vášnivostí. Upouští od přesných konstrukcí a poměrové statické proporcí a pokouší se být výrazně dynamičtějším.

Nové smýšlení o ladných štíhlých figurách proniklo mezi antverpské umělce především díky jejich cestám do Itálie. Hendricka van Balena nejvíce ovlivnil pobyt v Římě a Benátkách, kde se také setkal s malířem Hansem Rottenhammerem (1564–1625), který se stejně jako van Balen specializoval na figurální malbu. Oba tito umělci nacházeli zálibu v jemné a detailní malbě převážně mytologií, které byly malované na hladké povrchy měděných desek. Pro oba tyto severské malíře byly velkou inspirací figury italských mistrů a to především Michelangela, Raffaela, Tiziana, Tintoretta a Paola Veroneseho. Itálie a italský manýrismus však nebyli jediným inspiračním zdrojem pro van Balenovy figurální kompozice. Nový ideál *figury serpentináty* esovitého tvaru s iracionálními proporcemi se do povědomí antverpských malířů dostal zejména díky umělcům, kteří působili na dvoře Rudolfa II. v Praze. Manýristická a dynamická malba antverpského rodáka Bartholomea Sprangera (1546–1611) se rozšířila do celého Nizozemí díky grafikám Aegidiuse Sadelera

mladšího (1570–1629) a Jana Müllera (1571–1628).²⁹ Tyto grafiky se zde staly velmi populární. Zvláště díky stejnému naladění antverpských umělců a umělců působících na dvoře Rudolfa II. Tito umělci nalézali společné zalíbení v zobrazování mytologií s erotickým nádechem, pro které byla ladnost *figury serpentináty* přímo vybízející. Lascivní figury byly velmi blízké i Hendricku Goltziusovi (1558–1617), který byl taktéž ve spolupráci se B. Sprangerem. H. Goltzius tvořil podle Sprangerových kreseb grafické listy, které byly mezi flámskými umělci velmi oblíbené.³⁰ Snoubila se zde touha po zachycení milostného vzplanutí se zobrazením krás ženského těla.

Tato smyslná figura je protikladem tomu, jak se lidským tělem zabýval Leonardo da Vinci,³¹ který usiloval o určení tělesných pohybů podle zákonů síly a tíhy, ale dokonce i o číselné stanovení proporčních změn vznikajících při různých pohybech. Také Pierro della Francesca³² a v Záalpi Albrecht Dürer³³ se snažili geometricko-konstruktivním způsobem přijít na *zkracování*. Všichni tito teoretikové se shodovali v tom, že proporce lidské postavy v klidu se musí matematicky stanovit.³⁴

John Shearman ve své knize pojednávající *Mannerism*³⁵ považuje *figuru serpentinátu* jako nejcharakterističtější prvek období manýrismu. Uvádí, že nejčistěji o ní pojednává Giovanni Paolo Lomazzo, který reaguje na Michelangelovské *hadovité postavy* ve svém spisu *Trattato della pittura* z roku 1584. Zde reflektuje *serpentinátu* jako pravé vtělení pohybového principu, který je výrazem vlastním přírodě, k němuž přímo bytostně inklinuje. Michelangelo jako průkopník *figury serpentináty* radil svému žákovi Marcu da Siena, že lidskou postavu by měl tvořit do tvaru pyramidy nebo *serpentinaty* a vynásobit to jednou, dvakrát, nebo i třikrát. V tomto pohybu má postava, jak říkají umělci *Furia della figura* právě tu největší grácii a výmluvnost. Malíř by měl tvar pyramidy kombinovat se *serpentinátou* a vytvořit tak postavu, která připomíná kroutícího, svijejícího se hada, nebo také plápolající plamen. Figura by měla evokovat písmeno S. To platí jak pro celou figuru, tak pro všechny její části.³⁶ J. Shearman také upozorňuje na poznatek Paolo Pina, který ve svém *Dialogo della*

²⁹ WERCHE 2004, 45.

³⁰ Kapitola *Eindelijk Spranger*, Nadine M. Orenstein In: LEEFLANG/LUJTEN 2003, 81–117.

³¹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, dokončeno 1498 vydáno 1651 v Paříži.

³² Pierro della Francesca, *De prospectiva pingendi*.

³³ Albrecht Dürer, *Čtyři knihy o lidských proporcích*, 1528.

³⁴ PANOFSKY 2014, 50.

³⁵ Kapitola *Characteristic Forms*. In: SHEARMAN 1967, 81–91.

³⁶ SHEARMAN 1967, 81.

Pittura z roku 1548 uvádí, že v uměleckém díle by měla být, alespoň jedna takováto postava, která je zcela zkreslená, nejednoznačná a upoutá tak divákovu pozornost.³⁷

Figura serpentinata vyplývá také z kulminace *kontrapostu* kolem druhé poloviny 15. století.³⁸ *Kontrapost* byl jedním z trvalých dědictví antiky. Celá váha těla je přenesena na jednu nohu a dává tak zbytku těla jistou volnost a flexibilitu. Umělec toho může využít ke komponování těla v různých asymetrických pózách a vytvořit tak dramatictější náboj v lidském těle. *Kontrapost* byl využíván i ve středověkém umění, ale ve velmi mírné formě. V renesanci se s užitím *kontrapostu* počíná zacházet odvážněji a jeho expresivnost vrcholí v díle Fra Bartolomea v roce 1512.³⁹ K ještě větší gradaci *kontrapostu* dochází až u Michelangela, který ve své *figuře serpentinatě* představuje vnitřní souvislý pohyb, který je specifickým způsobem usměřňován – je mu dána obrysová forma, ve které se uplatňuje možnost pozorovat figuru z mnoha různých úhlů, jak v plastice, tak i v malířství.⁴⁰

Těchto principů využívá i Hendrick van Balen, avšak v poněkud umírněnější a strnulejší podobě. Jeho figury nejsou již tak dramaticky propnuté a zkroucené. Uchovávají si jistý klid a státnost, ale i přesto působí elegantně a ladně. Také využívá takzvané *repoussoirové figury* v podobě ženského aktu zachyceném zezadu, které byly v manýrismu oblíbené nebo ležící postavy nejčastěji říčních bohů, a to v prvním plánu malby, aby diváka vtáhl do děje obrazu a ten se tak mohl stát jeho součástí.

³⁷ SHEARMAN 1967, 86.

³⁸ PREISS 1974, 163.

³⁹ SHEARMAN 1967, 83.

⁴⁰ PREISS 1974, 163.

2.2 Nový přístup

Ke konci 16. století se dle teoretiků dostává manýrismus k jakési tvůrčí krizi a vyčerpanosti. Giovanni Paolo Lomazzo spatřoval tento úpadek v nezájmu umělců o opravdovou dokonalost a Federico Zuccari vytýkal svým současníkům, že v honbě za líbivostí opomíjejí obsah.⁴¹ Erwin Panofsky podotýká, že lze říci, že šťastný vyvážený vztah mezi objektem a subjektem je nenávratně zničen. Umělecký duch v oné svobodné, avšak právě z tohoto důvodu neudržitelné situaci, jež byla vytvořena vývojem ve druhé polovině 16. století, se vůči skutečnosti začíná cítit současně panovačně a nejistě.⁴² To, co bylo vytýkáno umělcům v manýrismu – a to odchylení se od přírody – přerostlo v 17. století do druhé výstřednosti a to do *naturalismu*. Schopnost *správně zobrazovat přírodní věci*, mohlo tedy vyznívat nevynalézavě a duchaprázdňě.⁴³

Teoreticky o novém ideálu lidské postavy pojednává Raffaello Borghini, který v roce 1584 ve svém *Riposo*⁴⁴ prohlásil, že umělec by měl znát poměry, ale není vždy na místě je zachovávat. Postavy je důležité rozpochybovat, jejich údy prodloužit nebo zkrátit a dodat jim tak grácii.⁴⁵ Také jeho současník Federico Zuccari se ve svém spise *Idea*⁴⁶ z roku 1607 ohradil proti renesanční snaze o soulad umění s vyčíslitelnými

⁴¹ PREISS 1974, 37.

⁴² PANOFSKY 2014, 52.

⁴³ Jestliže tedy raně renesanční teorie umění měla v první řadě potírat odcizení přírodě a mohla se cítit v tomto ohledu zcela za jedno se skutečnými uměleckými snahami své epochy, pak musela klasicistická teorie umění do jisté míry vybojovat boj na dvou frontách, boj, jenž nejenže ji přivedl do rozporu s jejími uměleckými předchůdci, nýbrž v mnohém ohledu i s jejím uměleckým prostředím a přinutil ji ke dvojímu obraněmu postoji: bylo třeba dokázat, že ani manýristé, ani ti, kteří se „chlubí jménem naturalisté“, nejsou v právu, že pravou spásu umění je třeba hledat spíše uprostřed mezi oběma těmito stejně zavrženými extrémami – a jako neomylné měřítko této střední cesty se lidé naučili uctívat samozřejmě antiku, jako nikoliv „naturalistické“, avšak ve svém omezení na „vytříbenou“ či „zušlechtěnou“ skutečnost vlastně „přirozené“ umění. In: PANOFSKY 2014, 67–68.

⁴⁴ „Míry... ty je potřeba znát; ale je nutné připomenout, že ne vždy je vhodné je dodržovat. Když totiž vytváříme postavy, které se sklánějí, vstávají nebo se otáčejí, pak jelikož tyto postoje vyžadují rozpřáhnout nebo ohnout ruce, pokud je chceme zobrazit elegantně, musíme často některé části na jednom místě prodloužit a na jiném zkrátit. Této věci se nedá naučit (srv. oproti tomu pokusy Dürera, Leonarda, Piera della Francesky!), ale je potřeba, aby si je umělec přirozeným úsudkem osvojil.“ Raffaello Borghini In: PANOFSKY 2014, 130, p. 179.

⁴⁵ Více In: PREISS 1974, 164.

⁴⁶ „Já říkám – a vím, že mluvím pravdu –, že malířské umění nebere svůj základ z matematických věd, ba dokonce se k nim nemusí ani uchýlovat, aby se naučilo nějaká pravidla či metody pro svou praxi, nebo také aby si je jen spekulativně ujasnilo... Dodávám sice, že všechna přírodou vytvořená těla mají proporce a míry, jak to potvrzuje Aristotelés, avšak pokud by se chtěl někdo do toho, aby pozoroval a poznával všechny věci pomocí teoreticko-matematické spekulace, a aby pracoval v souladu s ní, pak by to bylo, zcela nehledě k nesnesitelné námáhavosti, jež by to obnášelo, plýtvání času bez jakéhokoliv užitečného výsledku; jak to dokázal jeden z našich současníků (sc. Dürer), přestože byl dovedný malíř, jenž chtěl z vlastní libovůle vytvořit lidská těla podle matematických pravidel... Neboť mysl (umělce) musí být nejen čistá, nýbrž také svobodná, a jeho duch musí být volný a nikoliv omezený mechanickou závislostí na podobných pravidlech.“ Federico Zuccari In: PANOFSKY 2014, 51.

pravidly a postavil se za uměleckou svobodu. Umělec má ponechat matematická pravidla geometrii, astronomii, aritmetice a podobným vědám, které čerpají z rozumu a má se, jako *professore del Disegna*, opírat jen o ta pravidla, jež dává sama příroda k jejich následování. Příroda je živitelka a rodička umění, jehož otcem je zuccariovské *disegno interno* a vlastní umělecká praxe.⁴⁷

Přístup k figuře se na počátku 17. století mění i u Hendricka van Balena. Jeho figurální kompozice začínají vycházet spíše z antických plastik. Mění se i pojetí prostoru v obraze. Pod vlivem Rubense, upouští van Balen od změti masových scén, kterými plnil celý obraz v takzvaném *horor vacui*. Nyní harmonicky začleňuje jednotlivé postavy do poklidné ucelené krajiny. V této době také van Balen začal spolupracovat s Janem Brueghelem starším, který doplňuje jeho figurální stafáže precizně a realisticky pojatými přírodninami a zátiším, což se stává v antverpském prostředí velmi oblíbené.

S příchodem Carracciů nebo Guida Reniho se opět započal klást důraz na studium anatomie a pečlivý úsudek o proporcích. Samotný Agostino Carracci (1560–1609) dával lekce anatomie a byl autorem knih s anatomickými kresbami, které mimo jiné obsahují i několik črt povrchové podoby částí těla.⁴⁸ V Antverpách byli však především známé a oblíbené jeho lepty s erotickým nádechem ze série *Lascivie*, jejichž reprodukce byly vyhledávány sběrateli právě pro jejich skandálnost.⁴⁹ I van Balen se inspiroval jeho ženskými akty ve svých mytologiích.

Přijetí anatomie nejen analýzou, ale také dobovou teoretickou literaturou,⁵⁰ která zdůrazňovala význam těchto studií, jak uvádí ve svém pojednání *History and bibliography of artistic anatomy: didactics for depicting the human figure*⁵¹ Boris Röhl, se přesto nestalo pro flámské malíře určující při komponování jejich figur. Jedním z výjimečných počínů o anatomii v prostředí Nizozemí je série dvaceti mědirytů, které vytvořil rytec Paulus Pontius (1603–1658) podle kreseb Rubense. Jedná se o takzvanou *Rubensovu anatomii*, kterou lze interpretovat jako pokus vytvořit spojení mezi vzorníkem a příručkou o umělecké anatomii. Jedná se však pouze o soubor studií částí lidského těla bez doprovodného textu. Rubensovy kresby jsou v jistém směru nepřesné

⁴⁷ Více In: PREISS 1974, 164–165.

⁴⁸ RÖHL 2000, 72.

⁴⁹ BÜTTNER 2017, 250.

⁵⁰ Jako je dílo Joachima von Sandrart *Academia Nobilissima Artis Pictoriae*, kde se shoduje s pozitivním hodnocením anatomie formulované Vasarim a Zuccarim.

Více In: RÖHL 2000, 101–102.

⁵¹ RÖHL 2000.

za účelem větší dramatickosti. Flámské malířství mělo tendenci relativizovat přesnost ve prospěch výrazu.⁵²

Dle E. Panofského dochází v tomto moment k náhlému zlomu, neboť této *ideji*, která přebývá v umělcově duchu, nepřísluší metafyzický původ ani metafyzická platnost (jinak by přece byly otevřeny dveře opovrženíhodnému názoru, podle něhož umělec buď vůbec nepotřebuje pozorovat to, co je smyslově dané, nebo to přece jen potřebuje k vyjasnění a oživení svého vnitřního obrazu). Avšak samotná umělecká *idea* pochází ze smyslového pozorování s tím, že *idea* se v pozorování jeví jako uvedení do čistší a vyšší formy: *Výběrem z přírodních krás nadřazena přírodě, pramenící z přírody, překonává svůj původ a stává se vzorem umění.*⁵³

⁵² RÖHL 2000, 122–124.

⁵³ PANOFSKY 2014, 68–69.

2.3 Kunstliefhebber

Hendrick van Balen jako humanisticky založený měšťan a milovník umění vlastnil svou vlastní uměleckou sbírku, ze které mohl čerpat inspiraci při komponování svých figurálních scén.⁵⁴ Fakt, že byl van Balen sběratelem a milovníkem umění potvrzuje i jeho podobizna od Antonise van Dycka, kde je van Balen vyobrazen, jak drží v ruce hlavu antické sochy. Pozdější rytina, kterou vytvořil podle kresby van Dycka rytec Paul Pontius, obsahuje ještě nápis „HENRICUS VAN BAELEN PICTOR ANTV: HUMANARUM FIGARUM VETUSTATIS CULTOR. Ant. Van Dyck pinxit. Paul du Pont sculp. Cum privilegio“⁵⁵ To že byl van Balen znalcem umění, potvrzuje i to, že byl společně s Rubensem a van Dyckem poradcem anglického sběratele Thomase Howarda druhého hraběte z Arundelu, který si jeho odbornosti velmi vážil a popisuje to i ve svých dopisech.⁵⁶

Van Balen díky svému přátelství s Rubensem a rodinou Brueghelu mohl čerpat i z jejich sbírek. Navzájem své kabinety navštěvovali a trávili čas v diskuzích. Stěžejním se pro jeho figury staly kresby a grafiky podle italských mistrů, ale také antické plastiky. S těmi se mohl setkat při své italské cestě a tak se inspirovat originály. Při návratu do Antverp se však pro jeho práci mohla stát právě Rubensova rozsáhlá sbírka, která nám díky své pečlivé dokumentaci může pomoci rozklíčovat, z čeho mohou van Balenovy figury čerpat.

Rubensova sbírka obsahovala mnoho antických soch, řeckých i římských, vyřezávané a ryté gemy a kameje. Při své cestě po Itálii v letech 1600–1608 studoval Rubens v Římě pečlivě sochy Řeků a Římanů, které považoval za dokonalé. Použil na ně svou metodu, která se zakládala na tom, že lidská postava je v tomto božsky uspořádaném světě složena ze tří nejdokonalejších geometrických tvarů – kostky, kruhu a rovnostranného trojúhelníku. Rubens tvrdil, že každý z těchto geometrických tvarů

⁵⁴ „...stačí, připomenuli, že by našemu dvořanovi neměla chybět znalost malířství; je to umění vznešené a užitečné a bylo oceňováno v dobách, kdy žili lidé mnohem výtečnější než dnes; i kdyby nepřinášelo jiný prospěch a potěšení, stačí, že nám pomáhá správně posoudit dokonalost antických a moderních soch, budov, medailí, kamejí, intarzií a podobných předmětů, ale také vnímat krásu živých těl, a to nejen jemných tahů obličejů, ale též souměrnosti postavy jak u lidí, tak u kteréhokoliv živého tvora. Z toho vidíte, že znalost malířství nám poskytuje nemalé potěšení. Neměli by na to zapomínat páni, které tolik blaží pohled na ženskou krásu, že se cítí jako v ráji, ale malovat nedovedou; kdyby to dovedli, bylo by jejich uspokojení ještě větší, neboť krásu, která tolik obšťastňuje jejich srdce, by dokázali vychutnat dokonaleji.“ Il Cortigiano, Baltazare Castiglione, 1527.

In: CASTIGLIONE 1978, 92–93.

⁵⁵ WERCHE 2004, 22.

⁵⁶ WERCHE 2004, 24.

odpovídá různým částem těla, že všechna těla žen jsou založena na kruhu a oválu, zatímco trojúhelník a pyramidu najdeme ve všech ostatních částech lidské postavy a to hlavně v hrudníku a prstech. Rubens se pro tuto teorii nesnažil získat důkazy měřením lidských těl, jak tomu bylo u Dürera, ale právě přeměřováním antických soch, které se blížily k dokonalosti božského stvoření. Rubens se svým okruhem antverpských přátel, kam patřil i van Balenen, vracel k neoplatonské tradici, kdy Bůh je harmonií všech věcí, včetně kruhu, který je nekončící rovnoměrný v každém směru od středu, a tudíž je nejvhodnějším symbolem vesmíru a můžeme do něj vepsat všechny základní dokonalé geometrické tvary – čtverec, kruh a rovnostranný trojúhelník.⁵⁷

Rubens sochy studoval ve svých kresbách a pozice antických soch začleňoval do svých obrazů, aby dosáhl dokonalého souladu lidských těl, o což se pokoušel i van Balen. V Rubensových skicářích se nacházejí kresby Hercula Farnéského, Laokóna, Apollona Belvederského, boha řeky Nil, Venus Victrix a mnohých dalších. Rubens měl také kopie antické soch v jejich původní velikosti. Jeho dům byl proto zvláště koncipován a jeho interiér připomínal Pantheon v Římě.⁵⁸

Rubensova sbírka se tak stala pro umělce fascinující a byla vyobrazena na několika jejích malbách.⁵⁹ Van Balen patrně neoplýval tak rozsáhlou *kunstkomorou*, ale díky dobrému vztahu, který s Rubensem měl, můžeme předpokládat, že trávil mnoho času v přítelově domě rozprávěním o figurech. V obrazech van Balena můžeme cítit silnou odezvu Rubensových figur a to hlavně od roku 1608, kdy se Rubens vrací ze své italské cesty do Antverp a tvoří stejně jako van Balen společně s Janem Brueghelem starším.

