

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Dějiny křesťanského umění

Ústav dějin křesťanského umění

Michaela Šperňáková

**Tvorba Pietera Stevense  
na dvoře císaře Rudolfa II.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2019

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) 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: 3.12.2018

Michaela Šperňáková

## **Bibliografická citace**

Tvorba Pietera Stevense na dvoře císaře Rudolfa II. [rukopis] : bakalářská práce / Michaela Šperňáková; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. – Praha, 2018. -- 95 s.

## **Anotace**

Ústřední pozornost práce se věnuje problematice tvorby nizozemského malíře krajin Pietera Stevense v prostředí pražského dvora za vlády císaře Rudolfa II. Cílem práce je provést čtenáře kontinuitou vývoje jeho tvorby až do příchodu na pražský dvůr. Dále si práce klade za cíl následné uchopení jeho působnosti v prostředí nizozemských malířů na dvoře císaře Rudolfa II. a specifika změn Stevensova uměleckého rukopisu mezi léty 1594–1612.

## **Klíčová slova**

Pieter Stevens, Rudolf II., krajinomalba, manýrismus, pražská škola

## **Abstract**

The central focus of the thesis is to define the art production of Dutch landscape painter Pieter Stevens on the court of Emperor Rudolf II. The aim of the work is to get the reader acquainted with the continuity of painters' work until his arrival at the Prague court. Furthermore, the thesis aims to grasp his art production in the close group of Dutch painters in the court of the Emperor Rudolf II. and to describe the specifics of Stevens' artistic manuscript changes between 1594–1612.

## **Keywords**

Pieter Stevens, Rudolf II., landscape painting, mannerism, The Prague School

**Počet znaků** (včetně mezer): 124,001

## **Poděkování**

Velice bych chtěla poděkovat své rodině za obrovskou podporu v průběhu mého studia a následného psaní bakalářské práce. Ráda bych také poděkovala vedoucí mé práce PhDr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za skvělé vedení a cenné rady. V neposlední řadě mé díky patří také kolegyni a kamarádce PhDr. Vladislavě Holzapfelové PhD. za cenné rady a připomínky a také za podporu v průběhu psaní práce.

# Obsah

Úvod.....	6
1 Bibliografický vhled do tématu práce.....	8
2 Počátky tvorby Pietera Stevense.....	12
2.1 Sociopolitický vývoj v Nizozemí a vliv na uměleckou tvorbu 16. století	12
2.2 Krajinomalba ve franko-vlámském prostředí a okruh Pietera Stevense..	16
2.3 Italské prostředí a inspirace dílem Paula Brila .....	23
3 Dvůr císaře Rudolfa II. ....	29
3.1 Císařova láska k umění .....	29
3.2 Fenomén krajinomalby na pražském dvoře .....	34
4 Tvorba Pietera Stevense na dvoře.....	38
císaře Rudolfa II.....	38
4.1 Půchod do Prahy a tvorba do roku 1595 .....	40
4.2 Specifika tvorby druhé poloviny 90. let a přelomu století.....	47
4.3 Okruh nizozemských malířů na pražském dvoře.....	52
a Stevensova tvorba do smrti císaře Rudolfa II. ....	52
Závěr .....	60
Obrazová příloha.....	62
Seznam vyobrazení .....	86
Seznam použitých zkratek.....	92
Seznam použité literatury a pramenů.....	92

# Úvod

Pieter Stevens byl pozoruhodným malířem krajin nizozemského původu, jenž byl povolán do služeb císaře Rudolfa II. Oslněn možnostmi rudolfinského dvora se rozhodl zde usadit, a dokonce založit uměleckou rodinu, kterou dnes můžeme znát pod jménem Steinfelsové ze Steinfelsu.

Byl jedním z těch malířů, kteří v manýristické Praze rozvíjeli tzv. bruegelovskou školu a vlivem jejich putování v průběhu svého uměleckého života, přinesli do Prahy mnoho dalších vjemů pro místní umělce. Takto vytvořené podhoubí zapříčinilo rozkvět jednoho z nejváženějších center uměleckého dění v Evropě, které bylo později nazýváno „pražskou školou“.

Pokud se zamyslíme nad významnými umělci Rudolfova dvora, jistě nás napadne hned několik zvučných jmen, jako například Roelandt Savery, či Egidius Sadeler. Pieter Stevens, ačkoliv tvoří jeden ze základních pilířů Rudolfova dvora, je často odsouván do pozadí. To je důvod, proč jsem si tohoto malíře vybrala. I přes svůj věhlas a uměleckou kvalitu zůstává jeho dílo více méně bez většího zájmu o hlubší bádání, a tedy veřejnosti téměř neznámé. Rozhodla jsem se proto uvést čtenáře do problematiky Stevensovy rodné země nejen z uměleckého, ale také ze sociopolitického hlediska, aby bylo možné se doslova vžít do osobnosti našeho malíře, který může být čtenářovi laikovi neznámým. Dále tento historický úvod pokládám za zcela nezbytný a za základ každého umělecko-historického počínání, ať už se jedná o písemnou práci, výstavu, či pouhý medailonek o autorovi.

Práce je členěna na tři části, přičemž první část se soustřeďuje na nizozemské prostředí, druhá část na italský pobyt a třetí na pražskou školu. Dále se práce z hlediska formy sdělení dělí na dvě části. První je teoretická a klade si za cíl seznámit čtenáře s historickými souvislostmi spojenými s bádáním a praktická část uvádí jednotlivá období Stevensovy tvorby a

zahrnuje obrazový doprovod práce, přičemž mým cílem bude uchopit vývoj malířova stylu a repertoáru tak, abych z něho mohla vyvodit také vlastní soud a srovnání.

Původním plánem bylo rozdělit tvorbu Pietera Stevense na pražském dvoře do několika skupin dle typu výjevu, přičemž hlavní zřetel byl brán na obrazy s krajinou obsahující žánrový výjev, veduty, náboženskou tematiku a v poslední řadě na čistě krajinná vyobrazení. V průběhu bádání jsem však tento postup změnila na jednotlivá časově vymezená období v závislosti na vývoj Stevensova rukopisu. Toto datační vymezení se mi zdálo být více praktické z hlediska lepší orientace v malířově tvorbě, kdy jsem se pokusila taktéž o interpretaci zlomových období zapříčiněných často příchodem nového umělce na císařský dvůr jako nový zdroj inspirace.

# 1 Bibliografický vhled do tématu práce

Téma tvorby Pietra Stevense jako nizozemského malíře krajin na pražském dvoře je na první úsudek zcela lehce uchopitelné. Existuje mnoho historiků zabývajících se všeobecně rudolfínským uměním, a proto najdeme také spoustu titulů pojednávajících o tomto tématu. Já jsem se však primárně zaměřovala na vědecké publikace věnující se konkrétnímu tématu, nikoliv všeobecnému přehledu posuzované problematiky a pokud možno zahrnující obrázkový aparát. Jednou z nejvýznamnějších autorek odborné literatury doby Rudolfa II. je Eliška Fučíková. Snažila se posuzovat umění z několika úhlů pohledu stejně tak jako že své knihy dělí do jednotlivých okruhů. Snad největším přínosem této autorky mi byla *„Rudolfínská kresba“* (1986), která uvádí čtenáře do problematiky včetně obsáhlého obrazového materiálu, a proto mi tato kniha sloužila především jako pojítka mezi jednotlivými umělci s tím, že bylo možné si názorně představit popisovaný obraz či kresbu v již zmíněné příloze. Jediné, co mi v jejích publikacích chybělo bylo uvedení informačního popisu díla, zejména často vynechávaná datace díla, což je v mého hlediska velké negativum pro čtenáře snažícího se zorientovat v časové ose umělecké dráhy výtvarníka. V publikacích Elišky Fučíkové se setkáme také s datačními nesrovnalostmi, z čehož jedna je uvedena v této práci.

Dále bych se zmínila o medailonku, který byl vytvořen na základě výstavy konající se v roce 2010: *„Roelandt Savery: Malíř v službách císaře Rudolfa II.“*. Medailonek neboli katalogový soupis Stevensova díla s názvem *„Pieter Stevens na dvoře Rudolfa II.“* (2011) od Anny Rollové mi sloužil jako průvodce Stevensovou tvorbou z doby působení na císařském dvoře. Jednalo se o reprodukováná díla ze sbírek Národní galerie v Praze.



K bádání o pražském prostředí mi také pomohly tituly od Karla Vladimíra Heraina, Olgy Kotkové, Aleny Volrábové a Blanky Kubíkové, Richarda Muthera a Víta Vlnase.

Větší část mého bibliografického soupisu však tvoří literatura zaměřující se výhradně na nizozemskou tvorbu, kterou jsem měla v úmyslu v práci podtrhnout. Výrazně mi pomohla četba *„Nizozemského malířství 15. a 16. století“* (1989) od Jarmily Vackové zejména v rámci uchopení doby a specifik tvorby nizozemských malířů. Taktéž mi posloužila kniha *„Netherlandish art 1400–1600“* (2000), ale také Antonín Grůza se svou *„Flámskou krajinou 16. a 17. století“* (1968). Největším přínosem oboru zabývajícím se flámskou a holandskou tvorbu však byly odborné publikace z dílny historičky umění Teréz Gerszi, která je kurátorkou sbírek Muzea krásného umění v Budapešti a sepsala mnoho pozoruhodné a užitečné literatury vhodné ke studiu mého tématu. Snad nejdůležitějšími jsou *„Dvě století nizozemské kresby“* (1983) a *„The New Ideal of Beauty in the Age of Pieter Bruegel. Sixteenth-century Netherlandish Drawings in the Museum of Fine Arts“* (2012).

V průběhu práce jsem se často potýkala s problémem neznalosti německého jazyka, a proto jsem se takto psaným titulům často vyhýbala, což samozřejmě není pozitivem. Několik spisů v německém jazyce však představovaly základní pilíř mé práce, a proto jsem se rozhodla pro kooperaci s další studentkou naší fakulty, která tento jazyk i s jeho odborným zpracováním výborně ovládá a tímto jí velice děkuji. Získala jsem tedy přístup k informacím, které mě upozornily na obrazy, kresby a přípravné skici, se kterými žádný jiný historik umění doposud publikačně nepracoval, ačkoliv se jedná o relativně starý výtisk. Autorkou těchto textů je nedávno zesnulá historička umění An Zwollo, zakladatelka oddělení Starých nizozemských kreseb na Holandském institutu dějin umění. Hlavními texty, které sepsala,

vztahující se přímo k osobě Pietera Stevense jsou: *„Ein Beitrag zur Niederländischen landschaftsmalerei um 1600“* (1983) uvedeném v časopise *Umění* a zejména pak výmarský text *„Pieter Stevens. Ein vergessener Maler des rudolfnischen Kreises“* (1968). Ráda bych zde uvedla také holandský text, se kterým zde sice pro neznalost jazyka nepracuji, ale pro hlubší pochopení Stevensova díla, konkrétně ve vztahu k jeho setkání s Janem Brueghelem je text nepostradatelný: *„Pieter Stevens: nieuw werk, contact met Jan Brueghel, invloed op Kerstiaen de Keuninck“* (1982) a opět německy psaný text: *„Pieter Stevens, neue Zuschreibungen und Zusammenhänge“* (1970), kde An Zwollo poukazuje na fakt, že nizozemskou krajinomalbou na pražském dvoře se historici začali zabývat teprve od nedávna. Z uvedené literatury vyplývá, že tomuto studiu se historici umění věnují teprve od 60. let 20. století. Z dílny An Zwollo doporučuji také: *„Pieter Stevens, Addenda zu seinem Werk, mit einem Anhang über ein Porträt der Westonia“* (1988), *„Hans Bol, Pieter Stevens en Jacob Savery, enige kanttekeningen“* (1969) a z širšího okruhu posuzovaného tématu také: *„Jacob Savery, Nachfolger von Pieter Bruegel und Hans Bol“* (1979).

Do užité literatury jsou zasazeny také některé primární prameny, jako například spis Karla van Mandera *„Das Leben der niederländischen und deutschen Maler“* (1906), nebo také metodologicky významné prameny přehledu výtvarného umění Adama Bartsche: *„Le peintre graveur III“* (1854), nebo Richarda Muthera: *„Dějiny malířství II, renaissance na severu a doba baroku“* (1932).

V úvodu do problematiky, kde hovořím o politicko-náboženském stavu nizozemských provincií se opírám o dějepisný soupis od Hana van der Horsta: *„Dějiny Nizozemska“* (2005) a v částech, kde se snažím propojit tuto historickou složku s uměleckou produkcí jsem čerpala z umělecko-historické literatury.

Literatury zabývající se tématem umělců rudolfínského dvora je všeobecně mnoho, nicméně sdělené informace se často opakují a málo kdy je možné se v publikaci těšit na nová zjištění. Proto je velmi důležité hledět mimo jiné také na články v časopisech, které často informují o objevech průzkumu daného tématu.

## 2 Počátky tvorby Pietera Stevense

Kapitola hovořící o počátcích tvorby Pietera Stevense zahrnuje základní historický vhled do nizozemského prostředí doby, do které se malíř narodil a dále popisuje hlavní umělecké tendence mající vliv na první Stevensova díla.

Z důvodu chabých znalostí o jeho raném díle, budeme jeho tvorbu moci posuzovat až v podkapitole pojímající o jeho cestě do Itálie a následnými vlivy, jež formovaly Stevensův dosavadní rukopis.

### 2.1 Sociopolitický vývoj v Nizozemí a vliv na uměleckou tvorbu 16. století

Pieter Stevens, jenž se proslavil jako výjimečný malíř krajin v období pozdní renesance a později v již čistě manýristickém duchu působil na dvoře Rudolfa II., se narodil nejspíše ve městě Mechelen kolem roku 1567, které bylo v té době jedno z nejmocnějších měst v Nizozemí. Mezi léty 1560 a 1564 zde sídlil arcibiskup a pozdější kardinál Antoine Perrenot de Granvelle – pravá ruka španělského krále Filipa II. Stevens se nenarodil do klidné doby, ale do prostředí neustálých bojů mezi katolíky a přívrženci různých protestantských hnutí, z nichž největší skupinu tvořili luteráni, kalvinisté a do třetice novokřtěnci. Po Tridentském koncilu se situace v zemi jen zhoršila. Jinověrci byli soustavně vyhledáváni a upalováni. V roce 1566 byla však podána petice spolku ‚kompromis‘ v čele s Ludvíkem, bratrem Viléma Oranžského, která požadovala stažení trestů pro jinověrce. Sám Vilém Oranžský se snažil prosadit názor, že je třeba přestat s pronásledováním a nechat protestanskou část obyvatelstva odcestovat ze země i s majetkem. Místodržitelka Markéta Parmská petici přijala a čekala na ozřejnění situace od samotného krále, což vyžadovalo několik týdnů čekání. Do té doby poručila zmírnit intenzitu pronásledování jinověrců a za nedlouho bylo možné také vyslechnout si

protireformační kázání na veřejných prostranstvích. Kalvinisté začali v přesvědčení své víry konat obrazoborecké boje, jež se zrodily na jihu Flander a během jednoho měsíce postoupily až do Hollandu. Král Filip II. v tu chvíli jednal velmi razantně. V roce 1567 vtrhlo Filipovo vojsko do Nizozemí a o rok později se konaly boje s vojsky Viléma Oranžského. Rozpoutaly se velké náboženské boje doprovázené obrazoborectvím, jež započaly osmdesáti letou válku.<sup>1</sup>

Vévoda z Alby, jenž nahradil post místodržitelky Markéty nastolil tvrdou odvetu v podobě mučení, žaláře, poprav a daní. Severní provincie vytvořily povstání, ve kterém můžeme vidět již zárodky holandského státu. V roce 1572 vybojovali námořníci město Brill, který se stal jejich výchozím a opěrným bodem pro další jednání. Jižní provincie se snažily o jakousi dohodu se Španělskem, ale sedm severních provincií, které se rozkládaly zhruba na ploše dnešního Holandska, vytvořily roku 1579 Utrechtskou unii, která vzápětí sesadila Filipa II. z trůnu. Roku 1584 je unie jmenována Holandskou republikou a o něco později v roce 1609 bylo podepsáno definitivní příměří mezi Španělskem a Spojenými provinciemi.<sup>2</sup>

Umělci severních nizozemských provincií byli až do prvního desetiletí 17. století znevýhodněni, co se týče sociopolitických a náboženských aspektů. Protestantská část, která tehdy tvořila sotva jednu třetinu obyvatelstva Flander a Hollandu, byla od základů této problematiky odsouvána na periferii životního chodu společnosti. Mnoho holandských umělců bylo proto podmíněno začlenit se mezi mistry v jižní části země, která byla jakožto preferovaná katolická provincie španělských Habsburků rozvinutější a bohatší.<sup>3</sup>

Centrem Flander byl Brusel se sídlem soudního dvoru a dále Bruggy, Gent a Antverpy. Jen mírným výkyvem ve vývoji umělecké činnosti, co se

---

<sup>1</sup> HORST 2005, 96–135

<sup>2</sup> ŠÍP 1954, 7–8

<sup>3</sup> GERSZI 1983, 7

kvality týče v porovnání s jižní částí, se mohl počátkem 16. století těšit Amsterdam, Leiden, Utrecht a Haarlem. Tematika většiny uměleckých děl se nijak nelišila od té z 15. století, nicméně zde již bylo možné pocítit jistý humanistický duch a touhu po reformaci. Důraz byl kladen na biblickou tematiku a stále větší pozornost byla věnována mytologickým a alegorickým námětům. Dalším významným aspektem změny ve vývoji obsahu děl byla kolem roku 1520 vlna italské renesance, kde hlavní roli sehrál ornament. Významným zlomem ve vývoji umění bylo období válek Nizozemí a Španělska mezi léty 1573 a 1580. Tehdy byla královská moc upevněna v jižních provinciích oproti severu, který si neustálými boji později uhájil svou nezávislost. V tomto okamžiku se veškeré úzké vazby mezi severem a jihem ztratily. Náhlé oddělení obou zemí, co se týče sociopolitického a náboženského chodu způsobilo mimo jiné i přesun umělců z Flander směrem na sever. Svým působením zde ovlivňovali místní umělce zejména svou tvorbou se silným odkazem Pietera Bruegela staršího. Tento impulz způsobil stoupající zájem o umění z kruhů měšťanských elit, zájem o tvorbu uměleckých sbírek a v neposlední řadě i rostoucí počet objednávek za účelem výzdoby soukromých interiérů. Italské umění kulminovalo koncem 16. století v severním Nizozemí v podobě holandského manýrismu, jenž netrval dlouho a který vytvořil cestu ‚realismu‘, tak rozličnému faktoru typickému pro holandské umění následujícího století.<sup>4</sup>

V důsledku nově vzniklých sociopolitických aspektů migrovali umělci také za hranice své země, kde nadále formovali flámskou malbu. Vývoj této formy byla nepochybně razantnější nežli například ve figurální malbě. Jmenujme jen několik málo míst, kam se tito umělci uchýlili. V Německu se vytvořila početná skupina tvořící na základech tradice Pietera Bruegela staršího. Významnými se zde stali Valckenborchové. Frankenthalská skupina

