

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tereza Hotovcová

**Nahé figury v díle Hieronyma Bosche a
způsob jejich ztvárnění**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

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

V Praze dne 6. 4. 2019

Tereza Hotovcová

Bibliografická citace

Nahé figury v díle Hieronyma Bosche a způsob jejich ztvárnění [rukopis] : bakalářská práce / Tereza Hotovcová; vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D. – Praha, 2019. – 57 s.

Anotace

Bakalářská práce pojednává především o způsobu, kterým Hieronymus Bosch zobrazoval nahé figury ve svém uměleckém díle a dále se zaměřuje na jejich možné inspirační zdroje. V potaz jsou brány základní badatelské studie, které ve svém díle shrnul Dino Buzzati roku 1992. K popisu byla vybrána nejznámější díla větších rozměrů, jako jsou triptychy Zahrada pozemských rozkoší, Fůra sena a také polyptych Víze ze záhrobí. Kromě samotného rozboru uměleckých děl obsahuje práce také dobové záznamy o tvůrci, popis středověké společnosti a jejího pohledu na akt, a v neposlední řadě také historické okolnosti, jež umělcovu tvorbu ovlivnily. Nakonec je zmíněn odkaz, který Hieronymus Bosch předal svým následovníkům a způsob, kterým ho uchopili.

Klíčová slova

Bosch, peklo, ráj, zahrada, nahé figury, hřích,

Abstract

This bachelor's thesis „The naked figures in Hieronymus Bosch's artwork and their forms“ deals with the way, how Hieronymus Bosch displayed naked figures in his artwork and furthermore is focused on possible inspiration sources. The most famous research studies, which are mentioned by Dino Buzzati in his book from 1992, are taken into account as well. Bigger sized pieces of art were chosen for the description, for an example The Garden of Earthly Delights, The Haywain Triptych and Vision of the Hereafter. The thesis contains not only period records about the author, but also the description of the medieval society and its attitude towards naked figures. Last but not least, historical circumstances having affected the Artist's creation are also mentioned. In the end the most famous followers of Hieronymus Bosch are named, who were inspired and affected by his artwork.

Keywords

Bosch, hell, paradise, garden, naked figures, sin,

Počet znaků (včetně mezer): 81 417

Poděkování

Mé poděkování patří na prvním místě PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D. za odborné vedení, ochotu, cenné rady a připomínky, které mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala. Děkuji také své rodině za trpělivost, podporu a vytvoření klidných podmínek pro studium.

Obsah

Úvod	7
1. Literatura	9
1. 1. Dobové záznamy.....	12
2. Život Hieronyma Bosche.....	13
3. Nahé figury v díle Hieronyma Bosche a způsob jejich ztvárnění	16
3. 1. Inspirace, předchůdci a současníci Hieronyma Bosche.....	17
3. 2. Srovnání nahých figur Hieronyma Bosche s italskou renesancí.....	19
3. 3 Tvorba aktů v Zaalpi.....	21
3. 4. Náměty a inspirace.....	21
3. 4. Chápání nahého těla jako námětu pro uměleckou tvorbu.....	25
4. Nahé figury v konkrétních dílech	28
4. 1. Zahrada pozemských rozkoší.....	28
4. 2. Polyptych Vize ze záhrobí	35
4. 3. Triptych Fůra sena	38
Závěr.....	43
Seznam použitých zkratk	46
Seznam literatury	47
Seznam obrazové přílohy	49
Přílohy	50

Úvod

Hieronymus Bosch je do dnešních dnů pro mnohé historiky umění, laiky i badatele přitažlivou záhadou. Vlivem minimálního množství dobových pramenů se vynořila spousta otázek, které jsou spojeny především s umělcovým životem, zkušenostmi a jeho subjektivním chápáním světa. Snad největší zmatek přináší právě umělecká tvorba. Boschův odkaz přetrvává v literatuře dodnes, avšak spíše než o podložená fakta se jedná o teorie a domněnky.

Stoletá připomínka smrti umělce, kterou bylo možné zaznamenat v roce 2016, byla impulsem pro další činnost historiků umění. Ti se rozhodli znovu zhodnotit starší literaturu a sepsat nové publikace. Stejně tak se chopila šance i muzea a svým návštěvníkům představila náměty z Boschova díla plná fantaskních stvoření, nahých figur a hříchů. Současně s tímto procesem šla také tvorba výstavních katalogů, které ještě doplnily už tak širokou škálu literatury. Knihy, které vznikly, aby se vyjádřily k umělci, nebo konkrétně k jeho samotné tvorbě nyní tvoří velmi obsáhlou knihovnu. Autoři se věnují rozboru umělcova života, prostředí, ve kterém žil, dobovému kontextu, detailnímu popisu obrazů a mnoha dalším tématům. Zatím se však žádná publikace nezaměřila výhradně na nahé figury, kterými Boschovy obrazy přímo překypují. Zvědavý badatel s touhou zkoumat jen zmíněný prvek nahoty v obrazech Hieronyma Bosche musí nejprve přečíst stovky stránek, aby našel odpovědi. Právě proto si tato práce klade za cíl shromáždit všechny významné dosavadní poznatky, které se týkají zobrazení nahých figur a také jejich možných inspiračních zdrojů a vytvořit tak komplexní přehled.

's Hertogenbosch je místem plným inspirace a podnětů, které umělce dovedly až k výsledné podobě díla, proto i shromáždění všech poznatků vyžaduje podrobný výzkum. Bakalářská práce není svým obsahem schopna pojmout veškeré odpovědi a při její tvorbě se vynořují další a zajímavější otázky. Proto lze tuto práci chápat jako seskupení základních informací o umělci a podrobnějších poznatků o nahotě v díle, díky kterým lze následně začít s podrobnějším badáním.

Porozumění významu Boschových obrazů se s ubíhajícím časem měnilo, a proto jsou v následujícím textu uvedeny jak odmítavé postoje společnosti, tak historici, kteří jsou hříšnými výjevy přímo fascinováni. Ke shromáždění veškerých informací posloužily nejprve základní prameny, na které bylo nutné nahlížet přímo, abych se vyhnula subjektivnímu názoru pozdějších autorů. Primárních pramenů není

k dispozici mnoho, avšak bez jejich použití by nebylo možné rozlišovat, kde se nachází fakta a co už je výplodem fantazie pozdějších autorů. Sekundární literatura, která vznikala později, doplnila základní kámen informací o možné domněnce, pravděpodobné inspirační zdroje a možnosti výkladu.

Aby mohla být pochopena pouze jedna složka Boschovy tvorby, v tomto případě nahota, je nutné se zaměřit i na širší kontext. Proto je na začátku práce uvedeno množství základních informací, které umělce zařazují do širšího kontextu, nahlíží na město, v němž pobýval, rodinu, jež založila malířský cech i významné předchůdce.

Město 's Hertogenbosch bylo díky obchodu v kontaktu s Itálií, Záalpím i Francií. Právě tato skutečnost nejspíše v tvorbě Hieronyma Bosche způsobila prolínání různých způsobů tvorby.

V této práci je uvedeno srovnání zobrazování nahých figur v jednotlivých významných oblastech Evropy, jako je Francie, Itálie a Nizozemí a následně jsou zmíněny možné inspirační zdroje.

Mimoto je uveden náhled do tehdejší společnosti, především působení Bratrstva Panny Marie, které zcela jistě ovlivňovalo myšlení, tvorbu a chování umělce, ale i celé společnosti v 's Hertogenbosch.

K nalezení odpovědi na základní otázku, tj. shromáždění informací o zobrazování nahých figur, je snaha vést systematicky celý text, a to nejprve popisem jednotlivých děl, u kterých je zaměřena pozornost na formální stránku, nejdůležitější části motivu a zvláštní důraz je kladen na hledaný prvek nahoty. V souvislosti s ní jsou pak uváděny jednotlivé možné zdroje inspirací a odkazy na další literaturu.

1. Literatura

Ke studiu Hieronyma Bosche a jeho tvorby je nezbytně nutné nahlédnout na dobové záznamy, prameny a literaturu. Vnímání tvorby tohoto umělce se v různých epochách lišilo, a proto jsou v následujícím textu uvedeni představitelé každého důležitého období, kteří pomáhají pochopit Boschovu středověkou tvorbu s nádechem renesance.

Literární dílo, které se jako první věnuje osobnosti a tvorbě Hieronyma Bosche, bylo vytvořeno ještě v témže století po smrti umělce na území Španělska, konkrétně na dvoře krále a císaře Karla V. Právě zde se pohyboval důležitý dvořan Diego de Guevara, který se stal prvním sběratelem Boschových děl. Jeho syn Felipe de Guevara byl obdařen stejnou láskou k umění, a tak v roce 1560 ve svém díle *Comentarios de la pintura* věnuje pár řádků Boschovi, jehož označuje za vynálezce monster a chimér.¹ Obdobně se o tvorbě vyjadřuje v dopise pro španělského krále Filipa II.² Ten se totiž pyšnil sbírkou hned třiceti šesti obrazů od tohoto nizozemského mistra.³ O děsivých námětech se dozvídáme i z korespondence Filipa II. s jeho dcerami, jelikož dopis obsahuje královu nepatrnou zmínku o hrůzných d'áblech v souvislosti s Boschovým dílem.⁴ Italští literáti jako Guicciardini v knize *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*⁵ či Vasari v roce 1568⁶ upevňují Boschův odkaz, avšak nepřichází s žádnou novou myšlenkou, pouze navazují na to, co již vyřknul Guevara. Uplynulo pár let a světlo světa spatřila další kniha, tentokrát od Dominica Lampsonia *Pictorum aliquot celebrit Germaniae inferioris effigies*.⁷ Tato literatura obsahuje portréty umělců současně s veršovanými popisky, které zpřesňují tvorbu umělce. V případě Bosche se opět jedná o zdůraznění hrůz, děsu a monster.

Mohlo by se zdát, že knihy vznikající po smrti Bosche jeho tvorbě příliš nepřály. Literární památky však umělcovo neobvyklé a originální zobrazení pekla a příšer chápou spíše pozitivně a chválí Hieronyma Bosche za jeho jedinečnost, stejně jako například dílo G. P. Lomazza *Trattato dell'arte della pintura* z roku 1584.⁸

¹ Chiméru lze jinak chápat jako obludu nebo příšeru. Pozn. autora. GUEVARA 1788, 41–43.

² V roce 1563. In: BUZZATI 1992, 10.

³ Dle záznamů, které jsou k dispozici, nejspíše Boschovy obrazy nepřekročily počet čtyřiceti kusů. Filip II. tak vlastnil významnou část umělcovy tvorby. In: REMBERT 2013, 26.

⁴ Král v dopise oznamuje lítost nad nepřítomností svých dcer při procesí. Upozorňuje, že zde bylo možné zahlédnout i pár d'áblů, které se podobají Boschovým výjevům. In: BUZZATI 1992, 10.

⁵ BUZZATI 1992, 10.

⁶ REMBERT 2013, 20.

⁷ LAMPSONIUS 15, 6.

⁸ BUZZATI 1992, 10.

Doba 16. století přichází s podrobnějším bádáním, kdy se autoři zaměřují nejen na stručnou zmínku, ale věnují Boschovi mnohem větší pozornost. K malířskému stylu, technické stránce a mnohým detailům se vyjadřoval Karel van Mander v části svého obsáhlého díla, konkrétně v kapitole *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders* v roce 1604.⁹ Podobné téma rozvinul i I. Mazzolari, F. Pacheco a F. Baldinucci.¹⁰ Smrtí Filipa II. zájem o Boschova díla zdaleka nekončí.

Sbírkou po něm spravoval mnich José de Sigüenza, který nejspíš v obavách z inkvizice sepsal dílo *Tercera parte de la Historia de la Orden de san Jerónimo*, obhajující Hieronyma Bosche, a to v roce 1598.¹¹ Do opozice se postavil španělský malíř a teoretik umění Francesco Pacheco. Dle jeho slov opovrhoval zálibou Filipa II. v hříšných námětech a kriticky se obrací také na Sigüenzu.¹²

Zájem o malíře jako osobnost a o pochopení jeho děl v dalších století upadá. I přes to, že v průběhu vzniká několik prací,¹³ nové světlo slávy umělci přinese až G. Justi v roce 1889. Ve svém literárním díle se zaměřuje na biografii a zdůrazňuje provázanost Boschovy tvorby s různými obory.¹⁴ Jmenoval například vliv přírody a nauky o člověku jako hlavní zdroje a inspiraci.¹⁵ Předchozí díla snažící se najít záznamy o Hieronymově životě odstartovala i následující tvorbu 20. století, jež se pokusila zařadit umělce do dobového a uměleckého kontextu. Bohatý popis barev, tónů, techniky a dalších detailů nabízí díla od L. Maeterlincka v roce 1907, M. Roosesse či M. J. Friedländera.¹⁶ Dále vychází práce od Ebelinga, Mosmanse, Smulderse se zmínkou dobových záznamů.¹⁷

Charles de Tolnay roku 1973 vydal publikaci, ve které se pokusil o chronologické seřazení Boschova malířského díla. Tvorbu rozděluje na období, snaží se některé obrazy Boschovi přiznat a jiné prohlásit za jemu nevlastní. Ovšem i taková publikace nese jistou dávku subjektivního názoru. Pod vlivem tehdejšího oboru psychologie zanesl do díla i Freudovy a Jungovy teorie.¹⁸ Určitá zaujatost, která se v díle projevila, byla

⁹ Ve svém díle uvádí, že známe jen pravděpodobné datum, kdy se narodil a není známo datum smrti. In: MANDER 1604, 215–216.