Hendrick van Balen jako kabinetní malíř se ve svých obrazech snažil převážně o stylizované figury odkazující na staré mistry, kteří byly uměleckými sběrateli ceněny. Jeho inspiraci v antických plastikách můžeme pozorovat hlavně v často se opakujících figurách říčních bohů, nebo ve strnulých ženských aktech, které připomínají sochy Venuší, či akty z reliéfů *Letto di Policletto* a Tří grácií.

⁵⁷ Více In: MULLER 2004, 16–19.

⁵⁸ MULLER 2004, 260–261.

⁵⁹ Willem van Haecht: *Apellovo studio*, olej na dřevěném panelu, 105 x 149,5 cm. Hague, Mauritshaus.

3. Hendrick van Balen (1575–1632) a Antverpy

Antverpy, které byly vždy hlavní tepnou Nizozemského obchodu, se na přelomu 16. a 17. století opět stávají fascinujícím městem pro dějiny umění a kultury. Pod nadvládou uměnilovných španělských Habsburků se počínají opět těšit rozkvětu malířství a obchodu s uměním. Tomu to zlatému věku však předcházela celá řada nepokojů dramatických událostí, které zanechaly stopu i na flámském umění. V roce 1555 předal Karel V. Španělsko a Nizozemí svému synovi Filipovi II., který chtěl z Nizozemí učinit provincii Španělska a podmanit si ji jako svou kořist. Využíval tak podobných prostředků jako ve Španělsku, neúprosné inkvizice a rozpoutal pronásledování kacírů-nekatolíků. Od poloviny 16. století se šířila celým Nizozemím vlna reformace-novokřtěnské, luteránské a především kalvinismu. V roce 1565 se počala šlechta bouřit a založila *Svaz dohody*, aby se mohla bránit španělské inkvizici. O rok později neodvratně vypukla v Nizozemí bouře obrazoborectví a další náboženské nepokoje, kdy se lidové hnutí bouřilo proti katolicismu. Samotné Antverpy byly vypleněny roku 1576, ne však zuřivými měšťany, ale španělskými žoldáky, kteří nedostali svůj žold a tak se vydali do nejbohatšího města a vyplenili jej. Roku 1581 vznikl nový stát pod názvem Spojené nizozemské provincie, kdy se Jižní Nizozemí definitivně oddělilo od Severního Holandska a zůstalo pod vládou španělských Habsburků.⁶⁰

Habsburkové byli mecenáši velkými podporovateli umění, ale především díky sebevědomému a vzdělanému měšťanstvu – *Summo picturirae admiratores*,⁶¹ se do popředí umělecké produkce dostává kabinetní malba. Tito humanisticky naladěni měšťané si zřizovali své vlastní *kunstkamory*, pro které potřebovali co nejvíce obrazů s rozmanitou tematikou, a pro nedostatek místa v úzkých antverpských domech tak upřednostňovali menší formáty. Velkým milovníkem umění byl i španělský regent arcivévoda Albert (1598–1621) a jeho žena infantka Isabela. Jejich sbírka byla velmi bohatá a na společném obraze⁶² Jana Brueghela staršího a Franse Franckena II. a Hieronymuse Franckena II. je zachycen jejich přepychový kabinet, kde jsou manželé oslavováni jako milovníci umění.⁶³

⁶⁰ HORST 2005.

⁶¹ *Obdivovatelé veškerého malířství*. In: SEIFERTOVÁ 1997, 34.

⁶² *Arcivévoda Albert a infantka Isabela ve sběratelském kabinetu*, Jana Brueghel starší, Franse Franckena II. a Hieronymuse Franckena II., 1621–24, olej na panelu, 94 x 123,3. The Walters Art Gallery, Baltimore.

⁶³ PODLES 1983, 29–30.

Náměty těchto obrazů byly určeny pro intelektuální společnost, která znala literární předlohy, a obrazy tak mohly podněcovat témata k učené konverzaci. Rozrůznění žánrů si tedy žádalo zvýšenou specializaci jednotlivých umělců a schopnost rychlé produkce a následného prodeje.

Hendrick van Balen byl jedním z těchto malířů, kteří plně uspokojovali chtění uměnilovné doby. Jeho hlavní doménou byla figurální malba v mytologiích a různých alegoriích. Van Balenovy obrazy byly v antverpském prostředí velmi žádanými. B. Werch uvádí celou řadu sběratelů, kteří vlastnili van Balenova díla. Patřil k nim mimo jiné velkoobchodník z tkaninami Peeter Stevens (1590–1668). Nejrozsáhlejší sbírku van Balenových obrazů však nalezneme v inventáři kapitána Philipa van Valckennise, který vlastnil přes 450 děl. Van Balenovy obrazy byly evidovány i ve sbírce Arnolda Lundena, který byl bratrem Rubense a u básníka Constanijna Huygense (1596–1687). Kromě antverpských měšťáckých sbírek můžeme zmínit i sbírky prominentních šlechtických galerií. Van Balenovo dílo bylo zastoupeno i ve sbírkách arcivévodkyně Isabely a dále ve sbírkách arcivévodky Leopolda Wilhelma, který byl od roku 1647–1656 guvernérem v Bruselu. Dva obrazy se nacházejí i v inventáři Rudolfa II. z roku 1621. Tyto dvě malby s námětem *Paridův soud* a *Koupající se nymfy*, se nacházely v Praze. Pohyb těchto obrazů bohužel nemůže být rekonstruován, neboť podle H. Zimmermana chybí *Koupání nymf* už v revizi z roku 1635 a *Paridův soud* již nebyl v inventáři obrazárny z roku 1718. To, že byl Van Balenův obraz součástí uměleckých sbírek, je zachyceno i na známém obraze Willema van Haechta *Alexandrova návštěva v Apellově ateliéru*. Van Balenovu malbu zde prezentuje mytologie *Únos Europy*.⁶⁴

Hendrick van Balen se narodil do antverpské, humanisticky založené rodiny Willema van Balena a Mechtelte van Aeltene.⁶⁵ Jeho otec vlastnil obchod s olejem, svíčkami a potravinami, jejich finanční situace byla tedy velmi dobrá. Díky tomu mohl van Balen získat dobré vzdělání a naučit se mnoho jazyků. V roce 1592/1593 vstoupil do Gildy sv. Lukáše, kde se podle zpráv Karla van Mandera vyučil u Adama van Noort (1561–1641) a možné je, že jeho učitelem byl i Marten de Vos (1532–1603).⁶⁶ V Gildě sv. Lukáše navázal mnoho kontaktů a přátelství, které využíval po celý svůj život. V roce 1602 se stal van Balen sám mistrem v Gildě sv. Lukáše a působil zde až do své

⁶⁴ Více In: WERCHE 2004, 11–12.

⁶⁵ WERCHE 2004, 17.

⁶⁶ Karel van Mander, *Schilder-boeck* (1603-1604), fol. 208. In: VELDE 1996, 107.

smrti v roce 1632.⁶⁷ Jeho dílnou prošlo mnoho žáků. Tím nejvýznamnějším byl Antonis van Dyck (1599–1641), který se u van Balena učil ještě předtím, než se stal žákem Petra Pavla Rubense. Antonis van Dyck si van Balena velice považoval a o tom svědčí i fakt, že zhotovil van Balenův portrét.⁶⁸

Pro van Balenův profesní život bylo velmi důležité jeho přátelství s rodinou Brueghelů a také s Petrem Pavlem Rubensem. Jejich přátelství bylo velmi silné, což dokazuje i skutečnost, že si navzájem byli kmotry svých dětí.⁶⁹ Stejně jako jeho přátelé i van Balen zavítal do Itálie a to v letech 1595–1600, kdy navštívil Řím a Benátky.⁷⁰ Jedním z důvodů cesty do Itálie byl i fakt, že byl van Balen členem antverpského bratrstva *Confratrum Collegij Romanorum apud Anteuverpienses*.⁷¹ Kruh členů bratrstva byl velmi malý a exkluzivní a skládal se hlavně z aristokraty, členy vyšší třídy a malíře.⁷² Obec byla založena za účelem náboženského uctívání apoštolů Petra a Pavla, kterým byla jednou ročně celebrována mše. Stanovy tohoto bratrstva uvádějí, že členové museli navštívit hroby apoštolů Petra a Pavla, a z čeho bychom mohli odvodit, že van Balen při své cestě do Itálie navštívil i Řím.⁷³

Nejdůležitější pro van Balenovu malbu byl pobyt v benátské laguně, kde se setkal s Hansem Rottenhammerem (1564–1625).⁷⁴ Tento německý malíř měl na van Balenovu tvorbu velký vliv. Oba umělci se věnovali figurální stafáži a byli přáteli, své obrazy, kompozice a figury spolu často konzultovali, což je jedním z důvodů, proč jejich díla byla často zaměňována. Využívali stejná někdy i totožná kompoziční řešení a stejnou typiku postav inspirovanou benátskými mistry. Hans Rottenhammer, stejně jako van Balen, spolupracoval s Janem Brueghlem starším (1568–1625), pro kterého maloval figurální části obrazů.⁷⁵ Další van Balenova cesta, kterou podnikl společně s Janem Brueghlem starším a Rubensem v roce 1613, vedla do severního Nizozemí.⁷⁶ Bettina Werche uvádí, že podle nejnovějších zkoumání Rubensových účtů s ním byl van

⁶⁷ VELDE 1996, 107.

⁶⁸ Kapitola 1. *Hendrick van Balens Präsentation als „virtuoso“ in der „Iconographie“ von Antonis van Dyck*. In: WERCHE 2004, 21–23.

⁶⁹ V roce 1607 byl Jan Brueghel starší kmotrem van Balenovy dcery Magdaleny a v roce 1613 byla Brueghelova druhá žena Katharina kmotrou Pietera van Balena. In: WERCHE 2004, 19, p. 53 a 54.

⁷⁰ VELDE 1996, 107.

⁷¹ *Bratrstvo romanistů*. In: WERCHE 2004, 19.

⁷² Členy z řad malířů byli malíři Jan Brueghel starší (1599), Hendrick van Balen (1605), Peter Paul Rubens (1609), Sebastien Vrancx a Abraham Janssens (1610), Frans Snyders (1619), Gerard Seghers (1631), Jan van den Hoek (1648) a Jan Fyt (1650). In: WERCHE 2004, 20.

⁷³ WERCHE 2004, 19–20

⁷⁴ WERCHE 2004, 20.

⁷⁵ HONIG 2004, 275.

⁷⁶ ERTZ 1998, 21.

Balen v Leidenu a Haarlemu, kde navštívili Hendricka Goltziuse a další haarlemské umělce.⁷⁷

Hendrick van Balen nebyl jen malířem drobné kabinetní malby s oblíbenými náměty mytologií a alegorií, ale i malířem oltářních obrazů a návrhů na vitráže do poničených antverpských kostelů. Antverpy se stávají prostředím prosperujícím z uměleckého sběratelství a diskuzí humanistů. Sám van Balen se často scházel s básníky a učiteli a mohl se tedy řadit k takzvaným *kunstliefhebber* nebo *liefhebber*, jak byli milovníci a sběratelé umění označováni v cechovních záznamech.⁷⁸ Sám totiž vlastnil svou malou sbírku umění, mezi kterou patřily obrazy, kresby a grafiky podle obrazů Rubense, Joose Mompera, Breugelů, Pietera Snayerse a Geerbranta. Vlastnil také kresby Franse Florise a měl dokonce velké množství antických plastik ze sádky, vosku. Možné je, že měl ve své sbírce i kopie soch od slavného sochaře Giambologni,⁷⁹ které mohly van Balenovi sloužit ke studiu *figury serpentináty*. Právě z této jeho sbírky i sbírek svých přátel, mohl van Balen čerpat v komponování figurálních kompozic ve svých obrazech.

3.1 Spolupráce flámských umělců

Pro práci Hendricka van Balena se stala velmi důležitá i spolupráce s řadou umělců. Jeho nejvýznamnější *spoluprací* byla právě ta s jeho blízkým přítelem Janem Brueghelem starším.⁸⁰ Díky svému talentu pro dokonalé zachycení krajiny, zvířeny, květin a zátiší byl Jan Brueghel starší, nazýváme *Brueghlem Sametovým*, *Brueghlem Květinovým* a *Brueghlem Ráje*.⁸¹ Stejně jako van Balen navštívil Itálii, kde se stal velmi uznávaným díky své specifické malbě, která vycházela z tradice antverpského žánru.⁸² Velice si ho vážil jeho patron a přítel kardinál Federico Borromeo (1564–1631), který byl velkým milovníkem flámských umělců a zvláště Brueghelů. S Janem Brueghelem starším byl i po jeho návratu do Antverp v písemném styku a posílal mu i své obrazy.⁸³

⁷⁷ WERCHE 2004, 20.

⁷⁸ Held 1957, 53–63; Zaremba-Filipczak 1987, 50; Briels 1980, 137–140; Güterich 1988.

In: SEIFERTOVÁ 1997, 34, p. 2.

⁷⁹ WERCHE 2004, 24.

⁸⁰ Také spolupracoval se Sebastianem Vrancxem, Jossem de Momperem, Tobiase Verhaechtem a rytcem A. a J. Colleartem a Theodor Gallem a v neposlední řadě také s Fransem Franckem II.

In: WERCHE 2004, 18–19.

⁸¹ MOEGROET 1996, 931.

⁸² HONIG 2004, 275.

⁸³ WOLLETT/SUCHTELEN 2006, 4–7.

V Itálii byli Brueghelovými spolupracovníky hlavně Paul Bril a Hans Rottenhammer, se kterým se setkal v Římě. V dopise kardinál Borromeo píše Brueghelovi: „Nic není v Holansku a Flandrech tak jako dílo tohoto Němce v Itálii a já vás prosím, abyste jeho dílo drželi ve velké, velké úctě.“⁸⁴ Spolupráce H. Rottenhammera a Janem Brueghelem starším měla velký vliv i na jeho spolupráci s van Balenem. Všichni tři byli přátelé a jejich práce jsou si velmi podobné a blízké.

Jan Brueghl starší si do Antverp přivezl z Itálie i skicář, ve kterém měl črty antické architektury, které pak využíval při vytváření brueghelovské neutišené krajiny, kterou využíval i v obrazech, které tvořil s van Balenem.⁸⁵ Jeho malba byla jemná akvarelová a velice detailní v jistém slova smyslu navazuje na drobnomalbu starých nizozemských mistrů a jejich precizní práci. Po smrti Jana Brueghla staršího spolupracoval van Balen i s jeho synem Janem Brueghelem mladším (1601–1678). Jan Brueghl mladší se začal učit v dílně svého otce již v deseti letech a také navštívil Itálii. Když v roce 1625 zemřel jeho otec na cholera, musel se Jan Brueghl mladší ujmout vedení jeho dílny,⁸⁶ a tím tak převzal otcův rukopis i náměty, které často kopíroval a skládal z nich své vlastní obrazy jako mozaiky. S van Balenem vytvořili desítky obrazů podobajících se obrazům, které van Balen vytvořil s jeho otcem, bohužel tyto malby už nedosahovali takové harmonie, protože postrádaly invenci a tvůrčího ducha Jana Brueghla staršího.

Pro umělce 16. století nebyla *spolupráce* něčím atraktivním, vždyť byli vyškoleni ve všech oblastech malířství a mohli tak obraz vytvořit samotní, spojeni jen se svou vlastní vnitřní *ideou*. Rozkvět *spolupráce* jako elitní praxe vzniká až v 17. století a to v právě v Antverpách, kdy i takový velikáni jako byl Rubens, Jan Brueghel starší, Frans Snyders (1579–1657), Joos de Momper (1564–1635) se rozhodli pro tento způsob tvorby. Každý z těchto umělců vlastnili svou dílnu, tak jako to bylo u antverpských mistrů 16. století, ale i přesto *spolupracovali* a vytvořili společně stovky obrazů. Tento druh *spolupráce* byl jedinečný tím, že mohl vzniknout jen mezi skutečnými přáteli, kteří hovořili jedním jazykem a trávili čas v dlouhých rozpravách o *ideji* obrazu, jak podotýká Elizabeth Honig.⁸⁷

⁸⁴ Dopis z 10. října, 1596. Crivelli 1868, 7. In: WOLLETT/SUCHTELEN 2006, 37, p. 18.

⁸⁵ WOLLETT/SUCHTELEN 2006, 6–7; Inspirovala ho především architektura Říma. Více In: BERGSTRÄSSER 1965, 260–264.

⁸⁶ GADDI/LURIE/MAERE 2012, 33.

⁸⁷ HONIG 2004, 274.

Spolupráce mezi umělci je něčím, čím se vyznačuje flámská malba. Flámští umělci často spolupracovali ve dvojici na jednom společném obraze. Každý z nich měl na starost jednu ze složek obrazu a společně své schopnosti spojili v jedné dokonalé malbě. Tato *spolupráce* se však nedá srovnávat se spoluprací v malířské gildě, kde dostávají malíři zadanou práci na určité složce obrazu, pro který vytvořil návrh mistr a jeho učenci jen precizně plní jeho ideu.⁸⁸ *Spolupráce* mezi antverpskými umělci se vyznačovala tím, že obraz vznikl jako konverzace a souznějící *idea*, dvou na sobě nezávislých umělců, kteří mají stejný talent a status a kombinují své síly v jedinečném díle. Vzniká tak dialog mezi dvěma myslmi a dvěma štětci.⁸⁹ Nejčastěji takto spolupracovali malíři specializující se na figurální stafáž a malíři jejichž doménou byla krajinomalba, fauna, flóra a zátiší.

Za první charakteristickou antverpskou spoluprací by se dal považovat, dle E. Honig, obraz *Pokušení sv. Antonína*⁹⁰ z roku 1522, jehož autory jsou Quinten Metsys (1466–1530) a Joachim Patinir (1480–1530). I přes úspěch tohoto obrazu, který byl v dílnách často kopírován, se tento způsob spolupráce mezi umělci zatím nestal přitažlivým. V této době se v Antverpách dařilo velkým mistrům, jako byl malíř historických námětů Frans Floris (1519–1570), genius krajinomalby a žánru Pieter Brueghel (1525–1569) a Pieter Aertsen (1507–1575) malíř zátiší. Tito velikáni si zřizovali vlastní dílny, a jejich žáci tvořili jednotné dílo v mistrově invenci.⁹¹ Tradici tohoto způsobu spolupráce bychom mohli zaznamenat v 15. století ve specializovaných dílnách, které vytvářely iluminované rukopisy, nebo ve spolupraci bratří Jana a Huberta van Eycka, kteří tvořili ve společné symbióze.⁹²

Sdílená geneze obrazu a společný rozhovor o jeho *ideji* spojoval flámské umělce v určitém procesu, který byl pro ně velmi cenným. Mohli trávit čas v intelektuálních konverzacích a stavět malbu v jiných sférách. V humanisticky založených Antverpách byl tento proces vnímán jako velmi cenným a přínosným pro jednotlivé umělce, protože mohli *spolupracovat*, aniž by ztratili status individuálního umělce.

⁸⁸ HONIG 2004, 271.

⁸⁹ HONIG 2004, 271.

⁹⁰ Quinten Metsys a Joachim Patinir, *Pokušení sv. Antonína*, 1522. Olej na panelu, 155 x 173 cm. Prado, Madrid.

⁹¹ HONIG 2004, 272–273.

⁹² WOLLETT/SUCHTELEN 2006, 32.