---

<sup>4</sup> Os/KOK/LUIJTEN/SCHOLTEN 2000, 7

byla formována zejména uměleckou činností Gillise van Coninxloo, který se nebál sloučit romantickou a realistickou linii, tak protichůdnou, a přesto inspirativní pro místní malíře.<sup>5</sup> Pauwels Franck a Lodewyck Toeput byli uchvázeni italskou krajinou a přímo v Římě se usadili bratři Mattheus a Paulus Brilllové, jejichž tvorba nás bude ve spojitosti s příchodem Pietera Stevense do Říma ještě hodně zajímat.<sup>6</sup>

Nizozemští malíři našli v Římě ideální prostředí plné radikalismu a citlivosti k přírodě konkrétně v dílech Carravagiových a Elsheimerových. Své poznatky a inspiraci si posléze přivezli zpět do Holandska Jan a Jacob Pynasové, Hendrik Goudt, Moses van Uytenbroeck, Gerard Hanthorst a další. Ale to již mluvíme o čistě manýristickém duchu tvorby.<sup>7</sup>

Návrhy se staly základem poptávky, a tak návrháři povýšili nad realizátory. Malba se dostala lehce do ústraní, kresba díky náhlým změnám v organizaci pracovních postupů započala samostatný umělecký obor. Nároky na kreslíře byly veliké a rozvojem této linie zobrazování byla nutnost diferenciací jednotlivých stylů. Počátkem století se objevovala nejvíce perokresba, postupně se tvorba přesouvala k metodě lavírování v jedné, či v několika barvách s užitím černé křídy, rudky, popřípadě bylo možné měnit i barevnost papíru.<sup>8</sup>

Pro sledování vývoje Stevensovy tvorby je důležité si uvědomit, jaký vliv na ni měla jistá transformace uměleckých stylů a slohů v průběhu jeho dospívání. Evropa se potýkala hned se třemi slohy ovlivňující vývoj výtvarnictví, a to doznívající gotika, postupné šíření renesance a následný

---

<sup>5</sup> Frankenthal je město, ve kterém "...dal v roce 1652 kurfiřt Bedřich III. Falcký, zv. Nábožný možnost životní existence šedesátí reformovaným rodinám uprchlíků z Nizozemí, pro něž byl uvolněn někdejší kanovnický dům augustiniánů. Vzniká kolonie umělců a řemeslníků (provozovali zejména tkalcovství a tapisérii) se záhy rozrostla natolik, že roku 1577 získala obec na řece Isenachu status města. Otcem tamního krajinářství se stal Gillis van Coninxloo (Antverpy 1544 – Amsterdam 1607).“ Citováno z: VACKOVÁ 1989, 329–330

<sup>6</sup> Vacková 1989, 300

<sup>7</sup> ŠÍP 1954, 9

<sup>8</sup> GERSZI 1983, 8

přerod v manýrismus. Dalším významným aspektem je pokus o personifikaci národního umění s nově přicházejícími rysy a zároveň vytvoření evropského internacionálního směru. Zásadní vliv pro vývoj tohoto směru měla italská renesance, která se stala tahounem uměleckého chtění.<sup>9</sup>

## 2.2 Krajinomalba ve franko-vlámském prostředí a okruh Pietera Stevense

Jestliže chceme sledovat zárodky samostatného oboru krajinomalby na území dnešního Nizozemí a uchopit takto vývoj, který se nevyhnutelně dotkl i Stevensovy tvorby, musíme se ohlédnout do malířovy nedaleké historie. Právě na území franko-vlámském se na obrazech zrodila krajina, jenž nebyla pouhým nahodilým zpodobněním přírody či kulisou hlavního děje obrazu. V rukou bratří z Limburka se zrodila krajina obsahující atmosférické jevy, které byly doposud ponechány na divákovu fantazii. Jedná se o knižní iluminaci *Přebohaté hodinky vévody z Berry*, uložené v Chantilly (Musée Codné), vyzdobeny bratry Polem, Hermannem a Jehanequinem mezi léty 1413–1416.<sup>10</sup> [1] Objednavatelem byl Jan vévoda z Berry, který vlastnil vévodství ve střední Francii s několika dalšími panstvími, kdy tato sídla můžeme spatřit právě ve zmiňovaném rukopise. Na základě jednotlivých vyobrazení lze soudit, že krajina je zde zpodobněna s konkrétními místy a je tvořena s důrazem na realitu.<sup>11</sup> Jedná se o ideální obraz světa, kdy příroda je kladena v protikladu s figurálním výjevem a symbolizuje tak kosmos. Toť myšlenka ilustrující pohled na výjevy krajiny v obrazech franko-vlámských mistrů 15. století. Důležitým aspektem je i vzhled a vyjádření krajiny v prostoru. Je zobrazena z nadhledu a nápadně se podobá nakloněné rovině sahající až k samotnému

---

<sup>9</sup> GERSZI 1983, 8

<sup>10</sup> VACKOVÁ 2001, 53

<sup>11</sup> Například „...měsíc Červen ukazuje navíc i královské stavby v Paříži, na něž pohlížel Jan z Berry z oken své tamní rezidence.“ Cit. z Jarmila VACKOVÁ: *Odpovědi obrazů*. 2001, 58



obzoru v horní části obrazu. Postavy jsou podány ze zcela frontálního pohledu v popření obrazu. V průběhu 15. století byl kladen větší důraz na střední plán obrazu a dále také na užití vzdušné perspektivy. Až kolem roku 1500 bylo definitivně dosaženo jednotného zorného bodu pro pohled do krajiny, avšak stále s užitím figurální kompozice.<sup>12</sup>

Pro nás je však mnohem zajímavější otázka týkající se osamostatnění krajiny od figurální stafáže a v souvislosti s naším bádáním je velmi příhodné a také důležité vědět, že o tento akt se zasloužili právě severští umělci. Toto postupné osamostatňování krajiny neboli snaha přikládat jejímu významu větší důraz, lze dále přemostit od díla bratří z Limburka až k samotné práci Pietera Brueghela staršího.<sup>13</sup> Oproti tomuto pojetí krajiny existovaly ve starém nizozemském umění deskové obrazy s náboženskou tematikou, kde krajina tvořila pouhé náladotvorné pozadí. Na druhou stranu je nutné si uvědomit, že tato složka nebyla z obrazu nikdy zcela vyňata, což můžeme sledovat i v díle Jana van Eycka. Větší zřetel dala krajině až tvorba Geertgena Sint Janse a také Hieronyma Bosche, kdy nejrůznější tradiční témata byla odsunuta stranou a kde se krajina stává tou prioritní. Co bylo však na tu dobu novátorské, mluvíme zde o první polovině 16. století, bylo Boschovo prvenství ve výrazu konstruovaného ‚obrazu světa‘, který umožňuje pohledět na svět z ptačí perspektivy a nahlédnout tímto do vzdálené krajiny. Je to sice výdobytek středověkého umění, ale s obrovským významem pro nadcházející vývoj krajinářské tvorby, kterou dovedl dle do dokonalosti až Joachim Patinir (1485–1524). Jeho tvorba je definována naprostým oproštěním krajiny od žánrových

---

<sup>12</sup> MRÁZ/MRÁZOVÁ, 1988, 311

<sup>13</sup> Na první pohled se zdá být toto přemostění naprosto irelevantní vzhledem k časovému rozmezí vzniku přebohatých hodiněk a díla Pietera Brueghela staršího. Nicméně spojitost mezi nimi lze vidět v jistém pojetí krajiny, které bylo na 150 let umlčeno a znovuzrozeno právě v díle zmíněného Pietera Brueghela staršího. Konkrétně se jedná o porovnání hodiněk vévody z Berry a Bruegelova cyklu *Měsíců*, kde vidíme „...znovu obměňující se přírodu, s níž je tentokrát člověk nerozlučně spjat v moudrém, filosoficky podloženém názoru o svém místě v ní, a nakonec i v kosmu. Malíři se empiricky zmocnili světa, který patří lidem.“ Cit. z Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů. 2001, 58

či náboženských výjevů, které doteď hrály v tématu hlavní roli. Mluvíme zde tedy například o krajině s vyobrazením *Útěku do Egypta*, nikoliv o Útěku do Egypta s krajinou v pozadí. [2] Změna v obrazových prioritách byla v tuto chvíli tak veliká, že můžeme považovat Joachima Patinira za zakladatele krajinomalby jako samostatného oboru v Nizozemí.<sup>14</sup> Patinirovu novou koncepci upřednostnění přírody v obraze můžeme sledovat i v dílech Henriho met de Bles, který se inspiroval Patinirovým dílem. Pro oba je typické odstupňování tří atmosférických plánů od teplejších barev v popředí obrazu až po modravé tóny v pozadí. [3] Toto schéma převzalo několik Patinirových současníků jako například Joose van Cleve, Adriaen Isenbrant, Quentin Mestys a pozdní malby Jana Mostaerta. Dalším výrazným znakem obou malířů je postupná vertikální gradace prostoru, kulminující v podobě stromu, či zejména u Patinira v podobě skály. Muther poukazuje na fakt, že tito malíři zachovali pohled na krajinu v duchu quattrocenta, tudíž tak, že se divák dívá jakoby od paty hory, kdy se vzdalující se prostor vyvyšuje příkře. Protikladem mohou být krajiny malíře Gillise van Coninxloo. U něho je provedení vysokého horizontu umocněn postupným stínováním a tónováním barev, čímž připravil půdu pro realismus krajinářů 17. století.<sup>15</sup>

Postavu, kterou v souvislosti s vývojem krajinomalby v Nizozemí nelze přehlédnout, je Pieter Bruegel starší. Jedná se o malíře a kreslíře, který si díky svých italských putování vyhranil svůj osobitý styl a umělecký postoj, který je založen na oproštění se od tradičních norem. Pro Hieronyma Cocka vytvářel kresby sloužící jako příprava a podklad k mravoučným alegorickým rytinám.

---

<sup>14</sup> Je však nutno dodat, že o toto prvenství se možno dělí také s vynikajícím malířem, inspirujícím se dílem Rogiera van der Weydena, Dirk Bouts. O Boutsovo dílo se sice vedou stále spory, ale v námi známých dílech je nezpochybnitelný jeho talent vystihnout krajinou náladu se smyslem pro detail. Pokud se například zaměříme na jeho oltářní obrazy, vidíme zde, že biblický výjev je zde doplněn přírodou, která nás svým provedením přenesse do času, kdy se děj odehrával. Dokonce je v jeho díle poprvé možné rozlišovat jednotlivé denní doby. Více o krajinářské tvorbě Dirka Boute: Sáva ŠABOUK: Encyklopedie světového malířství. Praha 1975

<sup>15</sup> MUTHER 1932, 61–63

V tomto směru inklinoval ke stylu Hieronyma Bosche, kdy sjednotil linie a kladl důraz na obrysovou stránku díla. Takto čisté a jasné obrysy jsou typické pro italskou vrcholnou renesanci a Bruegel byl v tomto ohledu jediným Nizozemcem 16. století, který tuto taktiku používal.<sup>16</sup>

Pro nás mnohem zajímavější je však vliv jeho kreslířského umění na generaci krajinářů. Série skic z alpského prostředí a také řada takzvaných *Velkých krajin* se stala středem pozornosti zejména antverpských mistrů, ze kterých jmenujme například Jana Brueghela a Tobiasse Verhaeghta. Oproti tomu série velmi osobitých *Malých krajin* přitahovaly zájem Hanse Bola a bratry Jacoba a Roelandta Saveryových. [4] [5] Alpské scenérie udělaly na Brueghela takový dojem, že některé z jeho kreseb lze považovat za mezníky ve vnímání a zpodobnění krajiny vůbec. Jestliže se ohlédneme na předbruegelovské ztvárnění přírody, uvidíme idealizované pohledy na krajinu s několika detailně pojatými akcenty. Bruegel však pojímá krajinu uceleně, načež tato jednota dodává jeho tzv. ‚Velkým formám‘ sílu a monumentalitu. Krajinářství pozdního 16. století je příznačné svým rozporem mezi zastánci reálného zobrazování přírody a mezi linií inklinující k idealizované romantické krajině.<sup>17</sup>

Jestliže bylo pro umělce 16. století důležité sledovat svět kolem sebe, v našem případě tedy vyjít do plenéru a studovat krajinu jež měl umělec přímo před sebou, pro umělce poslední třetiny století hrála fantazie a vynalézavost mnohem významnější roli. V následujících dekadách pak tyto pohledy gradovaly do monumentálních kompozic, které měly přidat na dynamice. Z minulé generace bylo manýristy přejato několik prvků, jako například forma a pojetí figury, nicméně se již jednalo o mírnou degradaci, kdy jednotlivé výjevy připomínaly spíše smyšlené příběhy, až divadelní pojetí scény. Také

---

<sup>16</sup> GERSZI 1983, 10

<sup>17</sup> GERSZI 1983, 10

proto ztrácely skici a přípravné kresby na důležitosti. Najdeme je však u těch umělců, kteří svou tvorbou navázali na realismus předchozí generace a dále jej formovali jako nově se vyvíjející směr počátku 17. století. Pozdní manýristé se věnovali spíše studiu figur. Krajinné kompozice byly vytvářeny spíše nahodile, což vytvořilo určitou svěžest a hravost. Základní technikou byla perokresba, často lavírovaná. Najdou se i příklady techniky s křídou. Pro podtržení výsledku byl užíván barevný papír společně s akvarelem a krycí bělobou.<sup>18</sup>

Zástupci tohoto období byli významní umělci činní obzvláště mimo nizozemské prostředí. Jak jsem se již zmínila, mnoho z nich putovalo za studiem do italských měst, z nichž nejatraktivnějším byl zpravidla Řím. Nutno však dodat, že k poznání nových děl mistrů z jiných zemí nebylo potřeba cestovat. Známí umělci vynikající v kresebném stylu vytvářeli svá díla jako předlohu ke grafickým listům, které pak bylo možné jednoduše rozesílat do dalších zemí. Takto se bez problému seznámili například záalpstí malíři s dílem Parmigianovým a naopak Italové s vynikajícími kresbami nizozemských, či německých tvůrců. Takto vytvořená síť prozrazující vývoj aktuálního internacionálního umění se stala dobovou výhodou a umělci, či dílny měly možnost se tak velmi rychle učit a pojmout vlastní výtvar zcela novátorským způsobem.<sup>19</sup>

Nyní jsme vytvořili jakési povědomí o rozvoji krajiny na plátně a její osamostatnění v díle Joachima Petitera, jakožto zakladatele oboru krajinomalby. O jeho rozvoj se dále zasloužil Pieter Bruegel starší, který v této oblasti učinil obrovský krok vpřed a postavil základy pro další generace krajinářů, včetně Pietera Stevense.<sup>20</sup> O jeho rané tvorbě víme velmi málo a

---

<sup>18</sup> GERSZI 1983, 11

<sup>19</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 7

<sup>20</sup> Pieter Bruegel sice neměl žádné přímé žáky, nicméně jeho tvorba si brzy získala věhlas a prostřednictvím dalších generací byl tento styl, či způsob nazírání na krajinu, hojně užíván. Mluvíme především o devadesátých letech 16. století přibližně až do roku 1630. V Antverpách mluvíme o následovnicích Janu Brueghelovi a Joosovi de Momper, dále to byl Paul Bril

v podstatě se naše vědomosti točí zejména kolem pražského dvora od roku 1594, kdy byl jmenován dvorním malířem Rudolfa II. Jestliže se ale vrátíme k holandskému prostředí, ve kterém Stevens vyrůstal, můžeme říci, že byl ve svém rodném městě Mechelen, stejně tak jako později v Antverpách, ovlivněn bruegelovskou školou. Víme, že se stal roku 1589 členem bratrstva sv. Lukáše v Antverpách<sup>21</sup> a že jeho raná díla poukazují na úzkou spolupráci s vlámskými malíři Hendrickem III van Cleve, Hansem Bolem, Lucasem van Valckenborch a Paulem Brilem.<sup>22</sup>

Jedinou možnou reminiscencí na jeho rodný kraj nám může posloužit kresba z roku 1594 nadepsána ‚37 te Mecchelen‘, ve vlastnictví výmarského Schlossmusea. [6]. Jedná se o modře, hnědě a červenohnědě lavírovanou perokresbu série s číslem 37, tedy série kreseb z okolí Bruselu. Jedna kresba z této série byla použita ještě jednou v Praze, a tak se neví, jestli Pohled na město Mechelen je vyhotovena na základě dřívějších skic, nebo se jedná o pouhou ilustrativní vzpomínkou, jelikož z topografického hlediska kresba nebyla nejspíše aktuální. Ještě se k této kresbě dostaneme v rámci kapitoly Stevensovy tvorby do roku 1594.<sup>23</sup>

Antverpy byly v první polovině 16. století střediskem mezinárodního obchodu, což samozřejmě přilákalo mnoho umělců. Velmi důležitý post zde zastávali nakladatelé zaměstnávající grafiky a mědirytce. Grafici úzce spolupracovali s kreslíři podle jejichž návrhů se objednávky vytvářely. Jedním z nejvýznamnějších místních grafiků byl také Hieronymus Cock, pod jehož

---

v Římě, David Vinckeboons a Jacques Savery v Amsterdamu, Hendrick Goltzius a Jacques de Gheyn v Haarlemu a Paulus van Vianen v Salzburku, později v Praze společně s Pietrem Stevensem a Roelandtem Saverym. Přeloženo z: GERSZI 2012, 63

<sup>21</sup> Svatolukášské cechy byly významnými malířskými cechy středověku. První vznikl v Itálii a v Praze zas roku 1348 dle vzoru avignonského bratrstva Confrérie de St. Luc. V Nizozemí se těšil svojí významovostí cech sv. Lukáše v Antverpách, kde se vyučil také náš malíř. Cechy sv. Lukáše měly v každé zemi svůj název. Nizozemskému se říkalo gildy. Více viz BALEKA 1997, 209

<sup>22</sup> VORLÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ (eds.) 2012, 132

<sup>23</sup> ZWOLLO 1968, 126

křídla si vzal malíře a kreslíře Pietera Bruegela staršího, Franse Florise a Maartena van Heemskercka. Kresby Malých krajín od Pietera Bruegela oslovily zejména Hanse Bola a bratry Jacoba a Roelandta Saveryových. Zde se setkáváme s velmi úzkým okruhem Pietera Stevense. Víme, že umělci často tvořili společně a navzájem se inspirovali, což je v případě Hanse Bola platné dvojnásob, jestliže víme, že byl stejně tak jako Stevens narozen v Mechelenu. Malíři si tak už jen z principu byli velmi blízcí. Bolův styl, se odvíjel od grafiků bratří Cockových tvořících v intencích tradičních nizozemských prvků, jako byla například přesnost odpozorování skutečnosti a následný přenos na obraz v podobě ideální krajiny. Přesně tento styl byl typický pro Antverpy a díky uprchlíkům před Španěly se šířil dál po Evropě. Zůstaňme však u Bolova malířského stylu, kterým se Stevens inspiroval. Vyznačuje se hojným užitím nejrůznějších motivů, dekorací a složitostí prostorové koncepce obrazu. V roce 1572 se přestěhoval z Mechelenu do Antverp, kde si přisvojil zcela novou koncepci a začal své obrazy zjednodušovat a zjemňovat. Dřívější bujaré a motivy přeplněné obrazy se proměnily ve vzdušnou a jasnou kompozici jen s několika málo motivy. Malířský účinek se tou dobou snažil umocnit výraznějším lavírováním. Ty části obrazu, které měly spíše doplňovat hlavní obsah, byly stále tvořeny dekorativně a poněkud stylizovaně, což v podstatě poukazuje na manýristický styl, nicméně již zmíněná zjednodušená prostorovost celého obrazu je jasným ukazatelem na intenzivní zájem o skutečnost. Takový nádech měly jeho kresby z antverpského prostředí a zejména Bolovo zobrazení lesa z tohoto období, [7] bylo inspirací pro mnoho malířů následující generace, včetně Pietera Stevense a například i Jana Brueghela.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> GERSZI 1983, 10–11

## 2.3 Italské prostředí a inspirace dílem Paula Brila

Tradici italské krajinomalby můžeme hledat již v období antiky. Její vývoj byl v průběhu staletí velmi složitý a vesměs na ní nebyl kladen takový zřetel, jako na figurální kompozice. Výše jsem se zmínila o jistém povýšení přírody v oboru knižní malby v provedení bratří z Limburka, o což se v podstatě snažili o něco dříve i Sienští umělci na přelomu 13. a 14. století. Vyjmenujme ku příkladu alespoň freskovou výzdobu v prostorách Palazzo Pubblico v Sieně, dílo Ambrogia Lorenzetti, *Alegorie dobré a špatné vlády* (1337–1340), kde je možné spatřit široké krajinné prostranství s jistými topografickými přesnostmi.<sup>25</sup> Postupem času můžeme samostatnou krajinu nalézt ve studiích mistrů zajímajících se o bezprostřední skutečnost. Jmenujme kresby Leonarda da Vinci, či akvarely Albrechta Dürera.<sup>26</sup> Tyto studijní skici byly však následně využity jako předloha ke krajinným stafážím v pozadí hlavní scény.