¹⁰ BUZZATI 1992, 10–11.

¹¹ BUZZATI 1992, 10.

¹² REMBERT 2013, 40.

¹³ Jde například o díla autorů A. J. Wauterse, P. A. Orlandiho. In: BUZZATI 1992, 11.

¹⁴ BUZZATI 1992, 83.

¹⁵ BUZZATI 1992, 11.

¹⁶ BUZZATI 1992, 11.

¹⁷ Jejich publikace však spíše než odpovědi nabízejí další badatelské otázky. In: BUZZATI 1992, 83.

¹⁸ Na základě této publikace totiž pracují pozdější autoři a používají ji jako příručku. In: REMBERT 2013, 62–70.

autorovi prominuta právě díky ostatním kvalitám textu. Doplnění přináší také Dirk Bax,¹⁹ který se zaměřuje na dobové zvyky a tradice a následně je spojuje s náměty v dílech. Rostoucí surrealistická tvorba byla skvělým podnětem, aby Boschova díla neupadla v zapomnění. Roku 1951 bylo do anglické verze přeloženo dílo Wilhelma Fraengera psané roku 1947,²⁰ které si díky svému mysterióznímu nádechu získalo mnoho příznivců. Přišel se zcela novým chápáním symboliky, kterou spojoval s heretickým hnutím adamitů.²¹ Druhá polovina dvacátého století kromě Tolnayova a Fraengerova díla přinesla také podrobné práce K. Clarka, R. Genailleho a R. Cailloise.²² Roku 1983 je badatelům, ale i laické veřejnosti poskytnuta detailní práce Waltera Gibsona *An Annotated Bibliography*.²³ Právě díky zmíněnému dílu je mnoha čtenářům usnadněna práce, jelikož Gibson shrnul velkou část literárních pramenů a seřadil je chronologicky.

Výstavní katalogy

Jako doplnění k jednotlivým výstavám vznikaly také výstavní katalogy, ať už tištěné, či v internetové podobě, které kromě základních informací o díle udávají také rozličné interpretace, možné inspirační zdroje jednotlivých námětů a mnoho dalších podrobných informací. Ke zkoumání prvku nahoty v Boschově díle jsou tyto literární zdroje nutností. Ke stému výročí umělcovy smrti v roce 2016 vzniká přímo ve městě 's Hertogenbosch výstavní katalog *Hieronymus Bosch Vision of Genius*.²⁴ Toto dílo se kromě stručného přiblížení umělcova života věnuje také jednotlivě obrazům. Tvorbu rozděluje do několika kapitol dle námětů, jako je například „*Hieronymus Bosch jako kreslíř, náměty z Kristova života, Svatí a Poslední soud*“.

Dále se v roce 2016 pokusila vysílací stanice NTR ve spolupráci se stanicí NPO2, režisérem Pieterem van Huystee a fondem se jménem Fonds21 vytvořit projekt, který obsahoval film o Hieronymu Boschovi, interaktivní dokumenty a virtuální prohlídku díla *Zahrada pozemských rozkoší*.²⁵ Projekt popisuje výhradně jediný obraz, za to se věnuje veškerým detailům v námětu. Výstavy v roce 2016 procestovaly Evropu

¹⁹ REMBERT 2013, 10.

²⁰ REMBERT 2013, 10.

²¹ Své domněnky však nedokázal podložit faktickými důkazy, a proto jeho teorii velká část pozdějších autorů zavrhl. Pozn. autora. In: REMBERT 2013, 106.

²² BUZZATI 1992, 14.

²³ GIBSON 1983.

²⁴ Katalog vznikl u příležitosti otevření stejnojmenné výstavy v Het Noordbrabants Museum 13. 2. 2016. In: ILSINK/KOLDEWEIJ 2016.

²⁵ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 22. 11. 2018.

a vyšly další katalogy. Nám nejbližší je například z německého prostředí *Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von H. Bosch bis Max Ernst*.²⁶

1. 1. Dobové záznamy

Ačkoli pozdější literatura pojednávající o tomto umělci je velmi bohatá, samotné dobové záznamy příliš informací nenabízejí. Veškerá literatura, jež vyšla k počtě Hieronyma Bosche, se opírá jen o pár skromných faktů z minulosti. Konkrétně lze nahlédnout na různé účty a doklady, které souvisí buď s rodinou umělce, nebo s Bratrstvem přeslavné Panny Marie, které mělo s Boschem velmi dobrý vztah.

Za velmi důležité datum lze označit rok 1474, kdy se objevuje doposud nejstarší objevená zmínka o Boschovi. Už jen nepatrná připomínka umělcova jména dává badateli jistotu, že se jedná o skutečnou osobu. Jeho jméno je zaneseno v darovací smlouvě, která říká, že Katherijn, sestra Hieronyma, pronajímá pozemek s určitým výnosem žita a přítomna je její rodina včetně Hieronyma.²⁷ Podobný záznam o dlužné finanční částce najdeme v souvislosti s umělcem hned několikrát. Roku 1487,²⁸ 1494,²⁹ a 1506³⁰ se několikero osob zavazuje zaplatit umělci peněžní sumu. Naopak i sám Bosch byl vázán splátkou, a to konkrétně se svým otcem k platbě dluhu J. G. Noyenovi.³¹ V roce 1481 se stává manželem, a je proto zanesen do záznamů společně se svou chotí Aleyt.³² S manželstvím souvisí také fakt, že Hieronymus nabyt mnohé majetky. V roce 1492 získává Aleyt dům jako dědictví po svých předcích a společně s Hieronymem ho pronajímají.³³ Cenné služby v oblasti dobových záznamů prokázalo i Bratrstvo přeslavné Panny Marie, když do své výroční zprávy z roku 1486 označilo za svého člena i Hieronyma Bosche.³⁴ Dále ho zmiňuje ještě roku 1488,³⁵ 1511–1512,³⁶ a nakonec oznamují také jeho smrt v roce 1516.³⁷

²⁶ PHILIPP/BRITNACHER 2008.

²⁷ MARIJNISSEN 1972, 17.

²⁸ MARIJNISSEN 1972, 18.

²⁹ MARIJNISSEN 1972, 19.

³⁰ Bosch vytváří dílo, pravděpodobně triptych pro Philippa der Schöneho. In: MARIJNISSEN 1972, 19.

³¹ MARIJNISSEN 1972, 17.

³² Aleyt je dcerou muže jménem Goyart Van den Merveene. O rok později se objevuje záznam o prodeji pozemku, který zdělila Aleyt. In: MARIJNISSEN 1972, 17.

³³ MARIJNISSEN 1972, 19.

³⁴ Za období od 17. června 1486 do 22. června 1487 přijalo Bratrstvo přeslavné Panny Marie 354 nových členů. In: MARIJNISSEN 1972, 17.

³⁵ MARIJNISSEN 1972, 17.

³⁶ MARIJNISSEN 1972, 21.

³⁷ Pohřeb platili členové Bratrstva, což nebylo výjimkou. Jednalo se o běžnou praxi. In: MARIJNISSEN 1972, 21.

2. Život Hieronyma Bosche

Pro správnou interpretaci díla Hieronyma Bosche a pochopení poselství a nahých figur, které se divákům snažil předat, je nutné nejprve nahlédnout do doby před umělcovým narozením. Významnou roli ve formování tak originálního jedince měla jistě rodinná tradice, která se držela malířství po několik generací.

Umělcova rodina nesla predikát „van Aachen“. Tento přídomek odkazuje na Cáchy, které byly významným korunovačním městem římských králů. Rodina zde působila až do doby, kdy se oblast rozhodl opustit Tomáš van Aachen v roce 1426.³⁸ Svůj nový domov našel ve městě Nijmegen v gelderském vévodství. Jeho syn Jan se později přesunul do hlavního města severobrabantské provincie známého jako 's Hertogenbosch.³⁹ Jelikož se na tomto území, ani v jeho okolí dosud nenacházel žádný malířský cech, mohla být právě tato skutečnost motivem pro stěhování rodiny. Ačkoli město mohlo trpět po umělecké stránce právě kvůli absenci cechu, udrželo si významné postavení v zahraničním obchodování. Do Itálie a severní Evropy odtud byly vyváženy zvony a varhany, na nichž bohatli zdejší obyvatelé.⁴⁰ Úzké vztahy si udržovali také s městy, jako jsou Antverpy, Brusel a Lovaň.⁴¹

Nejasné datum narození a původní jméno

Začátkem životopisu každého významného umělce bývá datum jeho narození. V případě Hieronyma Bosche se jedná o jednu z mnoha záhad, které jsou spojeny s jeho životem. Rok, kdy tento umělec spatřil světlo světa, odvozujeme od data smrti roku 1516, které bylo nalezeno v soupisu místních jmen.⁴² Jako další záchytný bod posloužil i portrét v Arraském kodexu,⁴³ který Hieronyma vykresluje jako přibližně šedesátiletého muže. Na základě těchto poznatků můžeme usuzovat, že jeho narození spadá do poloviny patnáctého století.

Ačkoli je pravým umělcovým jménem „Jheronimus van Aachen“ a místními byl pravděpodobně označován jako Joen van Aachen,⁴⁴ je veřejnosti a svým obdivovatelům známý spíše pod označením Hieronymus Bosch. Tato skutečnost pramení zejména ze způsobu, kterým se umělec podepisoval. Své obrazy signoval

³⁸ VOLAVKOVÁ 1980, 5.

³⁹ SCHWARTZ 2016, 40.

⁴⁰ VOLAVKOVÁ 1980, 5.

⁴¹ SCHWARTZ 2016, 22.

⁴² HRDLÍČKA 2007, 15.

⁴³ REMBERT 2013, 48.

⁴⁴ SCHWARTZ 2016, 12.

pozlacenými gotickými minuskulemi pod jménem Hieronymus a dodatečně si osvojil také příjmení dle města, ve kterém žil. Jeho současníci tuto oblast nazývali zkráceně také jako Den Bosch,⁴⁵ což mělo sloužit jako zkrácený výraz pro celkové 's Hertogenbosch.⁴⁶ Jeho jméno se často v literatuře objevuje v různých tvarech. Vasari ho ve svém díle „*Životy*“ z roku 1568 nazývá jako „Girolamo Hertoglien Bosch“.⁴⁷

Svůj domov našel umělec v měšťanském domě In Sint Thoenisna na náměstí Markt,⁴⁸ ten totiž koupil jeho otec Anthonius van Aachen roku 1462.⁴⁹ Později se přesunul do domu In den Salvatoer,⁵⁰ který patřil jeho ženě Aleid van der Meervenn.⁵¹ Ta do jejich manželství patrně přinesla velkou finanční sumu, kterou zdědila po svých předcích. To umělci zaručilo bezstarostný život.

Jeho výdělky by bez výhodného manželství nebyly příliš vysoké. Živil se malířstvím, které ve středověku a na počátku renesance bylo vnímáno jako obyčejné řemeslo. Dle toho bylo také finančně ohodnoceno. V daňových dokladech, které dokládají výši odvedených prostředků, figuroval ovšem jako měšťan platící velmi vysoké částky.⁵² Dle těchto informací je možné usuzovat, že Bosch podnikl velmi výhodný sňatek a po zbytek života se mohl věnovat své tvorbě.

Bratrstvo přeslavné Panny Marie a slavní sběratelé Boschova díla

Velká část děl Hieronyma Bosche padla při procesu, kdy se nizozemská vláda roku 1629 zmocnila města a odstraňovala katolické obrazy.⁵³ Do té doby si však některé obrazy našly své majitele a unikly tak zlému osudu. Když Filip II. Španělský vyrazil roku 1498 do 's Hertogenbosch, ještě netušil, že bude odjíždět s obrazem „Božího soudu“. S největší pravděpodobností se jedná o dílo, které je dnes uschováno ve sbírce Akademie výtvarných umění ve Vídni. Boschovým dílem se mohla taktéž těšit i Isabela Kastilská, která vlastnila obraz sv. Antonína a Magdalény.⁵⁴ Vlivu tohoto nadaného umělce neunikly ani Benátky, jelikož tři obrazy vlastnil vlivný měšťan Domenico Grimani.⁵⁵

⁴⁵ V překladu „Vévodův lesík“. Pozn. autora.

⁴⁶ SCHWARTZ 2016, 12.

⁴⁷ SCHWARTZ 2016, 39.

⁴⁸ V překladu „U Svatého Antonína“. Pozn. autora.

⁴⁹ SCHWARTZ 2016, 40.

⁵⁰ V překladu „U Spasitele“. Pozn. autora.

⁵¹ SCHWARTZ 2016, 24.

⁵² CUTLER 2012, 1.

⁵³ SCHWARTZ 2016, 64.

⁵⁴ SCHWARTZ 2016, 65.

⁵⁵ SCHWARTZ 2016, 66.