4. Obrazy Hendricka van Balena ve sbírkách zemích českých

Kabinetní malba Hendricka van Balena je zastoupena ve sbírkách ČR několika mytologiemi. Tyto obrazy nalezneme ve sbírkách Národní Galerie v Praze a Národního památkového ústavu, který je umístil v expozicích zámků, které spravuje a to konkrétně na zámku v Ratibořicích a zámku v Bučovicích.

Jedná se převážně o díla z jeho raného období, kdy byla van Balenova malba ovlivněna prací Hanse Rottenhammera, se kterým se van Balen setkal v benátské laguně při své cestě po Itálii. Van Balen přebíral z obrazů H. Rottenhammera nejen jednotlivé figury, ale i celé figurální kompozice. Proto byly van Balenovy obrazy často připisovány právě H. Rottenhammerovi. Vodítkem pro odlišení van Balenových prací od těch Rottenhammerových se stal inkarnát postav. Van Balen užívá mnohem chladnějších tónů při kolorování ženských postav než Rottenhammer, který užívá teplých plných tónů v inkarnátu, jak mužských tak ženských těl. V postavách H. Rottenhammera můžeme také cítit větší ozvuk italských benátských manýristů a ladnosti *figury serpentináty*, než u van Balena. Van Balen přesto, že stejně jako Rottenhammer cituje figury benátských mistrů, neplní jejich pohyby vášnivostí a dynamikou. Van Balen však nebyl ovlivněn jen italskou *figurou serpentinátou*, ale i tou kterou mohl poznat z děl rudolfínských mistrů a to především její střídmejší a strnulejší verzi, kterou se inspiroval v mytologiích Hanse von Aachena, Josefa Heintze st. Antverpští malíři měli stejný smysl pro erotický nádech ladnosti ženských křivek jako rudolfínští figuralisté v obrazech menších rozměrů, a proto jsou jejich malby podobné.

Hendrick van Balen stejně jako Hans Rottenhammer často spolupracoval na svých obrazech s Janem Brueghelem starším. I ukázkou této spolupráce nalezneme ve sbírkách ČR a to konkrétně u třech mytologií *Svatba Neptuna a Amfitrité*, *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy* a *Venuše, Bacchus a Ceres*. Van Balen byl Janovi Brueghelovi staršímu velkým přítelem, a proto spolu často spolupracovali a jako umělci se doplňovali. Jan Brueghel starší a van Balen tvořili obraz jako své společné dílo, na kterém nechali oba vyznít svého génia. Van Balen vytvořil figurální kompozici líbezných bohyň a nymf a Jan Brueghel starší je zasadil do rozpustilé krajiny plné květů, sladkých plodů a zvířeny, nebo do antických ruin či tajemných jeskyní

plných náčiní a nádobí značících atributy božstev. Obraz tak tvořil jeden harmonický celek, na kterém se shodli oba malíři.

Ve sbírkách ČR najdeme i van Balenovy obrazy z jeho pozdějších let, kdy už jeho tvorba není ovlivněna převážně H. Rottenhammerem a italskými mistry. Jsou to mytologie s náměty *Venuše, Bacchus a Ceres* a *Paridův soud*. Van Balenovy figury reagují na antverpské prostředí a umělecké cítění, které silně ovlivňuje Rubensova malba. Ženská těla jsou kypřejší a působí mohutněji, jakoby se z nich počínala vytrácet dramatickost a napětí *figury serpentínaty*. Paže jsou kratší a svalnatější a jejich gesta jsou strnulá a vágní. Další změny můžeme pozorovat ve tvářích van Balenových figur. Spanilé tváře bohyň a nymf jsou nyní buclatější a jejich oči se zdají být unavené a smutné. Van Balen vždy pracoval s výrazným nosem u svých postav a ten je nyní ještě více nápadný.

Van Balenovy obrazy byly mezi sběrateli velmi populární a žádané, proto van Balenovy figurální kompozice můžeme nalézt v celé řadě kopií. Kopie kabinetních obrazů byly velmi časté a nebyly chápány v negativním smyslu slova. Sběratelé požadovali, aby výbava jejich kabinetů byla co nejdříve kompletní, a proto byly kopie žádané. K otázce kopií se vyjádřil ve svém spise *Musaeum* kardinál Federico Borromeo, kde poukazuje, že právě kopie jsou zárukou pro zachování díla v případě, že dojde k jeho poškození, nebo zničení. Kopie také nabízely možnost seznámit se s dílem jinde, než kde byl uložen originál. Proslulost umělce, který byl často kopírován, se tedy zvyšovala také díky tomu, že se s jeho dílem mohlo seznámit více sběratelů.⁹³ Kopie van Balenových obrazů, které vytvořil společně s Janem Brueghelem starším anebo Janem Brueghelem mladším, jsou i ve sbírkách ČR zastoupeny opět mytologiemi s náměty *Venuše, Bacchus a Ceres*⁹⁴;[24] *Únos Europy*⁹⁵;[26] [27] *Venuše a Kupid v dílně Vulkánově*⁹⁶;[25] [28] *Ceres*⁹⁷;[29] *Krajina s Bacchem, Venuší a Ceres*⁹⁸. [30]

⁹³ SEIFERTOVÁ 1997, 9.

⁹⁴ *Venuše, Bacchus a Ceres*, dubový panel, 60 x 103 cm; inv. č. DO 4126 (Z 450).

Provenience: Nostická obrazárna, Praha (dokumentováno 1738–1945); získáno NG 1945. In: SLAVÍČEK 2000, 70.

⁹⁵ *Únos Europy*, plátno, 121,8 x 173 cm; inv. č. DO 4061 (Z 64).

Provenience: sbírka Franze Hummelberger (1883–1967); Praha-Zlíchov před 1945; získáno NG 1945. In: SLAVÍČEK 2000, 71.

Únos Europy, dubový panel, 54 x 78 cm; inv. č. DO 4128 (Z 452). Provenience: Nostická obrazárna, Praha (dokumentováno 1819–1945); získáno NG 1945. In: SLAVÍČEK 2000, 72.

⁹⁶ *Venuše a Kupid v dílně Vulkánově*, měděný plech, 42,5 x 52 cm; inv. č. O 9394

(DO 5258, Z 3046). Provenience: sbírka Colonelá Bramstona, Anglie c. 1899; Van der Heyden aukce, Antverpy 6.–8. dubna 1923, no. 47 (Pieter Gysels); NKK (Hrubý Rohozec sběratelská kancelář); získáno NG 1948. In: SLAVÍČEK 2000, 71.

Všechny tyto kopie se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze a můžeme si u nich povšimnout, že postrádají van Balenovo kouzlo s jakým jeho postavy dokázaly vyprávět svůj příběh a jeho precizní a kvalitní malbu a grácii. Ve sbírce Olomoucké obrazárny nalezneme kopii obrazu van Balena a Jana Brueghela mladšího *Dianina kořist*.⁹⁹ V depozitáři Galerie výtvarných umění v Ostravě najdeme obraz s námětem *Venuše v dílně Vulkánově*,¹⁰⁰ který Vilém Jůza datuje do dvacátých let 17. století a figurální stafáž připisuje buď přímo van Balenovi, nebo jeho následovníkovi. Dle mého názoru se jedná spíše o volnou variaci na van Balenovy obrazy *Venuše v dílně Vulkánově* a *Alegorii ohně*. Autorství samotného van Balena bych vyloučila, dle stylové analýzy figur, které jsou těžkopádné a postavu spíše karikují.

Venuše a Cupid v dílně Vulkánově, plátno, 43 x 59 cm; inv. č. O 11913 (DO 822). Provenience: sbírka hraběte Franze Josefa z Vrtba (1759–1830), Praha; sbírka prince Johanna Karla Lobkovicze (1799–1830), Praha a zámek Konopiště 1830–1887; sbírka arcivévody Franze Ferdinanda d'Este (1863–1914) zámek Konopiště 1887–1918; majetek Československého státu zámek Konopiště 1918–1939; získáno NG 1939. In: SLAVÍČEK 2000, 103.

⁹⁷ *Ceres*, plátno, 42,5 x 58,5 cm; inv. č. O 11935 (DO 844). Provenience: sbírka hraběte Franze Josefa z Vrtba (1759–1830), před 1830; sbírka prince Johanna Karla Lobkovicze (1799–1830), Praha 1830–1887; sbírka arcivévody Franze Ferdinanda d'Este (1863–1914) zámek Konopiště 1887–1918; majetek Československého státu zámek Konopiště 1918–1939; získáno NG 1939. In: SLAVÍČEK 2000, 104.

⁹⁸ *Krajina s Bacchem, Venuší a Ceres*, dubový panel, 74 x 133 cm; inv. č. X 429. Provenience: Moskva, Statní museum krásných umění; datum získání NG neznámé. In: SLAVÍČEK 2000, 111.

⁹⁹ *Dianina kořist*, olejomalba na dobovém dřevě, 59,5 x 86 cm; inv. č. O 57. Provenience: do sbírek Muzea umění Olomouc byl obraz převzat po roce 1945, starší provenience je neznámá. In: MACHYTKA 2000, 32–34.

¹⁰⁰ *Venuše v dílně Vulkánově*, olej na plátně, 83 x 113,5 cm; inv. č. O-814. Provenience: získáno GVUO 1966, starší provenience je neznámá. In: JŮZA 1970.

4.1 Svatba Neptuna a Amfitrité

Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší

Obraz zachycující námět *Svatba Neptuna a Amfitrité*¹⁰¹ [1] ze sbírek Národní galerie v Praze je dle Lubomíra Slavíčka menší variantou obrazu Hanse Rottenhammera z roku 1600.¹⁰² [2] Taktéž uvádí, že Hendrick van Balen společně s Janem Brueghelem starším k tomuto obrazu vytvořili několik variant.¹⁰³ Na první pohled by se dalo říci, že pražský obraz je s obrazem H. Rottenhammera totožný, ale přesto tomu tak není. Kompozice figur i řešení prostoru jsou téměř identické, ale van Balenův obraz je celkově prosvětlenější a inkarnát ženských aktů je světlejší. Největší rozdíl mezi těmito obrazy přinesla ovšem invence Jana Brueghela staršího. Antickou architekturu z Rottenhammerova obrazu nahradil skalisky s průhledy do ubíhající krajiny, grotami a jeskyněmi. H. Rottenhammer i van Balen byli silně ovlivněni benátskými malíři 16. století a to hlavně Tintorettem a jeho výzdobou v Scuola di San Rocco a Dóžecím paláci.¹⁰⁴ Také Paolo Veronese a jeho figury se staly pro tyto umělce inspirací a to hlavně v postavách služebných. Tato malba má také shodné kompoziční prvky s van Balenovým obrazem *Svatba Pélea a Thetis* z roku 1608 (Drážďany, Gemaldegalerie),¹⁰⁵ a proto bychom tento obraz mohli zařadit do prvního desetiletí 17. století.

Van Balen využíval tyto mnohofigurální náměty *Slavnosti bohů* a *Svatby bohů* velmi často. Mohl tak plnit plátna polonahými těly bohyň a bohů, Tritóny a Nereidy v různorodých pozicích. Umělec v těchto mnohofigurálních scénách často pracuje s celým prostorem v obraze a masy lidských těl se ztrácí v *horor vacui*. Ženská těla jsou hadovitě propletená s těmi mužskými v lascivních kompozicích. Van Balen u těchto scén s hostinami pracuje velmi různorodě i s prostorem, který se podle vzorů Tintoretta snaží utvářet i pomocí hodovního stolu, který umísťuje do obrazu buď v lineární kompozici podle vzoru Leonarda, nebo na kraj obrazu v ubíhající diagonále, jak je tomu i u pražského obrazu. I na některých z těchto obrazů se podílel Jan Brueghel starší, který

¹⁰¹Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší: *Svatba Neptuna a Amfitrité*, olej, měděný plech, 35 x 47 cm; inv. č. O 16246. Provenience: sbírka hraběte Felixe Vršovice (1654–1720), Praha před 1723; prodej Vršovických maleb, Praha 1723; Nostická obrazárna, Praha (dokumentováno ?1738–1905); obchodník s uměním Karel Chaura (1869–1945), Praha; soukromá sbírka, Praha před 1987; obchodník se starožitnostmi, Praha 1987; získáno NG 1987. In: SLAVÍČEK 2000, 69.

¹⁰²Hans Rottenhammer, *Hostina bohů*, 1600. St. Petersburg, Ermitage.

¹⁰³Další varianta tohoto obrazu, která je připisována Hendricku van Balenovi a Janu Brueghelovi staršímu byla vydražena v Rasmussen aukci v Kodani 7. – 21. května 1969 a jeho kopie na aukci Hugo Helbinga v Mnichově 25. dubna 1904. Pražský obraz byl také považován za práci Jana van Balena, což ale L. Slavíček vyvrací. In: SLAVÍČEK 2000, 69.

¹⁰⁴WERCHE 2004, 48.

¹⁰⁵Více In: WERCHE 2004, 179–180.

van Balenovu bohatou figurální stafáž doplnil o ryby a dary moře a slavnostní náladu navodil spoustou květin s drahým nádobím.

Tato mytologie vypráví příběh o svatbě mořského boha Neptuna a Amfitrité, která uprchla před Neptunem, protože se jí dvořil. Ten po ní však i nadále toužil a vyslal za ní tak své delfíny, aby ji uprosili a ona svolila k tomu být jeho ženou. Tento námět byl velmi oblíbený mezi antverpskými malíři. Dokonale se zde snoubila spolupráce malířů, kteří v těchto mnohofigurálních scénách našli společnou řeč. Zdálo by se, že hlavní prostor dostaly figuralisté, ale nebyt dekorativních prvků mystického prostředí, do kterého by mohli své figury zasadit, obraz by nemohl působit tak dramatickým dojmem.

Hlavní postavy tohoto příběhu jsou upozaděny a hlavní důraz je kladen na hodující svatebčany. V prvním plánu na pravé straně leží říční bůh, který odděluje děj obrazu od diváka. Za ním diagonálně ubíhá hodovní stůl obklopen polonahými páry a služebnými, které jsou po vzoru Tintoretta a Veroneseho haleny do bohatých drapérií. Nejvýraznější figurou u stolu je nahý ženský akt usazený na lavici, který je zachycen zezadu. Tato figura byla velmi užívanou v benátských obrazech a vychází z takzvaného *Letto di Policleto*. [4] Tato ležerní poloha ženského těla byla pak velmi často citována ve van Balenových mytologiích a to právě při božských hostinách. Nejpropracovaněji zachycenou ji však nalezneme i ve van Balenově kresbě z roku 1605 *Diana a Akteon* (Antverpy, Stedelijk Prentenkabinet),¹⁰⁶ [3] kde je tato figura v podobě Dianiny družky. V této kresbě cituje van Balen Tizianovu Venuši z obrazu *Venuše a Adonis* (Madrid, Museum Prado).¹⁰⁷ Na tuto výraznou ženskou postavu navazuje v diagonále další ženský akt, který je v popředí obrazu. Jedná se o ženský akt sporadicky zahalen do cihlové drapérie. Tato žena je položena na lůžku a její pohled směřuje k hodovnickému stolu. Toto nedbalé položení těla už najdeme u *Danaé* (Řím, Galerie Borghese)¹⁰⁸ v obraze Correggia, anebo Tintorettovi *Lédy* (Florence, Galerie Uffizi).¹⁰⁹ Takovéto ležerní gesto zdůrazňuje ženský klín, a i proto, že žena z van Balenova obrazu drží roh hojnosti, by mohlo se jednat o personifikaci blahobytu. Van Balen tuto figuru také často cituje ve svých *Alegoriích ohně*, kdy obdobnou pozici zaujímá Venuše ve Vulkánově dílně. Postavy hlavních představitelů příběhu, Neptun a Amfitrité, se ztrácejí

¹⁰⁶ Hendrick van Balen: *Diana a Akteon*, 1605, hnědá hrudka, modrý a bílý akvarel, 201 x 267 mm. Antverpy, Stedelijk Prentenkabinet.

¹⁰⁷ Tizian: *Venuše a Adonis*, 1554, olej na plátně. Madrid, Museum Prado.

¹⁰⁸ Correggio: *Danae*, kolem 1531, olej, 161 x 193 cm. Řím, Galerie Borghese.

¹⁰⁹ Tintoretto: *Léda*, kolem 1555, olej na plátně, 147,5 x 147,5cm. Florence, Galerie Uffizi.

ve studeném mlžném kolorovaném oparu v pozadí hodovní scenerie. K utvoření tohoto figurami zaplněného prostoru tedy nejsou jen protichůdně komponované diagonály, ale i odstupňování teploty tónováním.

I když van Balen není s největší pravděpodobností autorem tohoto typu figurální kompozice, kterou převzal od H. Rottenhammera, stala se pro něj velmi inspirativní a společně s Janem Brueghelem starším ji ve svých obrazech často přetvářeli.

4.2 Diana a Kallistó

Hendrick van Balen

Mytologii s motivem *Diana a Kallistó*,¹¹⁰ [5] která se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze, řadí Lubomír Slavíček do období mezi roky 1606–1608. Uvádí, že obraz byl dříve připisován Balenovu německému současníkovi Hansi Rottenhammerovi. Typika postav, jejich figurální kánon a zejména charakteristická barevnost inkarnátu však spolehlivě dokládají Balenovo autorství, jak podotýká Slavíček.¹¹¹ Bettina Werche je ohledně Balenova autorství skeptičtější. Uvádí, že kompozice je orientována na figurální typ Balena,¹¹² ale s největší pravděpodobností se jedná o dílo malíře z Balenova okruhu.¹¹³ Dle mého názoru se jedná o dílo Hendricka van Balena a vzhledem k jeho uvolněnějšímu rukopisu, který je silně spjatý s figurami italských mistrů, se dá souhlasit s ranou datací díla. Van Balen při komponování svých figur evidentně čerpá ze své italské cesty a jednotlivé ženské akty přejímá z obrazů italských manýristů a také pracuje s pohyby antických soch.

Obrazy s námětem *Diana a Kallistó* nebo *Diana a Akteón* byly ve van Balenově tvorbě velmi častými. Van Balen zde mohl kombinovat nahá těla nymf v mnohofigurálních kompozicích, kterými plnil obraz. Děj příběhu vždy zasazoval do lesní scenérie s průhledem do otevírající se krajiny. Mytologie s těmito náměty jsou založené hlavně na ženských aktech, a proto na nich van Balen pracoval sám. Bohyni lovu Dianu však van Balen použil i v obrazech, které tvořil společně s Janem Brueghelem starším a Janem Brueghelem mladším. Tyto malby již ale nejsou klasickými mytologiemi. Spíše se jedná o jakýsi žánr, kde je Diana zobrazena společně s lovcem, loveckými psy a jejich úlovky. Autoři této zvířeny a přírodnin byli Brueglové, kteří doplnili van Balenovy figury svou precizní malbou tohoto žánru.

Malba Diany a Kallistó vypráví příběh, který vychází z Ovidiových *Proměn* (*Ovidius, Proměny II, 409–451*), kdy se Kallistó snaží před svými družkami a hlavně před jejich vůdkyní Dianou zakrýt své těhotenství.¹¹⁴ Kallistó patřila do družiny

¹¹⁰ *Diana a Kallistó*, měděný plech, 26,5 x 35,5 cm; inv. č. O 2567. Provenience: anonymní prodejce umění, Florencie 1899; sbírka Josefa V. Nováka (1842–1918) a dědici, Praha 1899–1943; získáno NG 1943. In: SLAVÍČEK 2000, 67.

¹¹¹ SLAVÍČEK, 1986.

¹¹² Odkazuje na obraz Hendrick van Balen: *Diana a Kallistó*, olej, měděná deska, 26,4 x 37,8 cm. University of Texas, Archer M. Huntington Art Gallery. Více In: WERCHE 2004, 164.

¹¹³ WERCHE 2004, 240.