V průběhu 16. století se krajinomalba postupně vymanila z područí figurativního umění a začala si vydobývat pevné místo mezi ostatními obory výtvarného umění. Nejdříve se to v praxi podařilo severním zemím, nicméně prvenství v teoretickém základu si mohou připsat naopak Italové. Důvodem je rozličné nazírání na problematiku zobrazování krajiny v obrazech. Nizozemská krajina byla prostředkem, jak interpretovat kosmický řád, a to zejména užitím ideálních kompozic z detailně odpozorovaných celků. V takto vytvořených

---

<sup>25</sup> Více o díle bratří Lorenzettiů: Mária PROKOPP: Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Berlin 1985

<sup>26</sup> Ve spojitosti s dílem Albrechta Dürera je nasnadě připomenout tvorbu umělců tzv. Podunajské školy činné zejména v první polovině 16. století. Jak již název napovídá, tento okruh se soustředil na území dnešního Rakouska a jeho hlavním tahounem se staly krajiny Alberta Altdofera, jenž tvořil po vzoru právě již zmíněného Albrechta Dürera. Hlavním cílem námětu těchto umělců se stalo pohádkově romantické zachycení přírody v okolí Dunaje s typicky hustou listnatou i jehličnatou vegetací. Krajina zde netvořila pouhou kulisu k náboženskému, či mytologickému námětu. Zastávala hlavní roli zobrazovaného. O rozkvět Podunajské školy se zasloužil Rueland Frichauf ml. a významným příznivcem byl také Wolf Huber. Více o Podunajské škole: Sáva ŠABOUK: Encyklopedie světového malířství. Praha 1975

obrazech se mělo zrcadlit spojení vztahu člověka k přírodě. Italští malíři brali však krajinu jako náladotvorné pozadí, jako kulisu příběhu, který se snažili publiku předat, a výhody v zobrazování krajiny připisovali Seveřanům z toho důvodu, že byli obklopeni divokou přírodou, kterou malovali takovou, jaká je, což jim zajistilo nebývalý úspěch. Vlivem záalpských umělců tvořících v Itálii se však v poslední třetině 16. století podařilo zdolat bariéry mezi těmito názory. Vzájemná tvorba a inspirace zde byla natolik veliká, že samostatná existence krajiny byla italskými malíři hojně rozvíjena.<sup>27</sup>

Jak jsem se již zmínila, Itálie byla tehdy pro většinu umělců místem, kam cestovali za studiem s cílem vylepšit svůj umělecký počín. Je to sice velmi pozitivní myšlenka, nicméně pro mnohé malíře původem z flanderského prostředí to byla jedna z mála možností, jak doslova uprchnout. V souvislosti s kapitolou věnovanou rané tvorbě Pietera Stevensa bych ráda navázala na Antverpy, které byly situovány ve španělské provincii, a při násilném obsazení města roku 1585 vojsky Filipa II. byli všichni umělci s rozdílným náboženským a politickým přesvědčením nuceni ze země odcestovat. Početná skupina vytvořila svou vlastní komunitu ve Frankenthalu, ze které jmenujme například vynikajícího krajináře Gilise van Coninxloo tvořícího zejména krajiny velkých forem ideálně komponované s detailně a realisticky pojatými prvky. Frankenthalská linie umělců si vytvořila svébytnou podobu ve spojení s místními malíři, nicméně pro hlavní proud flámského krajinářství měli rozhodující vliv spíše umělci tvořící v italských provinciích. Mluvíme zde výhradně o dvou místech, kdy tím prvním jsou Benátky. V posledních dvou dekádách 16. století zde působili dva význační umělci nizozemského původu, jmenovitě Pauwel Franck (um. jm. Paolo Fiammingo) a Lodewijk Toeput (um. jm. Lodovico Pozzoserrato), kteří využili římského stylu v podobě výrazně plastických dominant, ale samozřejmě také čistě benátského stylu mající základ

---

<sup>27</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 104–106



v bohaté barevnosti a světelných efektech po vzoru Tintorettova okruhu. Jejich tvorba se stala základem jednoho z proudů barokního realistického krajinářství v Nizozemí, proto přikládám obraz od Pauwela Fancka z Obrazárny Pražského hradu s názvem *„Krajina s útekem do Egypta“*. [8] Řím se stal však tím nejvyhledávanějším městem díky jeho antickým základům, ale i díky vrcholně renesančním dílům.<sup>28</sup> Krajináři se zde mohli inspirovat z antických, tedy helénistických originálů nástěnných maleb krajin a proniknout tak do samého nitra tvořivosti. Prostředí hlavního města mělo možnost bez problému absorbovat nové podněty z Nizozemí a produkovat nejrůznější zakázky pro tyto umělce. Takto se osvědčili bratři Matheus a Paul Brilové při tvorbě krajinných námětů nástěnných maleb ve Vatikánu i jiných římských palácích. Svou prací si vysloužili věhlas sahající až do rodné země, že dřívější Michelangelovy námitky vůči flámským malířům krajin pozbyly na opodstatnění.<sup>29</sup>

Pieter Stevens se na počátku devadesátých let rozhodl odjet do Itálie, kterou procestoval od Říma po Neapol.<sup>30</sup> Později se usadil v Římě s myšlenkou učít se novému stylu, který byl v Záalpi tolik opěvován a na jehož vkus nedali umělci v rámci nových intencí dopustit. Toto město bylo jedním z center, kde se křížila antická tradice s novými vlivy vně Itálie. Takto přicestovali nizozemští malíři zde vytvořili základ nové krajiny s bruegelovskou tradicí. Jedním z nich byl také Paulus Bril, který zde tvořil ještě se svým bratrem téměř padesát let.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> VLNAS 2004, 57

<sup>29</sup> GRŮZA 1968, 15

<sup>30</sup>Odborná literatura se shoduje na tom, že není znám přesný rok cesty do Itálie. Veškerá datace v souvislosti se životem Pietra Stevense před rokem 1594, tedy rokem jmenování císařským dvorním malířem, je nejasná a je potřeba čerpat z námi doložených a datovaných mistrových obrazů, či kreseb. Právě na základě jeho prací můžeme vyvodit, že odcestoval do Říma v roce 1591 a zdržel se zde nejméně jeden rok. Viz GERSZI 2012, 155

<sup>31</sup> GERSZI 2012, 103–104

Jeho okruh byl velmi známý a Pieter Stevens se přidal mezi krajináře, kteří pod Brilovým vedením vytvářeli různé krajinné scenérie zdejších paláců a kostelů. Bril se zaměřoval převážně na tvorbu fresek a deskových obrazů, ale samozřejmě v jeho repertoáru nechyběla ani kresba antických památek. Jeho důraz na detail, přesnost v kompozicích a topografická věrnost jsou hlavními prvky, jež oslovily Pietera Stevense a snad mu daly podnět k vytvoření několika městských vedut na sklonku 80. a 90. let včetně mnoha detailních studií dle skutečnosti. Příkladem nám může posloužit *„Studie ruin na Palatinu“* (1592). [9] Tyto jednotlivé architektonické kompozice můžeme posléze vidět na jeho malbách z pražského prostředí. Antické stavby a ruiny byly vkomponovány do bujaré, avšak tajemné krajiny. Z toho lze usoudit, že si své náčrtníky a skicáře vzal s sebou do Prahy a nadále z nich čerpal. Nebyl však sám, komu sloužily k inspiraci. Některé Stevensovy kresby antické architektury byly použity Egidiem Sadelerem, který se mimo jiné vracel i ke skicám Bruegelovým, a použil je formou předloh do svého cyklu *Vestigi della Antichità di Roma, Tivoli, Pozzovo et Altri Lvochi* (1606). Tento cyklus vytvořil Sadeler s předlohou stejnojmenného díla Étienne du Pérac z roku 1575 a byl doplněn o celkem dvanáct nových listů, přičemž prvních třicet osm jsou kopiemi z původního du Péracova díla. [10]<sup>32</sup> Je zde ještě jedna skutečnost, dokládající úzkou spolupráci Pietra Stevense s Egidiem Sadelerem. Sadelerova specializace byla velmi široká a jakožto reprodukční grafik věnoval pozornost vícero podnětům z různých kulturních oblastí. Takto mohl být Stevens informován o nejnovějších dílech Paula Brila, ačkoliv od sebe byli na míle daleko. Samozřejmě byly tyto reprodukce podnětem pro všechny mistry Rudolfova dvora, a tak z oblasti krajinomalby jmenujme například Roelandta Saveryho, využívající tuto možnost ke studiu kreseb Jana Brueghela.

---

<sup>32</sup> ROLLOVÁ 2011, 5

Vraťme se však k inspiraci Paulem Brilem a jeho úzkým okruhem. Z tohoto období se nám dochovalo opravdu mnoho kreseb, z nichž pro nás nejdůležitější je jedna signovaná: *„Petrus Stevens Delinea / Roma / Ao 1590“*. [11] Datace k roku 1590 je po naše bádání důležitá v tom smyslu, že je to první doložená práce z italského prostředí a domníváme se tedy, že právě v tomto roce přijel Pieter Stevens do Říma.<sup>33</sup> Jedná se o dílo v šedo-hnědém lavírování, kdy vidíme ještě ne tak propracovanou krajinu. Listy stromu v popředí působí poněkud těžkopádně a celková kompozice obrazu není stále tak dobře propracována, jako u jiných Stevsových prací. Další kresby viditelně spřízněné s Brilovými prvky jsou umístěny v Zemském muzeu Joanneum v Grazu s názvem *„Svatá Odilie“* a *„Kristus jako dobrý pastýř“*.<sup>34</sup> [12] Takto provedená postava Ježíše Krista, tedy s mírně nakloněným korpusem, je ve Stevsových pracích ještě několikrát zopakována.

Mnohem zajímavějšími pracemi z tematického hlediska, jsou pro nás však pohledy na město Řím od břehu řeky Tiber. Ta nejdůležitější je z ruk Pietera Bruegela vytvořená roku 1553, uložena v Devonshireské sbírce v Chatsworthu.<sup>35</sup> [13] Začleňuji ji sem záměrně, aby měl čtenář možnost porovnání nejen vizuální, ale mohl si také udělat obrázek o tom, jaká byla tvorba Pietera Bruegela staršího ve srovnání se stejným pohledem na město od Pietera Stevse o padesát let později. Římské období našeho malíře je totiž velmi důležité z hlediska transformace jeho stylu. Vyučil se malířem v Antverpách, tedy v prostředí čistě bruegelovském. Zde v Římě si přisvojil nové techniky svého okolí, tedy zejména ty od Paula Brila, se kterým byl v úzkém kontaktu.

---

<sup>33</sup> ZWOLLO 1968, 127; GERSZI 2012, 155

<sup>34</sup> Oba dva listy nejsou datovány.

<sup>35</sup> GERSZI 2012, 101

Bruegelova kresba tvořena perem a hnědým inkoustem<sup>36</sup> je velice jemná, minimalistická s exaktním pohledem na Dogana Vecchia, jenž je topograficky přesný. Malíř, jako by seděl v loďce přímo na druhém břehu řeky a vše si pečlivě zaznamenal do svého skicáře. Dominanta Starého celního domu je odlehčena vykukujícími stěžněmi bárek plujících na vodě v předním plánu obrazu. Zdá se, že si takovýto pohled na břeh Tibery oblíbilo mnoho dalších umělců a staly se tak v tomto námětu následovníky Pietera Bruegela i jeho jednoduchém pojetí tiberské krajiny s městem. Proto je pro nás toto dílo tak důležité.<sup>37</sup>

Jedním z takovýchto pohledů se nám naskytl v kresbě Následovníka Matthijse Brila, jehož kompozice s názvem ‚*View of Rome from Ripa Grande*‘ z roku 1600 společně se zobrazeným úhlem města je nápadně podobná tomu od Pietera Stevense. Existují dvě takovéto Stevensovy kresby z muzea Albertina ve Vídni, z nichž uvádím pouze jednu datovanou k roku 1592, pojmenovanou ‚*Phantastische Tiberansicht mit Rom im Hintergrund*‘. [14] Ačkoliv jsou nám známy dobové pohledy na město ze břehu Tibery a z Isola di san Bartolomeo, nelze s přesností určit, jestli jedná o kresbu dle reality, nebo jestli byla vytvořena později na základě mistrova skicáře.<sup>38</sup> Stejně tak jako následovník M. Brila, je i tento pohled založen na panoramatickém pohledu na město nicméně se liší dramatičností, kterou řeka protéká městem. Nenalezneme zde kotvící loďky s lidmi postávajícími u vody, ale neklidný pohled na staré město s výraznými detaily na antické památky, které Stevens hojně užíval ještě v pražském prostředí.

Mistrovým reminiscencím na jeho římský pobyt bych ráda věnovala několik slov v kapitole vztahující se k jeho prvním létům v Praze.

---

<sup>36</sup> Konkrétní detaily této kresby lze nalézt v digitalizované sbírce Chatsworth House na <https://www.chatsworth.org/art-archives/devonshire-collection/old-master-drawings/view-of-the-ripa-grande/>. Vyhledáno dne 14.11.2018

<sup>37</sup> GERSZI 2012, 101

<sup>38</sup> ZWOLLO 1968, 127

## 3 Dvůr císaře Rudolfa II.

Jakožto i v předchozí kapitole, je i zde nasnadě připravit si půdu pro následující bádání. Kapitola pojednávající o manýristické Praze nám má vytvořit povědomí o tom, na jakých základech byl vytvořen tak významný dvůr, jako byl právě ten Rudolfův, pyšníci se statutem jednoho z nejvýznamnějších uměleckých center tehdejší Evropy.

### 3.1 Císařova láska k umění

Princ Rudolf II. byl v roce 1564 poslán spolu se svým bratrem Ernstem na výchovu ke králi Filipu II. do Španělska, kde strávili téměř osm let. Stalo se tak hlavně na přání matky, která se obávala, že Rudolf, jako nástupce císařské moci, bude po svém otci příliš tolerantní v otázkách náboženských. Později po smrti Maxmiliána II. se mu Rudolf II. v mnoha ohledech skutečně podobal, to ale příliš předbíháme dobu. Španělsko bylo tehdy silně katolickou zemí a na provincie v jejím područí byl vyvíjen velmi silný rekatolizační nápor. Vraťme se však k dětství Ernsta a Rudolfa II. Navzdory tíživým rozkolům strýcovy politiky, vyrůstali oba bratři v poklidném prostředí španělského dvora. Kromě humanisticky zaměřené výuky se mohli bratři věnovat lovu, jízdě na koni a dvorským radovánkám. Všeobecné vzdělání přijímali od preceptora dr. Johanna Tonnera a od hofmistra Adama z Dietrichsteinu. Vědomosti na poli náboženství a dvorské etiky jim daroval v krátkých sekvencích sám král Filip II. zcela vlídně a nenásilně. Vždyť počátky náklonosti k umění mladého Rudolfa vznikaly právě zde na španělském dvoře. Později také poukážu na vliv jeho strýce na císařovu vybranost a vytříbený umělecký vkus. Filip II. šel oběma synovcům zářným příkladem a svou vřelostí nahrazoval chlapcům

alespoň z části tak vzdálený domov. Přesto, že jim nic nechybělo, byli velmi potěšeni zprávou, že se mohou vrátit zpět domů do Vídně.<sup>39</sup>

O to větší zklamání pro ně bylo zjištění, že v rodné vlasti nejsou zcela tak vítáni, jak by si bývali přáli. A to pouze z důvodu jejich ortodoxní výchovy, která díky benevolenci ba přímo podpoře protestantského obyvatelstva císařem Maxmiliánem II. nebyla ve Vídni vítána.<sup>40</sup> Maxmilián II. počítal s nástupem svého prvorozeného syna Rudolfa, a tak připravil vše pro jeho nástup. 22. září 1575 se stal Rudolf II., král uherský a arcikníže rakouský, také českým králem, což bylo podmínkou k následné císařské korunovaci. Po otcově smrti dne 12. října roku 1576, byl Rudolf II. vyhlášen neomezeným vládcem v zemích Svaté říše římské národa německého.<sup>41</sup>

Vídeňský dvůr se však ze sídla císařského dvora nepyšnil dlouho. Důvodem výběru Prahy jako nového sídla císařovy vlády byl kromě jiného fakt, že měl Rudolf s příslušníky rodiny neustálé starosti, ať už hovoříme o ambicích bratra Matyáše v Nizozemí, či o nutkání druhého bratra Maxmiliána stát se polským králem. Oba tyto pokusy se staly neúspěšnými a pro čerstvě jmenovaného císaře také potupou. Touha žít, co nejdále od rodiny byla tak silná, že se ještě téhož roku otcovy smrti přestěhoval do Prahy.<sup>42</sup> Kromě

---

<sup>39</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 7

<sup>40</sup> Roku 1574 sepsal benátský vyslanec u císařského dvora Giovanni Corrado zprávu o všeobecném napětí lidu po návratu Ernsta a Rudolfa II. zpět do Vídně: „*Za svého pobytu ve Španělsku si osvojili něco, co jim může být právě tak na škodu, jako to druhé (přísná katolická výchova) k užítku, a to sice jistou pýchu, která se projevuje v jejich gestech a činí je, – nechci říci nenáviděnými, abych se vyhnul tomuto nepříjemnému slovu, snad tedy – méně oblíbenými, než by mohli být. Je považována za špatnou a zavrženímhodnou vlastnost, kterou si přinesli ze Španělska, neboť v každém ohledu zcela odporuje zdejšímu zvyklostem, které vyžadují od knížat jistý familiární způsob hovoru.*“ Citováno v německém překladu G. von SCHWARZENFELD, Rudolf II. Der saturnische Kaiser. Mnichov 1961, 30

<sup>41</sup> KOLÁR 1987, 165, 168

<sup>42</sup> Eliška Fučíková později v souvislosti o cestě Rudolfa II. do Prahy hned po smrti jeho otce roku 1577 hovoří, jako o pouhé možnosti změny místa císařského dvora, a to až do roku 1583, kdy císař Rudolf II. oficiálně požádal české stavy o mimořádný příspěvek na opravu Pražského hradu, snad v intencích vytvořit z Prahy nové císařské město. V průběhu 70. let byly na Pražském hradě prováděny stálé stavební úpravy, avšak bylo za potřebí vytvořit z komplexu reprezentativní sídlo. Viz Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfovy sbírky. In. Umění na dvoře Rudolfa II.

osobních důvodů se jednalo také o hrozbu vpádů tureckých vojsk. Jako vzdálenější město bylo velmi strategické místo ohraničené pásmem hor.<sup>43</sup>

Osobnostně se Rudolf velmi připodobňoval svému otci, což nerada viděla jeho matka. Doufala v pravý opak a v to, že si její syn bude počínat v intencích katolického vyznání. Nicméně Rudolfovo politické krédo tak blízké otcovu bylo: *„touha po míru a snášenlivosti mezi lidmi, odpor ke krutosti a násilí, obdiv k moudrosti, učenosti, k umění“*.<sup>44</sup> Pro Rudolfa bylo taktéž důležité, že nebyl ani katolíkem, ani protestantem, ale jednoduše vroucně věřícím člověkem. To vše se odráželo v jeho nadcházející vládě a mecenášství na poli vědy a umění.