Při procházce městem 's Hertogenbosch za života Hieronyma Bosche by byl leckterý dnešní turista překvapen množstvím klášterů, které se zde nacházely. Jednou z těchto sakrálních budov bylo také sídlo Bratrstva přeslavné Panny Marie,⁵⁶ které zde funguje dodnes. Ačkoli bylo bratrstvo nejprve uzavřeným společenstvím, později se dveře začaly otevírat i laikům a poutat pozornost širokého okolí. Své dominantní postavení vysoko nad ostatními řády si drželi z několika prostých důvodů. V jejich řadách bylo možné najít významné šlechtice, ale také provozovali významnou „charitativní“ činnost. Jednou za čas bratrstvo nakrmilo chudé a věnovalo se dobročinným aktivitám, díky kterým si udrželo oblibu okolí. Právě tento řád zaměstnal Jana van Aachena pro vyzdobení křídel oltáře Panny Marie⁵⁷ a později si získal oblibu Hieronyma Bosche. Stal se jeho členem, což zahrnovalo účasti na bohoslužbách a více než bohatých hostinách, kde se stoly prohýbaly pod masem kuřat, labutí a jinými pochoutkami.⁵⁸ Právě díky tomu, že se Bosch dostával do téměř neustálého kontaktu s členy bratrstva, ostiáři, lektory a zejména exorcisty, mohly do jeho představ přicházet různá monstra a démoni.

⁵⁶ SCHWARTZ 2016, 28.

⁵⁷ VOLAVKOVÁ 1980, 6.

⁵⁸ SCHWARTZ 2016, 37.

3. Nahé figury v díle Hieronyma Bosche a způsob jejich ztvárnění

Nahé postavy v díle Hieronyma Bosche na první pohled působí velmi štíhle až protáhle. Jejich postoj je strnulý, nepřirozený a výraz v mnoha tvářích nepřítomný. Některé z postav stojí na špičkách, jako by se v krajině vznášely, jiné jsou pevně na zemi, avšak kvůli absenci stínů a díky přítomnosti výrazného kontrastu mezi inkarnátem a pozadím působí, jako by z díla vystupovaly.

Můžeme říci, že hlavu postav umělec ztvárňoval obecně poněkud menší a neodpovídá tak celkovým proporcím. K hlavě je dále připojen výraznější hrudník a velmi dlouhé štíhlé nohy. Tyto dvě části od sebe odděluje výrazně úzký pas, který vytváří až nepřirozený postoj. Tato skutečnost naznačuje, že umělcovým záměrem nebylo vykreslení postavy v dokonalém měřítku, nesoustředil se na realistické zpodobnění těla podle anatomických pravidel a postavám nepřiděloval jednotlivé osobnostní prvky. Všechny postavy jsou si tudíž velmi podobné. Neodlišují je ani různé individuální znaky, jako například stavba těla, tloušťka, výška, účes a další. Podobnosti umělec dosáhl také pomocí absence výrazných stínů a držel se stále stejného odstínu inkarnátu. Na celé tělo je použit jen jeden odstín doplněn místy o slabé stíny.

Je zde použito pouze pár nepatrných prvků, díky kterým lze postavy rozlišit. Tím nejvýraznějším je barva pleti.[1] Bosch se v tomto případě omezil pouze na světlý tón inkarnátu a velmi tmavý, až černý odstín.⁵⁹ Neučinil tak, aby zdůraznil individualitu postavy, nýbrž se snažil pomocí jiné barvy zobrazit symbolický význam. Černocho pro evropské obyvatelstvo představoval symbol exotiky.⁶⁰ O přítomnosti černošské populace v době Hieronyma Bosche existuje jen minimum záznamů, přesto se umělec rozhodl je ve svém díle zobrazit, snad aby naznačil, že se jeho poselství týká celého světa.

Dalším rozlišovacím prvkem je zde pohlaví, díky kterému Bosch může prostřednictvím obrazu vyprávět příběh. Pomocí tohoto rozlišení postav divák lépe

⁵⁹ Už ve starověké egyptské a minojské malbě se objevuje rozlišení postav s použitím světlého a tmavého inkarnátu. Pomocí různých odstínů byli vyznačeni běžní lidé a otroci. Díky tomu byla jasně naznačena hierarchie zobrazených osob. Tento způsob tvorby lze spatřit například v paláci zvaném Knossos, který se nachází na Krétě. Na freskách jsou zobrazeny postavy světlé pleti, kterým slouží postavy s velmi tmavým hnědým inkarnátem. V Boschově tvorbě, ovšem tmavý inkarnát nese odlišný význam. Připomíná divákovi exotiku a neznámý svět. Spíše než otroky mohou postavy symbolizovat pohanské národy a s tím související hříšnost, která je v Boschově díle zobrazována různými způsoby. Pozn. autora.

⁶⁰ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 23. 2. 2019.

pochopí celý smysl díla a jednotlivé scény, jako jsou například námluvy u jezírka v centrálním panelu triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*.^[2] Kdyby se umělec rozhodl pohlaví skrýt, výrazně by zkomplikoval pochopení významu celého námětu. Díky této odlišnosti lze v triptychu číst příběh z levého křídla triptychu směrem doprava, a poté rozkrývat jednotlivé scény, které se odehrávají mezi postavami.

Výraz postav se neliší, pokud to není nezbytně nutné. Velká část tváří nese téměř nezúčastněný výraz a jiné se pyšní divokými grimasami. Opět je díky tomuto rozlišení kladen důraz na symboliku a celý příběh díla, který postavy dokážou díky svému výrazu vyprávět. Tímto postupem dokázal umělec na obraze skrýt individuální znaky člověka z jeho tělesné stránky, a naopak vyzdvihl pomocí grimas a pohybů rozmanitost duševních stavů, povah, nálad a vlastností.

V centrálním panelu díla *Zahrada pozemských rozkoší* postavy pomocí jednoduchých a jasných pohybů ukazují, kam má divák zaměřit svou pozornost. Jejich gesta demonstrují jednotlivé hříchy a jiné postavy hrdě nesou symboly ve svých rukou či na hlavě.^[3] Jiné figury jsou provedeny jen jako torza doplněná o rostlinné nebo zvířecí prvky. Žádná ze zobrazených postav nenese grimasu nebo gesto, které by nezapadalo do celkové myšlenky díla, a proto se při bližším zkoumání můžeme přesvědčit o velmi promyšleném provedení každého detailu.

Divák může při pohledu na jednoduše provedené figury napadnout, že umělec neznal techniku provedení anatomicky správné figury. U některých jeho postav se však můžeme přesvědčit, že použil výraznější stínování, aby postavu přirozeně zasadil do prostředí nebo také figuru posadil do složitého postoje, aby přirozeně doplňovala kompozici. Díky těmto nepatrným poznatkům lze usuzovat, že Bosch neměl problém vytvořit figuru správně po anatomické a technické stránce, ale spíše se snažil divákovi vylíčit určitou myšlenku a tělo použil jako nástroj. Nebylo nutné mu přidělovat prvky osobnosti, ale pouze grimasy a pohyby, které byly v souladu s příběhem a odrážely nitro člověka společně s myšlenkou díla.

3. 1. Inspirace, předchůdci a současníci Hieronyma Bosche

Prostředí, ve kterém umělec vyrůstá a žije je pro jeho následnou tvorbu velmi významné. Nejenže působí v jisté společnosti a přejímá určitou kulturu a zvyky, ale také se inspiruje díly předchozích tvůrců a sbírá podněty z uměleckých děl jeho současníků. Pokud se podíváme na tvorbu Hieronyma Bosche, můžeme si kromě jeho osobního

přínosu ve formě fantastických a nereálných bytostí všimnout také některých prvků, které se v malbách jeho předchůdců objevily.

Před Boschem se ve vlámském prostředí věnovali malbě také Jan van Eyck a Robert Campin. Na začátku Hieronymova života to byl Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Petrus Christus, a nakonec současníci, jako Hans Memling, Hugo van der Goes nebo Geertgen tot Sint Jans.

Jelikož nám umělec nezanechal zprávy o své tvorbě či životě prostřednictvím deníků nebo jiných písemných zdrojů, můžeme se jen domnívat, kde leží skutečná umělcova inspirace. Jan van Eyck i Robert Campin zobrazovali své figury v ušlechtilém rouchu, a dokonce některé s portrétními rysy. Zmínění umělci se věnovali zobrazení skutečnosti, ušlechtilým a klidným námětům. Je zde patrná podobnost s Boschovou tvorbou v protáhlém provedení postav s neutrálním výrazem a některými pohyby a gesty.

Geerten tot Sint Jans zdokonalil techniku Ouwatera a pro Hieronyma Bosche mohl být skutečně významnou inspirací. Sám totiž vytvářel podlouhlé a štíhlé postavy, které se svým postojem nápadně podobají tvorbě Bosche. Mimoto je pro něj charakteristický také podlouhlý tvar hlavy připomínající ovál, kterým se taktéž pyšní Boschovy postavy.

Barevná krajina s až křiklavě zelenou barvou doplněná o různá skaliska v obraze *Legenda o ostatcích sv. Jana Křtitele*, který vytvořil Geerten tot Sint Jans se také výrazně podobá Boschově *Zahradě pozemských rozkoší* a zdejšímu prostředí, ve kterém se postavy pohybují. Bosch vytvářel ve svém díle architektonické prvky podobající se alchymistickému náčiní, ale některé zkomponoval z velkých kamenů poskládaných na sebe, stejně jako jeho nizozemští předchůdci.

Centra jako Antverpy, Bruggy a Brusel byla v kontaktu s italskými městy, zejména s Florencií, a to hlavně kvůli obchodu. Právě díky tomu se italské vlivy dostávaly za hranice a stejně tak i umělecké představy a způsoby tvorby. Díky tomu se tvorba vlámských umělců posouvala, avšak stále pomaleji než v italských městech. Jan van Eyck se poté zaměřuje na věrné zobrazení přírody a někteří z jeho následovníků i na reálné zobrazení interiéru.

Hieronimus naopak do malby přinesl svět nereálných bytostí, hrůzy, strachu i snové krajiny, což někteří badatelé nazývají jako vizionářsko-expresivní větev nizozemského malířství.⁶¹ Jeho tvorba se s předchůdci spojuje v symbolice, kterou jeho obrazy

⁶¹ Tento směr vychází z tvorby Alberta van Ouwatera a současně fungoval po boku meditativního způsobu tvoření, který zastupoval například Gerard David. In: MRÁZ 2016, 136.

překypují. Bosch ji však dohnal až na samý vrchol a donutil diváka, aby na obraze shledával stále nové a další skryté významy.

Další prvek tvorby, který se shoduje s díly van Eycka nebo Campina je živá barevnost. Zatímco Bosch šetří stíny a modelováním detailů v postavě, naopak hýří různými tóny barev a vnáší do svého obrazu život. Postavy jsou provedeny ve velmi světlém inkarnátu, který výrazně vystupuje z obrazu.

Na umělce jistě nemělo vliv jen nejbližší okolí. Město 's Hertogenbosch v době od poloviny patnáctého století do čtvrtiny šestnáctého století značně prosperovalo, dostávaly se na jeho území také vlivy ze zahraničí. Kromě toho, že oblast sousedila s Francií, která se držela gotické tradice, jak je vidět například u umělce Jeana Fouqueta, také přejímala vlivy z prostředí italského.

3. 2. Srovnání nahých figur Hieronyma Bosche s italskou renesancí

Nizozemskou a italskou tvorbu od sebe oddělovala výrazná hranice. Přes Alpy do Zaalpí se nová tvorba a myšlenky šířily pomalu, což zapříčinilo, že si každá oblast vyvinula svůj charakteristický způsob tvorby. Je však nutné zmínit, že do nizozemského prostředí pronikala italská tvorba také přes moře. Italští obchodníci podnikali cestu přes Středozemní moře, dále okolo španělského pobřeží až k břehům Nizozemí. Oblast tedy neovlivňoval jen západ,⁶² kde si díky panovnickému dvoru držela výsostné postavení gotika, ale také prosperující Itálie. Zatímco vlámsští umělci se stále ohlíželi na některé gotické prvky, pod vlivem katolického panovníka, v Itálii se tvůrci již zcela oddali renesančním ideálům, které navazovali na znovuobjevenou antickou tradici.

V době, kdy ve městě 's Hertogenbosch vynikal Hieronymus Bosch, v Itálii umělci opustili gotické prvky a vydali se cestou zkoumání lidského těla a nových objevů v mnoha různorodých oborech. Pomocí kreseb, studií a hliněných modelů hledali princip, jak dosáhnout anatomicky dokonalé postavy.

Při srovnání dvou zcela odlišných umělců Hieronyma Bosche a Leonarda da Vinciho, který žil přibližně ve stejných letech, si lze všimnout výrazných rozdílů, které v té době panovaly mezi různými oblastmi, ačkoli byla tato centra v obchodním kontaktu.

Prostředí dnešního Nizozemí se soustředilo na poddání náboženského námětu divákovi s použitím symbolů a živé barevnosti. V Itálii, a to konkrétně ve Florencii, se Leonardo naopak snažil experimentovat, jak se složením barev, tak s námětem

⁶² Oblast Francie. Pozn. autora.

a využít veškeré nutné prostředky, aby se dopracoval k anatomické přesnosti. Jeho malbám předcházely dokonalé studie těla zvířat i lidí,[4] na kterých si lze všimnout, že umělec kromě myšlenky, kterou má dílo předávat, myslel také na dosažení určitého ideálu a zobrazení ušlechtilého těla. Křesťanské motivy propojoval s mnoha vědeckými obory a diváka se snažil ohromit svými malířskými dovednostmi. Postavy byly obdařeny půvabem, nejjemnějšími podrobnostmi a působily ladně a lehce. Opomíjen nebyl ani výraz, který byl zkoumán a v obraze se projevil i s realistickými prvky, jako jsou načervenalé tváře, chloupky nebo charakteristické zabarvení oblasti pod očima. Námět jakoby upadl do pozadí a mnohem větší pozornost byla přikládána způsobu provedení a snaze o zlepšení tvorby.