¹¹⁴ Diana lovila právě. Jsouc zemdlena slunečním žářem, dostihla chladného háje, kde zurčel bublavý potok, plynoucí z hor, a písek omletý ve vlnách válel. Pochválivší to místo, vln povrchu nohou

lovkyně panenské bohyně Diany, které byla bezmezně oddána a kterou milovala. Proto když na sebe Jupiter vzal podobu Diany, aby získal do své moci mladičké tělo krásné Kallistó, tak nebyla znepokojena a Jupiterovi v podobě Diany se oddala.

Pražský obraz je inspirován Tizianovou malbou téhož námětu,¹¹⁵ která byla v Nizozemí rozšířena díky grafickému přepisu Cornelise Corta.¹¹⁶ [6] Van Balen situuje děj obrazu stejně jako Tizian do skalnaté krajiny, kterou uprostřed rozděluje pramen. Van Balen však upouští od dekorativních prvků jako je fontána a drapérie připomínající Dianin trůn, a ponechává krajinu v její divokosti a přirozenosti. V prvním plánu obrazu se v dolním levém rohu nachází postava říčního boha, která má předlohu v italském umění a to v grafických listech Marcantonia Raimondiho podle Raffaelových předloh.¹¹⁷ Jaromír Šíp vyslovuje názor, že postava ležícího muže je zosobněním řeky Šeldy, která byla tepnou antverpského života.¹¹⁸ Tento potměšlý výjev jako opona odděluje děj mytologie od diváka. Za listy rákosí se odehrává dramatická scéna, která se celá soustřeďuje k odhalení Kallistó. Postava sedící Diany, která vychází z Tizianovy kompozice, ukazuje svou dlouhou ladnou paži na obtěžkanou Kallistó. Lovkyně sedí na malé skále a její běloskvoucí tělo je natočeno ven z obrazu. Její tvář je zobrazena z profilu, který připomíná profil Venuše Medicejské, jak hledí na nešťastnou Kallistó. Diana se opírá o skálu a druhou rukou ukazuje na Kallistó a směřuje tak centrem obrazu přímo k ní. Do jejího podsazeného klína jí spadává cihlově červená drapérie tak, aby Diana působila cudněji. Van Balenovu Dianu, na rozdíl od Tizianovy Diany, neobklopuje skupina nymf. Stojí za ní jen jedna její družka, která je zachycena jak drží Dianin úlovek a společně s Dianou pozoruje odhalení Kallistó. Tuto figuru Diany použil van Balen ještě u obrazu, který vytvořil společně s Janem Brueghelem starším, *Slavnost bohů* (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst).¹¹⁹ [9]

Centrem obrazu je zoufalá Kallistó, která je situovaná na druhou stranu pramene, který ji odděluje od Diany. Kallistó obklopuje skupina nymf, které naznačují její stav. Jedna se k ní zvedá z pokleku a drží ji zesponu za podbřišek. U této figury se mohl van Balen

se dotkla, pochválila je též a pravila: „Není tu svědků, odhodme šat a do proudu vln svá ponořme těla!“ Parrhaská nymfa zrudla. Hned oděv odloží všechny, jediná průtahy hledá. Když váhala, sňaly jí roucho: s šatem nahé tělo, a s tělem se úhona zjeví. Strnula hrůzou a skrýt se snažila rukama život. „Odejdi pryč!“ dí Diana k ní, „a posvátných zřidel neposkvřňuj!“ A společnost svou jí opustit káže. In: OVIDIUS, *Proměny II*, 451–477.

¹¹⁵ Tizian: *Diana a Kallistó*, 1556-59, olej na plátně, 187 x 205 cm; inv. č. NG 2844, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

¹¹⁶ SLAVÍČEK 1986.

¹¹⁷ SLAVÍČEK 1986.

¹¹⁸ ŠÍP 1978.

¹¹⁹ Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší: *Slavnost bohů*, olej, měděná deska, 34,5 x 46,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

inspirovat sochami Giamboloni, nebo u antické sochy Venuše v podřepu.¹²⁰ Tuto figuru nalezneme i v obraze *Diana a Kallistó* (Austinu, University of Texas, Archer M. Huntington Art Gallery), [7] který je naší pražské mytologii nejvíce podobný. Další stojí za Kallistó a drží se za ňadro, jakoby naznačovala kojení. Samotná Kallistó je mezi těmito dvěma družkami zhroucená a její klín je zahalen do žluté drapérie. Jednou rukou se úpěnlivě drží na prsou a svou tvář zachycenou ze tříčtvrtečního profilu upírá prosebně k nebi. Tuto figuru nalezneme i ve van Balenově kresbě *Midasův soud* (Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung). Třetí nymfa, která se nachází dál od Kallistó, se drží starostlivě za hlavu a svůj užaslý výraz upírá přímo ke Kallistó. Tato figura mohla najít inspiraci v reliéfu Tří grácií, [8] který mohl van Balen spatřit u Rubense v jeho sbírkách.¹²¹

Na pravém okraji obrazu v druhém plánu stojí dvě ženské figury. Nymfa, která stojí blíže k divákovi, je zachycena zezadu stojící v mírném *kontrapostu* a její tělo je esovitě natočeno ke Kallistó. Druhá žena je zobrazena zepředu a pozoruje nymfu. Tyto dvě figury se ve van Balenových obrazech¹²² často opakují, a to hlavně tento *reppuseirový* ženský akt, který uvádí diváka do děje mytologie. Nalezneme ho i na ratibořickém obraze *Paridův soud*.

Pražská mytologie zastupuje van Balenovu ranou tvorbu, která ještě není zcela vyprofilována, přesto už v ní můžeme vidět první stopy van Balenových pozdějších variací s tématem bohyně lovu, které tvořil společně s Janem Brueghelem starším a později i s Janem Brueghelem mladším. Tento obraz je tedy založen na figurální stafáži, a spolu s obrazem *Paridův soud* z Ratibořického zámku, je připisován jen van Balenovi, bez spolupráce Brueghelů.

¹²⁰ Venuše v podřepu, 3. století před Kristem. Paříž, Musée de Louver.

¹²¹ MULLER 2004, 75.

¹²² Hendrick van Balen: *Diana a Kallistó*, měděný plech, 9,3 x 15 cm; inv. č. M 53, Berlin, Staatliche Museen, Gemaldegalerie. Hendrick van Balen: *Dianina nymfa po lovu*, dřevo, 58,5 x 80 cm; soukromá sbírka.

4.3 Mars a Venuše překvapení olympskými bohy

Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší

Obraz s námětem *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*,¹²³ [10] je klasickou ukázkou Balenovy jemné kabinetní drobnomalby. Lubomír Slavíček jako první připsal autorství Hendrickovi van Balenovi a datoval obraz do let 1605–1608 v katalogu Státního zámku Rájec nad Svitavou z roku 1980,¹²⁴ kde byl obraz původně uložen. Dnes jej najdeme ve sbírkách NPÚ v expozici zámku v Bučovicích.

Jarmila Vacková ve svém článku *Dynastie Brueghelů* vyslovuje názor, že Balenovu mistrovsky provedenou figurální stafáž, mohl doplnit v motivech zátiší Jan Brueghel starší, který s Balenem spolupracoval. Upozorňuje na van Balenovu charakteristickou, jemnou a emailově hladkou barevnost s rafinovaným střídáním teplých a studených tónů.¹²⁵ Tato mytologie byla původně připsána H. Rottenhammerovi díky podobnosti jeho práce s van Balenovou. V dataci této malby se J. Vacková přiklání k roku před 1608, kdy umělec podtrhuje jednotlivé kompoziční zóny střídáním světla a prohloubeného stínu, a výstavbu, dříve převážně horizontální nebo diagonální, komplikuje hybnými protidiagonálami. Jako nejbližší mytologii J. Vacková uvádí *Poseidon s Amfitrite* (Kodaň, Nationalmuseum) a *Svatba Pelea s Thetidou* (Drážďany, Gemaldegalerie).¹²⁶ Bettina Werche se také kloní k tomuto názoru a připojuje srovnání typu figur, které jsou příbuzné s obrazy *Paridův soud* z roku 1600 (Berlín, Staatliche Museen)¹²⁷ a *Midasův soud* z roku 1606 (Stuttgart, Staatsgalerie).¹²⁸ Taktéž připouští možnou spolupráci Balena s dalším umělcem a uvádí další kopie tohoto obrazu.¹²⁹ Dle mého názoru bychom tento obraz mohli zařadit do let 1605–1608, kdy van Balen k zaplnění celého prostoru v *horror vacui* využívá lidská těla a je ještě silně ovlivněn italským manýrismem a *figurou serpentínatou*. Do jeho díla, však počíná vstupovat i vliv holandských malířů a to zejména H. Goltziuse a rudolfínských figuralistů.

¹²³ Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší: *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*, olej, měděný plech, 47,3 x 66,4 cm; inv. č. RA 3240. In: SLAVÍČEK 1980, nepag.

¹²⁴ SLAVÍČEK 1980, nepag.

¹²⁵ VACKOVÁ 1982, 15.

¹²⁶ VACKOVÁ 1989, 252.

¹²⁷ Více In: WERCHE 2004, 177.

¹²⁸ Více In: WERCHE 2004, 174–175.

¹²⁹ *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*, Mnichov, Verst. Weinmuller, 18. –20.9. 1974, Nr. 1019, měď, 47,5 x 67,5 cm; *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*, Brusel, Verst. Palais des Beaux-Arts, 14. –16. 1972, Nr. 645, měď, 47 x 66 cm.

Tento námět, který vychází z Ovidiových Proměn (*Ovidius, Proměny IV. 171–189*), byl v prostředí Antverp velmi oblíbený a to zejména pro svůj erotický nádech. Tento mnohofigurální výjev zachycuje Marse a Venuši v choulostivé situaci. Jako milenci na lůžku s baldachýnem jsou přistiženi při nevěře olympskými bohy vedenými Venušíným manželem Vulkánem.¹³⁰ Již v 16. stoletím se stal přitažlivým pro Franse Florise a Maartena van Heemskercka, kteří měli taktéž na van Balenovu tvorbu vliv. Van Balenova kompozice však vychází z inspirace grafik a obrazů Hendricka Goltziuse, které zhotovil podle kreseb Bartholomeuse Sprangera.¹³¹ Z této grafiky vychází kompoziční řešení centra této malby, kam je směřován veškerý pohled nejen bohů, ale i diváka a je umístěn do levé části obrazu, kde na lůžku bohatě zdobeném leží Venuše se svým milencem pod velkým baldachýnem, který rozevívají hraví putti. Milenecký pár však není v obraze van Balena, tak v erotickém propletení jak je tomu u Goltziuse. [14]

Venuše je zobrazena v ležícím aktu, který byl často citován a jeho předlohy bychom mohli najít jak v benátském umění 16. století, tak i v antickém umění u sochy *Spící Ariadne*. [13] Van Balen se mohl inspirovat u Francesca Colonna nebo u Agostnina Carracci a jeho série *Lascive*, ve které se nachází ležící akt v tisku *Satyr a nymfa*. [15] U van Balenovy Venuše však nalezneme jednu nohu pokrčenou, což u těchto citovaných aktů není. Dle mého názoru by tak van Balen mohl čerpat i z lascivní kresby Hendricka Goltziuse *Ležící nahé ženy*¹³² z roku kolem 1600. [12] Tyto ležící ženské akty mají podobně skrčenu jednu nohu a i typika a rysy v jejich tváři si jsou nápadně podobné, především výrazný nos s rozšířenými nozdrami. Van Balen je ovšem umírněnější a jeho Venuše nemá takový erotický náboj. Mars ležící vedle Venuše se k ní naklání a láskyplně ji hladí po tváři. Patří jeden druhému a vůbec nevnímají, jaký poprask se okolo nich strhl. Vulkán stojí v nohou jejich lůžka a upírá na ně pohled, je zobrazen zezadu a rozkrývá drapérii baldachýnu, jakoby chtěl i divákovi ukázat, co se děje za ní. Lůžko s mileneckým párem je komponováno v ubíhající diagonále, která je citována i v pravé části obrazu v ubíhajícím davu překvapených bohů.

¹³⁰ Vulkánus, Lémnu vládce, hned otevřel ze sloni dveře, vpustil do síně bohy; tu leželi spoutáni oba, na hanbu svou – však z bohů veselých leckdo v té chvíli takové hanby si přál! I smáli se nebeští boží, dlouho pak po celém nebi ten příběh byl hovorů látkou. In: OVIDIUS, Proměny IV. 180–189.

¹³¹ *Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*, 1585, rytina 42 x 31 cm.

¹³² Hendrick Goltzius: *Ležící naha žena*, kolem 1600, 389 x 289 mm. Cambridge, Fogg Art Museum.

Tento dav začíná v prvním plánu obrazu, sedícím bohem Neptunem, který je zobrazen v podřepu zády k divákům a natočen k bohům. Svou napřaženou rukou ukazuje na milence. Ve druhém plánu sedí na kraji davu Hádes se svou ženou Proserpínou, doprovázeni Kerberem. Oba ukazují napřaženou rukou k milencům, ale jejich pohledy směřují opačným směrem a to k dalším bohům. Proserpíny nahé tělo usazené na kameni lehce esovitě zkroucené by mohlo najít předlohu v Goltziusových grafikách podle Sprangera a to z cyklu *Božstva* u postavy sedící *Proserpíny*.¹³³ Vedle tohoto božského páru stojí potměšlá postava shrbeného Herkula, který se opírá o svůj dřevěný kyj. K nim se zezadu naklání bohyně úrody Flóra, která je zobrazena z profilu, jakoby něco Proserpíně šeptala. Za ní se dav ztrácí do neurčitých postav.

Nad spodní částí obrazu, kterou tvoří i ubíhající architektura Vulkánovy dílny, se snáší těžká mračna, na kterých jsou usazeni další přihlížející bohové. Tato tmavá mračna se stáčejí v jakési spirále, která vrcholí v postavě ozářeného vládce Olympu Jupitera. Ten je zobrazen s korunou na hlavě jako moudrý kmet a jeho tělo by mohlo být citací Michelangelova Krista z Posledního soudu v Sixtinské kapli. Kolem Jupitera se stáčí masy těl, které se ztrácejí v *horror vacui*. Na okraji tmavých mračen, v pravé části obrazu, sedí Juno s korunou na hlavě a za ní vykukuje Bakchus. V levé části těsně u baldachýnu sedí na oblacích posel bohů Merkur a Apollón, který drží svou harfu a naklání se k mileneckému páru. Esovitě stočená postava Merkura, který se obrací k Jupiterovi, by mohla být odečtena z antické plastiky *Dionýsa se lvem*.

Tento mnohofigurální výjev zavelený mračny bychom mohli označit jako jistou parafrázi Goltziova grafického listu *Svatba Amora a Psýché*,¹³⁴ [11] který vytvořil podle kresby B. Sprangera. Van Balen se stejně jako tito umělci snaží vytvořit impozantní a působivou scénu plnou lidských těl v různých polohách a pohybech. Tyto figury doplňuje, ale na rozdíl od obrazu *Svatba Amora a Psýché* ještě um Jana Brueghela staršího. Usuzuji tak především z precizně provedeného zátiší na stolku, který stojí u mileneckého lůžka, kde také realisticky vyobrazil Marsovu zbroj, kterou ukazuje Kupid divákovi v prvním plánu obrazu. Toto detailní provedení zátiší nese Bruegheluv pečlivý rukopis, který celou mytologii povznáší a dává jí honosný a pompézní nádech.

¹³³LEEFLANG/LIJTJEN 2003, 102–103.

¹³⁴ Hendrick Goltzius podle Bartolomeuse Sprangera: *Svatba Amora a Psýché*, 1587, rytina, 438 x 858 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

4.5 Paridův soud

Hendrick van Balen

Jediným signovaným obrazem¹³⁵ Hendricka van Balena v českých sbírkách je rozměrově menší deska s námětem *Paridova soudu*.¹³⁶ [16] Obraz, který se dnes nachází ve sbírkách NPÚ na zámku v Ratibořicích, byl v letech 1962–1963 restaurován Vladimírem V. Hlavou, který zjistil, že obraz byl v první polovině 18. století přemalován v duchu dobového názoru na poslání výtvarného díla. To bylo založeno především na jeho dekorativním působení, tedy z důvodu stylového a estetického.¹³⁷ Přemalba se týkala hlavně krajinné části obrazu. Figurální stafáž byla až na drobné retuše původní.¹³⁸

B. Werche ve své monografii o van Balenovi uvádí, že obraz na sobě nese dataci 1602,¹³⁹ tato datace bohužel není popsána v restaurátorské zprávě V. V. Hlavy, není ani určena jinými badateli a vznik obrazu řadí do první čtvrtiny 17. století. Ale i B. Werche se přiklání k datování obrazu spíše do dvacátých let 17. století a to z důvodu stylu figur, který srovnává s obrazem *Svatba Baccha a Ariadny* (Brusel, Musées Royaux des Beaux Arts)¹⁴⁰, který se více blíží našemu obrazu než obrazu *Paridův soud* z roku 1600 (Berlín, Staatliche Museen)¹⁴¹ a *Midasův soud* z roku 1606 (Stuttgart, Staatsgalerie).¹⁴² Existují ještě dva van Balenovy známé obrazy¹⁴³ s námětem *Paridova soudu*, které mnohem přesněji citují grafické předlohy M. Raimondiho. Figury bohů v těchto malbách si drží ještě silnou obrysovou linku doznívající ladnosti *figury serpentínaty*, jak je tomu u van Balenových ranějších prací. U našeho ratibořského obrazu již cítím jistý rozevlátý rukopis a větší robustnost ženských aktů, který byl pro van Balena charakterističtější až počátkem dvacátých let, kdy byl ovlivněn hlavně Rubensovou malbou a jeho těžkopádnějším pojetím figur.

¹³⁵ Zbytky signatury vpravo dole pod nohou psa: „H v BA...N“. In: SEIFERTOVÁ/SLAVÍČEK 1995.

¹³⁶ Hendrick van Balen: *Paridův soud*, olej, dubová deska, 32 x 43,5 cm; inv. č. D683. Provenience: před 1807 sbírka Franz Rattakowsky, Vídeň; 1807 Thun, Praha; 1950 stát. zámek Sychrov (svoz Klasterec); 1961 zapůjčeno Oblastní galerii v Liberci; zámek Ratibořice.

In: SEIFERTOVÁ/SLAVÍČEK 1995.

¹³⁷ SEIFERTOVÁ-KORECKÁ 1964, 508.

¹³⁸ Více In: HLAVA 1963.

¹³⁹ WERCHE 2004, 43.

¹⁴⁰ Více In: WERCHE 2004, 157–158.

¹⁴¹ Více In: WERCHE 2004, 177.

¹⁴² Více In: WERCHE 2004, 174–175, 178.

¹⁴³ Hendrick van Balen: *Paridův soud*, měděný plech, 24,8 x 36,5 cm; inv.č. 416, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Hendrick van Balen: *Paridův soud*, 1608, měděný plech, 42 x 53 cm; inv.č. 48, Sibiu, Museum Bruckenthal.

Van Balenova malba zachycuje Paridův soud, který byl jedním z oblíbených motivů 16. a 17. století. Tato mytologie vypráví příběh Parida, syna trojského krále Priama. Před jeho narozením měla jeho matka sen, ve kterém se jí zdálo, že její syn Paris způsobí zkázu Troji. Proto měl být Paris pohozen pastýřem v pohoří Ída, aby bylo zabráněno takové katastrofě. Paris však zůstal naživu a byl vychováván pastevci. Paris si vzal za ženu mořskou nymfu Oinionu a na svou svatbu pozval všechny bohy kromě bohyně sváru Eris, která ze msty vhodila mezi svatebčany zlaté jablko s nápisem „Té nejkrásnější“. Mělo se rozhodnout mezi třemi bohyněmi: Juno, Minervou a Venuší. Jupiter však nechtěl vyřknout tento soud a tak poručil Merkurovi, aby je zanesl za Paridem, ať ten rozhodne o vítězce. Bohyně počaly Parida uplácet svými sladkými přísliby. Juno slíbila Paridovi bohatství a zemi. Minerva ho chtěla zlákat tím, že mu zajistí vítězství v každé bitvě. Vítězství a zlaté jablko však Paris daroval Venuši, která mu slíbila lásku jakékoliv ženy a sladkými slůvky mu popsala krásu Heleny, ženy spartského krále Meneláa. Právě láska mezi Paridem a Helenou pak způsobila zkázu Troji.