Vraťme se však zpět k umělecko-historickému tématu v životě císaře Rudolfa II. Již jsme si připravili ornou půdu pro následující bádání, kdy byl císař podpořen v prohloubení vztahu k umění svého otce, ale i jeho strýce Filipa II. Začneme tedy obdobím španělským, kde pobýval mezi léty 1563–1571.

Španělský král Filip II. byl významným stavebníkem, mecenášem umění a horlivých sběratelem. Na svém dvoře připravil nejlepší podmínky umělcům, jež si pozval z různých koutů světa. Nechal založit také několikero uměleckořemeslných dílen a odkupoval díla od svých oblíbených mistrů. Například krajinomalba byla v jeho sbírkách zastoupena významnými díly Pietera Bruegela staršího. To vše nadchlo oba jeho synovce, kteří se později stali také horlivými sběrateli a mecenáši. Bohužel arcivévoda Ernst zemřel předčasně roku 1595. Jeho sbírka byla záhy převezena do Vídně, kde měla být rozdělena mezi všechny bratry. Rudolf však docílil toho, že většina exemplářů včetně rozsáhlé knihovny připadla jemu. Svou kunstkomoru tak rozšířil o

---

1988, 215. K dalšímu bádání datace výstavby Pražského hradu doporučuji: Jarmila KRČÁLOVÁ: Poznámky k rudolfínské architektuře. In: Umění XXIII, 1975, 504–514

<sup>43</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 8

<sup>44</sup> Cit. z: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 14

předměty, které Ernst shromáždil během svého krátkého působení jako místodržitel v Nizozemí.<sup>45</sup>

Ze Španělského dvora si Rudolf II. přivezl obraz Íó, Danaé, Ganyméda a Lédu od malíře Correggia, dále Parmigianinova Amora řezajícího luk a mnoho předmětů uměleckého řemesla. Po cestě do španělského království v roce 1563, ale i na cestě zpět do Vídně, navštívili oba Habsburkové mimo jiné i italská města jako Milán, Mantovu a Janov. Tyto cesty jistě nenávratně zapůsobily na jejich smysly, nicméně ani po návratu do vlasti nemuseli své vášně pro umění potlačovat. Maxmilián II. měl slabost především pro vědecký obor, nicméně jeho snahy přivábit jedny z nejlepších umělců jeho doby na svůj dvůr jsou nesporné. Měl slabost pro antické a italské umění, což dokazuje jeho nabídka přijetí na císařský dvůr Andreo Palladiovi, který však pro mnohem lákavější závazky žádost nepřijal.<sup>46</sup> Císař Maxmilián sice neměl na výběr umělců příliš šťastnou ruku, zato jeho sbírky dokazovaly, že jeho vztah k umění není pouhou pózou k reprezentaci jeho veličenstva, avšak důkazem vysoké intelektuální úrovně a osobní záležitosti. Správci, mající na starost zpracování Maxmiliánových uměleckých a řemeslných sbírek, učenci a dvorní umělci, se po Maxmiliánově smrti stali prvními členy Rudolfova císařského dvora v Praze. Za zmínku stojí například Giuseppe Arcimboldo, Antonio Abondio, Jacopo Strada, Bartolomeus Spranger, Hans Mont a další. Rudolf II. zpočátku svého panování na pražském dvoře nejevil přílišný zájem o uměleckou činnost, a to nejspíše pro to, že veškerý jeho čas věnoval státnickým povinnostem. Zapotřebí byla také výstavba nových reprezentativních místností a přestavba hradu po požáru. Po několika letech vlády se začal umělecký okruh na jeho dvoře záhy rozrůstat o další zvučná jména. Rudolf II. si zval umělce

---

<sup>45</sup> „V soupise jeho pozůstalosti byly obrazy Huberta van Eyck, Rogiera van der Weyden, několik maleb Pietera Bruegela st., Hieronyma Bosche, Hendricka de Clerck, Tobiase Verhaechta, Lucase van Valckenborch, Gillise Monstaerta a dalších.“ Cit. z pozn. č. 12: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 225

<sup>46</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 214



z několika koutů světa. Nevznikl chaos stylových tendencí, naopak císař věděl přesně jakým směrem by se mělo umění na jeho dvoře ubírat. Bartholomeus Spranger byl chovancem římsko-florentského manýrismu, na který navázal také Hans von Aachen. Josef Heintz zastával mimo jiné místo malíře s italizujícím stylem.<sup>47</sup> Jeho idoly byli Correggio, ve kterém našel sám císař zalíbení, a dále také Federico Barocci. Malířský dvůr doplňovala kromě italské větve také Rudolfova náklonnost ke starému umění německému a nizozemskému. Na tomto poli se stali význačnými Hans Hoffmann pro svou inspiraci v Dürerovi a Roelandt Savery navazující svým dílem na školu Pietera Bruegela staršího, což je ostatně společným zájmem v díle Pietera Stevense. Celý Rudolfovův múzický dvůr měl možnost tvořit mezi těmi nejlepšími a inspirovat se početnými díly ze sbírek starých mistrů. Takto mohli obohatit svůj dosavadní um a zároveň také kooperovat se svými současníky. Také proto byla Praha postavena na piedestal Mekky umění v podání Karla van Mandera, jenž toto místo doporučoval všem hledajícím inspiraci a bujaré zázemí pro svou činnost.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Josef Heintz nastoupil do dvorských služeb roku 1591 a jeho poslán bylo malovat významné antické památky. Proto hned následující rok odcestoval zpět do Itálie, odkud původně přišel na pražský dvůr. Kromě tohoto malířského posláni se chopil také obchodnické činnosti. Pro císaře Rudolfa II. vyhledával a posléze nakupoval umělecká díla. Ta, která nebyla k odkupu se snažil Heintz zkopírovat a uložit následně do císařovy sbírky. Jako obchodník v Itálii působil celé čtyři roky. Více viz FUČÍKOVÁ 1986, 20–21

<sup>48</sup> Bartolomeus Spranger navštívil roku 1602 Nizozemí, aby se setkal s Karlem van Manderem a předal mu cenná fakta k sepsání jeho vlastního životopisu. O jeho činnosti na pražském dvoře hovoří takto: „*Během dlouhé doby, kdy pracoval pro císaře osamocen a neměl vedle sebe nikoho, kdo by mu mohl sloužit za vzor v barevnosti obrazu, nedbal příliš o kolorit. Teprve když uviděl práce Josefa Švýcara (rozumí se Heintze) a Hanse von Aachena, kteří dovedli ve svých kompozicích tak úspěšně využít barvy, začal s ní také on zcela jinak zacházet. Neboť oni dokázali vyvolat svými obrazy dojem nádherné plastičnosti a upoutat oči divákovy.*“ Viz FUČÍKOVÁ 1986, 11. Cit. podle: MANDER 1906, 165–167

### 3.2 Fenomén krajinomalby na pražském dvoře

Malíři tvořili vskutku početnou část dvorních umělců Rudolfa II. z nichž krajináři zastupovali nepřehlédnutelnou skupinu. Jistě se shodneme, že krajinomalba jako samostatný žánr byla definitivně zformulována v Nizozemí celoživotním dílem Pietera Bruegela staršího a jeho následovníků. Troufám si říci, že jediným čistě bruegelovským zástupcem na pražském dvoře byl v té době Roelandt Savery, k jehož práci se vrátím v následujících kapitolách.<sup>49</sup> Co se týče dobových záznamů hovořících o nizozemské krajinomalbě, můžeme zmínit Michelangela, který krajiny flámských mistrů sice považoval za pozoruhodné, nicméně jim nepřikládal statut pravého umění.<sup>50</sup> Stejný názor zastávali i jiní italští umělci a je vidět, že severskou tvorbu brali s jistou rezervou a dokonce řadili nizozemce k umění pro nižší vrstvy. Ilustrací tohoto postoje jsou také Vasariho slova, že „tu sotva najdete ševcovskou dílnu, v níž by nebyly německé krajiny. Německé krajiny jsou zde myšleny jako ty nizozemské.“<sup>51</sup> Teprve hlubší studium Pliniových spisů mohlo alespoň z teoretického hlediska zapříčinit chápání krajinomalby jako samostatného vyobrazení. Ve výsledku můžeme sledovat postupný rozvoj krajinných scénérií na pozdně renesančních obrazech italských mistrů, činných zejména v Římě a Benátkách, avšak velmi důležitou roli hráli právě severané trvale žijící v Itálii. Důkazem nám mohou být nástěnné i závěsné obrazy krajin z dílny severských

---

<sup>49</sup> Více k dílu Roelandta Saveryho: Olga KOTKOVÁ (ed.): Roelandt Savery. Malíř ve službách Rudolfa II. Praha 2010

<sup>50</sup> Převzato z německého překladu: Joaquim de VACONCELLOS (ed.): Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. IX., Wien 1899, 29. Též online na: <https://archive.org/details/viergespracheberd00holl/page/n5>. Vyhledáno 26.11.2018

Dále také: Han LORZING: The Nature of Landscape. A Personal Quest. Rotterdam 2001, 24–25; Paolo PINO: Dialogo di Pittura. 1548

<sup>51</sup> Z Vasariho dopisu psanému Benedettu Varchimu: Ernst GUHL: Künstler-Briefe. Berlin 1853, s. 425–426. Viz pozn. č. 6: FUČÍKOVÁ 1986, 34

mistrů, jenž se těšily vysoké poptávce pro nejrůznější italské paláce i kostely. Jedná se tedy o zakázky sběratelů umění z vyšších kruhů.<sup>52</sup>

Již zde můžeme vysledovat možný vývoj Stevensovy tvorby. Na počátku byl nepochybně inspirován mistry známými anebo činnými v jeho vlastním okolí vázaných na silnou bruegelovskou tradici. Tu výstižně popisuje Jan Bialostocki takto: „*spojil kosmický řád s empiricky studovanými jednotlivostmi a ve kterém srostl v organickou jednotu život člověka se životem přírody. V Bruegelovských malbách můžeme nalézt dokonalou vyváženost poznání a řádu, pasivního a aktivního vztahu k přírodě, harmonii člověka a světa.*“<sup>53</sup>

Další generace krajinářů v Itálii z této školy čerpala, nicméně doba manýrismu nepřikládala tomuto žánru až takovou důležitost. Obrazy krajiny zde nebyly tak melancholické, spíše byl kladen důraz na fantazii a vyumělkovanost. Vznikaly až bukolické obrazy, jež nebyly teoretikům příliš přitažlivé, načež vyzdvihovali Nizozemce za jejich ztvárnění přírody, která byla v jejich domácím prostředí sama o sobě divoká a takovou ji také mohli přenést na papír. Tyto dvě větve krajinářské tvorby, ať už bruegelovskou školu v pojetí druhé generace nizozemských malířů, nebo jejich italizující styl, byly zastoupeny na dvoře Rudolfa II. První linii zastával Roelandt Savery a druhou právě Pieter Stevens, a to zejména v závislosti na jeho pobytu v Římě, kde se seznámil s jeho největším inspirátorem tohoto římského období, Paulem Brilem. Kromě nizozemského a římsko-benátského vlivu na vývoj krajinomalby na Rudolfově dvoře mluví Prosperetti také o přispění německých malířů, kdy se zástupci všech těchto tří linií zasadili o vytvoření nového uměleckého pojetí zdejší krajiny, která bude stejně tak srozumitelná i v mezinárodním měřítku. Tuto kooperaci lze nejlépe vidět v díle Aegidia

---

<sup>52</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 12

<sup>53</sup> Jan BIALOSTOCKI: Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei, kat. Europäische Landschaftsmalerei 1550–1650, Dresden 1972, 15. Viz pozn. č. 4: FUČÍKOVÁ 1986, 34

Sadelera, který na základě předloh Pietera Stvense, Roelandta Saveryho a Jana Brueghela vytvořil několikero grafických zpracování.<sup>54</sup>

Malíři krajin však tvořili mnohem početnější skupinu, než jsou výše zmínění, a je zajímavým faktem, že jimi byli zejména umělci nizozemského původu. Mluvíme například o topograficky věrných krajinách Lucase van Valckenborch, dürerovsky pojaté krajině Paula van Vianena, či o vynikajícím rytcí, kreslíři a malíři Egidiovi Sadelerovi, rodákovi z Antverp. Můžeme se jen domnívat, jestli je to náhoda, nebo si císař své malíře vybíral na základě jistého přesvědčení a vize vzhledu jeho obrazárny, kterou by měli umělci v jeho službách naplnit. Osoba Rudolfa II. je v dostupné literatuře probírána ze všech stran a ve výsledku se můžeme jen dohadovat, jakým člověkem císař opravdu byl. R.J.W. Evans se rozhodl vytyčit tři osobnosti tohoto císaře z čehož jedna z nich je právě ta mecenášská, podporující umění a vědu na racionální bázi a která utváří hlavní linii kulturně vědné literatury.<sup>55</sup> Právě touto cestou bych ráda postupovala při rešerši následujících děl a myšlenek jednotlivých osobností, jelikož jediné tato se mi zdá být tou nejvhodnější a také nejvíce racionální. Pokud se tedy zamyslím nad údělem holandských malířů na Rudolfově dvoře, je dle mého názoru více než jisté, že to byl právě podíl realismu stojícího proti melancholii a tajuplnosti v jejich obrazech. Čistá a surová krajina, zpodobněna tak, jak ji člověk opravdu vidí, nebyla běžným jevem zachyceným ostatními malíři, naopak byla výsadou již výše zmíněných, okouzlených přírodními jevy. Císař si byl vědom této výjimečnosti a hledal mezi malíři ty pravé. Tak například Joris Hoefnagel ve dvorských službách od roku 1590 byl činný nejen jako malíř tak oblíbených miniatur a topografických listů evropských měst, ale věnoval se také fauně a flóře v čemž ho posléze jeho syn Jacob následoval. Císař jejich dílo sice obdivoval, ale v krajinomalbě

---

<sup>54</sup> PROSPERETTI 2009, 117

<sup>55</sup> EVANS 1997, 18

hledal zcela odlišnou tvorbu, kdy „*Jorisovy krajiny, příliš chladné a dokumentární, byly jiného rodu než krajinomalba, která zajímala císaře. Sbíral krajinářské kresby Dürerovy, obrazy a studie Brueghelovy a sledoval tvorbu soudobých nizozemských krajinářů. Proto hledal do svých služeb malíře-specialisty v tomto oboru.*“<sup>56</sup>

Dalším aspektem volby Seveřanů může být také možnost vrátit se pomocí věrného obrazu do míst, která navštívil jako mladý princ. Tuto reminiscenci mu mohl zajistit například Roeland Savery v rámci cest do Tyrol, kam jej císař poslal, „...*aby získal cvik v krajinářské tvorbě.*“<sup>57</sup>

Důvodů, proč si Rudolf II. vybíral zejména Nizozemské umělce může být nespočet, nicméně je důležité si uvědomit, že na císařském dvoře působili významní umělci odlišující se od ostatních svou osobitostí, kterou měli v jeho službách posléze zúročit.

---

<sup>56</sup> Cit. z: FUČÍKOVÁ 1986, 27

<sup>57</sup> JANÁČEK 2014, 298

## 4 Tvorba Pietera Stevense na dvoře císaře Rudolfa II.

Pieter Stevens je postava, která hrála na císařském dvoře významnou roli. Jednalo se bezesporu o vynikajícího, původem Nizozemského umělce, který se ubíral několika směry a formami výtvarného umění. Jestliže se podíváme na soubor jeho děl, která jsou nám doposud známa, uvidíme nejen malíře krajin, ale také obrazů, kde je krajina obohacena například žánrovými motivy či náboženskou tematikou. Obrazy, kde flóra hraje asi nejmenší roli jsou pohledy do ulic se záměrem vystihnout městský život a dále také podíl na tvorbě vedut. V celkovém díle však u Stevense převládá motiv komponované krajiny, ačkoliv se vlivem svých současníků, zejména tvorbou Paula van Vianena, rozhodl věnovat tvorbě kreseb přímo v plenéru. Vianenův život je opředen studijními pobyty v různých centrech tehdejší Evropy. Po italském pobytu v Římě vešel v roce 1601 do služeb salcburského arcibiskupa Wolfa Dietricha von Raitenaua a o dva roky později je veden jako dvorní zlatník Císaře Rudolfa II. Stevensovy plenérové snažení je tedy možno sledovat až po roce 1603.

Z hlediska technických parametrů lze dále dělit jeho tvorbu vícero užitých forem. Byl totiž nejen významným malířem, ale i kreslířem. Objevuje se u něj zejména kresba perem či křídou, doplněnou o lavírování pro změkčení atmosféry obrazu. Samozřejmě se tyto formy obměňují a přizpůsobují fázím malířovy činnosti. Je ale důležité myslet na fakt, že nám není celé Stevensovo dílo známo a že jsou tato tvrzení opřena o doposud odhalená díla.