Naopak Bosch se příliš nesoustředil na dokonalé provedení těla, ale spíše pomocí obrazu plného symboliky a skrytého příběhu připomínal divákovi, kam ho mohou dovést jeho hříchy. Nesnažil se napodobovat antický ideál a spíše se držel kořenů gotiky, které obohatil o nové zobrazení náboženských námětů, fantaskní bytosti a spoustu symbolů. Tělo postrádá jednotlivé záhyby, výrazné stíny a světla, které v divákových očích způsobují iluzi skutečnosti. Postavy nejsou plastické a celé dílo působí spíše jako koláž poskládaná z plochých prvků.

Výrazného rozdílu si lze povšimnout také v barevnosti. Hieronymus Bosch si stejně jako jeho vlámští předchůdci liboval v používání výrazných a živých barev, jejichž přechody působí na oko diváka příjemně, ale posouvají dílo k více nerealistické podobě. Právě kvůli nim jsou jednotlivé prvky v díle až nepřirozeně odděleny.

Naopak Leonardo v italském prostředí, či jeho obdivovatel Giorgione a Da Castelfranco používali temné barvy, aby dosáhli techniky zvané „sfumato“.⁶³ Přechody barev jsou pomocí tohoto postupu jemné, a proto figura i posléze celý obraz získává požadovanou hloubku a iluzi prostoru.

Nejen v případě nahých figur ale i při pohledu na ostatní prvky díla je nutné si uvědomit, že umělecká tvorba na sebe kontinuálně navazovala a vždy byla obohacena jen o některé nové prvky. V Itálii mělo zdejší obyvatelstvo stále před očima antickou tradici a mohlo tak přistoupit k jejímu obnovení. Gotický sloh se zde nikdy zcela pevně neukotvil, a právě díky tomu vznikla renesanční díla, která nás těší dodnes. Naopak v nizozemském prostředí umělci navazovali na ryze gotický sloh a přechod k renesančnímu ideálu, ač o něm velmi dobře věděli, byl mnohem pomalejší.

⁶³ VASARI 1977, 33.

3. 3 Tvorba aktů v Zaalpi

Pozdní gotika trvala v německém prostředí do poloviny 15. století.⁶⁴ Volně navázala na tzv. internacionální styl. Umělci jako Stefan Lochner nebo Kondrád Witz se věnovali malbě náboženských motivů. Stejně jako umělci v Nizozemí používali skrytý symbolismus a ve svém díle se snažili o realismus. Jejich postavy jsou výrazně vysoké, štíhlé s úzkým pasem a oválným obličejem. Tento styl tvorby se díky obchodování nebo vycestování umělců z Německa mohl dostat k očím nizozemských mistrů, kteří jej dále mohli spojit s dosavadními poznatky. Postavy Hieronyma Bosche mají stejnou stavbu těla, velmi podobný odstín inkarnátu a chlubí se stejně nepřítomným výrazem.

V první polovině 15. století vznikl také Gentský oltář vytvořený Janem Van Eyckem. Adam a Eva na křídlech oltáře mají velmi realistické rysy v obličejí a jejich nahá těla jsou provedena s mnoha detaily. Díky světlu a stínům jsou patrné svaly, což celé postavě vdechuje život.[5] Takové ztvárnění v Boschově díle nenajdeme. Jeho postavy postrádají plastičnost, která se objevuje na Gentském oltáři, a nenesou žádné realistické prvky. Adama a Evu v roce 1479 zpodobnil na svém obraze *Pád člověka* také Hugo van der Goes.[6] Tyto nahé figury se velmi nápadně podobají svou stavbou dílu Jana van Eycka a opět se zcela liší od postav v díle Hieronyma Bosche. Podobný způsob tvorby nalezneme u nizozemského umělce Rogiera van der Weydena. Oltář s názvem *Poslední soud*[7] má ve spodní části vyobrazené zástupy lidí, kteří se dle Kristova rozhodnutí vydávají buď do Ráje, nebo do Pekla. Postavy nejsou výrazně odlišeny osobnostními znaky, stejně jako v Boschově díle. Podobnost lze také spatřit v jejich gestech a pohybech. Hříšníci směřující do Pekla si v obavách skládají hlavu do dlaní a příkrčení odchází směrem k pravému křídlu, kde jsou zobrazeny postavy v útrpných pózách, aby divákovi ukázaly, jak jsou mučeni v Pekle. Boschovo dílo nese stejný námět, ale opouští dokonalé zpracování a soustředí se spíše na význam a smysl, který proti svým předchůdcům násobí a vytváří složitější symboliku.

3. 4. Náměty a inspirace

Většinu své práce umělec investoval do vzniku děl s biblickou tematikou, což je pochopitelné v souvislosti s dobou, ve které žil, členstvím v řádu a objednateli. Námět však nebyl prvkem, kde by Hieronymus jako umělec předčil svými schopnostmi

⁶⁴ <http://duoppa.ff.cuni.cz>, vyhledáno 20. 1. 2019.

ostatní. Svou osobnost, nápady a jedinečnou tvorbu využil hlavně ve způsobu zpracování, který se zásadně lišil od dobových zvyků.

Kromě zobrazení ctnostných a v dobovém chápání krásných figur zaměřil svou pozornost i na protiklad, kterému se středověký umělec věnoval jen velmi opatrně. Symboly hříchu a neřesti, které Hieronymus zakomponoval do svých oltářů, byly dříve obsahem iluminovaných rukopisů, ostění a tympanonů katedrál. Do svého díla promítal lidské hříchy a neřesti prostřednictvím strašlivých grimas a až extrémního množství symbolů, kterými podával divákovi zprávu o svém subjektivním chápání celého námětu.

Jelikož se malířství věnovala jeho rodina po dlouhá léta, lze předpokládat, že si základní znalosti řemesla přinesl právě z rodinné dílny. V jeho tvorbě se ale objevují náměty a způsob zpracování odlišný od jeho předchůdců, a dokonce i současníků. Zcela jistě odráží poznatky mistrů, kteří jeho době předcházeli. Kde se ale přesně vzala tak bohatá fantazie, prostřednictvím které tvoří záhadné spojení symbolů, nahá těla a výrazné grimasy?

O Boschově vycestování do zahraničí nemáme žádné zprávy, a tak je velice pravděpodobné, že své rodné město nikdy neopustil. To však neznamená, že byl umělec v naprosté izolaci. 's Hertogenbosch bylo živým centrem, kterým proudilo mnoho vlivů ze zahraničí a mimo to mohl umělec vycházet i ze svých vlastních znalostí, společnosti, kultury, zvyků a mnoha dalších zdrojů.

Většinu svého času trávil ve městě 's Hertogenbosch, proto mu zcela jistě neušla výzdoba zdejší katedrály sv. Jana. Budova je zdobena fantaskními chrličmi, které při bližším zkoumání budí v divákovi nejděsivější myšlenky. Kromě této budovy měl pravděpodobně na očích dům, který předcházel budově Nadace Reiniera van Arkela. V roce 1443 zde stával dům pro duševně narušené s patřičnou výzdobou.⁶⁵ Na fasádě byli vyobrazeni pacienti blázince s výraznými grimasami a pohyby. Právě tato budova mohla ovlivnit představy pekla, jelikož hříšníky, které ztvárnil ve svých obrazech, rovněž doplňoval o děsivé výrazy a pohyby.

Inspirace nemusela pramenit jen z architektury, ale také z předmětů užitého umění. Poutníci si z této oblasti odváželi talismany, které zobrazovaly zvířata, která provádějí lidské činnosti.⁶⁶ Stejně snadno se tehdejší společností šířily i dřevořezy a rytiny.⁶⁷

⁶⁵ SCHWARTZ 2016, 69.

⁶⁶ SCHWARTZ 2016, 69.

⁶⁷ GRYGAR 2014, 23.

Jedna ze slavných příruček, která nese název „*Umění umírat*“, byla doplněná o ilustrace, jež mohly ovlivnit Boschovu tvorbu.⁶⁸ V neposlední řadě je také třeba jmenovat knižní iluminace. Bratrstvo, ve kterém se umělec pohyboval, zcela jistě vlastnilo nejednu knihu doplněnou o tuto obrazovou přílohu. Tzv. „knihy hodinek“ se v tehdejší společnosti často objevovaly a pyšnily se precizně provedenými iluminacemi. Symon de Coudenborch odkázal v Bratrstvu přeslavné Panny Marie tři takové knihy, o kterých se dozvídáme díky tomu, že členové řádu zakoupili řetězy, pomocí kterých knihy připevnili k lavicím.⁶⁹

Někteří z badatelů se snažili hledat přímé zdroje a jejich objev byl přinejmenším poutavý. Mistr Drážďanské knihy hodinek vytvořil roku 1475 některé iluminace obsahující postavy, které až nápadně připomínají figury z obrazu *Zahrada pozemských rozkoší*, na desce s námětem Pekla. Kniha byla zhotovena pro potřeby Jeana de Carpentina z Francie.⁷⁰ Dobově by tento zdroj souhlasil a zvažovat ho můžeme i na základě vizuální podobnosti.

Zcela primárním pramenem byla pro Boschovu tvorbu, ale i pro celou společnost Bible a biblické texty, jako jsou žalmy, pašijové modlitby nebo breviáře.⁷¹ Ovšem mimo tento zdroj se mohl lehce inspirovat i různými dobovými příslovími, metaforami, pořekadly, písňemi, hádankami a mnoha dalšími. Není vyloučené, naopak je zde jistá pravděpodobnost, že Hieronymus skládal své symboly tak, jako by si hrál se slovy. Spojováním různých výrazů mohl docílit dalších významů a záměrně či nezáměrně zašifrovat smysl díla. Prostřednictvím seskupování různých motivů také docílil skutečně bohaté interpretace, kdy je možné skrze jeho dílo vyprávět celý příběh.

V době života umělce se objevovaly texty, jež radily, jakým způsobem používat svou paměť. Tyto texty nebyly žádnou novinkou, protože se psaly už v minulosti, avšak pro pozorovatele Boschových děl je nutné si uvědomit, že i on mohl přijít do kontaktu s podobnou příručkou. Ta uživateli nabízela rady, jak prostřednictvím asociací a různých pomůcek, co nejlépe ukotvit informace v paměti. Je proto možné, že symbolika v Boschových dílech neplní jen funkci skryté a na první pohled nejasné informace, ale také mnemotechnické pomůcky. Různé předměty, které jsou zpodobněny v díle tak nemusí nutně navazovat a tvořit jeden celek. Umělec mohl tvořit postupně a doplňovat obraz o další prvky, pomocí toho, jak uvažoval a asocioval.

⁶⁸ SCHWARTZ 2016, 70.

⁶⁹ SCHWARTZ 2016, 71.

⁷⁰ SCHWARTZ 2016, 71.

⁷¹ GRYGAR 2014, 23.

Ačkoli si svět středověku volně přecházející do novověku udržoval zbožnost, objevovaly se vědy, které byly více v souladu s přírodou, nežli s náboženstvím. Jedním z těchto oborů je i alchymie, prostřednictvím které se snažili vědci vytvořit nové nebo vzácné materiály a zázračné tekutiny. K provádění byly třeba různé baňky a rozličné nářadí, které se mohlo objevit právě v díle Hieronyma Bosche. *Zahrada pozemských rozkoší* je vynikajícím příkladem pro takovou inspiraci. V celém díle se objevují neurčité kulaté a různě zaoblené tvary, jež lze jen těžko spojit s textovými zdroji. A právě proto, že se těžko hledá inspirace pro tyto tvary v literatuře, shodují se někteří historici umění na teorii, že se jedná o inspiraci alchymistickým náčiním.⁷²

Stejně jako v dnešní době ovlivňují vlivní jedinci myšlení některých dalších osob, jinak tomu nebylo ani v dobách středověku. Důležité postavy jako papež, literární autoři nebo umělci svým dílem často ovlivňovali další tvůrce, ať už z oboru malířství, sochařství či architektury.

Samotná hlava církve papež Inocenc VIII. v roce 1482 vydává bulu „*Summis desiderantes affectibus*“,⁷³ ve které z části pojednává o hříšném lidském jednání. Poukazuje na jedince, kteří odpadli od víry a začali se oddávat hříšným činnostem, které blíže specifikuje. Jedná se o tělesné hříchy s démony a dalšími zatracenými postavami, zaklínadla, kouzla, čáry a pověry. V dokumentu se věnuje také následkům, které takové chování přináší, včetně maření porodů nebo ničení úrody. Takto bohatá zpráva mohla být ideálním zdrojem Boschových fantazií. Jelikož se pohybujeme v druhé polovině patnáctého století a dokument vydává velmi důležitá osoba křesťanského světa, je pravděpodobné, že s myšlenkou listiny Bosch přichází do kontaktu.