Děj se odehrává v sevřeném prostranství vymezeném na jedné straně skalnatým útvarem a na druhém kmene stromů. Před jeskyní pózuje polonahé bohyně zahalené jen do drapérie, doprovázené svými atributy. U kmene stromu sedí Paris se svým psem a prozrazuje své rozhodnutí Merkurovi. Tento intimní obraz neruší přemíra dekorativních prvků a to by dle názoru Hany Seifertové mohl být jeden z důvodů, proč byla mytologie v první polovině 18. století přemalována.¹⁴⁴ Této rozsáhlé přemalbě padla za oběť grotta, která byla nahrazena mohutnými stromy, za nimiž v siluetě vyčnívalo skalisko. Velká bouřková mračna pokryla oblohu a hornatou krajinu v pozadí nahradil zvlněný terén. Přemalba pohltila i Paridova psa. Zásadně však byly změněny barevné a světelné efekty. Ostrá modř oblohy, dramatická mračna, kontrast světla a stínu na kmenech stromů, tak rozporný s difuzním osvětlením výjevu. To vše zničilo intimní atmosféru, kterou jí vdechl Hendrick van Balen. Neznámý autor přemalby se tedy snažil podle vkusu 18. století do obrazu dostat přemíru dramatičnosti.¹⁴⁵

Figurální kompozice této mytologie vychází z grafického listu Marcantonio Raimondiho podle Raffaelových předloh,¹⁴⁶ který byl mezi severskými mistry velmi oblíbený. [17] Jednu z variant Paridova soudu podle této předlohy vytvořil

¹⁴⁴ Více In: SEIFERTOVÁ-KORECKÁ 1964, 508.

¹⁴⁵ Více In: SEIFERTOVÁ-KORECKÁ 1964, 508–509.

¹⁴⁶ Marcantonio Raimondiho: *Paridův soud*, 1511–20, 29,4 x 44,2 cm; inv.č. 34192 D, Frankurt am Main, Städel Museum.

i H. Rottenhammer a to na mědi v roce 1597.¹⁴⁷ [18] I toto řešení van Balen reflektoval. Jeho kompozice je stranově převrácená, ale přesto v ní nalezneme řadu shodných prvků s deskou H. Rottenhamera. V obrazech Paridova soudu se van Balen inspiroval ve figuře Hanse von Aachena, který zhotovil obraz stejného námětu *Paridův soud* (Douai, Musée de la Chartreuse). Obraz převedl do grafického listu R. Sadeler. [31] Tato stranově převrácená verze odpovídá v jistých prvcích i van Balenovým obrazům, a to především ve figurách sedícího Parise a pobízejícího Merkura, kteří jsou taktéž usazeni u košatého stromu.

Tři bohyně před jeskyní v levé části obrazu jsou všechny v pohybu seřazeny v ubíhající diagonále, jakoby se blížily k Paridovi, ale každá je zachycena v jiné póze. Venuše, které dal Paris před oběma bohyněmi přednost, je zdrženlivá a nechává se přemlouvát, aby přijala zlaté jablko. Její trup je na rozdíl od vzpřímeného hrdého těla Rottenhammerovi Venuše, v mírném předklonu a přiznává její kypřejší postavu s malými kulatými nadry, což je pro van Balna charakteristickým prvkem. Ani Venušin pohled nesměruje k Paridovi, jak je tomu u Rottenhamera. Její tvář je zachycena z ánfasu a její pohled patří rozverným Erótům a Kupidovi, kteří ji jako kdyby tahali za pomněnkově modrou drapérii a chtěli ukázat její krásné tělo. Tak je tomu právě i v obraze H. Rottenhamera a stejně tak se k ní z nebe snáší putto, který ji korunuje vítězkou květinovým věncem. Motiv, kdy Venuši Kupid odhaluje a představuje její krásu, nalezneme i v obraze stejného námětu od Rubense z roku 1601.¹⁴⁸ [19] Rubensův obraz působí však mnohem erotičtější, protože se zde Venuše nezdráhá a sama se chce Paridovi ukázat. Bohyně Juno je oděna do žlutého pláště prošíváného zlatou nití, který jí zahaluje pouze klín, kde je sepnut sponou s rudým kamenem. Celkově její vzezření působí honosněji, než oděv druhých dvou bohyň. Na hlavě má korunu, která ji představuje jako královnu nebes a zesvětštuje ji tak. Za Junoninou nakročenou nohou vykukuje páv, který je jejím atributem. Juno vztahuje své ruce k Paridovi v jakési výčitce, ale její tvář je klidná a její pohled patří Paridovi, jakoby ho chtěla ještě uprosit. Junonino tělo je zobrazeno v lehkém natočení, ve kterém bychom mohli cítit jemný dozvuk *figury serpentináty* a inspiraci sochami Giamboloni. Tento pohyb a stejné napražením rukou, najdeme i u postavy Diany u van Balenově obraze *Bacchus a Diana* (Amsterdam, Rijksmuseum). Třetí bohyně je Minerva, která je zobrazena

¹⁴⁷ Hans Rottenhammer: *Paridův soud*, 1597; Paříž, Petit Palais, Musée des Baux-Arts de la Ville de Paris.

¹⁴⁸ Petr Pavel Rubens: *Paridův soud*, 1601, olej na měděném plechu, 32,5 x 43,5 cm; Vídeň, Akademie der bildenden Künste.

zezadu a ladně nakročuje k Venuši. V jedné ruce drží štít se zobrazením Gorgoniny uťaté hlavy a v druhé oštěp. Na hlavě má nasazenou helmu zdobenou peřím. I tato figura je velmi podobná Rottenhammerově Minervě, ale taktéž ji mohl van Balen převzít z obrazů rudolfínských figuralistů, kteří takto komponovanou Minervu hojně citovali. Van Balenova Minerva však není tak ladně propnutá v zádech a její postoj je strnulejší. Mohli bychom ji spíše srovnat s dalším Rottenhammerovým obrazem a to na *Paridovým soudem* (Mnichov, Alte Pinakotek).¹⁴⁹ Tento *reppuseirový* ženský akt se ve van Balenových obrazech často opakuje a nalezneme ho i na obraze *Diana a Kallistó* (Národní Galerie v Praze).

Na pražském obraze sedí Paris na skalisku pod stromem v pravé části obrazu společně se svým psem a je pobízen nebeským poslem Merkurem, aby předal jablko vítězce. Na rozdíl od Rottenhammerova obrazu a grafické předlohy M. Raimondiho není Paris s bohyněmi v žádném kontaktu. Paridovo svalnaté tělo, vykreslené v tmavém teplém inkarnátu, je dokonalým protikladem pro nebeské bohyně a jejich bělostná kyprá těla. Jeho tělo je toporné a bez náznaku pohybu, jak je tomu u vzoru M. Raimondiho. Naopak figura pobízejícího Merkura působí ve svém natočení dynamicky.

¹⁴⁹ Hans Rottenhammer: *Paridův soud*, 1564, 22,2 x 29,2 cm; inv.č. 750, Mnichov, Alte Pinakotek.

4.6 Venuše, Bacchus a Ceres

Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší

Obrazy s motivem *Venuše, Bacchus a Ceres* byly v Nizozemí velmi populární a v kabinetní malbě patřily k jednomu z nejžádanějších, což znamenalo, že byly často kopírovány. Patřil i k Rubesovým oblíbeným námětům, ale ten čerpal, na rozdíl od van Balena, z antických plastik a figurální kompozici tvořil pouze z těchto třech bohů. Hendrick Goltzius a Bartolomaeus Spranger také kladli důraz jen na božská těla, která byla většinou zobrazena v erotickém nádechu. Van Balen však nezůstal u těchto třech figur. Svě figurální stafáže doplňoval ještě o postavy služebných a puttů, kteří nesly dary Venuši. Tento obraz ukazuje již plně rozvinutý styl Hendricka van Balena, jako kabinetního malíře pohlčeného flámskou tradicí.

Lubomír Slavíček datuje obraz *Venuše, Bacchus a Ceres*,¹⁵⁰ [20] do roku 1618.¹⁵¹ K tomuto názoru se přiklání i Jaromír Šíp, který dále uvádí, že obraz alegoricky znázorňuje mír a blahobyt, a proto ho datuje do let těsně před rokem 1620, na sklonek takzvaného dvacetiletého příměří.¹⁵² Stejný námět i kompoziční rozvržení opakuje zřejmě dílenská kopie, která se nachází taktéž v Národní galerii v Praze.¹⁵³ [24] J. Šíp připisuje figurální složku přímo van Balenovi a krajinou stafáž Janu Brueghelovi mladšímu,¹⁵⁴ avšak B. Werche tento názor vyvrací. Poukazuje na jinou typiku hlav bohů, které neodpovídají Balenovu stylu.¹⁵⁵ S tímto úsudkem se ztotožňuje i L. Slavíček a figurální stafáž připisuje Balenovu následovníkovi.¹⁵⁶

Námětem obrazu *Venuše, Bacchus a Ceres*, je okřídlený a často nizozemskými umělci znázorňovaný verš *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, který pochází z antické komedie Eunuch od Terentia – *Láska nepodněcována vínem a hodováním chladne*. Jarmila Vacková upozorňuje, že dobově frekventované téma nebude mít jedinou

¹⁵⁰ Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší: *Venuše, Bacchus a Ceres*, olej, dubový panel, 58,5 x 100,5 cm; inv. č. O 10161 (DO 4940, Z 2270). Provenience: ?sbírka Johanna van Schuylenburg, Haarlem před 1735; ?tato kolekce byla vydražena v Hagu 20. září 1735 (Lught no. 453); obchodník s uměním Fritz Schleif, Berlín 1938; August Schubert, Monchengledbach, později ?Ruprechtice u Meziměstí; Regionální muzeum, Broumov 1945-1946; získáno NG 1946.

In: SLAVÍČEK 2000, 68.

¹⁵¹ SLAVÍČEK 1986.

¹⁵² ŠÍP 1978.

¹⁵³ Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší, kopie: *Venuše, Bacchus a Ceres* Olej, dubový panel, 60 x 103 cm; inv. č. DO 4126 (Z 450). Provenience: Nostická obrazárna, Praha (dokumentováno 1738-1945); získáno NG 1945. In: SLAVÍČEK 2000, 70.

¹⁵⁴ ŠÍP 1968.

¹⁵⁵ WERCHE 2004, 161.

¹⁵⁶ SLAVÍČEK 2000, 70.

významovou rovinu. Kromě jasně čitelného literárního námětu v prvním plánu jde souběžně i o propojenou alegorii *Léta a Podzimu*.¹⁵⁷

Děj pražského obrazu je zasazen do krajiny, kterou v místě zlatého řezu rozděluje velký košatý strom, před kterým se odehrává hlavní děj. Spočívá zde Venuše s trupem i tváří natočenou k Bacchovi, sedícímu po její levici. Druhou ruku má napřaženou směrem k Ceres, která k ní přichází zprava. Je zahalena do petrolejově modré drapérie, která je zdobena zlatými ornamenty a mezi jejími odhalenými ňadry je sepnuta šperkem s rudým kamenem. Tento typ sedícího ženského aktu je velmi opakovaným v díle van Balena. Předlohu van Balen nachází dle mého názoru u Paola Veroneseho. V osmi alegoriích *Cností* ze síně Kolegia v benátském Palazzo Ducale v těchto osmi kazetách obklopujících hlavní kompozice, Veronese zobrazuje sedící ženy v různých pozicích s odhalenýma či ukrytýma nohama v bohaté taftové drapérii. [22] [21] Tyto figury využíval při komponování svých figurálních stafáží i Hans von Aachen, který stejně jako van Balen jim propůjčoval více smyslnosti. Tato sedící figura a kompoziční řešení obrazů je pak hojně citováno u kabinetních malířů, na které měla van Balenova malba vliv.

U nohou Venuše stojí Kupid, který je zachycen v jakémisi taneční *kontrapostu*. Za zády Venuše stojí žena, která bohyni klade věnec na hlavu a nad ní se snášejí tři putti, kteří je zasypávají květinami. Bacchusovo baculaté tělo, lehce ovinuto rudou drapérií, je zobrazeno z profilu a jeho pohled směřuje k Venuši. Tento typ kyprého malého Baccha nalezneme i v díle Aachena a to v jeho kabinetním obraze *Trumfální průvod Amorův a Bacchův* (Vídeň, Kunsthistorisches Museum).¹⁵⁸ Na hlavě má košatý věnec z vinné révy a v rukou drží číši vína. Za jeho zády si hrají dva putti a podávají mu vinné hrozny. Ceres, která nese Venuši snop klasů je k ní natočena trupem, ale tváří je natočena k ženě, která nese košík s jablky. Šat Ceres je rudý a přes rameno má přehozen modrý plášť. Je opět zobrazena zezadu v *kontrapostu*, jako *reppuseirové figury* u předchozích mytologií. Okolo obou žen se hemží putti, kteří nesou další bohatý koš Venuši. Před bohy jsou v prvním plánu obrazu zobrazeny i opice a morčata, která si pochutnávají na darech matky přírody, jejichž autorem je bezpochyby Jan Brueghel starší, který tímto realistickým zachycením přírodnin a zvířat dává obrazu rozměr flámské záliby v precizní malbě žánru.

¹⁵⁷ VACKOVÁ 1989, 252.

¹⁵⁸ Hans von Aachen: *Trumfální průvod Amorův a Bacchův*, alabastr, 37 x 45 cm. Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

Za košatým stromovím, které rozděluje krajinu, se otvírají pohledy do dvou rozličných krajin. Na levé straně probíhá sklizeň a satyr k trojici bohů přináší hrozny. Na pravé straně se otvírá prostor do ubíhající krajiny, kde na louce sedí pravděpodobně dva milenci při červánkách. Mohlo by tak tedy jít, o znázornění dvou ročních dob, podzimu a léta. Takto koncipovaný prostor zaujme především kabinetní malíře Johana Georga Platzera a Franze Christopfera Jannecka, kteří budou takto členit prostor ve svých obrazech a vyprávět v nich nové příběhy a umocňovat tak dojem z obrazu.

Obrazy s námětem *Venuše, Bacchus a Ceres* po smrti Jana Brueghela staršího tvořil van Balen i s jeho synem Janem Brueghele mladším, neboť se tento námět mezi sběrateli umění těšil velké oblibě. Obraz *Venuše, Bacchus a Ceres*,¹⁵⁹ [23] který vytvořil van Balen s Janem Brueghelem mladším, se dle typiky a kompozice figur jeví jako obraz nejbližší pražské mytologii.

¹⁵⁹ Hendrick van Balen a Jan Brueghel mladší: *Venuše, Bacchus a Ceres*, dřevěná deska, 60 x 120 cm. Soukromá sbírka.

5. Inspirace Hendricka van Balena ve figuře rudolfínských mistrů

Praha se za vlády Rudolfa II. stala centrem dvorské a umělecké kultury. Rudolf II. byl velký milovník umění a sdružoval v Praze rozmanité umělce. Byl vychován spolu se svým bratrem Ernstem na španělském dvoře jejich strýce Filipa II., který je sám vychovával v ideálu správného dvořana.¹⁶⁰ Zde se Rudolf II. setkal s velkolepými sbírkami španělského krále, které velice obdivoval. Filip II. se stal Rudolfovým velkým vzorem, jak ve stavebním podnikání a mecenášství, tak především ve sběratelství. Zálibu v umění a sběratelství měl však i Rudolfův otec Maxmilián II. a Rudolfův strýc Ferdinand Tyrolský. Rudolf II. podporoval také malbu malých obrazů, jaké se věnoval Hendrick van Balen a Jan Brueghel starší. Tato malba se v průběhu 16. století stala populární a to nejen v Antverpách, kde byla velmi oblíbená mezi vzdělanou šlechtou, která nacházela zálibu ve znalectví a sběratelství.

Na přelomu 16. a 17. století se tyto obrazy počaly stávat běžnou součástí *artificialia* sběratelských *kunstkamrer*. Humanisticky laděným sběratelům se líbila jejich tematická rozmanitost, jejich *varietas*, a taktéž skutečnost, že malé obrazy přinášely i nové pojetí tématu. Tyto obrazy, jenž nesly označení *cose piccole* nebo *schilderij in 't cleyn*, měly zpravidla promyšlený ideový koncept a sběratelé je považovali za nejsoukromější věc své sbírky - za své *privatissimum*.¹⁶¹ Rudolf II. byl zaníceným sběratelem těchto obrazů a nalézal zalíbení v různorodosti, kterou toto odvětví umožňovalo a to nejen ve figurální malbě, ale zvláště v žánru a krajinomalbě.¹⁶²

Rudolf II. však nebyl jen pouhým sběratelem těchto obrazů. Na jeho dvoře pracovala celá řada umělců, kteří se věnovali různým žánrům malby. Mezi přední figuralisty rudolfínského dvora patřili Bartolomeus Spranger (1546–1611), Hans von Aachen (1552–1615) a Josef Heintz starší (1564–1609). Každý z těchto umělců měl svůj specifický přístup k figuře, ale všichni tři dokázali uspokojit Rudolfovo zalíbení

¹⁶⁰ „Kdo tedy chce být, musí jednak dělat všechno svědomitě a jednak věnovat všemu péči tomu, aby se podobal svému učiteli, a kdyby to bylo možné, aby se do něj přímo převtělil. A když už dosáhl určitého pokroku, mnoho mu pomůže dívat se na muže zkušené v jednotlivých oborech, hledět se přiučit různým věcem brzy od jednoho, brzy od druhého a přitom se neustále řídit zdravým úsudkem, neboť ten musí mít ustavičně na paměti. Tak jako včela na jarních lukách krade nektar rozmanitým květinám v trávě, tak se musí náš dvořan po kouskách zmocňovat tohoto půvabu a brát si od těch, kdo jej podle jeho názoru mají, od každého nejzajímavější část.“ *Il Cortigiano*, Baltazare Castiglione, 1527. In: CASTIGLIONE 1978, 59.

¹⁶¹ SEIFERTOVÁ 1997, 8.

¹⁶² REITZ 2015, 55–81.

v intimních mytologiích. Tyto mytologie a alegorie tvořily v *kunstkomoře* svým uspořádáním a náměty různorodé významy a odkazovaly na hlubší *ideu* a dávaly možnost k rozjímání.¹⁶³ Mytologické a alegorické náměty spojovaly rudolfínské umělce s uměním Hendricka van Balena a antverpským prostředím. Antverpští sběratelé, stejně jako Rudolf II. nacházeli potěšení v těchto eroticky laděných mytologiích. Proto můžeme v jejich díle vidět inspirace a paralely pro figury Hendricka van Balena, které stejně jako figury rudolfinců, kteří nacházeli podněty v umění italského manýrismu.

Jedním z hlavních figuralistů na Rudolfově dvoře byl Bartolomeus Spranger, který byl antverpským rodákem, a jehož figury komponované ve stylu ladné *figury serpentinaty* se díky grafikám Aegidiuse Sadelera mladšího a Jana Müllera šířily Nizozemím.¹⁶⁴ Tyto figury byly velmi populárními pro svou ladnost a dynamičnost, a proto je flámská mistři s velkou oblibou využívali při komponování figurálních stafážích ve svých obrazech. Sprangerovy figury zůstaly v dialogu s nizozemskými umělci, také díky jeho spolupráci s haarlemským malířem a rytcem Hendrickem Goltziusem. Léta 1586–1590, kdy tvořil Goltzius dle předloh Sprangera, jsou v literatuře označovány jako *Spranger-jaren*.¹⁶⁵ Během těchto let vzniklo několik grafických listů, které Goltzius vytvořil podle Sprangerových kreseb.