Následující podkapitoly se týkají uchopení Stevensova díla z hlediska datačního, neboť právě toto dělení se mi zdálo být nejprůhodnější z hlediska orientace v problematice. Na počátku devadesátých let se jeho tvorba vyznačovala jistou návazností na své učitele Hendricka van Cleef a zejména

Paula Brila, od kterého převzal typicky lineární charakter kreseb. Ve druhé polovině devadesátých let se Stevnsy linie změkčují a obsah děl nabíral podstatně malebnějšího rázu. Jeho tahy perem již nebyly tak ostré a lavírování v modrém a hnědém odstínu celkový dojem ještě více zjemnily. V roce 1604 se Stevns setkal s Janem Brueghelem st. a přibližně ve stejném roce se v Praze objevil také i Roelandt Savery.<sup>58</sup> Pro přesnost údajů tou dobou působil v Praze i Paulus van Vianen, jak je uvedeno výše. Je nasnadě vyvodit z těchto let viditelné změny ve Stevnsy tvorbě. Jednou z těch výraznějších je fakt, že ačkoliv byl malířem komponované krajiny kde se zcela idealizovaně doplňovaly pohledy na Alpské hory s antickými ruinami, vyjel ze zajetých kolejí, a právě v tuto dobu se věnoval přímo malbě v terénu. Projevuje se to zejména obsahem zobrazovaného, kdy je ještě do té doby charakteristická panoramatičnost zaměněna v pohledy do divoké krajiny, která postrádá jakoukoliv uspořádanost a nabírá na dramatičnosti i přesto působí tato lesní zákoutí a průhledy přes pokácené stromy malebně a přitažlivě.<sup>59</sup>

Tot' k jednotlivým obdobím Pietera Stevnsy, které budu v následujících kapitolách odkrývat dopodrobna. Studium jeho díla je často opřeno otázkami, kdy není jisté, do jaké míry se Pieter Stevns podílel na konkrétních dílech. Některé listy jsou připisovány jiným umělcům z jeho okruhu, ačkoliv by se mohlo jednat právě o tvorbu ze Stevnsových ruk.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Anna Rollová se zmiňuje o příchodu Roelandta Saveryho do Prahy takto: „*Stevens přišel do Prahy jistě o deset let dříve než Savery a působil tu celých třicet let (možná i o něco déle) až do své smrti. Dvorním malířem byl jmenován roku 1594, ale pravděpodobně zde již nějakou dobu žil.*“ Viz Anna ROLLOVÁ: Pieter Stevns na dvoře Rudolfa II. Praha 2011, 2

<sup>59</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 27–28

<sup>60</sup> Více viz An ZWOLLO: Ein Beitrag zur Niederländischen landschaftsmalerei um 1600. In: Umění XXXI, 1983, 399–412

## 4.1 Příklad do Prahy a tvorba do roku 1595

Je nám prozatím nejasné, co přivedlo Pietera Stevense do Prahy. Karel Vladimír Herain se ve své knize například zmiňuje o tom, že malířova tvorba nebyla zcela přizpůsobena vývoji malířství v Itálii, což ho mohlo vést k myšlence změny uměleckého prostředí.<sup>61</sup> Jestliže se zamyslíme nad příčinou příchodu flámských umělců do italských měst, což bylo v podstatě vyličeeno již v kapitole o italském pobytu, důvodem bylo zejména o ideální podmínky ke studiu umění a co se týče holandské otázky, musíme brát v úvahu i neblahé politicko-náboženské poměry v zemi. Je tedy možné, že Pieter Stevens přijel na poloostrov s cílem usadit se zde, jelikož nemohl určit, kdy se do své rodné země bude moci vrátit. Druhou možností je, že bral tuto cestu čistě ze studijního hlediska a texty Karla van Mandera, opěvujícího Prahu, jako centrum vzdělanosti a bujarého uměleckého dění na dvoře císaře Rudolfa II. ho natolik oslovily, že se rozhodl toto město navštívit. Teréz Gerszi například uvádí, že ho k tomuto rozhodnutí snad přivedl Joseph Heintz.<sup>62</sup>

Také se hovoří o tom, že v Praze strávil nějakou dobu, ne-li několik let před tím, než byl jmenován dvorním malířem.<sup>63</sup> Tato informace však doposud není doložená a lze se pouze domnívat, za jakých okolností tedy Pieter Stevens do Prahy přišel. Pokud se budeme zabývat tím kdy přišel Pieter Stevens do Prahy, zůstanou nám opět spekulativní názory odborníků.

V roce 1968 vyšla studie kompletního Stevenseva díla z ruk umělecké historičky An Zwollo, která se usilovně zabývá holandským uměním v Evropě. Uvádí, že existuje zpráva o tom, že se měl náš malíř snad stát v roce 1589 mistrem<sup>64</sup> a o rok později se usadit natrvalo v Praze. Toto tvrzení však vyvrací

---

<sup>61</sup> HERAIN 1915, 18

<sup>62</sup> GERSZI 2012, 155

<sup>63</sup> ROLLOVÁ 2011, 2

<sup>64</sup> „*Pieter II. Stevens se narodil v Mechelen, jedním z center Bruegelovské tradice, ale byly to právě Antverpy, kde získal titul mistra v roce 1589.*“ Cit. z: Teréz GERSZI: *Netherlandish*



na základě dvou kreseb, které jsou doposud uloženy ve sbírce Albertina Museum ve Vídni. Tyto kresby jsou datovány rokem „90“ a „91“. Není zde uvedeno, o jaké kresby se konkrétně jedná, ale jestliže se podíváme do sbírky Albertina Museum, najdeme zde již zmíněnou kresbu datovanou k roku 1592 s názvem *Phantastische Tiberansicht mit Rom im Hintergrund*.<sup>65</sup> Vzhledem k tomu, že víme, že si Stevens přinesl z Itálie své kresby a skici, není možné jasně určit místo vzniku díla. Je možné se domnívat, že mistr v roce 1592 stále pobýval v Římě stejně tak, jako že kresbu vytvořil později v Praze dle svých zaznamenaných předloh. Stejného názoru je i An Zwollo.<sup>66</sup>

Všeobecně je rok 1594 uváděn jako rok, kdy byl Pieter Stevens přijat do císařových služeb.<sup>67</sup> Domnívám se, že je tak uváděno na základě výpisu z dvorských výplatních účtů z 31. prosince 1694, který uvádí, že *„Peter Stevans (Stevens), jmenovaný dvorním malířem ke dni 15. dubna 1594, obdržel své dvorní služné 8 guldenů měsíčně do 15. listopadu téhož roku vyplaceno.“*<sup>68</sup> Tento výpis je dle mého názoru směrodatný a jedná se tak o první doloženou dataci v tomto období Stevensova života.

Orientace v díle našeho malíře v období mezi léty 1592 a 1594 je velmi složitá, jelikož díla z tohoto období zůstávají neodhalena, a tudíž je velmi složité určit, kde se Stevens v tomto období nacházel, jestli v Praze, či v Římě. Jistá návaznost na italské prostředí je však nesporná a je svázána s přeměnou charakteru jeho práce. Stevensovy kresby období příchodu na pražský dvůr

---

Drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-Century Drawings, an Illustrated Catalogue. Amsterdam/New York 1971

<sup>65</sup> Viz obr. 14

<sup>66</sup> „Dieselbe Unsicherheit gilt für die Mitteilung, Stevens sei 1589 in Antwerpen Freimeister geworden und 1590 nach Prag gegangen. Auf Grund einer Folge von Zeichnungen in der Akademie zu Wien mit den Datierungen „90“ und „91“ würde man eher auf einen Aufenthalt in Rom schließen.“ Cit. z: An ZWOLLO: Pieter Stevens. Ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises. 1968, 123–124

<sup>67</sup> Eliška Fučíková uvádí konkrétní datum, a to 15.4. 1594. Viz FUČÍKOVÁ 1978 (bez číslování stran)

<sup>68</sup> ZWOLLO 1968, 124

mají výrazně linearizující styl, kdy jsou silné energické linky tvořeny převážně perem, občas jsou doplněny lavírováním. Tuto změnu lze sledovat v díle *„Zásnuby před kaplí“* datovanou do roku 1595. [15] Můžeme si povšimnout tohoto energického stylu a zcela přehledné kompozice kresby. Scéna je zde zcela jasně rozdělena do dvou ploch, z čehož přední je věnována hlavnímu námětu a druhá vytváří pozadí zásnub, což odkazuje na typ divadelní neboli scénické kompozice. Nejedná se o melancholický typ kresby, jak je pro Stevensovu tvorbu typická v nadcházejících letech, naopak je zcela racionální v podání jasných razantních tahů. Autor se zde nesnažil o realisticky zpracované motivy, nýbrž o zachycení významného momentu v životě dvou lidí a jejich nejbližších, kdy krajina stále hraje svou úlohu.<sup>69</sup>

Náboženská tematika a zejména námět *„Pokušení Krista“* byl již od Patiniových dob velmi oblíbeným, jelikož se zde naskytla možnost namalovat rozsáhlou krajinu, do které se Kristus s postavou ďábla jednoduše vkomponoval. Existovali i tací, kteří se tímto tématem podrobně zabývali. Byl jím například Cornelis Massys, Pieter Bruegel starší, ale v osmdesátých letech 16. století i Hans Bol. Podařilo se mi vypátrat díla s touto tematikou od různých malířů a pokusím se je porovnat s pracemi od Pietera Stevense, který má na svém kontě několik takovýchto obrazů, či kreseb.

První kresba *„Pokušení Krista“* z roku 1594 je dle mého názoru výběrovou ukázkou toho, co mistr pochytil v Římě a co si s sebou do Prahy odnesl až z Antverp. [16] Z hlediska kompozičního dílo navazuje na obraz *„Obrácení sv. Pavla“* od Pietera Bruegela staršího, který vznikl v roce 1567 a nyní je uloženo v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. [17] Zároveň zde vidíme snoubení nizozemského a italského vlivu, kdy provedení jednotlivých linek odkazuje na Paula Brila. Gerszi ještě uvádí, že kromě zmíněného lze nalézt spojitost i ke grafickému umění Hendricka van Cleefeho, konkrétně

---

<sup>69</sup> Fučíková 1986, 27

v provedení skal a vegetace v okolí hlavního děje. Tato kresba obsahuje hlavní rysy Stevensova rukopisu. Jedná se konkrétně o to, že dokázal propojit vícero druhů inspirace společně se zájmem o práci s barvami a důsledném zobrazení atmosférických a světelných jevů přírody.<sup>70</sup> Dle mého názoru tvoří toto dílo jakýsi protipól k předchozím Zásnubám před kaplí, jelikož, jak se zmínila Eliška Fučíková, změnil se po příchodu na Pražský hrad malířův styl ve výrazně linearizující. Jedná se tedy o dvě charakterové linie Stevensova díla, které je definováno buď strohými ráznými linkami, či perokresbou doplněnou lavírováním pro jemnější vzhled zobrazovaného. Je tedy možné, že se jeho styl v první polovině 90. let nezměnil tak razantně, naopak se snažil čerpat z toho, co ho umělecká léta naučila. Je však nutné brát v potaz jistý důraz na lineárnost v první polovině 90. let, která je mnohem výraznější než Stevensovy lavírované kresby ve druhé polovině desetiletí. Pro porovnání nám poslouží dílo s názvem ‚Jez‘ z roku 1600, kde vidíme hmatatelný rozdíl v užití jak barevné palety, tak i práce s linkami.<sup>71</sup> [18] Celkový vzhled obrazu je mnohem jemnější a klidnější než u zmíněného obrazu Pokušení Krista. Větší změny ve Stevensově tvorbě však nastanou až v následujících letech. Důvodem bude změna prostředí a adaptace na prostředí císařského dvora. O několik let později se do tohoto kolektivu přidají další mistři s charakteristicky odlišnou tvorbou a zaslouží se o vznik neobyčejně inspirativního okruhu snoubící několikero stylů a uměleckých principů krajinářského umění.

Již zmiňovaný Stevensův obraz ‚Pokušení Krista‘, který se nachází v budapešťském muzeu, má však ještě jednu příbuznost, a to s obrazem stejné tematiky od Hanse Bola, datovaného do roku 1573. [19] Dle mého úsudku je nutné si pozorně obě díla prohlédnout, jelikož, jak píše An Zwollo, je shoda až překvapující.<sup>72</sup> Není viditelná na první pohled, ale při bližším záběru je možné

---

<sup>70</sup> GERSZI 2012, 155

<sup>71</sup> GERSZI 2012, 153

<sup>72</sup> ZWOLLO 1968, 143–144

rozeznat podobné znaky, jako například cesta na skalnatém svahovitém terénu, která vede v předním plánu doprava a u vrcholu hory, kde vidíme zobrazeného Krista s postavou ďábla, se stáčí vlevo. V levé části plánu lze sledovat pohled do dále, ve které se vynořují střechy domů, tedy nějaké město v údolí hor. Bol umístil postavy do strmého svahu a nezanechal jim téměř žádné místo, což umocňuje pocit bezbrannosti a dramatičnost pohledu na ně. Pieter Stevens postavy naopak umístil na místo, odkud by se jako by dalo stále kam uniknout. Jako by stále existovala naděje na záchranu. Celkový pohled působí díky užitému lavírování jemněji než Bolovy dramatické ostré linie.

Zůstaňme teď výhradně u Stevensovy produkce. I u něho lze nalézt silný zájem o náboženské obrazy kdy se téma s pokušením Krista objevuje častěji. Ráda bych se už jen krátce zmínila o druhém obrazu *„Pokušení Krista“* taktéž z roku 1594 a upozornila výhradně na formu postavení figur ďábla a Ježíše Krista. [20] Nejspíše se inspiroval výše zmíněným obrazem, jelikož jejich postavení a forma užití gest je téměř totožná, skalnaté okolí se už liší.

An Zwollo věnovala pozornost například také kresbám, u kterých nelze s určitostí říct, že se jedná o dílo Pietera Stevense. Na vídeňské Akademii se nachází celkem 30 skic, které reprodukuje krajiny na způsob tvorby Paula Brila. Jedná se především o pohledy na různou antickou architekturu, jako jsou například temply, akvadukty a zříceniny v okolí Říma a Neapole. Hermannem Eggerem jsou tyto skici připisovány Gillisovi van Valckenborchovi. O něco později reagoval k tomuto cyklu Benesch s tím, že kresby připisuje spíše Maertemu II van Valckenborch. Pro srovnání lze uvést kresbu z Prahy, která je signována i datována: *„Gillis van Valckenborch / Roma 1595/ GVV“*, nicméně její provedení se více méně neshoduje s těmi z Vídně a dle Zwollo lze přikládat podíl na této sérii právě Stevensovi, který si antické památky vkládal do svých

pozdějších děl, ale hlavně takto vytvářel předlohy pro kolorované kresby, obrazy, či mohly být studiemi k Sadelerovým rytinám.<sup>73</sup>

V roce 1595 namaloval náš mistr obraz s názvem „*Posvícení*“, pro který mu sloužila jedna ze zmiňovaných skic jako předloha. [21] Jedná se konkrétně o náčrt římského kostela sv. Anastázie, který tvoří pozadí zobrazovaného motivu. Obraz se dříve nacházel v Kunsthistorickém muzeu ve Vídni a byl považován za dílo Frederika van Valckenborcha. Teprve později byl Pieter Stevens označen za pravého autora této práce, což dokazuje v návaznosti na důkladnějším prozkoumání dalších kreseb, nacházejících se v Leidenu, či v Berlíně, vykazující nápadnou příbuznost z hlediska kompozičního smýšlení.<sup>74</sup> Tento příklad můžeme brát jako důkaz o tom, že Pieter Stevens si v Itálii skutečně vytvořil jakýsi skicář, na jehož základě později vytvořil několik svých kolorovaných kreseb, či malovaných obrazů. Fučíková však poukazuje na fakt, že ačkoliv je zde motiv architektury italský, oděv, do kterého Stevens figury oblékl je čistě českého vzezření.<sup>75</sup>

Posledním aspektem, kterému bych se v této kapitole ráda věnovala, je Stevensova spojitost s Frankenthalenskou školou.<sup>76</sup> Stejně tak, jako pobyt v Itálii zůstává i cesta do Frankenthalu stále neobjasněna. Nelze s určitostí říci, jestli zde malíř pobýval před, nebo po cestě z Říma. Tato otázka by se mohla stát předmětem delšího bádání. Pro nás je však důležitý vliv této školy na Stevensův rukopis. Zájem se nyní točí zejména kolem dvou kreseb, které se

---

<sup>73</sup> ZWOLLO 1968, 131

<sup>74</sup> ZWOLLO 1968, 136

<sup>75</sup> FUČÍKOVÁ 1997, 40

<sup>76</sup> Tato škola krajinomalby vznikla ve Frankenthalu u Mannheimu působením uprchlých Vlámů z katolického Nizozemí před náboženským pronásledováním. Zakladateli a hlavními členy školy byli Gillis van Coninxloo, Pieter Schoubroeck, Lucas van Valckenborch a David Vinckeboons. Vlivem jejich působení se ustálil pro ně typický troj-plánový kompoziční typ manýristické krajiny, barevně odstupňovanými, kdy přední plán je hnědý, střední plán zelený a zadní plán čili pozadí je malováno modře. Frankenthalská škola určila podobu jedné linie barokní krajiny. Viz ŠABOUK 1975, 108. Více o Frankenthalské škole: Eduard PLIETZSCH: Die Frankenthaler Meister. Lipsko 1910

aktuálně nacházejí v muzeu Albertina a které v sobě netají vztah k mistrům Valkenborchovi a Schoubroeckovi, se kterým se dle Plietzsche mohl Stevens potkat také v Římě. Kresby jsou datované do roku 1592 a v obou případech se jedná o pohled do hustého lesního porostu. První list nese název *„Mlýn na horském potoce“*, druhý *„Lesní cesta se statkem u řeky“* (1592). [22] Kresby se vyznačují silným šrafováním ve stylu Frankenthalské školy, s jistým zaměřením na stromy, listy a rostliny. Statek u druhého obrazu jako by nebyl důležitým. Kresby byly doplněny hnědým perem se zeleno-šedým lavírováním. Je vidět, jak Stevens s oblibou naznačuje listy stromů jemnými tečkami.<sup>77</sup>

Na malířský styl Pietera Stevense mezi léty 1589–1595 mělo dopad mnoho vnějších vlivů. Prvním bylo samozřejmě samotné vyučení mistrem v antverpské gildě, poté pobyt v Římě a Frankenthalu a posléze nové prostředí pražského malířského okruhu. Co se týče tematiky obrazů, i zde nalezneme vícero zaměření. Zásnuby před kaplí odkazují na žánrovou malbu, Pokušení Krista zas odkazuje na zálibu v náboženské tematice, kde se snoubí italsko-nizozemské vlivy Paula Brila, Hanse Bola a Pietera Bruegela staršího. Kresba Posvícení z roku 1595 zas dokazuje neustálou přítomnost Stevensova skicáře antických motivů a na konec pak seznámení se s Frankenthalskou školou krajinomalby, se kterou musel Stevens nepochybně přijít do styku. Tolerance k různým tématům je na Stevensově tvorbě velmi přitažlivá, což umocňuje samotné zasazení scén do působivé krajiny.