Hledání pravého významu každého díla tohoto originálního umělce, dovedlo ty, kteří se snažili o interpretaci na různé cesty a k rozličným názorům. Zatímco Petr Glum hledání myšlenky Boschových děl zasvětil jedno velmi obsáhlé dílo „*The key to Bosch's Garden of Early Delights found in Allegorical Bible Interpretation*“ a nebál se popisovat jednotlivé a detailní prvky, Erwin Panofsky došel k nepochopení a zavržení hledání s konstatováním, že je symbolismus díla příliš obsáhlý na to, aby byl pochopen.

⁷² SCHWARTZ 2016, 32.

⁷³ SCHWARTZ 2016, 35.

3. 4. Chápání nahého těla jako námětu pro uměleckou tvorbu

Každá společnost si ke své správné funkci vytvoří společenské normy, hodnoty a následně pozitivní či negativní sankce. Normami je myšleno především rozhraní přijatelného chování, které společnost přijímá a dále činy „za hranicí normy“, jež společnost neakceptuje a chápe je negativně. Utvoření normy závisí na mnoha různých faktorech včetně místa, náboženství, politiky a mnoha dalších. Právě díky změně těchto faktorů přichází také nové a inovační myšlenky, jež postupem času ve společnosti nahrazují ty staré a můžeme je chápat jako společenskou změnu. Stejným procesem prochází také chápání námětů v dějinách umění. V současnosti je umělecké dílo přijímáno nebo zavrhnuto se stejným důrazem na tyto normy.

V době raného středověku tomu nebylo jinak. Setkáváme se zde však se situací, kdy umělec, jako pouhý řemeslník, zobrazuje náměty dle přísně stanovených vzorníků. Symboliku těchto děl je snazší interpretovat, jelikož se u mnoha umělců opakuje.

Středověká společnost vnímala vlivem náboženství tělo jako prostředek, skrze který byl na lidstvo uvalen dědičný hřích.⁷⁴ Fyzická stránka člověka nesla opovržení právě díky jeho schopnosti páchat hříchy a vystavovat duši nebezpečí.⁷⁵ Veškeré zobrazování nahoty, sexuálních aktů, nevhodných grimas nebo postojů bylo posuzováno stejně negativně a pocta byla skládána jen čistě duši a biblickým morálním hodnotám. Umělec byl tak svázán při své tvorbě určitými pravidly, při jejichž dodržení mohlo dílo získat svou hodnotu.

Ovšem právě zmíněná sociální změna, způsobená mnoha faktory, jako byly nové vědecké objevy, inovační názory v oblasti náboženství, vedly ke vzniku nového myšlení. V různých oblastech se rodily názory, které se snažily zbavit tělo pohany a vrátit se k antickému vzorci.⁷⁶ Než doba dospěla do úplného oslavování těla a znovuobjevování jeho krásy, snažili se někteří umělci popřít hříšnost nahoty⁷⁷ právě

⁷⁴ Zdroj těchto představ najdeme v Bibli například ve slovech „Nenechte proto ve svých smrtelných tělech vládnout hřích, nepodléhejte jeho žádostem. Své údy už nevydávejte hříchu za nástroje nepravosti, ale jako zmrtvýchvstalí vydejte sami sebe i své údy Bohu za nástroje spravedlnosti!“. Ř 6, 12–13.

⁷⁵ GRYGAR 2014, 11.

⁷⁶ Na samém počátku renesance si můžeme všimnout díla s názvem *Dekameron*, které napsal Giovanni Boccaccio v letech 1348–1353. Jednotlivé děje jsou plné láskování a lze v nich cítit erotický podtext. Tato skutečnost odporuje tehdejší askezi a odříkání, které byly v souladu s katolickou církví. Oslavuje člověka a tělo a umisťuje je do svobodného světa, kde mohou jednat dle vlastní vůle. Pozn. autora.

⁷⁷ Leonardo da Vinci ve své kresbě s názvem *Vitruviánský muž* zobrazil postavu vepsanou do kruhu a čtverce. Leonardo tuto kresbu doplnil o text, který cituje myšlenku římského stavitele a teoretika Marca Vitruvia. Spojení kresby dokonale provedené postavy po anatomické stránce s tímto textem

ve svém uměleckém díle. Do této skupiny lze zařadit i Hieronyma Bosche. Ačkoli nahota v jeho díle nepředstavuje krásu těla, ani jeho proporcí, záměrně ji používá k doplnění své myšlenky. Obnažené figury zaplňují v jeho vrcholném a pozdním díle velkou část prostoru a v souvislosti s bohatou symbolikou poukazuje na hříšné jednání. Lze ho tedy označit za umělce, jenž stál jednou nohou ve středověku, ale současně měl nakročeno k renesančnímu myšlení. Nahé tělo využíval jako námět, kterým upozorní na hříšné skutky člověka a zároveň ve své tvorbě nebyl svázán dobovými konvencemi. Pomocí symboliky, nadsázky a alegorie zakomponoval do své tvorby mnoho erotických námětů, které v umělcově současnosti nepobuřovaly společnost, naopak si získaly oblibu. Tímto způsobem myšlení se staví do protikladu k renesanční Itálii. Zdejší umělci chápali tělo jako dokonalý systém, který je třeba aplikovat i na architekturu. Zkoumali stavbu postavy a snažili se v malířském i sochařském díle vytvořit anatomicky správnou a harmonickou figuru. Věnovali se detailům, zkoušeli nové postupy a prolínali uměleckou tvorbu i s dalšími obory, jako je anatomie, botanika, astronomie, matematika, geometrie a mnoho dalších.⁷⁸

Skutečnost, že se Boschovy obrazy staly cílem různých sběratelů, není náhodou. Originálně a lákavě mohly působit díky schopnosti umělce ztvárnit podobné hříchy mnoha rozličnými způsoby, který chtěl podat kontroverzní náměty přijatelnou symbolickou formou a vnesením určité nadsázky a vtipu.

Pokrok v renesančním myšlení lze spatřit i v celkovém chápání námětu. Hieronymus Bosch se už nezaměřoval pouze na celou společnost, ale svoji pozornost obracel i k člověku, jako osobnosti. Ve svém díle zobrazuje různé postavy s grimasami, které jako zrcadlo odrážejí lidské vlastnosti a hodnoty. Stejně tak i v zobrazování Krista se snaží divákovi přiblížit pocity skutečné osoby a vnitřní prožitek.

Zatímco u předchůdců Hieronyma Bosche si můžeme všimnout absence námětů, které odporovaly tehdejšímu pojetí krásy, v jeho samotném díle se objevují neslušné postoje, ohyzdné grimasy, nepřijatelné akty, a to právě jako doplnění, určitý protipól ke vznešeným a ctnostným výjevům.

dokazuje, že umělec vnímal tělo jako dokonalý proporční celek, který je v souladu s přírodou. Nikoli jako pouhý nástroj ke konání hříchu. Pozn. autora.

⁷⁸ Způsobu zobrazení nahé lidské figury se věnoval například Leonardo da Vinci. Jeho poznatky jsou seskupeny ve sbírce grafických listů zvané *Codex Atlanticus*, která je v současnosti umístěna v Miláně v budově Biblioteca Ambrosiana. Velmi cenné jsou v tomto ohledu také spisy od Leona Battisty Albertiho, jedná se o díla *De statua* a *De pictura* z let 1435–6. Zde se věnuje správnému zobrazení postavy z hlediska perspektivy. Neméně významným teoretikem je také Cennino Cennini se svým dílem *Trattato della Pittura*. Pozn. autora.

Boschova tvorba je propletená mnoha různými náměty. Autoři píšící o jeho životě a díle se soustředí především na interpretaci díla jako celku.⁷⁹ Snaží se rozluštit smysl veškerých symbolů a jejich souvislosti. Někteří autoři přikládají důraz grimasám, fantastickým bytostem v obraze nebo biblickým výjevům. Zatím nikdo však nevytvořil publikaci, která by se věnovala pouze zobrazování nahých figur. Interpretace nahých postav se objevuje v různých publikacích, avšak žádná není omezena jen na toto téma.

Zobrazení nahých postav tak, jak bylo zvykem pro Hieronyma Bosche, se následující umělci vyhýbali. Boschovy obrazy totiž vyvolaly postupem času vlnu otázek a podezření z kacírství. Jeho dílem se nechal inspirovat například nizozemský malíř Pieter Brueghel, který zachoval množství postav v celém díle, použil stejně výraznou barevnost, avšak zobrazoval skupiny lidí v běžných situacích. Věnoval se životu na vsi, biblickým námětům, ale nenajdeme u něj desky plné nahých figur. Stejně jako Bosch zobrazoval témata, která kritizovala společnost, jako například v obraze *Dětské hry*, který může působit jako alegorie bláznovství. Ve dvacátém století si Bosch získává oblibu u surrealistů, kde stejně jako u Brueghela, nehraje roli nahá figura, ale snové a fantastické krajiny společně s monstry. Surrealističtí tvůrci v něm spatřovali vzor a obdivovali jeho nekonečně plodnou mysl plnou fantazie a schopnost oživit staré náměty originálními prvky.

⁷⁹ Například Peter Glum ve svém díle *The Garden of Earthly Delights*. Pozn. autora.

4. Nahé figury v konkrétních dílech

Význam jednotlivých figur se v každém díle liší, a je proto vhodné uvést alespoň některé z Boschových nejslavnějších děl. Nahé figury jsou zpodobněny ve strnulých pozicích s mnoha pohyby a grimasami. Díky doplnění o různorodou symboliku a okolní krajinu vytváří postavy v celém námětu příběh, který můžeme číst buď z celého díla, nebo jednotlivých scén.

4. 1. Zahrada pozemských rozkoší

Zahrada pozemských rozkoší je největším dílem Hieronyma Bosche, pokud budeme posuzovat pouze tvorbu, která byla doposud objevena. Jde o triptych s velikostí ústřední desky 190 x 175 cm a velikostí křídel 187, 5 x 76, 5 cm, malba byla provedena pravděpodobně v letech 1500–1505.[8] Podkladem pro dílo tak rozsáhlých rozměrů se stala dubová deska a samotná malba byla provedena technikou olejomalby. V současné době je triptych umístěn v Madridu v budově Museo Nacional del Prado.⁸⁰

Desky pomocí nahých postav popisují především hříchy, kterými jsou hlavně chtíč, touha a chlípnost. Postavy se navzájem dotýkají a činí tak před zraky všech ostatních, vystavují svá těla na odív, a dokonce i jejich nejintimnější partie. Erotickou myšlenku díla doplňuje ještě řada symbolů. Jahody a další ovocné plody, které se v obraze objevují, mohou připomínat prohlášení Josého de Sigüenzi, který označil chuť jahody jako „*pomíjivou a prchavou, jež ihned pomine a nezanechá ani vůni*“. Tuto metaforu lze vztáhnout k pokušení a erotickému aktu.⁸¹

Vnější křídla triptychu

Uzavřený triptych s námětem „stvoření světa“ je vytvořen s pomocí temných odstínů. V prvním plánu a zároveň na spojení dvou desek se nachází průhledný kruhový prostor, uvnitř něhož je na rovném povrchu zobrazena příroda, jako skaliska, stromy a oblaka. Právě tento placatý ovál symbolizuje Zemi, jelikož v tehdejších křesťanských představách chyběla nauka o gravitaci a velká část společnosti si Zemi představovala jako plochou desku. Jelikož na jejím povrchu nelze spatřit žádná zvířata, je možné usuzovat, že se jedná o část Genesis, kdy Bůh řekl: „*At' je uprostřed vod obloha, aby oddělovala vody od vod!*“,⁸² „*At' země zplodí zeřeň: byliny nesoucí semeno a různé*

⁸⁰ ILSINK/KOLDEWEIJ 2016, 55.

⁸¹ BOSING 2010, 53.

⁸² Gn 1, 6.

druhy plodných stromů nesoucí ovoce, v němž je jejich semeno na zemi!"⁸³ Zvířata ani jiné motivy se zde neobjevují.

Horní část oblak a Zemi spojuje v levém křídle duha. Ta celému námětu najednou přidává úplně novou myšlenku. Díky ní se totiž nemusí jednat o počáteční stvoření světa, které se nachází na začátku Bible, ale o tzv. druhé stvoření, jež nastalo po potopě světa. V Bibli se totiž dozvídáme, že z úst Boha byla pronesena smlouva, která Noemu zaručovala, že již nikdy nebude svět zničen stejnou záplavou.⁸⁴ Zcela mimo kruhově ohraničený prostor je zobrazena postava „Boha Otce“, konkrétně v levém horním rohu. Ze své pozice shlíží dolů na stvoření, čímž se ho také účastní, ale zároveň svým umístěním demonstruje, že je zcela nezávislý. Bosch také v horní části připomíná, že na počátku bylo „slovo“.⁸⁵

Zatímco vnější křídla působí na diváka pochmurným dojmem, jelikož jsou vytvořena pomocí nepřilíživých výrazných tónů, otevření oltáře přináší explozi křiklavých barev, kontrastů a nespočet postav.

Základní myšlenku díla lze číst z levého křídla přes centrální panel, až do křídla pravého. Teprve poté je možné se zaměřit na jednotlivé detailní scény, a nakonec na symboliku, kterou tento obraz přímo přetéká. Tento základní postup jsem zvolila hlavně z důvodu přehlednosti. Hieronymus Bosch se nebál spojovat symboly a scény prostřednictvím asociací, a proto je pro diváka velmi jednoduché se ve čtení díla ztratit, pokud se nepohybuje systematicky.