Jak uvádí Bettina Werche na několika příkladech, figury Bartolomea Sprangera jistě rezonovaly i ve van Balenově tvorbě.¹⁶⁶ Avšak i přes jistou inspiraci Sprangerovým dílem, van Balenovy figury nedosahují tak dynamického pojetí jako Sprangerovy. Van Balen využívá stejného nakročení u postav jako Spranger, dokonce i stejnou modelaci a zvýraznění prstů na nohou, ale jeho figury jsou mnohem statictější, klidnější a nedá se zde hovořit o graciéznosti *figury serpentináty*, jak tomu bylo u Bartolomea Sprangera.

¹⁶³ Více In: KAUFMANN 1988, 59–63.

¹⁶⁴ WERCHE 2004, 45.

¹⁶⁵ LEEFLANG/LUJTEN 2003, 81.

¹⁶⁶ B. Werche porovnává van Balenovy obrazy *Venuše s Amorem* 1600 (St. Petersburg, Ermitage) a *Paridův soud z roku 1608* (Sibiu, Museum Bruckenthal) s obrazy B. Sprangera *Venuše a Bacchus* (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), *Venuše a Adonis* (Wien, Kunsthistorische Museum) a *Venuše ve Vulkánově dílně* (Wien, Kunsthistorische Museum). Srovnává stejnou silnou obrysovou linku a dominantní postavení ženy v obrazech, které ovšem muselo být přizpůsobeno menší velikosti obrazů. Více In: WERCHE 2004, 45–46.

5.1 Inspirace v malbě Hanse von Aachena a Josefa Heintze staršího

Dle mého názoru mnohem více shodných prvků s van Balenovou figurou nalezneme v mytologiích Hanse von Aachena a Josefa Heintze staršího. Tito malíři stejně jako van Balen, malovali menší obrazy s mytologickým nebo alegorickým námětem ve stylu *cose piccole* a figury čerpali z obrazů benátských manýristů. Stejně jako Hans Rottenhammer a Hendrick van Balen byli tito rudolfínští malíři v počátcích své umělecké dráhy na cestě po Itálii, kde byli ovlivněni především figurami Tiziana, Paola Veroneseho a Tintoretta. Zde kopírovali různorodé vzory avšak ne z důvodu hledání vlastního stylu, nýbrž z touhy po rozmanitosti projevu, a to jako možnou odpověď na rozrůzněný expandujícího trhu s uměním, který toužil po kopiích slavných mistrů.¹⁶⁷ Díky tomu se malíři cvičili a vyznali se v italské figuře a mohli pak využít jejího kouzla i ve svých figurálních kompozicích, jak tomu činil i van Balen.

5.2 Hans von Aachen

Hans von Aachen v roce 1574 přijíždí do Benátek, kde již byla velká kolonie německých a nizozemských malířů. Zde pracoval pro antverpského rodáka, malíře a obchodníka s uměním Gaspara Rema.¹⁶⁸ Gaspar Rem byl členem benátského malířského cechu a mohl tak zaměstnávat asistenty a spolupracovníky. Díky Removu kontaktu se zaalpskými obchodníky se stalo Aachenovo dílo populárním.¹⁶⁹ V roce 1575 odchází do Říma, kde je přijat v domě malíře Anthonise Santvoorta a zdokonaluje se ve své kresbě pomocí kopírování scén z fasád římských paláců. Vzorem a dočasným učitelem se mu stává nizozemský rodák Hans Speckert, který měl zásadní vliv na jeho kreslířský a figurální styl.¹⁷⁰ Hans von Aachen se v Itálii proslavil především jako portrétista a to zejména při svém pobytu ve Florenci. Ve dvorském prostředí Florencie byla Aachenova mobilita a proměnlivost velice ceněná. Zde si osvojil řeč mezinárodního dvorského stylu a kultury, kterou podporoval Francesco I. Medici. Jeho přístup byl tak vzorem pro celou Evropu a především pro wittelsbašský dvůr

¹⁶⁷ AIKEMA/LENARDO 2010, 91.

¹⁶⁸ KAUFMANN 1988, 133.

¹⁶⁹ AIKEMA/LENARDO 2010, 86-87.

¹⁷⁰ FUČÍKOVÁ 2010, 3.

v Mnichově a dvůr Rudolfa II. v Praze.¹⁷¹ V Aachenových maloformátových obrazech, které tvořil pro středoevropskou klientelu, se snoubí jeho napjatá elegance pozdějšího figurálního stylu s komplikovanou ikonografií, které souzní s inovacemi takzvaného florentského *seconda maniera*, jejímž ideálním vyjádřením je *Studiolo* velkovévody v Palazzo Vecchio.¹⁷²

Hans von Aachen navázal v Itálii celou řadu kontaktů a pracoval také pro flámské sběratele.¹⁷³ Díky tomu se s Aachenovou tvorbou mohla seznámit celá řada umělců a není tak vyloučeno, že se s tvorbou Aachena setkal i van Balen, který byl sám zaníceným sběratelem a znalcem umění. Hans von Aachen se stal hlavním protagonistou mezinárodní umělecké výměny, která za jeho života dosáhla v jistých částech Evropy impozantního rozmachu a to hlavně v zemích habsburského teritoria, na panovnických dvorech, ale také v rámci městské šlechty, která nabývá na významu a společenském vzestupu.¹⁷⁴

Karel van Mander uvádí, že učitelem Hanse von Aachena v Kolíně nad Rýnem byl křesťním jménem Georg nebo Jorg, který pocházel z Antverp, a byl pravděpodobně jedním z žáků Franse Florise, který kolem poloviny 16. století provozoval v Antverpách jednu z nevýznamnějších dílen.¹⁷⁵ Díky tomu byl Aachen seznámen i s flámským *romanismem* a antverpská malba se stala jednou ze součástí jeho umění. Aachen až do konce svého života používal pro podmalbu svých obrazů světlehnědou barvu v tónu bílé kávy, jak bylo zvykem v Antverpách.¹⁷⁶ Tento antverpský vliv přibližuje Aachenovu malbu k umění van Balena opět o něco blíž.

V díle Hanse von Aachena, stejně jako u flámských umělců, nalezneme i jistý důraz na krajinomalbu, která otvírá novou dimenzi mytologie. Aachen tak navazuje na tradici krajinomalby Pietra Brueghela staršího a jeho syna Jana Brueghela staršího. Prostor obrazu netvoří jen pomocí figurální stafáže, ale i pomocí přírodnin, krajiny a architektury. K odstupňování prostoru v obraze, stejně jako Brueghel, užívá chladných a jemných tónů a jeho krajina se ztrácí v jemném oparu. Jeho mužské postavy jsou pak jako u van Balena kolorovány v teplejších valérech a ty ženské jsou prostoupeny

¹⁷¹ ZIMMER 2009, 17–57.

¹⁷² AIKEMA/LENARDO 2010, 91.

¹⁷³ Při návratu v roce 1585 do Benátek navázal opět spolupráci s Gasparem Remem a Mander uvádí, že během těchto let vytvářel důležitá díla pro obchodníka z Maastrichtu v jižním Nizozemí, která se bohužel nedochovala. Více In: AIKEMA/LENARDO 2010, 92.

¹⁷⁴ AIKEMA/LENARDO 2010, 93.

¹⁷⁵ FUČÍKOVÁ 2010, 13.

¹⁷⁶ FUČÍKOVÁ 2010, 13.

studeným bělostným inkarnátem. Aachenovy figury také, jako u van Balena, hrají v obraze určující a dominantní roli.

Mytologie a alegorie, ze kterých mohl van Balen čerpat vzory pro své figurální stafáže, vytvořil Aachen při svém pobytu v Mnichově a Augsburgu. Zde spolupracoval s Jorisem Hoefnagelem a nizozemským rytcem Aegidiem Sadelerem.¹⁷⁷ Mezi tyto obrazy patří *Paridův soud* (Douai, Musée de la Chartreuse), který dle Mandera namaloval Aachen pro obchodníka z Kolína nad Rýnem jménem Boots.¹⁷⁸ Obraz převedl do grafického listu Raphael Sadeler. [31] Tato stranově převrácená verze odpovídá v jistých prvcích i van Balenovým obrazům s námětem *Paridova soudu*,¹⁷⁹ především ve figurách sedícího Parise a pobízejícího Merkura, kteří jsou taktéž usazeni u košatého stromu. Ve van Balenově obraze *Paridova soudu* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) [32] nalezneme nejvíce analogií. Bohyni Junó, která cituje stejně posazenou bohyni se svým štítem z Aachenovy grafiky a taktéž figura vítězky Venuše, která v jemně prohnutém postoji *kontrapostu*, přijímá od Parise zlaté jablko, nalézá v Aachenově předloze *Paridova soudu* svůj vzor. Další Aachenovskou figurou, která rezonovala v díle van Balena, je figura Proserpíny z obrazu *Únos Proserpíny* (Sibiu, Muzeul Brukenhal). [33] Takto obdobně rozevlátý ženský akt s jednou paží vztaženou k nebesům, užíval van Balen hlavně při komponování obrazů z *Cyklu čtyř živlů*, které vytvářel společně s Janem Brueghelem starším a Janem Brueghelem mladším a to konkrétně u *Alegorie vzduchu*.¹⁸⁰ [34]

Hans von Aachen stejně jako van Balen, ve svých obrazech často pracoval se sedícím ženským aktem a to v různých pozicích. Oba hojně citují usazený ženský akt, který je zobrazen zezadu a vychází z antického reliéfu *Letto di Policletto*. [4] Především při mnohofigurálních scénách, zachycujících hodující božstva nebo koupající se družky bohyně Diany překvapené lovcem Akteónem, usazené v rozervané krajině. Tito oba dva malíři využívají postavy sedící ženy s rozkročenýma nohama, která dle mého názoru nachází předlohu u Paola Veroneseho a v osmi alegoriích *Cností* ze síně Kolegia v benátském Palazzo Ducale. [21] [22] V těchto osmi kazetách obklopujících hlavní kompozice, Veronese zobrazuje sedící ženy v různých pozicích s odhalenýma

¹⁷⁷ Díky Augeniovi Sadelerovi získalo v roce 1597 rudolfinského umění dokonalého reprodukčního grafika a tím i nejúčinnějšího propagátora, který šířil věhlas rudolfinské tvorby po světě. Více In: NEUMANN 1978, 305-307.

¹⁷⁸ Více In: JACOBY 2010, 139.

¹⁷⁹ *Paridův soud*, Berlin, Staatliche Museen, Gemaldegalerie; *Paridův soud*, Ratibořice, Státní zámek; *Paridův soud*, Sibiu, Museum Bruckenthal.

¹⁸⁰ *Alegorie vzduchu*, Stourhead, National Trust; *Alegorie vzduchu*, Německo, soukromá sbírka.

či ukrytýma nohama v bohaté taftové drapérii. Hans von Aachen a poté i van Balen těmto figurám dodali větší smyslnosti tím, že ženám odhalili ňadra a zvýraznili jejich krásu přiléhavým korzetem zdobeným drahokamy, který svíral hrud'. Oba umělci tyto ženské postavy použili při zobrazení bohyně lásky Venuše. Oba se také inspirovali ve velmi populární poloze pro zachycení ležícího ženského aktu, který ale u těchto malířů neopouštěl iluzi sedu. Působil spíše dojmem jakéhosi uvolněného položení těla a v jejich obrazech je často citován.

I když jsou polohy a pozice citovaných figur velmi podobné, cítíme v nich jisté odlišnosti. Hans von Aachen je v pohybech mnohem jemnější ladnější a jeho figury působí éteričtěji, kdežto Hendrick van Balen pod vlivem Rubensovým svým figurám propůjčuje jistou těžkopádnost a buclatost.

5.3 Josef Heintz starší

Dalším rudolfínským malířem, který má k práci Hendricka van Balena blízko, je Švýcar Josef Heintz st. Tento umělec pocházel z Basileje a v roce 1584 se vydal na studijní cestu po Itálii, kde pobýval až do roku 1591. V Itálii, se dle zpráv Carla van Mandera, stal žákem Hanse von Aachena, který ho učil správnému zacházení s barvami.¹⁸¹ Poté J. Heintz st. odjel do Prahy, kde vstoupil do služeb císaře Rudolfa II. jako *Kammermaler*. V letech 1592–1595 byl však opět vyslán do Itálie, a to z důvodu, aby pro Rudolfa II. v kresbách zaznamenal významné antické památky.¹⁸² Při svém druhém pobytu v Itálii se J. Heintz nevěnoval jen antickým studiím, ale nakupoval i umění pro císařský dvůr a kopíroval mistrovská díla, která do Rudolfovy sbírky nebylo možné sehnat. Pobýval hlavně v Římě, kde se setkal s Hansem Rottenhammerem, jenž byl u Rudolfa II. velmi oblíbeným malířem, a jehož obrazy se nacházely v císařské kolekci. Oba pravděpodobně bydleli v domě, který vlastnil nizozemský malíř Anthonise Santvoorta, a to poblíž Fontány dei Trevi a Accademia di San Luca.¹⁸³ V těchto letech byl na své italské cestě i Hendrick van Balen a mohl se tak s prací J. Heintze st. setkat.

Pro komponování figurálních stafáží ve svých mytologiích a alegoriích, se tak pro Heintze stejně jako pro van Balena, staly vzory a silnou inspirací antické sochařství a italští mistři. Hlavní roli v komponování Heintzových mytologií z benátských

¹⁸¹ Van Mander 1617 (ed. Floerke 2. 1906, 293). In: ZIMMER 1971, 11.

¹⁸² Více In: ZIMMER 1971, 16-18.

¹⁸³ BORGRREFE 2007, 15.

manýristů, hrál Tizian, a to více než Tintoretto nebo Paolo Veronese, jak tomu bylo u Hanse von Aachena. Josef Heintz st. byl silně ovlivněn i jinými italskými manýristy a to Correggiem, Parmigianinem a Domenicem Baroccim, jejichž obrazy kopíroval pro Rudolfa II.

Nejvýraznější paralely mezi figurou Heintzovou a figurou van Balenovou můžeme pozorovat v obrazech s námětem *Diana a Akteón*¹⁸⁴ [35] [36] a *Diana a Kallistó*.¹⁸⁵ Jedná se o mnohofigurální výjevy, při jejichž komponování využil Heintz i van Balen předlohy v Tizianových obrazech se stejným námětem. Na těchto obrazech je vidět, že je van Balen znal pouze z grafického, stranově převráceného přepisu, kdežto J. Heintz st. je znal z originálu. Oba dva nakládají s Tiziánovými figurálními kompozicemi po svém, ale jejich figury se snoubí v jemném a hladkém provedení v emailové malbě. Také mění výraz tváře jednotlivých postav a jejich expresi ve výrazu. Tito severští malíři propůjčují Tizianovým kompozicím nový prostor kabinetních obrazů, které se snaží, v maloformátovém provedení, odvyprávět s grácií příběh intimních mytologií.

Heintz st. ve svých mytologických scénách komponuje postavy děje v dynamických kompozicích, které doplňuje mohutnými mračny. Stejně jako Hans von Aachen klade jistý důraz na krajinomalbu, která však nenavazuje na tradici Brueghelů. Není lavírována v chladných modravých tónech, ale spíše v okrových a hnědých. Je pouhým doplňkem figurální stafáže bez větší úlohy v obraze. Josef Heintz st., více než ostatní rudolfinští figuralisté, tíhl k prosvětlené, emailově hladké malbě a úsměvným půvabem a sladkou graciézností se nejvíce přiblížil hravosti rokoka.¹⁸⁶ Heintz st. ve svých obrazech komponuje figury jakoby na jevišti, ve kterém má každá postava svou roli. Jeho figury v sobě nesou více dramatických prvků a napětí, než figury van Balenovi. Heintzovi figury v sobě mají mnohem více naléhavosti a neodbytnosti.

¹⁸⁴ Hendrick van Balen, *Diana a Akteón*, Mnichov, Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek; Josef Heintz st., *Diana a Akteón*, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

¹⁸⁵ Hendrick van Balen, *Diana a Kallistó*, Austin, University of Texas, Archer M. Huntington Art Gallery; Josef Heintz st., *Diana a Kallistó*, Paříž, C. Benedict Collection.

¹⁸⁶ NEUMANN 1978, 322.

6. Vliv figury Hendricka van Balena na kabinetní malbu

Obrazy flámských mistrů Hendricka van Balena a Jana Brueghela staršího byly velmi oblíbeným mezi sběrateli umění, a to po celé Evropě. Mezi uměnilovnou šlechtou přetrvával zájem o umění starých mistrů a při zakládání svých obrazáren a kabinetů potřebovali tato díla, aby mohli doplnit svou kolekci. Aristokraté ze střední Evropy navštěvují během svých kavalírských cest v 18. století brilantní umělecké sbírky v Itálii a v Nizozemí. Antverpy jako perla znalectví a sběratelství, tak slouží k obdivu a vzbuzuje touhu k následování. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, dílo Hendricka van Balena bylo mezi sběrateli velmi žádaným a bylo také často kopírováno. Jeho figurální kompozice tak mohly proniknout k mnohým umělcům, kteří měli tu možnost navštěvovat šlechtické obrazárny nebo kabinetny.¹⁸⁷ Jeho figurální kompozice tak rezonovaly i v dílech kabinetních středoevropských malířů 17. a 18. století.

Mezi umělce, kteří nechali své malby prostoupit van Balenovou figurou bychom moli bezpochyby zařadit malíře pocházejícího z Tyrol Johanna Georga Platzera (1704–1761) a také jeho přítele a žáka Franze Christopfera Jannecka (1703–1761). Oba tito rakouští umělci měli, stejně jako flámští mistři, cit pro precizní, emailově hladkou drobnomalbu, kterou realizovali na měděných deskách. Také dokázali bravurně zachytit ducha této romantizující se doby se smyslem pro hravost a propojit ho s otiskem starých mistrů, kteří byli mezi sběrateli stále atraktivní. Častými motivy těchto malířů byly bohaté mnohofigurální kostýmní scény, které byly dotvořeny mohutnou architekturou nebo košatými stromy s neutišenou krajinou, a plnili tak obraz ze *strachu z prázdna* stejně jako Hendrick van Balena.