---

<sup>77</sup> ZWOLLO 1968, 145

## 4.2 Specifika tvorby druhé poloviny 90. let a přelomu století

Tvorba 2. poloviny 90. let byla okořeněna událostí, kdy byly sbírky zesnulého Rudolfova bratra, arcivévody Ernsta umístěny na Pražský hrad.<sup>78</sup> Tato sbírka obsahovala mnoho významných děl, z nichž si Stevens nepochybně všiml těch, vytvořených Pietrem Bruegelem starším a mohl se tak inspirovat nejen v provedení figur, ale také v kompozici krajiny, což je ostatně vidět již na jeho mladším obraze ‚Posvícení‘, uvedeném výše. Do této skupiny (mimo jiné sem můžeme zařadit i ‚Posvícení‘ z pařížské Fondation Custodia datovaný 1594), patří také obraz ‚*Venkovská slavnost v krajině*‘ (1596), která je uložena v antverpském Royal muzeu. [23] Jedná se již o olej na plátně a z celé této skupiny nejvíce vyniká důrazem na přírodu, která vytváří průhled z kopce dolů do širokého údolí. Provedení figur se včetně scénického provedení celého tématu odkazuje na Bruegela staršího. Dle Fučíkové se z hlediska kompozice a vysokého nadhledu nápadně podobá obrazu, který v tu dobu, tedy kolem roku 1596, vytvářel pro císaře Lucas van Valckenborch.<sup>79</sup> Stevensova tvorba se ve druhé polovině 90. let celkově ustaluje. Nalezneme u něj hmatatelnou modifikaci jeho stylu. Věnuje se zejména užšímu záběru krajiny a postupně také sjednocuje prostor. Připomněla bych také změny v barevné paletě, kde dominují lavírované odstíny hnědé a modré. Kresba se zjemňuje, celkový dojem je malebnější. Tuto změnu lze sledovat v jeho kresbách ‚*Krajina s můstkem*‘ (1600) [24] a ‚*Kefalos a Prokris*‘,<sup>80</sup> které jsou mimo jiné mistrně vkomponovány do kruhové základny.<sup>81</sup> Zwollo poukazuje na tuto změnu

---

<sup>78</sup> Eliška Fučíková v publikaci ‚Umění na dvoře Rudolfa II.‘ v kapitole ‚Rudolfovy sbírky‘ uvádí, že arcivévoda Ernst zemřel roku 1596. V publikaci ‚Rudolf II. a Praha‘ však Fučíková datuje přesun Ernstových sbírek již do roku 1595 na základě tvrzení Thomase DaCosta Kaufmanna.

Viz: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 225; FUČÍKOVÁ 1997, 40

<sup>79</sup> FUČÍKOVÁ 1997, 40

<sup>80</sup> Kresba ‚*Kefalos a Prokris*‘ není datována.

<sup>81</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 28

například v díle „*Skalnatá krajina s vodním mlýnem*“ z Lugtovy sbírky, mnohem intenzivnější kolorit je však v kresbě „*Pohled na moře*“ z Berlína, signovaného „*Peeter Stevens fecit in Praga per memori anno 1597*“.<sup>82</sup> [25] Vidíme zde velmi propracovanou kresbu břehu a předního porostu v podobě krátkých tenkých čar. Nepůsobí to však schematicky, nýbrž pružně. Malba zde tvoří významnou roli, přičemž obloha je modře lavírována. Hra se světlem je umocněna paprsky pronikajícími skrze bouřlivá mračna a korunami stromů. Tyto světelné efekty jsou hojně užity také v jeho dalších kresbách, například vídeňská „*Krajina s rybolovem*“,<sup>83</sup> „*Měsíční krajina*“ v Holkham Hall,<sup>84</sup> anebo „*Krajina se strážní věží*“.<sup>85</sup>

V této etapě je důležité si povšimnout také tematické změny v jeho repertoáru. V návaznosti na italské prostředí jsem uvedla kresbu Zásnub před kaplí, což je čistě vyobrazení s figurální stafáží. Ta po příchodu do Prahy z větší části mizí a Stevens se ve svých malbách věnuje zejména krajinným kompozicím. Ty jsou složeny se tří plánů. První plán nacházející se v popředí obrazu je celkově nenápadný, prostřední pás se skládá z výrazných tahů a z mohutných tmavých tvarů mezi kterými divák sleduje průhled do pozadí scény, jenž je ztvárněno z vysokého nadhledu. Neznamená to však, že se užití figur v jeho repertoáru zcela zřekl.<sup>86</sup>

Nelze si nepovšimnout výrazu, který je pro Stevense typický napříč jeho tvorbou, a to užití diagonál v kompozičním schématu. Z jeho rané tvorby na pražském dvoře je to viditelné zejména u obrazů s figurální stafáží. Postavy jsou umístěny v levém, či pravém předním rohu a následně odděleny od pozadí pomyslnou diagonálou, chceme-li úhlopříčkou, která je tvořena například cestou, či popadanými stromy v lesní krajině. Pozadí je zpravidla tvořeno

---

<sup>82</sup> ZWOLLO 1968, 159

<sup>83</sup> Viz ZWOLLO 1968, obr. 199

<sup>84</sup> Viz ZWOLLO 1968, obr. 197

<sup>85</sup> ZWOLLO 1968, 159

<sup>86</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 106



pohledem do údolí, či horské scenérie. Takovýmto příkladem nám může být již zmíněná Venkovská slavnost v krajině, nebo Pokušení Krista z roku 1594. Tuto kompozici však užívá nadále a velmi často vytvářejí tyto úhlopříčky tvar ‚V‘, který je velmi typický pro italské renesanční umění ve spojitosti se studiem perspektivy. Opět uvedu příklad, a to Sadelerovu rytinu dle Stevsových předloh s názvem ‚Krajina s dřevěným křížem na starém mostě, s domy a ruinami‘, datováno 1605–1610. Rozdělení jednotlivých částí obrazu je zde umocněno prosvítáním slunečních paprsků skrze torzo mostu a koruny stromů. Této rytině bych se později ještě ráda věnovala, jelikož se jedná o významné dílo z cyklu ‚Osm českých krajin‘.

Významným momentem v malířově tvorbě byl nepochybně příchod dalšího Nizozemce na císařský dvůr. Egidius Sadeler vynikal svou tvorbou snad nejvíce ze všech umělců na dvoře. Důvodem je jeho rozmanitost v zaměření. Byl rytcem, kreslířem i malířem. Narodil se nejspíše roku 1570 v Antverpách, kde se také vyučil řemeslu, a dokonce působil stejně jako Stevens v místním malířském cechu.<sup>87</sup> Itálii navštívil o rok později, než se Stevens uchýlil pod císařova ‚křídla‘ a oficiálně byl Sadeler přijat Rudolfem II. v roce 1597. Pro císaře vytvářel zejména rytiny, jimiž se po další generace proslavil jako pravý mistr řemesla. Jeho grafické reprodukce jsou vytvořeny s citem pro původní předlohu. Vždy se snažil najít nejvhodnější způsob, kterým vtiskl rytině kreslířský rukopis jeho navrhovatele. Bylo jedno, jestli se jednalo o předlohy Dürerovy, které měl císař tak v oblibě, anebo Stevsovy.<sup>88</sup> Jeho nadání dokonale popsal jeho současník a přítel Joachim von Sandrart.<sup>89</sup>

Sadeler je spojen se Stevsovou tvorbou ze dvou hledisek. Zejména v průběhu svého italského pobytu se naučil krajinářské tvorbě, kdy se zde seznámil především s díly Paula Brila. Výrazně jsou jimi ovlivněny jeho

---

<sup>87</sup> Jůzová uvádí, že se jednalo též o malířský cech sv. Lukáše. Více viz: JŮZOVÁ 1982, 234

<sup>88</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 32

<sup>89</sup> Viz pozn. č. 80: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 109

kresby, z nichž můžeme uvést například “*Krajinu s antickými ruinami*“. [26] Jedná se o jemnou lavírovanou perokresbu s elegantní kompozicí, kde figurální motiv hraje jen malou roli.<sup>90</sup> Za druhé jsou to taktéž časté motivy antických ruin v jeho repertoáru ať už se jedná o období těsně po pobytu na Apeninském poloostrově, či v nadcházejících letech tvorby na Rudolfově dvoře. Z obou hledisek si mohli být Stevens a Sadeler blízkými nejen v umění, ale také v osobní inspiraci, což dokazuje několikero společných prací v následujícím století. Stevens začal spolupracovat s Egidiem Sadelerem výrazněji pravděpodobně až od roku 1605, nicméně rytiny vytvořené podle jeho předloh lze dohledat u Sadelerových příbuzných již ve druhé polovině 90. let.<sup>91</sup>

Pieter Stevens se nikdy zcela neoprostil od komponování krajin ve svých obrazech a kresbách, nicméně je důležité zmínit se o jeho zálibě kreslení přímo v plenéru, a to pak výrazně na začátku 17. století, kdy se orientoval nejen na panoramata, ale vybíral si také zajímavá lesní zákoutí. Příčinu snad můžeme hledat v příchodu Paula van Vianena do Prahy roku 1603.<sup>92</sup>

Také tento malíř se vydal do učení v Sadelerových stopách. Projel Evropu od Francie, přes Německo až po Itálii, kde napsal roku 1599 pro nás důležitý dopis, jelikož nás jeho prostřednictvím seznamuje s významnými mezníky Vianenova života. Životní cesta ho přivedla až na pražský dvůr, kde se stal na císařovo přání dvorním zlatníkem. Krajinářské umění jako takové na něj udělalo s největší pravděpodobností dojem v průběhu jeho bavorského pobytu, kde se měl možnost seznámit s Dürerovými akvarely zobrazujícími města, veduty, ale právě i konkrétní lesní zákoutí a podrobné studie rostlinstva. Paulus van Vianen tvořil tenkými liniemi kresby, které pak lavíroval hnědou, modrou a šedou barvou. Maloval a kreslil přírodu s naprostým nezaujetím k dobovým konvencím, že tím přitáhl pozornost všech krajinářů svého okruhu.

---

<sup>90</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 111–112

<sup>91</sup> VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122

<sup>92</sup> ROLLOVÁ 2012, 11

Svémi výpravami do přírody, kterou pak v celé své přirozenosti otiskl do svého skicáře, vytvořil zcela nový fenomén malby a kresby v plenéru. Jeho *„Krajina s řekou a mostem“* (po 1603), která je nyní uložena v budapeštském Muzeu výtvarných umění, zobrazuje místo, které měli v oblibě i ostatní malíři krajin včetně Saveryho a Stevense. [27] Sadeler užil tohoto motivu vícero krát ve svých grafických listech, a dokonce se našlo několik listů se zachycením okolí Prahy dokonce včetně postavy malíře v přímém tvůrčím procesu, což poukazuje na opravdu úzkou spolupráci, která byla mezi dvorními malíři jednou z nejužších. Je to moment, kdy se každý učí od druhého. Malují stejná místa, či motivy a porovnávají je mezi sebou. Vianenův vliv na své okolí bylo tak velké, že například Roelandt Savery při cestě do Tyrol maloval alpské pohoří Vianenovýmá očima. Neznamená to však, že se Vianen u svých přátel-malířů neinspiroval. Naopak, bylo to vzájemné. Stevens vybízel svými intimními krajinnými výseky, nebo také užitím jeho oblíbených atmosférických jevů, Savery zas svými dekorativně laděnými kompozicemi a zejména byl pak u něj lákadlem využití techniky kreslení křídou. Jak uvádí Anna Rollová, Vianen se později touto technikou opravdu inspiroval.<sup>93</sup>

Dílo Paula van Vianena bohužel nebylo graficky zpracováno, a tak následující generace nemohly vnímat jeho práce napřímo, naopak čerpaly ze zprostředkovaných kreseb Saveryových a Stevensových.<sup>94</sup> Existuje mnoho kreseb, kterými navázal na dílo tohoto inspirátora. Odkázala bych především na kresby uložené v pražské Národní galerii *„Lesní krajina s pokácenými stromy“* (1603) [28] a *„Lesní krajina s potokem“* (1603) [29]<sup>95</sup>, které jsou také vytvořeny perem, nicméně touto technikou se soustředil na pouhé vyznačení těch nejdůležitějších komponentů zobrazovaného s tím, že lavírování zde již

---

<sup>93</sup> ROLLOVÁ 2011, 14

<sup>94</sup> Paulus van Vianen měl jediného přímého následovníka, a to Philippa van den Bosscheho. Více viz: FUČÍKOVÁ 1986, 31

<sup>95</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 28

přebírá hlavní úlohu a vytváří jak hloubku obrazu, tak sjednocení jednotlivých ploch. Způsobuje již zmíněné změkčení pohledu na přírodu, dotváří hloubku a co je důležité, dotváří náladovost díky hře se světlem a stínem. Jeho ruka však byla mnohem nadanější v kresebném stylu než v malbě. Jako kreslíř uměl se vši dovedností vyjádřit atmosféru onoho prostoru a také jej uměl mnohem lépe doplnit prouděním vzduchu a proléváním světla skrze koruny stromů. Toto dovedl k dokonalosti až na sklonku jeho malířského počínání, o kterém ještě budeme v následující kapitole hovořit.<sup>96</sup>

### **4.3 Okruh nizozemských malířů na pražském dvoře a Stevensova tvorba do smrti císaře Rudolfa II.**

Kapitola, které bych věnovala závěr své práce má specifikovat Stevensova nejvýznamnější léta tvorby na rudolfinském dvoře, jelikož se již pohyboval v kompletním seskupení nizozemských ‚krajinomalířů‘, kteří zde působili. Vzájemná spolupráce je v tomto období nejčistší a vlivy na malířův rukopis jsou nejvíce hmatatelné.

Náš malíř se v tomto období nevěnoval pouze krajinným scénériím, nýbrž ho lákaly také pohledy na město, veduty a průhledy městskými zákoutími. Ačkoliv začal kreslit veduty již v Nizozemí, zcela jistě se inspiroval na svých cestách, a tak se stal Řím a Praha středobodem jeho inspirace. Již jsem se také zmínila o skicáři, s nímž přicestoval do Prahy. I ten mu dopomohl zavzpomínat na jeho italská putování. Vraťme se však zpět do Prahy. Existuje opravdu mnoho vedut od různých autorů té doby. Poukázala bych na Hoefnagelovy pohledy na město, jenž je systematicky a věrně zobrazeno v závislosti na jeho architektonické uspořádání a terénní diverzitu v údolí řeky a vyvýšená místa Pražského hradu, či Vyšehradu. Stevens na problematiku

---

<sup>96</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA, 107

zobrazení městské scenérie pohlížel očima jeho obyvatel, jenž stojí pevně na zemi. Jeho pohledy se soustředí zejména na části pražské čtvrti, nebo i jednotlivá zákoutí a nemusí nutně obsahovat ucelený, tedy panoramatický pohled na město, ačkoliv najdeme i takové příklady jeho tvorby. Jednou z nich je pohled na ‚*Pražský hrad s Prašným mostem, Míčovnou a Belvederem*‘. [30] Naopak detailnější pohled pražského zákoutí vidíme v kresbě ‚*Na Čertovce pod Karlovým mostem*‘ [31].<sup>97</sup> Tyto městské scenérie vznikaly zejména po roce 1604 snad pro samotného císaře, k čemuž dospěly studie poukazující na jednotný typ číslování. Některé byly vytvořeny mimo jiné i na základě studií z předchozích let a byly snad předlohou pro grafické zpracování. Listy, které Stevens po roce 1604 výtvarně sjednocoval měly zcela jistě původní předlohu a zůstává otázkou, do jaké míry byly idealizovány. Původní studie se nám bohužel nezachovaly, a tak nám poslouží jako jediné vodítko dobové kresby jeho kolegů Saveryho či Vianena, ale také grafická zpracování Egidia Sadelera. I tak zůstávají Stevensovy dokumentace Prahy zásadním přínosem pro studii zdejšího prostředí doby rudolfínské.<sup>98</sup>

Roeland Savery je dalším holandským umělcem objevující se v Praze jako dvorní malíř krajin. Přijel do Prahy nejspíše v roce 1603, ale objevují se také názory, že snad mohl přicestovat i o rok později. Jeho obraz ‚*Drancování vesnice*‘ je signován a datován do roku 1604, kdy v něm lze dohledat jistou spojitost s Bruegelovým obrazem ‚*Vraždění nevíňátek*‘, který se tou dobou nacházel v císařských sbírkách. Je prvním doloženým obrazem z jeho ruky v Praze.<sup>99</sup> V Praze zůstává pouze do roku 1613, kdy po smrti Rudolfa II. pracoval jistou dobu pro císaře Matyáše, nicméně se rozhodl odcestovat na čas

---

<sup>97</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 28

<sup>98</sup> ZWOLLO 1983, 400

<sup>99</sup> KOTKOVÁ 2010, 58

zpět do Nizozemí s tím, že se zde natrvalo usadil roku 1616. Tímto se stal jediným malířem krajin císařova dvora, který v Praze nedožil.<sup>100</sup>

Tvorba Roelandta Saveryho a Pietera Stevense je velmi provázaná co se týče námětů, ale i zdrojem inspirace, zejména svým zájmem o bruegelovskou tradici. Píše se však, že Savery byl právě v tomto ohledu mnohem důslednější. Naopak je nutné podtrhnout jejich odlišný přístup k zobrazovanému.<sup>101</sup> Tak například, oba se zajímali o městská vyobrazení, kdy Savery zachycoval pohledy do městských zákoutí s větším zájmem o realitu, právě po vzoru Pietera Bruegela staršího, naopak Stevensovy listy ukazují město z tradičnější a reprezentativnější stránky. Lze to dokázat v porovnání Stevensova díla *„Na Čertovce pod Karlovým mostem“*,<sup>102</sup> a Saveryho *„Na Kampě pod Karlovým mostem v Praze“* (kol. 1604–1607). [32] Mezi léty 1606–1607<sup>103</sup> je doložena Saveryho cesta do Tyrol, kam byl císařem povolán zaznamenat zdejší krajinu. Tyroly mohly Rudolfovi II. utkvět v paměti především z jeho dětství a snad proto měl nutkání poslat tam malíře, který by pro něj místní krajinu zachytil co nejděleji. Tato cesta mohla znamenat pro malíře krajin na pražském dvoře opravdu mohutnou dávku nové inspirace.