Levé křídlo vnitřní strany triptychu a stvoření

Levé křídlo otevřeného triptychu uvádí diváka do zahrady Eden. Námět je rozvržen na tři jednotlivé pásy, umístěné nad sebou, které lze s trochou fantazie lehce zpozorovat. V horním pásu je vytvořena fantaskní krajina ve formě šedých skalisek s příjemným nádechem modrého odstínu. Skrze skálu v levé části horního pásu, která se tvarově podobá alchymistickým baňkám, prolétá hejno ptáků, kteří do poklidné krajiny přinášejí život. Námět tak nenásilně navazuje na uzavřenou část triptychu, avšak nyní přináší i zvířata a život.

⁸³ Gn 1, 11.

⁸⁴ „Toto je znamení smlouvy, kterou uzavírám s vámi i s každou živou bytostí, jež je s vámi, pro všechna příští pokolení: Na oblak pokládám duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí. Kdykoli zahalím zemi oblaky a v oblacích se ukáže duha, připomenu si svou smlouvu s vámi i s každou živou bytostí a už nikdy nepřijde záplava vody, aby vyhubila veškeré tvorstvo...“. Gn 9, 12-15.

⁸⁵ Pro svůj obraz použije Žalm 33, 9: „*Ipse dixit et facta sunt, ipse mandant et creata sunt*“, což v překladu znamená: „*Co on řekl, to se stalo, jak přikázal, tak vše stojí.*“ In: BOSING 2010, 57.

Prostřednímu pásu dominuje uprostřed kašna, opět s tvarem, který připomíná ovoce či květiny ve spojení s tvarem alchymistického náčiní. Řešená je vertikálně, stejně jako tehdejší gotická architektura. Do centra je postavena jako symbol zrození, života a plodnosti.⁸⁶ Kolem ní jsou rozmístěna exotická zvířata, jež Bosch mohl ve svém běžném životě zahlédnout jen zřídka. Oporou pro jeho fantazii se mohly stát trhy ve městě 's Hertogenbosch, kde se obchodovalo s exotickým zbožím. Dále iluminace v breviářích či v případě žirafy se mohlo jednat konkrétně o ilustraci z deníku Cyriaca d'Ancona.⁸⁷

Spodní pás je vyhrazen scéně, kdy Bůh v podobě Krista seznamuje Adama s Evou. V souvislosti s touto scénou se Ch. de Tolnay domnívá, že Bosch převzal zobrazování scény dle van Eycka a jeho ztvárnění realismu.⁸⁸ Zde se setkáváme s prvním nahým motivem v celém díle. Nahota zde demonstruje nevinnost, přirozenost a člověka v jeho základní podobě.[9] Pozadí postav obklopuje příroda s množstvím rozličným stromů. Jedním z nich je také dračinec, jenž je umístěn v levé části těsně za Adamem. Pokud Hieronymus Bosch necestoval a nenavštívil exotické krajiny, nejspíše tento strom na vlastní oči nikdy nespatriil. Užil ho pouze jako námět, který v souvislosti s Adamem a Evou funguje jako strom života.⁸⁹ V nejspodnější části celé desky, doplňuje třetí pás také množství zvířat, které zde fungují jako předzvěst hříchu⁹⁰ nebo plodnosti.⁹¹

V zobrazení těchto figur není cítit erotický podtext. Díky okolní symbolice dostává zobrazení nahoty zcela nový nádech. Spíše by se dalo spojit s plodností, počátkem lidstva a čistotou. Důstojnost námětu dodávají i gesta. Vypadá to, jako by zde probíhal sňatek, který v očích středověkého člověka byl zásadním krokem před rozhodnutím dvou lidí zplodit spolu potomka.

⁸⁶ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

⁸⁷ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

⁸⁸ BUZZATI 1992, 99. Osobně s Tolnayovým názorem nesouhlasím. Jan van Eyck věnuje v *Genstkém oltáři* mnohem větší pozornost realistickým prvkům na těle i v obličejí. Používá různé odstíny inkarnátu, aby vymodeloval postavu, která se podobá skutečnému tělu. Na tváři postav můžeme spatřit i drobnosti, jako jsou chloupky a vousy. Adam a Eva v *Zahradě pozemských rozkoší* tyto prvky postrádají. Jsou vytvořené jedním odstínem světlého inkarnátu, nejsou modelovány pomocí světél a stínů a jejich tvář nenese realistické prvky. Pouze díky rozdílu vlasů a mírného rozšíření hrudníku u Adama rozeznáme postavy. Pozn. autora.

⁸⁹ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 23. 02. 2019.

⁹⁰ Kočka chytající myš. Pozn. autora.

⁹¹ Za symbol plodnosti lze považovat králíka v pozadí Evy. Pozn. autora. <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

Centrální panel a tělo jako nástroj pro konání hříchů

Ústřední panel je stejně jako obě křídla opticky dělen na tři hlavní pásy skládané pod sebou. Celý námět je ponořen do zahrady, která byla v minulosti společností vnímána jako místo pro setkávání, ať už přátel či milenců, kde se oddávali lásce, pokušení a hodování. Podobné ztvárnění zahrady lze vidět také v tapiseriích z doby Boschova života.⁹² Díky jednotlivým scénám, které na centrálním panelu můžeme spatřit, lze usuzovat, že námět symbolizuje současný svět, jak ho vnímal Hieronymus Bosch. V horním pásu stojí uprostřed fontána s obdobnou symbolikou jako v levém křídle. Taktéž je provedena vertikálně s použitím geometrických tvarů, avšak tentokrát ji doplňuje člověk. Po stranách fontány a v pozadí jsou umístěny objekty, které připomínají budovy. Jsou vytvořeny kombinací různých geometrických tvarů, rostlinných motivů a symboliky. Nahé figury umístěné vně fontány, okolo ní a v krajině na diváka působí v porovnání s levým panelem naprosto odlišně. Nešetří fyzickým kontaktem a svými gesty dávají jasně najevo, že nesou erotický podtext. Zatímco některé z postav lačně natahují ruce v gestu nezdvořilé nabídky, další se schovávají uvnitř fontány. Nahé ženy se v objetí mužů oddávají koupeli ve vodě kolem fontány a další postavy jsou už přímo spojeny se symbolem hříchu a neřesti.⁹³ Tolnay spojuje muže a ženy z kašny v prostřední části se Zahradou lásky⁹⁴ a ilustracemi k Románu o růži.⁹⁵

Prostřední pás zobrazuje největší množství nahých postav. Uprostřed se nachází malé jezírko, v němž se koupou ženy společně s postavami černé pleti. Jejich postoj, gestikulace ani grimasy nenesou známky cudnosti, spíše naopak. Dávají na odiv svou krásu a nahotu, jakoby pobízely k účasti.

Kolem nádrže s vodou se zběsile prohání na koních, krávkách, velbloudovi a různých fantaskních bytostech spousta mužů. Do průvodu se pomalu dostávají další, kteří přecházejí z prvního pásu skrze architektonický článek na levé straně. Celá scéna působí jako námluvy, kdy se muži v průvodu předvádějí přehnanými gesty a snaží se upoutat pozornost žen v jezírku. Někteří badatelé se domnívají, že výraznými gesty chtěl malíř

⁹² BOSING 2010, 53.

⁹³ Jahody symbolizovaly ve středověku pokušení a lidskou smrtelnost. V horním pásu ji na ruku drží houf nahých postav. Stejně tak ostatní plody jako například hrozny nesou erotický podtext. <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

⁹⁴ BUZZATI 1992, 100.

⁹⁵ LORRIS/MEUNG 1330–1340.

naznačit vzrušení mužů, kteří jsou potěšeni přítomností žen.⁹⁶ Dále je nutné zmínit, že na obraze ženy muže svádějí, stejně jako kdysi Eva svedla muže k hříchu a pomohla mu ochutnat zakázané ovoce.⁹⁷

Zvířata, na kterých jezdí kolem jezírka, mohou připomínat, jak se člověk oddává svým nejzákladnějším pudům, stejně jako zvířata. Symbolika ve formě ovoce, různých ptáků a dalších zvířat celý námět zahaluje do hříchu a neřesti. Nenápadný výjev na pravé straně středního pásu zobrazuje skupinku nahých žen a mužů, která trhá ovoce ze stromu. Právě díky tomu, že ovoce a plody nesou v tomto díle erotický podtext, jejich utržení a požívání skupinkou může nenápadně naznačovat pohlavní akt.⁹⁸

Třetí a nejnižší pás desky je oddělen stromy. Působí jako uzavřená zahrada, která až nápadně připomíná Eden na levé straně triptychu. Zde se už nahé figury bez ostychu oddávají svým touhám ve fyzickém kontaktu s ostatními. Konverzují, jedí různé plody, které v souvislosti se zahradou mohou symbolizovat ochutnávání zakázaného ovoce. Postoje, které figury zaujímají, necudně odhalují všechny tělesné partie a opět jsou doplněny o symboly neřesti, hříchu a pokušení. Dámy si nechávají našeptávat od černochoů, vystavují se na odiv a užívají si mužské společnosti.

V prostoru jsou také v několika místech rozmístěné skleněné baňky, jejichž význam rozplétá Tolnay, když tvrdí, že se týkají přísloví „*šťěstí je jako sklo, ani se nenaděješ, a je rozbité*“.⁹⁹ Ve skleněných baňkách jsou umístěny ženy společně s muži, kteří se oddávají chlípností. Přísloví tak může naznačovat, že se jedná o pomíjivost pozemské rozkoše a radosti, kterou Bosch ve svém díle zdůrazňuje. Bax se domnívá, že bublina je symbolem manželské nevěry, Combe naopak tvrdí, že se jedná o spojení mužského a ženského elementu.¹⁰⁰

Badatelé k celkovému centrálnímu panelu navrhuji velkou škálu inspiračních zdrojů. Tolnay se například domnívá, že předlohu můžeme spatřit v popisu čtvrtých nebes¹⁰¹ v Baruchově Apokalypse.¹⁰²

⁹⁶ BOSING 2010, 56.

⁹⁷ BOSING 2010, 56.

⁹⁸ BOSING 2010, 53.

⁹⁹ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰⁰ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰¹ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰² Bar 1–6.

Pravé křídlo se zobrazením Pekla

Poslední část triptychu opouští kontrastní barevnost, jež je v centrálním panelu spojená s lidským světem a nabízí prostor temným odstínům v kontrastu s červenou a nenápadnými barvami. Celá deska navazuje na děj a uvádí diváka do Pekla, které následuje za lidské hříchy, jež jsou zobrazeny v centrálním panelu. Hieronymus Bosch v poslední části obrazu upustil uzdu své fantazii a zobrazil monstra, která nahánějí hrůzu a působí jako z jiného světa.

Horní pás nenese velké množství postav a spíše uvádí do děje. Po celé délce stojí budovy, které se zmítají v plamenech. Kolem je tma, mlha a ze střechy jednoho domu stoupá dým. Pro tento námět mohl Hieronymus Bosch čerpat ze zážitku ze svého mládí.

's Hertogenbosch roku 1463 vzplanul a byly zničeny přibližně čtyři tisíce domů. Takový zážitek si jistě každý obyvatel 's Herotgenbosche musel nést celý život a stejně tak i samotný umělec.¹⁰³ Lidé na obraze se v horním pásu v zoufalství vrhají dolů do vody a prchají před plameny do spodního pásu, kde přecházejí na souš. Tudy se ovšem dostávají jen dál do pekla plného mučících nástrojů.

Prostřední pás je stejně potemnělý jako předešlý, ale kontrast se objevuje přímo uprostřed. Zde se nachází monstrum s lidskou tváří. Nohy připomínají větve a prorůstají skrze torzo těla. Rovnováhu postava drží jen na dvou vratkých loďkách. Skrze nalomené torzo lze nahlédnout dovnitř monstra, kde jsou zobrazeni hříšníci.

Dále celý prostor zaplňuje množství postav. Některé jsou běžně oblečené a jiné nahé. Fantaskní bytosti se v prostředním pásu zmocňují lidí a pouští se do mučení. Na pomezí středního a spodního pásu je v levé části muž na bruslích či osoba propadající se dírou v ledu do jezera. Dnešní divák z této skutečnosti může být zmatený, jelikož si představuje peklo plné ohně a žáru. Středověká společnost doplňovala své představy pekla také o led a mráz, kterým měli lidé v pekle trpět.¹⁰⁴ Smysl jejich nahoty přestává být pro diváka provokativní. Postavy již nevybízejí gesty ani grimasami ke spoluúčasti, ale spíše je vidět jejich utrpení. Nástroj, v tomto případě tělo, který používali ke konání hříchů je v pravém křídle triptychu potrestán, a divákovi je tělo nabízeno v jeho přirozené podobě.[10]

¹⁰³ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

¹⁰⁴ O chladu v pekle se zmiňuje také příběh rytíře Tondala. Jedná se o popis jeho cesty do podzemí, kde se setkává s peklem. Právě tento středověký příběh mohl malířovy představy doplnit a inspirovat ho při zobrazování pekla. <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 26. 11. 2018.