Tito rakouští malíři, jelikož nikdy nenavštívili Nizozemí nebo Itálii, se mohli s uměním starých mistrů seznámit především v bohatých císařských sbírkách ve Vídni, které o antverpské umění doplnil velmi výrazně arcivévoda Leopold Wilhelm (1614–1662), který byl velkým milovníkem a sběratelem umění. Leopold Wilhelm díky své funkci místodržícího ve španělském Nizozemí navázal kontakty se soudobými flámskými umělci, které i zaměstnával, a díky jeho smyslu pro obchod,

¹⁸⁷ Lze předpokládat, že kopie obrazů Hendricka van Balena už nebyly určeny jen pro intimní kabinetny sběratelů, ale mohly se stát součástí velkolepých obrazáren. Velikost je totiž u některých kopií mnohem větší, než u originál a kopie už nebývají zachyceny na měděnou desku, kde se projevil důraz na umělcovu dokonalou drobnomalbu, ale jsou vyobrazeny na dřevěných deskách a panelech, anebo na plátně.

získal pro svou obrazárnu i obrazy flámských mistrů, jako byl Jan Brueghel starší a van Balen.¹⁸⁸ Když se Leopold Wilhelm přesídlil zpět do Vídně, přivezl si sebou i svou velkolepou sbírku, ze které mohli později čerpat rakouští malíři při komponování svých obrazů a využít tak figurálních kompozic, například i van Balena.¹⁸⁹

6.1 Johann Georg Platzer

Johann Georg Platzer pocházel z malířské rodiny, která sídlila v městečku Eppan v jižním Tyrolsku. Platzer si osvojil základy malířského mistrovství u nevlastního otce Josefa Antona Kesslera a strýce Jakoba Christopha Platzera, který měl zkušenost s kabinetní malbou díky své pozici dvorního malíře v Pasově. V roce 1726 byl Platzer zapsán na vídeňskou Akademie der Bildenden Kunste, kde se setkal se svým blízkým přítelem a spolupracovníkem Franzem Christopherem Janneckem.¹⁹⁰ Pod vedením ředitele vídeňské akademie Jacoba van Schuppena (1670–1751), který působil v Antverpách předtím, než se stal dvorním malířem ve Vídni, se počali tito umělci seznamovat i s flámskou žánrovou malbou.¹⁹¹

Důležitou roli ve tvorbě Johanna Georga Platzera, stejně jako Hendrick van Balen, hrála malba s mytologickými nebo alegorickými náměty. Platzer pracuje se znovu atraktivním uměním manýrismu a jeho obrazy jsou protknyty napětím, neklidem a dynamikou, které přejímá z umění italských manýristů. Mezi jeho vzory můžeme zařadit benátské mistry Tiziana, Tintoretta a Paola Veroneseho, jak tomu bylo taktéž u van Balena. Tento vliv je znatelný hlavně v Platzerově řešení prostoru v obraze, který tvoří jako tito benátští velikáni pomocí precizně pojaté antické a renesanční architektury. Pokud ale Platzer svou figurální stafáž komponuje v přírodní scénérii, navazuje již na tradici záalpských mistrů. Na krajinomalbu ovšem neklade zcela takový důraz jako Jan Brueghel starší, a v tomto směru jsou Platzerovy obrazy mnohem plošší a kolorované v teplých okrově zlatavých tónech.

¹⁸⁸ WERCHE 2004, 11–12.

¹⁸⁹ Pro malbu Johanna Georga Platzera a jeho obrazů učené společnosti ve svých kabinetech umění, se stala inspirací i samotná obrazárna Leopolda Viléma, kterou namaloval David Teniers d.J. (Viedeň, Kunsthistorisches Museum). Tento žánr se stal mezi umělci 18. století velmi oblíbeným, poukazoval totiž na dobré cnosti uměnímilovné šlechty. Více In: KRAPF 2014, 26–27.

¹⁹⁰ Více In: HERRMANN-FICHTENAU 1996a, 34.

¹⁹¹ Die franko-flämische Schule in Wien: van Schuppen als der Direktor der Kaiserlichen Akademie. Více In: KRAPF 2014, 32–33.

Platzerovou doménou byla především brilantní malba architektury, které se naučil v díle Stephana Kesslera (1622–1700),¹⁹² jenž ve svých obrazech vynikal především precizním provedením architektury. Své kostýmní scény komponoval v rozlehlých palácích a chrámech a navazoval tak na umění Paola Veroneseho. Platzer byl ale především zručným figuralistou a svými figurami doslova zaplavoval své obrazy, aby lidská těla a jejich údy byly přítomny v každém kousku malby a svými rozevlátými pohyby plnily dramatický děj scén. Platzerovy figury, obdobně jako van Balenovy, reagují na antickou plastiku a italský manýrismus, ale opět po svém. Platzer klade velký důraz na honosnost jednotlivých výjevů a své figury často strojí v dobových kostýmech a účesech, jak je tomu hlavně v dílech, které zachycují učenou společnost a jejich uměleckou sbírku.¹⁹³ V obrazech s mytologickým námětem Platzer halí své postavy do bohatých zářivých taftových látek a klade důraz především na muskulaturu polonahých těl. Stejně jako van Balen klade důraz na běloskvoucí inkarnát ženských těl v kontrastu s teplými tóny mužského inkarnátu. I přes snahu o graciéznost a ladnost figur, ve které cítíme silné ozvěny *figury serpentináty*, Platzer tuto snahu ve tvářích svých postav ztrácí. Obličej je jeho hrdinů a hrdinek jsou buclaté a jejich výraz je prázdný.

Platzer pracoval s inspirací van Balenovou figurou převážně v obrazech zachycujících mytologické náměty a v cyklech zachycujících alegorie čtyř živlů, které byly pro uměnilovné sběratele stále žádaným artiklem. V těchto obrazech mohl Platzer prokázat i svou brilantní dovednost v zobrazení přírodnin, různého honosného zátiší a především zvířeny, což bylo ve van Balenových obrazech doménou Jana Brueghela staršího. V malbách s námětem *Bacchus a Ariadne*¹⁹⁴ [37] [39] Platzer navazuje na van Balenovo koncipování scény v přírodní scénérii obrazů s námětem *Venuše, Bacchus a Ceres*¹⁹⁵ nebo *Alegorie země*.¹⁹⁶ [38] Platzer své hlavní postavy

¹⁹² Johann George Platzer se v této rodině vyučil, díky své matce, která se do této malířské dynastie provdala. Více In: KRAPF 2014, 24–25.

¹⁹³ Jeden z těchto Platzerových obrazů s námětem učené společnosti nalezneme i v našich sbírkách. Johann Georg Platzer, *Hudební společnost v saloně s uměleckými díly*, inv. č. O 91, měď, 41 x 59 cm; Národní galerie v Praze.

¹⁹⁴ Johann Georg Platzer, *Bacchus a Ariadne*, olej, měděný plech, 40 x 59 cm, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen; Johann Georg Platzer, *Bacchus a Ariadne*, olej, měděný plech, 40,8 x 60 cm, Kassel, Staatliche Museen.

¹⁹⁵ Jedním z nich je obraz Hendrick van Balen a Jan Brueghel staršího, *Venuše, Bacchus a Ceres*, Praha, Národní galerie v Praze. Další obrazy s tímto námětem jsou bohužel ztraceny, jejich fotodokumentace existuje. Více In: WERCHE2004, 160–162.

¹⁹⁶ Hendrick van Balen a Jan Brueghel staršího, *Alegorie země*, Drážďany, Staatliche Gemäldesammlungen, Alte Meister; Hendrick van Balen a Jan Brueghel staršího, *Alegorie země*, Ehemals Schloß Königswusterhausen.

výjevu taktéž situuje pod košaté stromoví, které dělí scénu obrazu a ve druhém plánu otevírá dva průzory do dalších prostorů malby, které ji dávají další významy. Platzer nezůstává jako van Balen jen u několika hlavní figur mytologie, ale obraz plní davy oslavujících svatebčanů. V postavě sedící Ariadné se zračí hlavní vliv van Balena. Platzer zde cituje van Balenovu tolik oblíbenou figuru sedící bohyně zahalené v bohatých taftových drapériích. Tato figura vychází z van Balenova z postavy bohyně Ceres z obrazu *Venuše, Bacchus a Ceres* (Německo, soukromá sbírka), kde je Ceres usazená u kmenu stromu a její levá ruka je napřažena k puttovi zatímco její tvář, zachycená ve tříčtvrtečním profilu je natočená opačným směrem k ostatním bohům a satyrům. Platzer přimkl figuru Ariadné k stojícímu Bacchovi, který je jemně prohnut v *kontrapostu*, ke kterému Ariadné oddaně vzhlíží. Takto oddanou bohyni nalezneme ještě v Platzerově obraze *Svatba Marse s Venuší* (Sacramanto, Crocker Art Museum), kde Venuše v takovéto póze vybízí svého manžela k něžnému polibku. Tuto figuru nalezneme i v Platzerově obraze *Orgie* (St. Petersburg, Eremitage),¹⁹⁷ [40] kde je však její význam upozaděn, a sedící žena je pouhou součástí davu a změti těl.

Sedící ženskou postavu, která vychází z díla van Balena můžeme nalézt i v Platzerově obraze s námětem *Paridova soudu* (Moskva, Staatliches Pusckin-Museum of Fine Arts)¹⁹⁸ [41] a to ve figuře bohyně Junó, která je opět koncipována do středu obrazu a přiléhají k ní bohyně Minerva a Venuše. V této figuře je Platzer už odvážnější a Junó zachycuje ve vyzývavější póze zcela odhalenou s pohledem upřeným na diváka. Další postavou, kterou nepochybně převzal Platzer z umění van Balena, je figura personifikace vzduchu. Tento vznášející se ženský akt je nepochybně spjat i s umění Jana Brueghela staršího, který tuto personifikaci pomohl dotvořit pomocí hejna různorodých opeřenců, který ženský akt doprovází.¹⁹⁹ [43] Platzer tuto figuru použil při komponování figurální stafáže ve svém obraze *Slavnost bohů* (Yerevan, National Gallery of Armenia).²⁰⁰ [42] Pravděpodobně se jedná o bohyni Junó, které byl vzduch zasvěcen již v antice. Bohyně se vznáší nad ostatním božstvem, svým sněhobílým inkarnátem a umístěním ve zlatém řezu obrazu, který je centrem složité figurální kompozice. V prvním plánu obrazu uvádí diváka do děje bohyně Diana, která

¹⁹⁷ Johann Georg Platzer: *Orgie*, olej, měděný plech, 58,5 x 84,5 cm. St. Peterburg, Eremitage.

¹⁹⁸ Johann Georg Platzer: *Paridův soud*, olej, měděný plech, 64 x 85 cm. Moskva, Staatliches Pushkin Museum of Fine Arts.

¹⁹⁹ Hendrick van Balen a Jan Brueghel staršího, *Alegorie vzduchu*, Stourhead, National Trust; Hendrick van Balen a Jan Brueghel staršího, *Alegorie vzduchu*, Německo, soukromá sbírka.

²⁰⁰ Johann Georg Platzer: *Slavnost bohů*, olej, měděný plech, 47,2 x 65,5 cm.

Yerevan, National Gallery of Armenia

je zachycena zezadu, jako *repoussoirové figury*, které van Balen ve svých obrazech často používal. V mlhavě ubíhajícím pozadí obrazu nalezneme další citaci van Balenova umění, a to hodující bohy u stolu, který ubíhá po diagonále. Tento výjev jako by přesně citoval van Balenovo pojetí božských hostin. Vpředu stolu je taktéž usazen ženský akt, který opisuje polohu ženského těla v reliéfu *Letto di Policleto*, [4] jak tomu bylo u hostin van Balena.

Johann Georg Platzer ve svém kabinetním umění dokázal spojit svou rafinovanou lavírovanou malbu s výraznými světelnými efekty a atraktivností figurálních kompozic starých mistrů. V tom se zračil jeho věhlas a kouzlo, kterým dokázal upoutat sběratele a znalce umění. Platzer dokázal dokonale snoubit umění obou flámských malířů a vytvořit tak kompaktní umělecké dílo.

6.2 Franz Christopher Janneck

Franz Christopher Janneck se vyučil u Matthiase Vanguše ve svém rodném městě Grazu. V letech 1728–1730 studoval společně se svým mladším bratrem Mathiasem Jakobem Janneckem na vídeňské Akademii der Bildenden. Poté cestoval po Rakousku a jižním Německu, kde se seznámil s uměním svých současníků.²⁰¹ Práce Jannecka si velice cenil diplomat, historik umění a první ředitel drážďanské galerie Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780), kterého při svých cestách Janneck také navštívil. Janneck byl s vídeňskou víc spjat než Platzer a proto mezi lety 1752–1754 sám na akademii působil.²⁰²

Franz Christopher Janneck měl velmi blízko k práci Johanna Georga Platzera. Jejich obrazy si byly velice podobné, neboť tyto malíři byli přáteli, a tak není pochyb o tom, že se navzájem ovlivňovali. Oba dva citovali obdobné kompoziční řešení figurálních stafáží a zpodobňovali stejné náměty a ideje, ale i přesto v jejich dílech najdeme drobné rozdíly. I když byli oba malíři kolegové a přátelé, nikdy mezi nimi nevznikl takový vztah *spolupráce*, jak tomu bylo mezi Hendrickem van Balenem a Janem Brueghlem starším, a to v tom smyslu, že by na jednom obraze spolupracovali společně a každý z nich měl na starosti jednu ze složek malby - figuru nebo krajinu s přírodninami.

²⁰¹ Více In: HERRMANN-FICHTENAU 1996b, 907–908.

²⁰² KRAPF 2014, 31.

Janneck stejně jako Platzer nacházel zalíbení v kostýmních scénách učené společnosti, které byly společně s Janneckovou tvorbou oblíbené hlavně u sběratele umění Christiana Ludwiga von Hagedorna, ale také v obrazech s mytologickými a historickými náměty, které stejně jako van Balen komponoval hlavně v přírodních scénériích. Ve sbírkách Národní galerie v Praze nalezneme několik Janneckových obrazů, které zastupují jeho širokou námětovou rozmanitost. Mezi těmito obrazy nalezneme i paralely mezi van Balenovou a Janneckovou figurou. Janneck, stejně jako van Balen, nepracoval tolik s lazurami a světelnými efekty v obraze, jako tomu bylo u Plazera, a proto jsou Janneckovy obrazy svou zemitou barevností bližší malbám van Balenovým.

Janneckovy figury citují oblíbenou figurální kompozici usazeného ženského aktu, který se stává centrem obrazu a dělí scénérii do dvou různých dějových linek. Stejně jako van Balen tuto sedící ženskou postavu, která vypráví děj obrazu, situuje před mohutná skaliska, grotty a jeskyně, které prohlubují prostor obrazu. V obraze s námětem *Bakchus a Ariadna na Naxu* (Národní galerie v Praze), [44] Janneck cituje van Balenovu figuru sedící bohyně z obrazů *Hostina bohů* (Roxburghshire, soukromá sbírka) [45] a *Hostina bohů* (Trondheim, Det Faste Galleri). Ariadna je usazená před mohutnou grottou a svou pravou rukou se opírá o sametový nadýchaný polštář. Její kolena směřují k sametovému opěradlu, jak je tomu i u van Balenovy figury, která je usazena u hodovního stolu. Na rozdíl od van Balenovy nahé bohyně, je postava Adriany oděna do žlutých šatů s petrolejově modrou vlečkou a jen její ňadra jsou odhalena, jak tomu bylo například u van Balenových postav *Venuše*, *Bacchus a Ceres* (Národní galerie v Praze). Janneck se sedící figurou ženy pracuje i v námětech zachycujících hravou společnost v soudobých kostýmech, jak je tomu v obraze *Společnost v parku* (Národní galerie v Praze), kde Janneck cituje přesně polohu těla i rozevláté gesto Europy z van Balenova obrazu *Únos Europy* (Vídeň, Kunsthistorisches Museum), ale Janneckova postava působí přeci jen strnuleji.

Franz Christopher Janneck své figurální stafáže taktéž doplňuje zátiším, bohatou květenou a zvířenou, ale jeho podání nedosahuje precizního a detailního provedení, které bylo doménou Jana Brueghela staršího. Janneckovo pojetí fauny a flóry postrádá smysl pro detail a realističnost nizozemských mistrů. Jeho zvířata působí toporným až karikaturistickým dojmem. Janneck jakožto figuralista by stejně jako van Balen uvítal spolupráci s mistrem, jako byl Jan Brueghel starší, který by jeho obrazům vdechl nový život.

Závěr

Hendrick van Balen, jakožto mistr figury kabinetní malby dokázal protknout svým dílem sbírky znalců a sběratelů po celé Evropě a jeho věhlas, který získal společně se svým přítelem a spolupracovníkem Janem Brueghelem starším, neutichl ani na konci 17. a v průběhu 18. století, kdy bylo jejich umění stále žádané. Van Balenovy figurální stafáže rezonovaly kabinetní malbou středoevropských malířů, kteří přejímali buď celé kompozice, nebo jen jednotlivé figury, které komponovali v nových příbězích a scénách.

Figura van Balena prošla jistý vývojem, kdy se snažila vyrovnat italským mistrům, doznívajícímu manýrismu a jeho *figurou serpentínatou*, která v maloformátové kabinetní malbě neměla možnost tak silné dynamiky. V jeho rané práci, která má v tuzemských sbírkách největší zastoupení (*Svatba Neptuna a Amfitrité, Diana a Kallistó, Mars a Venuše překvapení olympskými bohy*), můžeme tedy pozorovat snahu o komunikaci s figurami italských manýristů, které se staly jeho inspirací při cestě po Itálii. Toto rané období zahrnuje i vliv Hanse Rottenhammera, který byl figuralistou kabinetní malby stejně jako van Balen. Díky jejich společnému spolupracovníkovi Janu Brueghelovi staršímu si byli blízcí a jejich figurální stafáže z tohoto období jsou si velice podobné nebo totožné. Van Balen však hledal inspiraci i mimo Itálii a to u rudolfinských figuralistů, kteří pracovali pro císaře Rudolfa II. a jeho pražský dvůr a taktéž pro wittelsbašský dvůr v Mnichově. Tyto dvory byly svou uměnímilovnou atmosférou velice podobné Antverpám. Rudolfínští umělci, jako Hans von Aachen, Josef Heintz st. a van Balen, pracovali s maloformátovými obrazy intimních mytologií a alegorií a van Balen v nich tedy mohl hledat inspiraci při komponování svých figurálních stafáží. Ve sbírkách ČR nalezneme i obrazy (*Paridův soud*), které reprezentují van Balenův typ figur, jež ovlivnil Rubens svým rozevlátým rukopisem a svou grácií, se kterou využíval póz antických plastik.

Van Balenova figura vychází z figur manýristických umělců a antických plastik a reliéfů, cituje jejich gesta a pohyby, jejich ladnost a podstatu, ale přeci je staví v úplně novém světle. Van Balen musel tyto figury zachytit ve zcela jiném měřítku a přesto neztratit jejich grácii. Pomocí nich pak musel odvyprávět intimní příběh, který byl určen jen pro jednoho diváka. Pro van Balenovu figuru je typická jistá robustnost a kyprost, a těla žen jsou kolorována v bělostném inkarnátu, který tvoří kontrast k mužským tělům, které barví v teplých okrových tónech. Van Balenovy figury si drží silnou obrysovou

linku i když mohou působit rozechvěle a tváře postav jsou tvořeny ostrými rysy, které ale neztrácejí na líbeznosti.

Sbírký ČR nám nabízí jen malý kousek van Balenova umění a představují jen umělcovu malbu mytologií, ale přesto nám tyto obrazy dávají okusit i z van Balenovy *spolupráce* s Janem Brueghelem starším, která se stala pro umění flámským malířů ikonickou. Tento zvláštní druh *spolupráce*, ve kterém se snoubí flámský smysl pro detail a zálibu v žánru a zátiší s figurální malbou, aniž by jeden element narušoval ten druhý. Tyto obrazy (*Venuše, Bacchus a Ceres*) představují již van Balenův vyhrazený typ figury, kterou přejímala řada kopistů, ale stala se i východiskem pro mnoho kabinetních malířů 17. a 18. století. V díle rakouských umělců Johana Georga Platzera a Franze Christopfera Jannecka, které jsou v této práci prezentováni jako příklad vlivu van Balenovy figury, pozorujeme jeho ikonické figury a figurální stafáže, které dokázal stvořit z mnoha podnětů. Tito malíři jim vdechli nový život a použili je jak v hravých kompozicích učené společnosti v dobových kostýmech, tak při parafrázích mytologických a alegorických motivů.

Hendrick van Balen společně s Janem Brueghelem starším vytvořili ikonický typ obrazu, který si získal přízeň mezi znalci a milovníky umění. Van Balenovy figurální stafáže, které hrály v obrazech na první pohled dominantní roli, dokázal Jan Brueghel starší mistrně doplnit faunou a flórou a vdechnout jim flámskou *mannieru*, která na sběratele působila tak magickým dojmem. Hendrick van Balen, jako přední figuralista antverpské kabinetního umění vytvořit nový typ kabinetní figury, která se stala důležitou v tomto specifickém odvětví malby.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Obrazová příloha pouze v tištěné verzi.