Největším přínosem jsou však nejspíše Sadelerovy grafické reprodukce z tyrolského putování, z nichž si Savery v roce 1613 a posléze v roce 1616 několik z nich přinesl zpět do Utrechtu. Kromě těchto grafik přivezl samozřejmě i grafické reprodukce prací ostatních malířů dvora včetně Stevensových.<sup>104</sup> Během prvních let 17. století si Stevens utvořil svůj vlastní osobitý styl, překlenující se postupně z kresby na výrazně kolorované kresby, či malby jako takové. Jeho stálým námětem a centrem zájmu zůstala krajina jako taková, bez jakéhokoliv nutkání přičlenit jí jiný princip, než jaký má ve

---

<sup>100</sup> ROLLOVÁ 2011, 12

<sup>101</sup> O rozdílném přístupu k tvorbě těchto malířů více viz: FUČÍKOVÁ 1997, 12

<sup>102</sup> Viz obr. 31

<sup>103</sup> KOTKOVÁ 2010, 58

<sup>104</sup> ZWOLLO 1983, 407

své pravé podstatě. Znamená to, že jeho krajiny nebyly tvořeny se začleněním náboženského, mytologického, nebo alegorického tématu. Významnou podstatou jeho děl jsou atmosférické jevy doplněny světelnými efekty. Právě tyto byly později v průběhu 17. století rozvíjeny v holandské (nejen) krajinomalbě. Můžeme poukázat na Goyenovy námořní obrazy, nebo také na Ruysdaelovy tajemné lesní scény.<sup>105</sup>

Ačkoliv na krátký čas, objevil se v Praze také mladší syn Pietera Bruegela staršího, Jan Brueghel starší. Jan se narodil asi v roce 1568 v Bruselu a stejně tak, jako Stevens odcestoval kolem přelomu 80. a 90. let do Itálie, kde byl v úzkém spojení s Paulem Brilem. V Římě však působil o mnoho let déle, než Stevens a v rámci tohoto pobytu zavítal i do Prahy, a to v roce 1604.<sup>106</sup> Pobýval zde pouze v tomto roce, a tak se nám mnoho jeho děl z pražského období nezachovalo. V podstatě existuje pouze jedna práce s názvem ‚*Lesní krajina*‘, signovaná ‚*BRVEGHEL fecit in praga 1604*‘, nacházející se aktuálně v Britském muzeu. [33] Jiné práce jsou pouhým odhadem jejich pražského původu. Nesporné jsou však opět Sadelerovy rytiny na základě Brueghelových předloh.<sup>107</sup>

Co je pro nás důležité, je spojení mezi naším malířem a Janem Brueghelem. Jak jsem se již zmínila, Brueghel odcestoval v roce 1589 do Itálie, kde pobýval do roku 1596.<sup>108</sup> V tomto období se v Itálii objevil i Stevens a je velmi pravděpodobné, že se malíři setkali tváří v tvář přímo v Neapoli. Příbuznost témat, kterými se oba umělci zabývali tomu naznačuje. Oba vytvořili skici s námětem Neapole, Říma, Flander a Prahy a u obou umělců byli jejich skici použity jako předlohy ke grafickému zpracování Egidiem

---

<sup>105</sup> ZWOLLO 1968, 179

<sup>106</sup> GERSZI 2012, 80

<sup>107</sup> Jedná se o poslední tři anonymní rytiny z cyklu ‚*Vestigi delle Antichità di Roma, Tivoli Pozzulo et altri Luochi*‘ vytvořené na základě existujících šablon Jana Brueghela staršího. Více viz: ZWOLLO 1968, 173

<sup>108</sup> Mezi léty 1589–1592 cestoval po Itálii až do Neapole a poté od roku 1592–1596 pobýval v Římě, kde spolupracoval obzvláště s Paulem Brilem. Více viz: GERSZI 2012, 78

Sadelerem. Domněnka, že se malíři setkali v Neapoli svědčí datace „91“ na jedné ze Stevencových Neapolských kreseb.<sup>109</sup>

Nejen tematická příbuznost tvorby, ale také stylistická, se objevuje u Stevencových prací, kde se inspiruje Brueghelovým stylem. Jedná se především o techniku štětce, bohatému lavírování, a dokonce na Brueghela odkazující uspořádání postav, které je znát z jeho Pražského pobytu v roce 1604. Této inspirace si lze u Stevencově povšimnout například v jednom z jeho akvarelových pohledů, který byl použit v roce 1607 Egidiem Sadelerem jako pozadí pro rytinu ‚Říjen‘.<sup>110</sup>

Je nasnadě vrátit se ještě ke spolupráci Stevencově a Sadelera, jelikož právě tito umělci tvořili bok po boku na Rudolfském dvoře ze všech nejdéle. Existuje opravdu mnoho rytin a grafických zpracování dle Stevencovy předlohy, nicméně je potřeba si připomenout, že výraznější spolupráce mezi těmito umělci existovala až od roku 1605<sup>111</sup>. Znovu také připomínám, že dle jeho návrhů pracovali již Sadelerovi příbuzní, a to koncem 90. let 16. století.<sup>112</sup> Tématika se zaměřovala především na krajinné scénérie s vloženým motivem z pražského prostředí, či antických ruin. Sadeler takto vyhotovil cykly jednotlivých ročních dob, či měsíční cykly. Tak například ‚*Krajinu s dřevorubci – Leden*‘ vytvořil Stevens jako návrh pro rytinu ‚*Leden*‘, ze Sadelerova cyklu ‚*Dvanácti měsíců*‘. [34] [35] Eliška Fučíková zde uvádí, že předloha má spíše malířský charakter, kdy pero je zde téměř úplně zakryto tahy štětcem a celková práce je mnohem barevnější než ta jeho dosavadní.<sup>113</sup> Rollová dodává, že užitý kolorit v kresbě je velmi překvapující, zejména pak

---

<sup>109</sup> ZWOLLO 1968, 174

<sup>110</sup> ZWOLLO 1968, 174

<sup>111</sup> Viz VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122; Více o spolupráci Egídia Sadelera a Pietera Stevencově na dvoře císaře Rudolfa II.: Dorothy LIMOUZE: Aegidius Sadeler (c. 1570–1629). Drawings, Prints and Art Theory. Princeton 1990.

<sup>112</sup> Touto problematikou se podrobně zabývá zejména Adam Bartsch ve třetím vydání *Le peintre graveur*. Viz pozn. 2 a 3: VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122

<sup>113</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 28



zesvětlování určitých míst bělobou. Zimní atmosféra je zde jasně vystižená bohatou prací se štětcem. Ve druhém desetiletí 17. století vznikla ještě další řada Stevencových ‚Měsíců‘ a ‚Ročních období‘, z nichž některé je možno shlédnout ve vídeňské Albertina Museum.<sup>114</sup>

Dále vytvořil Egidius Sadeler pro Stevenc celkem tři cykly krajin, které jsou všeobecně pojmenovány ‚české‘ krajiny. Prvním cyklem s názvem ‚Osm českých krajin‘ se podrobně zabývala Dorothy Limouze, kdy se snažila o konkrétní dataci jednotlivých listů. Tu však nebylo možné zcela jednoznačně určit, jelikož se Stevens ke svým tématům a námětům častokrát vracel a další pokusy o bližší časové určení vzniku těchto šablon maří fakt, že se Stevencův stylový projev nikterak razantně ve druhé polovině desetiletí nezměnil. Výsledkem bádání je však vznik cyklu Osmi českých krajin kladen mezi léta 1606–1607.<sup>115</sup> Zbylé dva cykly, o kterých jsem se zmínila jsou pracemi sice z ruk rudolfinských mistrů, tedy Sadelera a Stevenc, nicméně překračují časovou hranici našeho bádání.<sup>116</sup>

Uveďme si tedy alespoň jeden list z prvního cyklu s názvem ‚*Dřevěná lávka*‘ (1606–1610), která je typickým příkladem Stevencovy komponované krajiny, kdy „...*realistické detaily z přírody komponoval podle svého estetického záměru*“.<sup>117</sup> [36] Vidíme zde vysoko položenou lávku, která člení obraz diagonálně na dvě poloviny a po které se pohybují siluety pocestných. Diagonální kompozice a pohled na hlavní obsah zobrazovaného umocňuje dramatickost celého obrazu. Stevens navíc využívá kamenné až skalnaté krajiny pod lávkou, což včetně celkové kompozice dle Volrábové a Kubíkové odkazuje na Saveryho cyklus ‚*Šest krajin*‘ datovaných 1609–1612.<sup>118</sup> Opět se

---

<sup>114</sup> ROLLOVÁ 2011, 15 a 20

<sup>115</sup> VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122

<sup>116</sup> Nazývají se ‚*Osm českých říčních krajin*‘ a ‚*Osm krajin z Čech*‘ a vznikly po smrti císaře Rudolfa II. přibližně mezi léty 1615–1620. Viz ROLLOVÁ 2011, 20

<sup>117</sup> VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122

<sup>118</sup> VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122

zde objevuje také typický průhled do zadního plánu, kde najdeme jednotlivá obydlí zakrytá mezi stromovím a lesním porostem.

Vzájemná spolupráce Egídia Sadelera a Pietera Stevense trvala, jak jsem již naznačila, až do posledních let, kdy je nám Stevensova tvorba ještě známá. Poslední cyklus rytin vznikl v roce 1620 jako pokračování řady výše zmíněných Ročních období.<sup>119</sup>

Pieter Stevens tvořil v Čechách i několik let po smrti Rudolfa II. Stal se malířem pro knížete Karla z Liechtensteina a poslední záznam o jeho existenci je znám z roku 1624 kdy propustil jednoho ze svých synů z učení. Datum jeho úmrtí je tedy neznámo. Není však pochyb, že jeho synové a druhá generace žila nadále v Českých zemích a vytvořila zde nepřehlédnutelný rod Steinfelsů ze Steinfelsu – talentovaných umělců od barokní doby až do počátku 18. století.<sup>120</sup>

Ráda bych uvedla ještě dvě kresby, které datačně sice nespadají do posuzovaného tématu, nicméně na něj navazují a odrážejí alespoň částečně moment, kdy se krajináři první čtvrtiny 17. století upínali spíše ke klasičtějšímu charakteru kresby krajin. Generace, která vyrůstala a taktéž se v Praze vyškolila navázala nikoliv na Vianenovu, či Saveryho tvorbu. Byl to právě Pieter Stevens, jehož repertoár byl v jejich očích mnohem poutavější, ačkoliv tím hlavním důvodem se považuje zcela minimální vybočení z dobových krajinářských konvencí. Na dvoře Rudolfa II. se vyskytovala linie krajinářů, která byla definována základy nizozemské krajinomalby a následně tvorbou římskými mistry osmdesátých let 16. století. Pieter Stevens byl umělcem, který s veškerou lehkostí přejal místní tradici v malbě i kresbě a dokázal konkurovat zdejším výrazným jménům jak kvalitativně, tak obsahově. S příchodem nových krajinářů do Prahy se jeho styl sice změnil, ale nebyla to razantní změna, což může souviset i s Rudolfovou smrtí. Stevensovým pilířem

---

<sup>119</sup> ROLLOVÁ 2011, 20

<sup>120</sup> HERAIN 1915, 18–19

celé jeho tvorby bylo panoramatické zobrazování krajiny, které na rozdíl od přímé tvorby v plenéru vyžadovalo pečlivost vytváření krajinné kompozice.<sup>121</sup>

Výše zmíněnými díly jsou vytvořeny z ruk Stevensových synů Antonise a Pietera Stevensových v podání památníku malíře J. V. Kuklíka. Můžeme zde sledovat naprosto charakteristický odkaz na tvorbu jejich otce z doby před příchodem Paula van Vianena a Jana Brueghela staršího do Prahy [37] [38]. Dalšími Stevensovými následovníky byli kromě rodinného okruhu také Hans Georg Hering a rodák z Chebu Georg Gabriel Meyer.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA, 108

<sup>122</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 31–32

## Závěr

Tato bakalářská práce se stala pokusem o vymezení malířova života v rozličných uměleckých centrech manýristické Evropy a snažila se čtenáři ozřejmit výrazné vnější vlivy na uměleckou tvorbu Pietera Stevense se zaměřením na rudolfínský okruh umělců.

Zpočátku svého bádání jsem kladla důraz na uchopení krajinomalby na císařském dvoře jako takové s tím, že se tento fenomén pokusím názorně ukázat na Stevensově díle. Po několika úvahách jsem se však rozhodla zaměřit se pouze na jednu myšlenku a tou byla čistě Stevensova tvorba a její obměny v období jeho dvorských služeb. Práce tak získala zcela nový ráz a jasný cíl.

Ve výsledku je nutné si uvědomit, jak významným centrem tehdy Praha díky císařově mecenášství byla. Krajinomalba se zde stala v relativně krátkém čase samostatným žánrem, což by bez přičinění Nizozemců dle mého názoru nebylo možné. Takto si nový žánr získal renomé a stal se v budoucnu pro Čechy jedním z hlavních výrazových prostředků až do 20. století a dá se říci, že se k němu stále vracíme i dnes. Tehdy na pražském dvoře přelomu 16. a 17. století probíhala bipolární transformace pojetí krajiny, kdy na jedné straně stála idealizovaná, komponovaná krajina a na straně druhé realistický obraz krajiny, který byl umocněn tvorbě skic a kreseb v plenéru.

Dozvěděli jsme se, že Stevensovy komponované krajiny se po příchodu Paula van Vianena do Prahy měnily v závislosti na novém trendu tvorby v plenéru, který Vianen prosazoval. Vnímám to jako jeden z hlavních bodů zlomu ve Stevensově tvorbě, kdy se idealistická linie mísí s realistickou.

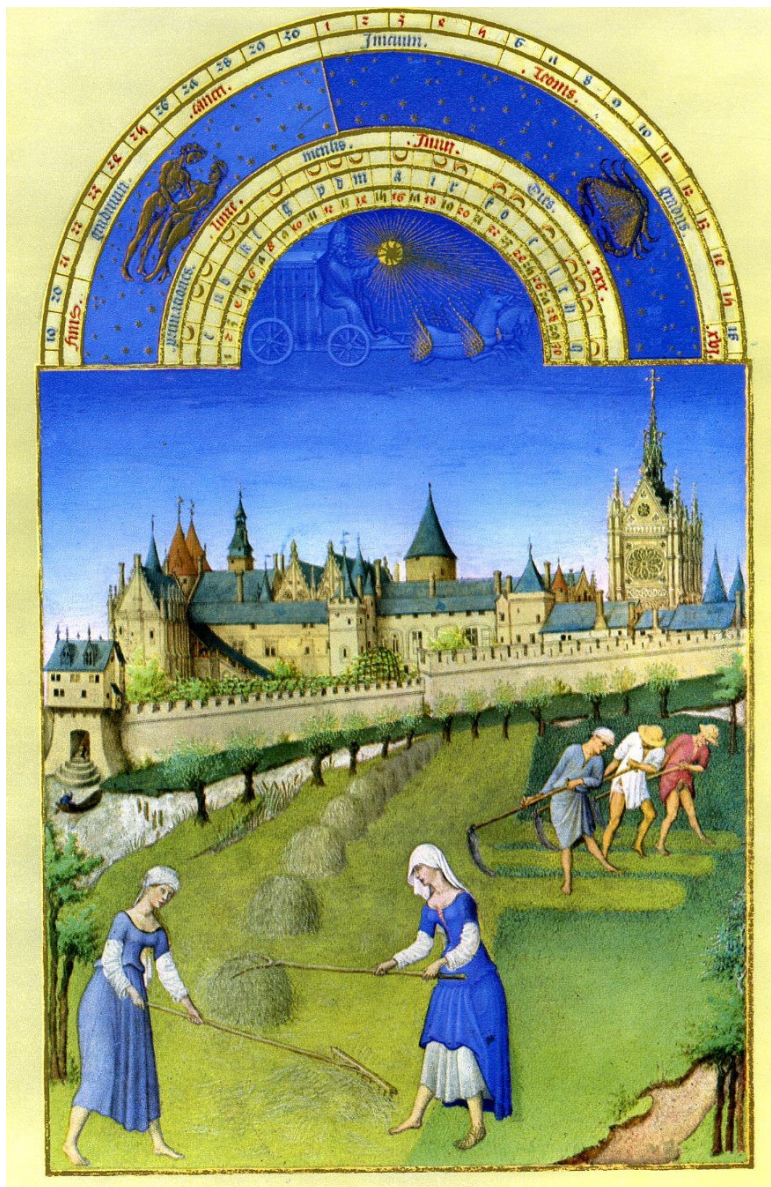
Stevensova tvorba vychází z odkazu Pietera Bruegela staršího, což je možno sledovat zejména na tvaru postav v jeho obrazech. Brilův odkaz zas vidíme zejména v kompozičních schématech, ale také v provedení listoví v korunách stromů. Mluví se také o jistém vlivu Frankenthalské školy a jejích

tzv. kukátkových průhledů. Stevens všechny tyto motivy vstřebával a postupně v kresbách zúročoval, přičemž jeho osobní styl se vymezil až v pražském prostředí. To však neznamená, že jednotlivé prvky náhle vypustil a zabýval se novými. Naopak. Jak už k tématice, tak k obsahu děl se neustále vracel a snažil se je zachytit z úplně jiné perspektivy. Proto je zde důležitý zejména jeho skicář, kdy antické ruiny tvoří základní reminiscence v jeho díle.

První fáze Stevensova díla na Rudolfově dvoře je výrazně italizující s důrazem na kresbu. V následujících letech jsou malířovy kresby kolorovány, lavírování je mnohem výraznější a celkový pohled perokresby dodává na jemnosti, která posléze kulminuje v jeho pozdním díle. Roste také zájem o krajinu jako takovou. Náhle se objevují pohledy do hlubokých koutů lesa, figury pouze doplňují kompozici, nebo zcela mizí.

Na přelomu století je ztěžka rozeznatelný pozůstatek středověkého typu krajiny vnímatelný ještě ve století předešlém. Svým zájmem o atmosférické jevy a světelné efekty, vyobrazením krajiny se vši svou melancholií stojící oproti neutuchající dynamikou a dramatičností, Stevens, společně se svými kolegy Roelandtem Saverym a Paulem van Vianenem a s grafickými realizacemi Egidia Sadelera, vytvořil základy realistického pojetí krajinomalby 17. století.