Spodní pás pravého křídla nese poslední záchvěv barevnosti. Postavy jsou upevněné do mučících nástrojů a zmítají se v bolestech. Utrpení jim způsobují hudební nástroje a fantaskní bytosti. V levé části je natažena postava muže na struny harfy a loutna v jejím pozadí drtí svou vahou člověka pod ní. Zadní část nohou trpícího těla pokrývá zápis not, který dokáže skutečně odrážet muziku. Hudebníci se pokusili o hru zapsaných tónů a skutečnost je mile překvapila. I tak nepatrný detail, jako je pozadí jedné z mnoha postav, nese tóny, které připomínají strach a peklo. Použití prvku not jen dokazuje, že Hieronymus Bosch ve své tvorbě spojoval různé obory a také potvrzuje, že studnice jeho nápadů a inspirace byla velmi hluboká. V blízkosti tohoto námětu si lze povšimnout muže, který hrál kostky a byl přepaden monstry.¹⁰⁵

Přes hudební nástroje uprostřed přechází námět až do výjevu na pravé straně. Zde sedí na zlatém trůně bytost s ptáčí hlavou a pojídá hříšníky. Poté je vylučuje do jámy pod sebou, kde je pro ně přichystáno další utrpení. Než spadnou do díry pod monstrem, procházejí průhlednou bublinou, která nápadně připomíná motiv stvoření na uzavřené straně oltáře. Tato scéna proto může připomínat, že se jedná o nové zrození, kterým však utrpení nekončí, jelikož je nekonečné, jako v tehdejších představách pekla. Kolem jámy jsou shromážděni další hříšníci. Jednomu z nich prýští ze zadnice zlaté mince, což označuje Castelli za narážku na kacířské snahy alchymistů proměnit různé materiály ve zlato.¹⁰⁶

Nejnižší část obrazu odděluje pahorek, za nímž se tísní mnoho postav. V jejich tváři a výrazných grimasách je vidět nářek, utrpení a hrůza. Schovávají se před trestem, ale jsou i nadále mučeni pomocí fantaskních bytostí s hudebními nástroji. V pravém dolním rohu je nabídnuta hříšníkovi listina. Monstrum se zvířecíma nohama a brněním nabízí muži inkoust, aby mohl podepsat, zatímco postava za mužem v rudém rouchu a prase oblečené jako jeptiška se snaží muže přesvědčit, aby podepsal. Tento výjev by mohl naznačovat smlouvu s ďáblem. Combe zmiňuje přítomnost egyptských alchymistických destiček, jako souvislost s hříchem, Franger naopak zastává názor, že se jedná o námět symbolizující chamtivost a lakotu kněžích.¹⁰⁷ Muž se na diváka dívá s neurčitým pohledem. Jako by prosil o pomoc nebo na konci celého triptychu varoval diváka, aby neuvěřil ďáblovým slibům.¹⁰⁸

¹⁰⁵ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰⁶ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰⁷ BUZZATI 1992, 100.

¹⁰⁸ <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 4. 12. 2018.

Podobné zobrazení nahých figur se objevilo v roce 1468. Jednalo se o obraz *Pád hříšníků* od Dierica Boutse.[11] Stejně jako u Bosche se scéna odehrává směrem shora dolů. Zatímco postavy v díle Boutse padají z nebe do pekelné krajiny, Bosch už pracuje s příběhem v několika plánech. Figury nejprve přicházejí z města, které se ocitlo v plamenech, a po cestě se dostávají dále do pekla, kde je mučí monstra. Oba umělci používají v zobrazení pekla podobný odstín inkarnátu. Dále jsou také figury vytvořeny v obdobných gestech a pohybech. V okamžiku utrpení zvedají ruce nad hlavu, jako by prosili o záchranu. Rozdíl mezi těmito díly můžeme pozorovat v modelování postavy. Zatímco Dieric Bouts se věnoval detailněji vytvoření realistické postavy prostřednictvím světla a stínů, Bosch spíše zaměřil svou pozornost na symboliku a větší množství postav. V obraze *Pád hříšníků* je menší množství postav. Figury v předním plánu jsou výrazněji nasvícené pomocí světlého inkarnátu, což výrazně přitahuje divákovu pozornost. Jsou zde vidět drobné detaily, jako modelování žeber a napnuté svaly. Hieronymus Bosch zakomponoval do pravého křídla *Zahrady pozemských rozkoší* mnohem výraznější množství postav, ale naopak jim nepřidělil prvky, které by jejich podobu posunuly o něco blíže realitě. Jeho figury se zdají být více ploché a splývají se zbytkem námětu. Oproti tvorbě D. Boutse se zde naopak objevuje mnoho symbolů, které odhalují emoce, osobnost a vlastnosti zobrazených figur.

V obraze *Posledního soudu* z roku 1466–1473 od Hanse Memlinga[12] se setkáme s obdobně realistickými postavami, jako u Dierica Boutse. Stejně jako v obraze *Pád hříšníků* padají z Nebe do Pekla, ale také přicházejí z levého triptychu. Na jejich těle můžeme pozorovat napětí svalů a drobné detaily, ale také portrétní rysy ve tvářích, což u Hieronyma Bosche nelze pozorovat. Také Rogier van der Weyden v obraze *Poslední soud*[13] z let 1445–1450 zobrazuje v pravé části oltáře příchod hříšníků do Pekla. Jejich těla mají podobné proporce jako Boschovy figury a své utrpení dávají najevo podobnými gesty, jako je zvedání rukou nad hlavu, skrčené pohyby a nešťastný výraz ve tváři.

4. 2. Polyptych Vize ze záhrobí

Další dílo, ve kterém se vyskytuje množství nahých figur je *Vize ze Záhrobí*. [14] Umělec na deskách nezanechal svůj podpis, a proto se o autorství vedou spory. Dodnes se zachovaly čtyři panely, které na sebe příběhově navazují, stejně jako *Zahrada pozemských rozkoší*. Dříve byly pravděpodobně součástí rozměrnějšího oltáře. Přesné

umístění v celkové kompozici se snažil popsat Tolnay, který je zastáncem názoru, že desky byly umístěné nad sebou,¹⁰⁹ dále Bosing, který se drží názoru, že jde o samostatná díla,¹¹⁰ a nakonec Marijnissen se svou tezí, která říká, že desky obklopovaly jeden centrální panel z několika stran.¹¹¹

Dřevěné desky pokryté technikou olejomalby byly zhotoveny kolem let 1500–1504. Všechny čtyři části nesou rozměr 86, 5 x 39, 5 cm a jsou společně uloženy v Dóžecím paláci v Benátkách. Polyptych hraje různými barevnými odstíny a z levé strany, která je pokrytá zelení, přechází až do temného Pekla. Levé křídlo nás uvádí do děje, jako Pozemský ráj. Dále divák na levém středním panelu spatří Příchod duší do Emyrea, v pravém středním panelu je zobrazen Pád zatracených, a nakonec v pravém křídle samotné Peklo.

Pozemský Ráj

Levý panel ve svém spodním pásu zobrazuje skupiny nahých postav v krajině či zahradě, které jsou doplněny o anděly zahalené v roucha. Baldass se tuto desku snaží srovnávat s dílem *Pozemský ráj* od Dirka Boutse z Lille a hledá možné inspirační zdroje.¹¹² Zatímco lidé vlevo konverzují s jedním z andělů, řada lidí vpravo společně s druhým andělem upírá svůj zrak vzhůru do horního pásu. Tam se na vrcholku kopce tyčí architektonický článek připomínající fontánu, z níž vytéká pramen života, ke kterému se lidé nemohou dostat. Jelikož se nejspíše jedná o duše, které čekají na Poslední soud, jsou zpodobněny jako nazí lidé ve své přirozené podobě. Celý námět také může odkazovat na zahradu Eden, či na představu zahrady z Tondalova příběhu.¹¹³

Příchod duší do Emyrea

Levý střední panel již nehýří zelenými, přírodními odstíny, které byly použity při zobrazení Pozemského ráje. Naopak je vytvořen pomocí tlumených šedých odstínů. Velmi kontrastně působí světlý tunel v horní části panelu, který jako první zaujme divákovu oko. Do něj se s pomocí andělů dostávají čisté duše, opět zpodobněny jako nahý člověk v přirozené podobě. Nahota zde symbolizuje základní podobu člověka bez erotického podtextu. Skrze mračna stoupají vzhůru a odcházejí za světlem

¹⁰⁹ TOLNAY 1965, 353.

¹¹⁰ BOSING 2005, 36.

¹¹¹ MARIJNISSEN 1972, 302.

¹¹² BUZZATI 1992, 98.

¹¹³ Tuto legendu lze spatřit v iluminovaném rukopisu z roku 1475. Rukopis vytvořil David Aubert, který legendu přepsal z původní podoby od mnicha jménem Marcus in Regensburg z 12. století. Nyní je originální rukopis uložen v budově Getty museum v Kalifornii. Pozn. autora.

za pomoci několika postav andělů, kteří je vynášejí výš. Současného badatele jistě zaujme způsob, jak umělec ztvárnil odchod duší z pozemského světa. Vlivem několika výzkumů bylo odhaleno, že se pod jasným světlem skrývá původní malba Boha Otce.¹¹⁴ Co konkrétně stálo za následnou přemalbou, se nejspíš již nedozvíme. Mohlo se jednat o změnu názoru samotného umělce, jinou představu objednavatele či mnohé další vlivy. V dobové literatuře se také lze setkat se světlem, které doprovází smrt.¹¹⁵ Sám Tolnay se domnívá, že lze inspirační zdroj hledat v Dantově *Ráji*.¹¹⁶ I z takových zdrojů mohl Hieronymus Bosch čerpat a odrazit je ve svém díle. Dalším zdrojem, jenž mohl být umělci blízký, byla rytina *Země a nebe jako palác paměti* z díla Jacoba Publicia, *Oratoriae artis epitomata* z roku 1485.¹¹⁷

Pád Zatracených

Deska s námětem zavržení hříšných duší funguje jako kontrast k Příchodu duší do Emyrea. Baldass, jako jeden z badatelů, uvádí možnou inspiraci Hieronyma Bosche v díle Boutsově, konkrétně mluví o *desce z Louvru*.¹¹⁸ Hnědé odstíny v kombinaci s temnotou připomínají divákovi samotné peklo. Z horního pásu padají dolů hříšné duše ve formě nahých postav. Jejich pád do mračen a dýmu ve spodním pásu doprovázejí fantaskní stvoření a monstra, kteří se po duších chtivě natahují. Těla nestvůr působí jako kombinace částí ryb, plazů, obojživelníků a člověka. Jejich grimasy značí potěšení nad příchodem hříšníků. Zatímco zahrada na levé desce je pevně ohraničena a v divákovi navozuje pocit jakési jistoty, zde se prostor rozplývá. Námět je zahalen do tmy a červenohnědých odstínů, které připomínají oheň. Dým zahaluje postavy a divák tak těžce rozeznává tvary a postavy.¹¹⁹

Peklo

Peklo je zpodobněno jako hořící krajina, zahalená v dýmu, osvětlená jen plameny na vrcholcích skalisek. Hříšníci připlouvají na břeh z vody a na souši je trýzní děsivá stvoření. Někteří nešťastníci se ve vodě topí, jak naznačuje ruka trčící z vody, která

¹¹⁴ BROWN 1999, 432.

¹¹⁵ Duši, která vstupuje do jasného světla nebo také „coela empyrea“ popisuje také Heinrich Suso. In: BROWN 1999, 423.

¹¹⁶ BUZZATI 1992, 98. Jedná se o ráj popsáný v díle *Božská komedie* od Dante Alighieriho. Pozn. autora.

¹¹⁷ PUBLICIUS 1485.

¹¹⁸ BUZZATI, 1992, 98. Pravděpodobně se jedná o již výše zmíněnou desku od Dierica Boutse s názvem *Pád hříšníků*, která byla vytvořena v roce 1450. Pozn. autora

¹¹⁹ Příběh Tondala popisuje také „tmavou hlubinu“, kterou si Bosch mohl představovat právě jako temné místo plné dýmu, tmy a nejasných tvarů. <http://jheronimus-bosch.nl>, vyhledáno 3. 12. 2018.

jakoby žádala o pomoc. Jiní se na pokraji svých sil drží na břehu, nejspíše ve strachu, co přijde, až vystoupí na souš. Ti, kteří vstoupili na pevninu ve spodním pásu obrazu, se nezachránili a čeká je jen další utrpení. Nahý muž v levé části odvrací svůj zrak od monstra, které jej drží za paži. Již ho nezachrání jeho majetek nebo postavení, které mohly šaty demonstrovat. Je zcela nahý v přirozené podobě a čeká ho utrpení. Skládá hlavu do dlaní v gestu zoufalství. Příšera, která nápadně připomíná kombinaci, žáby, ryby, má potrhaná křídla, vyceněné zuby a po hříšníkovi se natahuje, jako by ho chtěla zdolat. Na pravé straně hříšná duše již podlehla a bezvládně leží na zemi. Další pekelné stvoření ji trýzní ostrým nástrojem. Celá scéna se pevně drží námětu nekonečného utrpení. V krajině není záblesk naděje či pomoci.