Seznam vyobrazení

1. **HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Svatba Neptuna a Amfitrité, olej, měděný plech, 35 x 47 cm. Národní galerie v Praze.
Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 31.
1. **HANS ROTTENHAMMER:** Svatba Neptuna a Amfitrité, 1600, olej, měděný plech, 34 x 45 cm. St. Petersburg, Ermitage. Reprodukce:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 10. 4. 2018
2. **HENDRICK VAN BALEN:** Diana a Akteon, 1605, hnědá hrudka, modrý a bílý akvarel, 201 x 267 mm. Antverpy, Stedelijk Prentenkabinet.
Reprodukce: WERCHE 2004, 491.
4. **LETTO DI POLICLETE**, replika z 16. století, ze sbírky Ghibertiho.
Londýn, K. T. Hewett. Reprodukce:
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=18894.
Vyhledáno dne: 10. 4. 2018
5. **HENDRICK VAN BALEN:** Diana a Kallistó, olej, měděný plech, 26,5 x 35,5 cm.
Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 27.
6. **CORNELIS CORT:** Diana a Kallistó, 1566, rytina, 440 x 369 mm. Londýn, British Museum. Reprodukce:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Cort_-_Diana_and_Callisto_-_WGA5357.jpg. Vyhledáno dne: 10. 4. 2018
7. **HENDRICK VAN BALEN:** Diana a Kallistó z Autinu, olej, měděná deska, 26,4 x 37,8 cm. University of Texas, Archer M. Huntington Art Gallery.
Reprodukce: WERCHE 2004, 371.
8. **TŘI GRÁCIE**, kamej, 30 x 30 mm. Paříž, Bibliotheque de France.
Reprodukce: MULLER 2004, 279.
9. **HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Slavnost bohů, olej, měděná deska, 34,5 x 46,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Reprodukce:
WERCHE 2004, 401.
10. **HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Mars a Venuše
překvapení olympskými bohy, olej, měděný plech, 47,3 x 66,4 cm. Zámek Bučovice.
Foto: Magdalena Nerudová

11. HENDRICK GOLTZIUS podle BARTOLOMEUSE SPRANGERA:

Svatba Amora a Psýché, 1587, rytina, 438 x 858 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art. Reprodukce: LEEFLANG/LUJTEN 2003, 88.

12. HENDRICK GOLTZIUS: Ležící naha žena, kolem 1600, 389 x 289 mm.

Cambridge, Fogg Art Museum. Reprodukce: LEEFLANG/LUJTEN 2003, 252.

13. SPÍCÍ ARIADNE, kopie dle helenistického modelu, 130-140 AD, mramor.

Vatikán, Musei Vaticani.

Reprodukce: GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017, 261.

14. HENDRICK GOLTZIUS: Mars a Venuše přistiženi Vulkánem při nevěře, 1585,

rytina, 419 x 307 mm. Amsterdam, Rijksmuseum. Reprodukce: LEEFLANG/LUJTEN 2003, 52.

15. AGOSTINO CARRACCI: Satyr a nymfa, 1590-95, rytina, 152 x 119 cm.

Reprodukce: GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017, 265.

16. HENDRICK VAN BALEN: Paridův soud, olej, dubová deska, 32 x 43,5 cm.

Zámek Ratibořice. Foto: Magdalena Nerudová

17. MARCANTONIA RAIMONDIHO: Paridův soud, 1511-20, 29,4 x 44,2 cm.

Frankfurt am Main, Städel Museum.

Reprodukce: GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017, 172.

18. HANS ROTTENHAMMER: Paridův soud, 1597, olej. měděná deska,

21,5 x 17,5 cm. Paříž, Petit Palais, Musée des Baux-Arts de la Ville de Paris.

Reprodukce: GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017, 173.

19. PETER PAUL RUBENS: Paridův soud, 1601, olej, měděná deska,

34 x 45 cm. Vídeň, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie. Reprodukce:

GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017, 170.

20. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ: Venuše, Bacchus a Ceres,

olej, dubový panel, 58,5 x 100,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK

2000, 31.

21. PAOLO VERONESE: Vlídnost, 1578-82, olej na plátně. Benátky,

Palazzo Ducale. Reprodukce: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Vyhledáno dne: 10. 4. 2018

22. PAOLO VERONESE: Píle, 1578-82, olej na plátně. Benátky,

Palazzo Ducale. Reprodukce: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Vyhledáno dne: 10. 4. 2018

- 23. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL MLADŠÍ:** Venuše, Bacchus a Ceres, olej, dřevěná deska, 60 x 120 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce: WERCHE 2004, 366.
- 24. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL MLADŠÍ,** kopie: Venuše, Bacchus a Ceres, olej, dřevěná deska, 60 x 103 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 70.
- 25. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Venuše a Kupid v dílně Vulkánově, olej, plátno, 43 x 59 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 103.
- 26. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Únos Evropy, olej, plátno, 121,8 x 173 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 71.
- 27. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Únos Evropy, olej, dubový panel, 54 x 78 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 72.
- 28. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Venuše a Kupid v dílně Vulkánově, olej, měděný plech, 42,5 x 52 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 71.
- 29. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Ceres, olej, plátno, 42,5 x 58,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 104.
- 30. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ,** kopie: Krajina s Bacchem, Venuší a Ceres, olej, dubový panel, 74 x 133 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce: SLAVÍČEK 2000, 111.
- 31. RAPHAEL SADELER podle HANSE VON AACHENA:** Paridův soud, 1589, mědirytina, 28,8 x 38,4 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Kupferstichkabinett. Reprodukce: FUSENIG 2010, 140.
- 32. HENDRICK VAN BALEN:** Paridův soud, olej, měděný plech, 24,8 x 36,5 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Reprodukce: WERCHE 2004, 393.
- 33. HANS VON AACHEN:** Únos Proserpíny, olej na plátně, 110 x 150 cm. Sibiú, Muzeul Brukenthal. Reprodukce: FUSENIG 2010, 141.
- 34. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Alegorie vzduchu, olej, měděný plech, 46 x 65 cm. Stourhead, National Trust. Reprodukce: WERCHE 2004, 441.

- 35. JOSEF HEINTZ ST.:** Diana a Akteon, olej, měděný plech, 40 x 49 cm.
Vídeň, Kusthistorisches Museum. Reprodukce:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Vyhledáno dne: 10. 4. 2018
- 36. HENDRICK VAN BALEN:** Diana a Akteon, olej, měděný plech, 17 x 26 cm.
Mnichov, Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.
Reprodukce: WERCHE 2004, 368.
- 37. JOHANN GEORG PLATZER:** Bacchus a Ariadne, olej, měděný plech,
40 x 59 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen.
Reprodukce: KRAPF 2014, 173.
- 38. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Alegorie země,
Drážďany, Staatliche Gemäldesammlungen, Alte Meister.
Reprodukce: WERCHE 2004, 440.
- 39. JOHANN GEORG PLATZER:** Bacchus a Ariadne, olej, měděný plech,
40,8 x 60 cm. Kassel, Staatliche Museen. Reprodukce: KRAPF 2014, 176.
- 40. JOHANN GEORG PLATZER:** Orgie, olej, měděný plech, 58,5 x 84,5 cm.
St. Peterburg, Eremitage. Reprodukce: KRAPF 2014, 291.
- 41. JOHANN GEORG PLATZER:** Paridův soud, olej, měděný plech, 64 x 85 cm.
Moskva, Staatliches Pushkin Museum of Fine Arts. Reprodukce: KRAPF 2014, 183.
- 42. JOHANN GEORG PLATZER:** Slavnost bohů, olej, měděný plech, 47,2 x 65,5 cm.
Yerevan, National Gallery of Armenia. Reprodukce: KRAPF 2014, 286.
- 43. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Alegorie vzduchu, olej,
dřevěná deska, 45,7 x 82, 5 cm. Německo, soukromá sbírka.
Reprodukce: WERCHE 2004, 441.
- 44. FRANZ CHRISTOPHER JANNECK:** Bakchus a Ariadna na Naxu,
olej na měděném plechu, 50 x 35 cm. Národní galerie v Praze.
Reprodukce: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2016/03/Franz-Christoph-Janneck.html>. Vyhledáno dne: 10. 4. 2018
- 45. HENDRICK VAN BALEN a JAN BRUEGHEL STARŠÍ:** Hostina bohů, olej,
měděná deska, 30 x 50 cm. Roxburghshire, soukromá sbírka.
Reprodukce: WERCHE 2004, 406.

Seznam literatury

- AIKEMA/LENARDO 2010 — Bernard AIKEMA / Isabella di LENARDO:
Italské období – styl a sociální síť. In: FUSENIG 2010, 85–95
- BERGSTRÄSSER 1965 — Gisela BERGSTRÄSSER: Jan Brueghel the Elder:
View of Rome. In: Master Drawings. Vol. 3, No. 3, 1965, 260–264
- BOGGREFE 2007 — Heiner BOGGREFE: Hans Rottenhammer and his influence
on the collection of Rudolf II. In: Studia Rudolphina 7, 2007, 7–21
- BOGGREFE 2008 — Heiner BOGGREFE: Hans Rottenhammer,
begehrt–vergessen–neu entdeckt. 2008
- BUKOVINSKÁ/KONEČNÝ 2009 — Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ:
München–Prag um 1600. Praha 2009
- BÜTTNER 2017 — Nils BÜTTNER 2017: Mirror image and naked bodies.
In: GRUBER/HAAG/WEPPELMANN/SANDER 2017, 249–251
- ERTZ 1979 — Klaus ERTZ: Jan Brueghel der Ältere: (1568–1625); die Gemälde
mit kritischem Oeuvrekatalog. Köln 1979
- ERTZ 1998 — Klaus ERTZ (ed.): Pieter Breughel le Jeune
(1564-1637/8) – Jan Breughel l’Ancien (1568–1625). Une famille des peintres
flamands vers 1600. Lingen 1998
- FEIGL 1931 — Hugo FEIGL: Landschaften aus vier Jahrhunderten. Prag 1931
- FRANCASTEL 1984 — Pierre FRANCASTEL: Figura a místo. Vizuální řád
v italském malířství 15. století. Praha 1984
- FRANCASTEL 2003 — Pierre FRANCASTEL: Malířství a společnost. Výtvarný
prostor od renesance ke kubismu. Praha 2003
- FUČÍKOVÁ 1989 — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa
II. v Praze. In: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance
do závěru baroka, 1989, 182–222
- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a
rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy: katalog
vystavených exponátů, Praha 30. května – 7. září 1997. Praha 1997
- FUČÍKOVÁ 2010 — Eliška FUČÍKOVÁ: Životopis. In: FUSENIG 2010, 3–12
- FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ / Beket
BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988

- FUSENIG 2010 — Thomas FUSENIG (ed.): Hans von Achen (1552–1615). Malíř na evropských dvorech. Praha 2010
- GADDI/LURIE/MAERE 2012 — Sergio GADDI / Doron J. LURIE (ed.) / Jan de MAERE: La dinastia Brueghel. (kat. výst.). Milano 2012
- GOTTHARD 1955 — Agath GOTTHARD: Johann Georg Plazer: ein Gesellschaftsmaler des Wiener Rokoko (1704–1761). Dresden 1955
- GRUBER/HAAG/WEPELMANN/SANDER 2017 — Gerlinde GRUBER (ed.) / Sabine Haag / Stefan Weppelmann / Jochen Sander: Rubens. The power of transformation (kat. výst.). Wien 2017
- HLAVA 1963 — Vladimír V. HLAVA: Restaurátorská zpráva obrazu Paridův soud. Liberec 1963
- HENNING 1987 — Michael HENNING: Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611), höfische Malerei zwischen "Manierismus" und Barock. Essen 1987
- HERRMANN-FICHTENAU 1996a — Elisabeth HERRMANN-FICHTENAU: Johann Georg Platzer. In: Jane Turner (ed.): The Dictionary of Art. 1996. 34
- HERRMANN-FICHTENAU 1996b — Elisabeth HERRMANN-FICHTENAU: Franz Christopher Janneck. In: Jane Turner (ed.): The Dictionary of Art. 1996. 907–908
- HONIG 2004 — Elizabeth HONIG: Paradise Regained: Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NJK), Vol. 55, 2004, 270–301
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- JACOBY 2010 — Joachim JACOBY: Mnichov a Augšpurk. In: FUSENIG 2010, 134–183
- JIRKA 1981 — Antonín JIRKA: Vlámské a holandské malířství XVII. století z moravských sbírek: Dům umění v Gottwaldově, únor–březen 1981 (kat. výst.). Gottwaldov 1981
- JŮZA 1970 — Vilém JŮZA (ed.): Evropské malířství: ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě, červen 1970 (kat. výst.). Ostrava 1970
- KAUFMANN 1988 — Thomas Da Costa KAUFMANN: The school of Prague: painting at the court of Rudolf II. Chicago 1988

- KONEČNÝ/VÁCHA 2012 — Lubomír KONEČNÝ (ed.) / Štěpán VÁCHA: Hans von Aachen in context: proceedings of the international conference (Hans von Aachen and New Research in the Transfer of Artistic Ideas into Central Europe). Prague 2012
- KRÄMER 2015 — Gode KRÄMER: Joseph Heintz d. Ä.: kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger. In: Die verchollene Leda, 2015, 36–91
- KRAPF 2014 — Michael KRAPF: Johann Georg Platzer: der Farbenzauberer des Barock: 1704–1761. Wien 2014
- KRATINOVÁ 1988 — Vlasta KRATINOVÁ: Barock in Mähren (kat. výst.). Wien 1988
- LEEFLANG/LUJTEN 2003 — Huigen LEEFLANG / Ger LUJTEN: Hendrick Goltzius. (1558–1617). Tekening, prenten en schilderijen. Zwolle 2003
- MACHYTKA 2000 — Lubor MACHYTKA 2000: Olomoucká obrazárna. II, Nizozemské malířství 16.–18. století. Olomouc 2000
- MANDER 1906 — Karel van MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. München, 1906
- MARTIN 2010 — Andrew John MARTIN: Gemäldegesehenke: Hans von Aachen – Hans Speckaert – Joseph Heintz d. Ä. In: Studia Rudolphina 10, 2010, 167–173
- MULLER 2004 — Jeffrey M. MULLER: A house of art: Rubens as collector. Leuven 2004
- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Rudolfinské umění II: profily malířů a sochařů. In: Umění XXVI, 1978, 303–347
- NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Rudolfinská Praha. Praha 1984
- PANOFSKY 2013 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 2013
- PANOFSKY 2014 — Erwin PANOFSKY: Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění. Praha 2014
- PLUNGER 1986 — Karl PLUNGER: Johann Georg Platzer (1704-1761): Der Rokokomaler aus dem Überetsch. Eppan 1986

- PODLES 1983 — Mary Smith PODLES: Virtue and Vice: Paintings and Sculpture in Two Pictures from the Walters Collection. In: The Journal of the Walters Art Gallery 41, 1983, 29–44
- PREISS 1974 — Pavel PREISS: Panoráma manýrismu. Praha 1974
- REITZ 2015 — Evelyn REITZ 2015: Discordia concors: kulturelle Differenzerfahrung und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600. Berlin 2015
- RÖHL 2000 — Boris RÖHL: History and bibliography of artistic anatomy: didactics for depicting the human figure. Hildesheim 2000
- SEIFERTOVÁ 1997 — Hana SEIFERTOVÁ: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750. Praha 1997
- SEIFERTOVÁ 2001 — Hana SEIFERTOVÁ: Věčná malba?: obrazy na kameni a na mědi v 17. a 18. století = Eternal painting?: painting on stone and copper in the 17th and 18th centuries. Liberec 2001
- SEIFERTOVÁ/SLAVÍČEK 1995 — Hana SEIFERTOVÁ (ed.) / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Nizozemské malířství 16. –18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Liberec 1995
- SEIFERTOVÁ-KORECKÁ 1964 — Hana SEIFERTOVÁ-KORECKÁ: Výstava tří nizozemských obrazů v liberecké galerii. In: Umění XII, 1964, 508–510
- SEIPEL 2006 — Wilfried SEIPEL: Giambologna. Triumph des Körpers. Wien 2006
- SHEARMAN 1967 — John SHEARMAN: Mannerism. Harmondsworth 1967
- SLAVÍČEK /TOMÁŠEK — Lubomír SLAVÍČEK (ed.) / Petr TOMÁŠEK (ed.): Aristokracie ducha a vkusu: zámecká obrazárna Salm–Reifferscheidtů v Rájci nad Svitavou. Brno 2015
- SLAVÍČEK 1980 — Lubomír SLAVÍČEK: Státní zámek Rájec nad Svitavou: katalog obrazárny. Brno 1980
- SLAVÍČEK 1983 — Lubomír SLAVÍČEK: Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky: materiálie k českému baroknímu sběratelství. In: Umění, 31, 1983, 219–243

- SLAVÍČEK 1985 — Lubomír SLAVÍČEK: Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze: Katalog výstavy, Hodonín a Liberec 1985. Hodonín 1985
- SLAVÍČEK 1986 — Lubomír SLAVÍČEK: Flámské figurální obrazy 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1986
- SLAVÍČEK 1993 — Lubomír SLAVÍČEK: Artis pictoriae amatores: Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Praha 1993
- SLAVÍČEK 1994 — Lubomír SLAVÍČEK: Antwerpen, Wien und die böhmischen Länder: die Antwerpener Malerei 1550 – 1650 im Lichte des Wiener Kunsthandels und der böhmischen Gemäldesammlungen. In: Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen, 1994, 144–154
- SLAVÍČEK 2000 — Lubomír SLAVÍČEK: Flemish paintings of the 17th and 18th centuries: illustrated summary catalogue I/2 the National Gallery in Prague. Praha 2000
- SOŠKOVÁ 2015 — Martina Jandlová SOŠKOVÁ: German and Austrian paintings of the 17th century: illustrated summary catalogue II/3 the National Gallery in Prague. Praha 2015
- STURMAN 2001 — Shelley STURMAN: A Group of Giambologna Female Nudes: Analysis and Manufacture. Studie in the History of Art, Vol. 62, Symposium Paper XXXIX: Small Bronzes in the Renaissance, 2001, 120–141
- ŠÍP 1968 — Jaromír ŠÍP: Flámská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii (kat.výst.). Praha 1968
- ŠÍP 1978 — Jaromír ŠÍP: Flámské malířství z doby Rubensovy ze sbírek Národní galerie v Praze: Galerie výtvarného umění v Chebu, květen-srpen 1978; Galerie umění v Karlových Varech, srpen-září 1978 (kat. výst.). Cheb 1978
- VACKOVÁ 1982 — Jarmila VACKOVÁ: Dynastie Bruegelů. Addenda bohemika. In: Umění XXX, 1982, 1–20
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky. Praha 1989
- VELDE 1996 — Carl van de Velde: Hendrick van Balen. In: Jane Turner (ed.): The Dictionary of Art. 1996. 107
- WERCHE 2004 — Bettina WERCHE: Hendrick van Balen (1575–1632) ein Antwerpener Kabinettdildmaler der Rubenszeit. Turnhout 2004

- WOLLETT/SUCHTELEN 2006 — Anne T. WOLLETT / Ariane van SUCHTELEN:
Rubens and Brueghel: A Working Friendship. The Hague 2006
- ZIMMER 1971 — Jürgen ZIMMER: Joseph Heintz der Ältere als Maler.
Weissenhorn 1971
- ZIMMER 1988 — Jürgen ZIMMER: Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und
Dokumente. München 1988

Seznam internetových zdrojů

<https://www.wga.hu/>

<http://www.britishmuseum.org/>

<https://www.khm.at/>

<https://www.uffizi.it/en>

<http://www.galleriaborghese.it/>

<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/>