## Obrazová příloha



1. **Bratři z Limburka:** Červen, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1415, Chantilly, Musée Condé



2. **Joachim de Patinir:** Odpočinek na útěku, kol. 1520,  
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



3. **Henri met de Bles:** Krajina s milosrdným Samaritánem, kol. 1540,  
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, 290x420 mm



4. **Pieter Bruegel st.:** Zimní krajina s bruslaři, nedatováno, 370x555 mm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België



5. **Jacob Savery:** Zimní krajina, 1606, hnědá perokresba, 167x229 mm, Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Esterházy





6. **Pieter Stevens:** Pohled na město Mechelen, 1594, Schlossmuseum, Výmarn



7. **Hans Bol:** Krajina s Kristem a učedníky na cestě do Emaus, 1573, hnědá perokresba, bledě modré lavírování, 118x185 mm, Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Esterházy



8. **Paolo Fiammingo:** Krajina s útekem do Egypta, kol. 1590, olej na plátně,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze



9. **Pieter Stevens:** Studie ruin na Palatinu, 1592, perokresba v hnědém tónu, hnědé a modré lavírování, papír, 349x237 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



10. **Egidius Sadeler a Étienne du Pérac:** Pohled na Konstantinův oblouk, z cyklu Vestigi della Antichità di Roma, Tivoli, Pozzolo et Altri Lvochi, 1606, mědiryt, 161x269 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



11. **Pieter Stevens:** Krajina, 1590, sbírka Kupferstichkabinett, sírka Akademie výtvarných umění, Vídeň



12. **Pieter Stevens:** Kristus jako dobrý pastýř, nedatováno,  
Zemské muzeum Joanneum, Graz



13. **Pieter Bruegel st.:** Pohled na Ripa Grande, kol. 1552–1553, hnědá perokresba, Devonshirská sbírka, Chatsworth



14. **Pieter Stevens:** Phantastische Tiberansicht mit Rom im Hintergrund, 1592, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 205 x370 mm, Albertina Museum, Vídeň



15. **Pieter Stevens:** Zásnuby před kaplí, 1595, hnědá perokresba, 182x302 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze



16. **Pieter Stevens:** Pokušení Krista, 1594, perokresba v hnědém tónu, hnědé a modré lavírování, papír, 215x320 mm, Muzeum výtvarného umění, Budapešť



17. **Pieter Bruegel st.:** Obrácení sv. Pavla, 1567, Kunsthistorisches Museum, Vídeň





18. **Pieter Stevens:** Jez, po r. 1600, hnědá perokresba, lavírování v několika světlých odstínech, 197x309 mm, Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Istvána Delhaese



19. **Hans Bol**: Pokušení Krista, 1573, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování,  
Klassik Schiftung, Výmarn, Kupferstichkabinett



20. **Pieter Stevens**: Pokušení Krista, 1594,  
sbírka galerie H. Terry-Engell, Londýn



21. **Pieter Stevens:** Posvícení, 1595,  
Kunsthistorisches Museum, Vídeň



22. **Pieter Stevens** a mistr okruhu Frankenthalské školy: Lesní cesta se  
statkem u řeky, 1592, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování,  
208x353 mm, Albertina Museum, Vídeň



23. **Pieter Stevens:** Venkovská slavnost v krajině, 1596, olej na plátně,  
274x418 mm,  
Královské muzeum výtvarného umění, Antverpy



24. **Pieter Stevens:** Krajina s můstkem, 1600, hnědá perokresba, šedo-  
hnědé a modré lavírování, Ø170 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze



25. **Pieter Stevens:** Pohled na moře, 1597,  
Staatliche Museen zu Berlin



26. **Egidius Sadeler:** Krajina s antickými ruinami, nedatováno, lavírovaná  
kresba perem, 146x202 mm,  
Moravská galerie, Brno



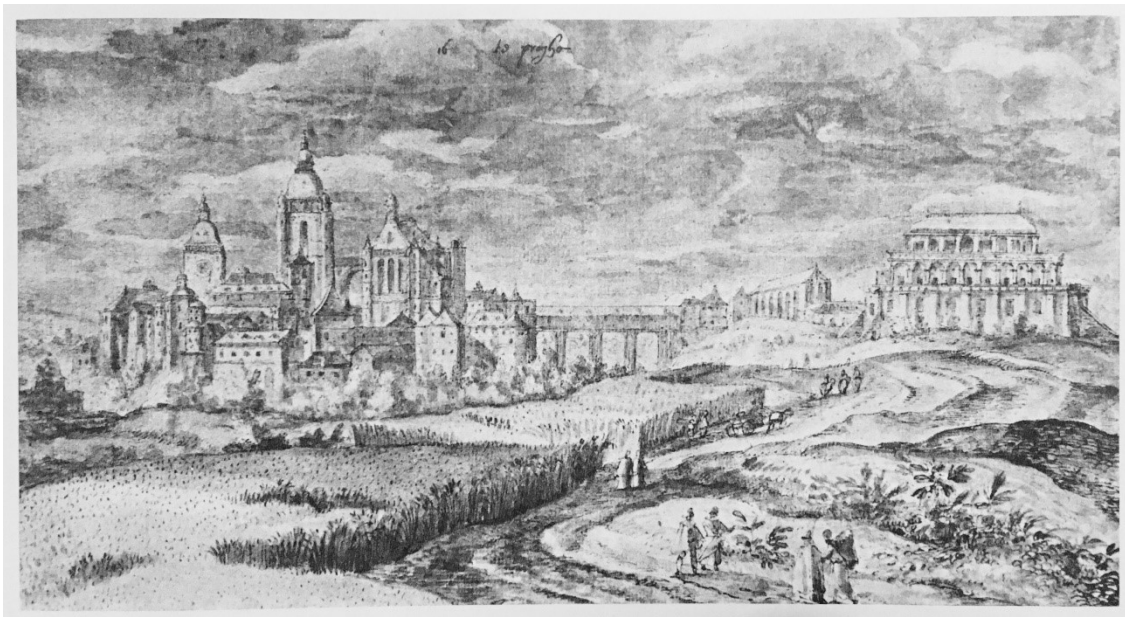
27. **Paulus van Vianen:** Krajina s řekou a mostem, po r. 1603, hnědá perokresba, modré lavírování, papír, Muzeum výtvarného umění, Budapešť



28. **Pieter Stevens:** Lesní krajina s pokácenými stromy, 1603, hnědá perokresba, hnědé lavírování, hnědě tónovaný papír, 179x281 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



29. **Pieter Stevens:** Lesní krajina s potokem, 1603, hnědá perokresba, hnědé lavírování, hnědě tónovaný papír, 174x285 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



30. **Pieter Stevens:** Pražský hrad s Prašným mostem, nedatováno, Míčovnou a Belvederem, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 185x338 mm, Muzeum hlavního města Prahy





31. **Pieter Stevens:** Na Čertovce pod Karlovým mostem, nedatováno, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 185x338 mm, Muzeum hlavního města Prahy



32. **Roelandt Savery:** Na Kampě pod Karlovým mostem v Praze, 1604–1607, hnědá perokresba, 165x240 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



33. **Jan Brueghel:** Lesní krajina, 1604, hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, černá křída, British Museum, Londýn



34. **Pieter Stevens:** Krajina s dřevorubci – leden, před 1607, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, hnědé a červeno-hnědé lavírování, zesvětlení bělobou, rub papíru červeně tónován, 201x288 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



35. **Egidius Sadeler:** Leden, z cyklu ‚Dvanáct měsíců‘, 1607, mědiryt, 221x294 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



36. **Egidius Sadeler**: Dřevěná lávka, z cyklu ‚Osm českých krajin‘, 1606–1610, mědiryt, 170x254 mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze



37. **Antonis Stevens:** Lesní krajina s hradem a řekou, nedatováno, hnědá perokresba, 88x150 mm, archiv Národního muzea, Praha

38. **Pieter Stevens ml.:** Krajina s domy a ulicí s povozem, nedatováno, hnědá perokresba, podkresba olůvkem, 87x150 mm, archiv Národního muzea, Praha

## Seznam vyobrazení

1. **Bratři z Limburka:** Červen, Přebohaté hodinky vévody z Berry, 1415,  
Chantilly, Musée Condé  
Reprodukce z: TOMAN 2000, 463
2. **Joachim de Patinir:** Odpočinek na útěku, kol. 1520,  
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie  
Foto: Archiv muzea
3. **Henri met de Bles:** Krajina s milosrdným Samaritánem, kol. 1540,  
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, 29x42  
Foto: Archiv muzea
4. **Pieter Bruegel st.:** Zimní krajina s bruslaři, nedatováno,  
37x55,5 mm,  
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België  
Foto: archiv muzea
5. **Jacob Savery:** Zimní krajina, 1606,  
hnědá perokresba, 167x229 mm,  
Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Esterházy  
Foto: archiv muzea
6. **Pieter Stevens:** Pohled na město Mechelen, 1594,  
Schlossmuseum, Výmar  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968, 120, obr. 162
7. **Hans Bol:** Krajina s Kristem a učedníky na cestě do Emaus, 1573,  
hnědá perokresba, bledě modré lavírování, 118x185 mm,  
Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Esterházy  
Foto: archiv muzea

8. **Paolo Fiammingo:** Krajina s útekem do Egypta, kol. 1590,  
olej na plátně,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: VACKOVÁ 1989, 323, obr. 277
9. **Pieter Stevens:** Studie ruin na Palatinu, 1592,  
perokresba v hnědém tónu, hnědé a modré lavírování, papír, 349x237  
mm, grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: ROLLOVÁ 2011, zadní část obálky, obr. 1
10. **Egidius Sadeler a Étienne du Pérac:** Pohled na Konstantinův oblouk,  
z cyklu Vestigi della Antichità di Roma, Tivoli, Pozzovo et Altri  
Lvochi, 1606,  
mědiryt, 161x269 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: ROLLOVÁ 2011, 6, obr. 4
11. **Pieter Stevens:** Krajina, 1590,  
sbírka Kupferstichkabinett,  
Akademie výtvarných umění, Vídeň  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968 120, obr. 163
12. **Pieter Stevens:** Kristus jako dobrý pastýř, nedatováno,  
Zemské muzeum Joanneum, Graz  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968, 121, obr. 164
13. **Pieter Bruegel st.:** Pohled na Ripa Grande, kol. 1552–1553,  
hnědá perokresba,  
Devonshirská sbírka, Chatsworth  
Foto: archiv muzea

14. **Pieter Stevens:** Phantastische Tiberansicht mit Rom im Hintergrund, 1592,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 205 x370 mm,  
Albertina Museum, Vídeň  
Foto: archiv muzea
15. **Pieter Stevens:** Zásnuby před kaplí, 1595,  
hnědá perokresba, 182x302 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 54
16. **Pieter Stevens:** Pokušení Krista, 1594,  
perokresba v hnědém tónu, hnědé a modré lavírování, papír,  
215x320 mm,  
Muzeum výtvarného umění, Budapešť  
Foto: archiv muzea
17. **Pieter Bruegel st.:** Obrácení sv. Pavla, 1567,  
Kunsthistorisches Museum, Vídeň  
Foto: archiv muzea
18. **Pieter Stevens:** Jez, po r. 1600,  
hnědá perokresba, lavírování v několika světlých odstínech,  
197x309 mm,  
Muzeum výtvarného umění, Budapešť, sbírka Istvána Delhaese  
Foto: archiv muzea
19. **Hans Bol:** Pokušení Krista, 1573,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování,  
Klassik Schiftung, Výmár, Kupferstichkabinett  
Foto: archiv muzea



20. **Pieter Stevens:** Pokušení Krista, 1594,  
sbírka galerie H. Terry-Engell, Londýn  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968, 133, obr. 182
21. **Pieter Stevens:** Posvícení, 1595,  
Kunsthistorisches Museum, Vídeň  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968, 129, obr. 175
22. **Pieter Stevens a okruh Frankenthalské školy:** Lesní cesta se statkem  
u řeky, 1592,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 208x353 mm,  
Albertina Museum, Vídeň  
Foto: archiv muzea
23. **Pieter Stevens:** Venkovská slavnost v krajině, 1596,  
olej na plátně, 274x418 mm,  
Královské muzeum výtvarného umění, Antverpy  
Foto: archiv muzea
24. **Pieter Stevens:** Krajina s můstkem, 1600,  
hnědá perokresba, šedo-hnědé a modré lavírování, Ø170 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. XIV.
25. **Pieter Stevens:** Pohled na moře, 1597,  
Staatliche Museen zu Berlin  
Reprodukce z: ZWOLLO 1968, 158, obr. 217
26. **Egidius Sadeler:** Krajina s antickými ruinami, nedatováno,  
lavírovaná kresba perem, 146x202 mm,  
Moravská galerie, Brno  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1988<sup>a</sup>, 112, obr. 86

27. **Paulus van Vianen:** Krajina s řekou a mostem, po r. 1603,  
hnědá perokresba, modré lavírování, papír,  
Muzeum výtvarného umění, Budapešť  
Foto: archiv muzea
28. **Pieter Stevens:** Lesní krajina s pokácenými stromy, 1603,  
hnědá perokresba, hnědé lavírování, hnědě tónovaný papír,  
179x281 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 56
29. **Pieter Stevens:** Lesní krajina s potokem, 1603,  
hnědá perokresba, hnědé lavírování, hnědě tónovaný papír,  
174x285 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 57
30. **Pieter Stevens:** Pražský hrad s Prašným mostem, Míčovnou  
a Belvederem, nedatováno,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 185x338 mm,  
Muzeum hlavního města Prahy  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 58
31. **Pieter Stevens:** Na Čertovce pod Karlovým mostem, nedatováno,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, 185x338 mm,  
Muzeum hlavního města Prahy  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 59
32. **Roelandt Savery:** Na Kampě pod Karlovým mostem v Praze,  
1604–1607,  
hnědá perokresba, 165x240 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 64

33. **Jan Brueghel:** Lesní krajina, 1604,  
hnědá perokresba, hnědé a modré lavírování, černá křída,  
British Museum, Londýn  
Foto: archiv muzea
34. **Pieter Stevens:** Krajina s dřevorubci – leden, před 1607,  
kresba perem a štětcem v hnědém tónu, hnědé a červeno-hnědé  
lavírování,  
zesvětlení bělobou, rub papíru červeně tónován, 201x288 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: ROLLOVÁ, 2011, 19, obr. 13
35. **Egidius Sadeler:** Leden, z cyklu ‚Dvanáct měsíců‘, 1607,  
mědiryt, 221x294 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: ROLLOVÁ, 2011, 17, obr. 11
36. **Egidius Sadeler:** Dřevěná lávka, z cyklu ‚Osm českých krajin‘,  
1606–1610,  
mědiryt, 170x254 mm,  
grafická sbírka Národní galerie v Praze  
Reprodukce z: VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 122, obr. 12
37. **Antonis Stevens:** Lesní krajina s hradem a řekou, nedatováno,  
hnědá perokresba, 88x150 mm,  
archiv Národního muzea, Praha  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 84
38. **Pieter Stevens ml.:** Krajina s domy a ulicí s povozem, nedatováno,  
hnědá perokresba, podkresba olůvkem, 87x150 mm,  
archiv Národního muzea, Praha  
Reprodukce z: FUČÍKOVÁ 1986, obr. 85

## Seznam použitých zkratek

tzv.	takzvaně
cit.	citace
pozn.	poznámka
č.	číslo
obr.	obrázek
kat.	katalog
výst.	výstava

## Seznam použité literatury a pramenů

- BALEKA 1997 — Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997
- BARTSCH 1854 — Adam BARTSCH: Le peintre graveur III. Liepzig 1854
- BIALOSTOCKI 1972 — Jan BIALOSTOCKI: Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei. Europäische Landdschaftsmalerei 1550–1650, Dresden 1972
- EVANS 1997 — Robert J. W. EVANS: Rudolf II. a jeho svět. Praha 1997
- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolf II. a Praha. (kat. výst.). Praha 1997
- FUČÍKOVÁ 1988<sup>a</sup> — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství. In. Umění na dvoře Rudolfa II. 1988, 61–140
- FUČÍKOVÁ 1988<sup>b</sup> — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfovy sbírky. In. Umění na dvoře Rudolfa II. 1988, 214–248
- FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986
- FUČÍKOVÁ 1978 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba (kat. výst.). Praha 1978

- FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ/Beket  
BUKOVINSKÁ/Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988
- GERSZI 2012 — Teréz GERSZI: The New Ideal of Beauty in the Age of Pieter  
Bruegel. Sixteenth-century Netherlandish Drawings in the Museum of  
Fine Arts, Budapest. Budapest 2012
- GERSZI 1983 — Teréz GERSZI: Dvě století Nizozemské kresby. Praha 1983
- GERSZI 1971 — Teréz GERSZI: Netherlandish Drawings in the Budapest  
Museum. Sixteenth-Century Drawings, an Illustrated Catalogue.  
Amsterdam/New York 1971
- GRŮZA 1968 — Antonín GRŮZA: Flámská krajina 16. a 17. století. Praha 1968
- GUHL 1853 — Ernst GUHL: Künstler-Briefe. Berlin 1853
- LE GOFF 2008 — Jacques LE GOFF: Encyklopedie středověku. Praha 2008
- LIMOUZE 1990 — Dorothy LIMOUZE: Aegidius Sadeler (c. 1570–1629).  
Drawings, Prints and Art Theory. Princeton 1990.
- HERAIN 1915 — Karel Vladimír HERAIN: České malířství od doby rudolfínské  
do smrti Reinerovy. Praha 1915
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- JANÁČEK 2014 — Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba. Praha 2014
- JŮZOVÁ 1982 — Ludmila JŮZOVÁ: Poklady evropské grafiky. (kat. výst.).  
Ostrava 1982
- KOLÁR 1987 — Jaroslav KOLÁR: Svět za tří českých králů. Praha 1987
- KOTKOVÁ 2010 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Roelandt Savery. Malíř ve službách  
císaře Rudolfa II. Praha 2010
- KRČÁLOVÁ 1975 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Poznámky k rudolfínské architektuře.  
In: Umění XXIII, 1975, 504–514
- KUBÍKOVÁ/VOLRÁBOVÁ 2012 — Alena VOLRÁBOVÁ/Blanka KUBÍKOVÁ (eds.):  
Mistři grafického umění. Praha 2012

- LORZING 2001 — Han LORZING: The Nature of Landscape. A Personal Quest. Rotterdam 2001
- MANDER 1906 — Karel van MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. München-Liepzig 1906
- MARTINDALE 1972 — Andrew MARTINDALE: Člověk a renesance. Praha 1972
- MRÁZ/MRÁZOVÁ 1988 — Bohumír MRÁZ/Marcela MRÁZOVÁ: Encyklopedie světového malířství. Praha 1988
- MUTHER 1932 — Richard MUTHER: Dějiny malířství II. Renaissance na severu a doba baroku. Praha 1932
- OS/KOK/LUIJTEN/SCHOLTEN 2000 — Henk van Os/Jan Piet Filedt KOK/Ger LUIJTEN/Fritz SCHOLTEN: Netherlandish art 1400–1600. Amsterdam 2000
- PINO 1548 — Paolo PINO: Dialogo di Pittura. 1548
- PLIETZSCH 1910 — Eduard PLIETZSCH: Die Frankenthaler Meister. Lipsko 1910
- PROKOPP 1985 — Mária PROKOPP: Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Berlin 1985
- PROSPERETTI 2009 — Leopoldine van Hogendorp PROSPERETTI: Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568–1625). Farnham 2009
- ROLLOVÁ 2011 — Anna ROLLOVÁ: Pieter Stevens na dvoře Rudolfa II. Praha 2011
- SCHWARZENFELD 1961 — Gertrude von SCHWARZENFELD: Rudolf II. Der saturnische Kaiser. München 1961
- ŠABOUK 1975 — Sáva ŠABOUK: Encyklopedie světového malířství. Praha 1975
- ŠÍP 1954 — Jaromír ŠÍP: Mistři holandské malby 17. století. In. Mistři světového malířství I. Praha 1954
- TOMAN 2000 — Rolf TOMAN: Gotika. Architektura, plastika, malířství. Praha 2000

- VACKOVÁ 2001 — Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí. Praha 2001
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století. Praha 1989
- VACONCELLOS 1899 — Joaquim de VACONCELLOS (ed.): Vier Gespräche über die Malerei. Geführt zu Rom 1538. Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. IX., Wien 1899, 29;
- VLNAS 2004 — Vít VLNAS: Evropské umění od antiky do závěru baroka. Praha 2004
- VORLÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012 — Alena VORLÁBOVÁ/Blanka KUBÍKOVÁ (eds.): Rudolf II. a mistři grafického umění. Praha 2012
- ZWOLLO 1983 — An ZWOLLO: Ein Beitrag zur Niederländischen landschaftsmalerei um 1600. In: Umění XXXI, 1983, 399–412
- ZWOLLO 1968 — An ZWOLLO: Pieter Stevens. Ein vergessener Maler des rudolfinischen Kreises. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1968, 120–180