Zobrazení této scény je opět velmi podobné obrazu od Dierica Boutse *Pád Hříšníků*. Tentokrát se Boschovo mu pojetí pekla podobá mnohem více, než v případě *Zahrady pozemských rozkoší*. Nachází se zde velmi malý počet nahých figur a scéna je také skromná na symbolické prvky. Postavy nesou známky lehké snahy o realistické pojetí figury. Postavy ukazují divákovi svou přirozenou podobu. Důraz je kladen na scénu jako celek, která divákovi ukazuje, neštěstí, strach, peklo a utrpení. Nahá figura zde slouží jen jako nástroj k pochopení myšlenky, která říká, že jsou všichni lidé stejní a Poslední soud čeká každého. Postavy demonstrují marnost snah a upozorňují na postavy z první desky, které stále mají šanci se dostat do Empyrea nebo do Pekla.

4. 3. Triptych Fůra sena

Triptych nazývaný jako „Fůra sena“, někdy také jako „Vůz sena“ je proveden technikou olejomalby na dřevěné desce.[15] Rozměry činí v levém křídle 136, 1 x 47, 7 cm, centrální panel disponuje velikostí 133 x 100 cm a pravé křídlo s rozměry 136,1 x 47, 6 cm. Dílo je možné spatřit v Museo Nacional del Prado v Madridu. Triptych byl zařazen do období před umělcovou smrtí, přibližně do let 1510–1512.¹²⁰ Badatelé odkazují na tato léta díky dvěma důležitým prvkům. Na centrálním panelu si totiž lze povšimnout podpisu, který se objevuje až v pozdější tvorbě. Dále se podoba obrazu příliš neliší od dalších, které jsou datovány do pozdního období. Není ani vyloučeno, že umělci s tvorbou obrazu někdo pomáhal. Při podrobnějším průzkumu díla pomocí infračerveného záření bylo odhaleno, že jednotlivé vrstvy jsou z různých materiálů

¹²⁰ ILSINK/KOLDEWEIJ 2016, 29.

a některé prvky kresby se od sebe liší, jakoby se snažilo triptych vytvořit více umělců.¹²¹

Vnější křídla s motivem Poutníka

Zavřená křídla triptychu zobrazují pohled do krajiny s několika postavami, zvířaty a symboly. V první plánu je umístěna postava starého muže, který symbolizuje poutníka procházejícího skrze život. Zajímavost, která je na první pohled zřetelná, je umělcova snaha o propojení křídel, aby působila jako jeden obraz. Poutník je umístěn doprostřed na jejich spoj, což způsobuje, že dvě křídla vnímá pozorovatel jako jedinou desku. S tímto prvkem pracoval již Rogier van der Weyden, a to například v díle *Poslední soud*. V tomto případě se nejedná o zavřená křídla, ale o provázané scény na vnitřní straně oltáře. Jednotlivé desky nejsou námětově uzavřeny a postavy prochází z jedné do druhé. Centrální panel nese motiv Posledního soudu, kde nahé figury vystupují z hrobů, a poté se vydávají dle svých předchozích skutků buď do Ráje, nebo Pekla. Boschův Poutník se prochází po písčité cestě a míří až k lávce přes řeku. Na diváka působí unaveně a nešťastně, jak svým pohledem, tak pohybem, při kterém se mu nohy podlamují pod tíhou zavazadel, jež nese na zádech. Prochází okolo druhého plánu, ve kterém se odehrává několikero scén z běžného života. Na levé straně loupežníci přepadávají nebožáka a přivazují ho ke stromu. Na pravém křídle hraje muzika a pár se oddává tanci a radostem. Poutník všemu přihlíží s nešťastným pohledem a semknutými rty, jakoby divákovi naznačoval, že už ho situace nerozrušuje, jen nad ní vyjadřuje lítost. Popředí hlavní postavy je doplněno o symboly ve formě kostí, ptáků a hladového psa s vyceněnými zuby. V pozadí je vytvořena fantaskní krajina v nenápadných šedých a modrých odstínech.

Levé oltářní křídlo

Otevřením křídel začíná příběh o osudu člověka. Triptych hraje zářivými barvami a jeho námět je obdobně jako v díle *Zahrada pozemských rozkoší* rozdělen na pásy umístěné pod sebou. Levé křídlo otevírá děj příběhu hned v horní části, kdy uprostřed záře sedí na oblacích Kristus symbolizující Stvořitele. V jeho přítomnosti se pohybuje velké množství andělů a někteří z nich padají z nebes dolů. Tento námět připomíná Izaiášovo proroctví, kdy bylo řečeno: „*Jak jen jsi to spadl z nebe, ty Zářný,*¹²² *synu*

¹²¹ ILSINK/KOLDEWEIJ 2016, 29.

¹²² Vulgáta tento výraz překládá jako „Lucifer“. B21, 879.

Jitřenky! Porazen jsi byl až na zem – ty, jenž si srážel národy...“,¹²³ „*Ted’ však až do pekla svržen jsi, do jámy nejhlubší!*“.¹²⁴ Výjev padajících andělů až nápadně připomíná Boschův *Pád zatracených* z polyptychu *Vize ze Záhrobí*.

Svržení andělé pozvolna padají do krajiny pod nebesy do zahrady Eden, kde prýští pramen života z fontány. Postava Boha Otce promlouvá k nahé Evě, zatímco Adam se oddává spánku.¹²⁵ Není zcela realisticky zpodobněno pohlaví postav, ale také na sobě nemají žádný oděv, což odkazuje na slova „*Oba dva, muž i žena byli nazí a nestyděli se.*“¹²⁶ Pod touto scénou je za pásem z keře zobrazen následný děj, kdy zrádný had s ženskou podobou podává Evě zakázané ovoce. Eva se dívá na Adama a zdá se, jakoby ho pobízela, aby také ochutnal.

Nahé figury Adama a Evy diváka svým zpracováním nijak nepobuřují a stejně tak tomu jistě bylo i v dobách středověku. Eva si pomocí listu cudně schovává intimní partie a Adam je k divákovi natočen tak, aby je neukazoval. Právě tehdy se dere na povrch otázka, z jakého důvodu Bosch tak učinil. V Písmu se dozvídáme, že Adam a Eva nepoznali svou nahotu, dokud neochutnali ze stromu poznání.¹²⁷ V této scéně je viditelné, že Eva, která si zakrývá fíkovým listem pohlaví, již zcela jistě ochutnala, zatímco Adam ještě zdá se nepodleh.

Ve spodním pásu se za kamenným architektonickým prvkem, který symbolizuje zahradu Eden, odehrává scéna Vyhnání z ráje. Archanděl Michael s plamenným mečem vyhání Adama a Evu, kteří si ve studu zakrývají svá nahá těla. Eva se opírá hlavou do dlaně v gestu smutku a žalu, zatímco Adam se snaží promlouvat s andělem, jako by zastával čin, který Eva spáchala.

Vyobrazení ráje tak, jak ho prezentuje Bosch, není novinkou. Jelikož se jednalo o člena Bratrstva přeslavné Panny Marie, můžeme předpokládat, že ke své tvorbě použil jako inspiraci také knižní malbu. Právě tam totiž najdeme motivy, které se velmi podobají Ráji v obrazech Bosche. Před tvorbou bratří Eycků působili v Nizozemí bratři z Limburka. Jejich malířských dovedností si cenil také vévoda z Berry, který si od nich nechal vytvořit knihu, kterou dnes známe pod označením *Přebohaté hodinky vévody z Berry*. Právě v této knize můžeme spatřit miniaturu s námětem *Zahrady Eden*[16].

¹²³ Iz 14, 12.

¹²⁴ Iz 14, 15.

¹²⁵ V Písmu se dozvídáme, že Evu vytvořil bůh z Adamova žebra, když na něj uvalil hluboký spánek. Gn 2, 21-23.

¹²⁶ Gn 2, 25.

¹²⁷ „Tehdy se jim oběma otevřely oči a poznali, že jsou nazí. Svázali tedy fíkové listí a udělali si zástěrky.“ Gn 3, 7.

V levé části je umístěna Eva, která právě trhá jablko ze stromu, okolo kterého je obtočen had s ženským tělem. Dále Eva podává jablko Adamovi, aby také ochutnal. Nakonec se v pravé části nachází podoba Boha Otce, který promlouvá k oběma postavám a následně je anděl vyhání z Ráje. Scéna ze zahrady Eden je u Hieronyma Bosche výrazně podobná. Scény jsou téměř totožné a zobrazení postav taktéž. Adam má v obou malířských dílech širší hrudník a Eva zvýrazněná ňadra a podbřišek. Stejně jako u Bosche se jedná o jediné prvky, které od sebe postavy rozlišují. Mají stejný inkarnát a nenesou žádné osobnostní prvky. Bosch tuto scénu přebral ze starších vyobrazení a dosadil je do své barevné perspektivy a krajiny plné symbolismu.

Centrální panel

V centrálním panelu se to postavami už jen hemží. Shora na celý námět shlíží Stvořitel umístěný v záři, jež je obklopená oblaky. Odhaluje své rány, aby ukázal, že trpěl za spásu lidstva. Pod ním je umístěn hlavní motiv valníku s obrovskou fůrou sena. Prostřední pás naznačuje průvod, kterého se účastní ženy i muži. Najdeme zde obyčejné chudé obyvatelstvo, ale i šlechtu, a dokonce i císaře či papeže. V tomto případě lidé již dokonale skryli svou nahotu pod vrstvou oděvu.

Průvod kráčí společně s valníkem plným sena a snaží se utrhnout si trochu sena pro sebe. Tolnay připomíná, že se námět podobá přísloví „*Svět je jako žebříňák se senem, každý si z něj utrhne, co se dá.*“, dále Bax vidí v námětu symbol lakomství.¹²⁸

Někteří jsou v krádeži sena úspěšní, jiní hynou pod náparem těžkých kol vozu. Na vrcholu fůry sedí několik postav, které čtou text, jakoby se jednalo o zpěváky. Doprovází je také muž hrající na loutnu a v pravé části pekelné monstrum, které hraje na píšťalu. Za hloučkem lidí se dva milenci oddávají milostným hrátkám a anděl, který o vše sleduje, se obrací na Krista v horní části se sepnutýma rukama, jakoby se za jejich hříšné jednání přimlouval. Tolnay upozorňuje hlavně na směr, kterým se celý průvod vydává, a to směrem do Pekla, kde je čekají hrůzy.¹²⁹

Spodní pás zobrazuje scény, které připomínají, proč na průvod čekají pekelná muka. Muž v klobouku podřezává přepadeného muže,¹³⁰ tlustý mnich marní čas popíjením a žena nalevo si nechává věštit z ruky.

¹²⁸ BUZZATI 1992, 95.

¹²⁹ BUZZATI 1992, 95.

¹³⁰ Baldass tvrdí, že tuto scénu poté přebírá Breugel do svého díla „Hněv“. BUZZATI 1992, 95.

Pravé oltářní křídlo

Pravé křídlo triptychu symbolizuje Peklo a velmi se podobá zobrazení Pekla z triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*. V horním pásu se v plamenech zmítají domy a stoupá z nich hustý dým. Lidé se při této zkáze vrhají do vody a snaží se dostat na souš. Prostřednímu pásu dominuje věž, kterou právě staví pekelná monstra. Děsivé fantaskní bytosti vedou prvního nahého zajatce a vypadá to jako by mu představovaly samotné Peklo. Další odhalená postava leží spoutaná na zemi, zatímco třetí člověk jede na krávičce skrz na skrz probodnut kopím, které mu připomíná, jaké utrpení kvůli němu Kristus podstoupil.

V nejnižším pásu se odehrávají skutečná muka. Zelený mužík troubící na roh nese na kopí nabodnutého nahého člověka, který má otevřenou ránu do těla a nejspíše právě umírá. Na pravé straně se naproti této scéně odehrává boj muže se smečkou hladových psů, kteří se na něj lačně vrhají.

Peklo zde působí jako zrcadlo k námětu stvoření, kdy se lidé v Pekle nesoudí podle svého postavení či oděvu, ale jsou vnímáni v jejich přirozené nahé podobě, stejně jako v Ráji.

Závěr

Hieronymus Bosch fascinoval historiky umění po dlouhá léta a domnívám se, že zájem o jeho tvorbu bude pokračovat. Minimum dobových záznamů ve formě zmínek od Bratrstva přeslavné Panny Marie, účtů a podpisů je perfektním prostředím pro nově vznikající teorie a domněnky. Právě díky absenci jeho vlastních poznámek nebo deníků se z něho stává záhadný umělec.

Pokud se ovšem podíváme podrobně do prostředí, ve kterém žil a tvořil, vyjde na povrch alespoň částečná pravda o umělcově životě. Narodil se do doby, kdy 's Hertogenbosch čerpal ze své výhodné pozice a Hieronymus tak získával inspiraci ze zahraničí, aniž by musel vycestovat.

Kromě toho se také pohyboval v prostředí, kde umělec nebyl chápán jako vznešená osoba s fantazií, nápadem a ušlechtilými schopnostmi, jako tomu bylo v Itálii, nýbrž jako obyčejný řemeslník. Na druhou stranu však nepoužíval své řemeslo k obživě, což se jistě promítlo do jeho díla. Oženil se velmi výhodně s ženou, která do jeho života přinesla značnou finanční částku, a díky tomu nebyl ve své tvorbě svázán. Experimentoval tak, jak mu to v bratrstvu a tehdejší náboženské společnosti bylo dovoleno a přinesl do tvorby nové prvky.

Kromě běžně používané živé barevnosti ve vlámském prostředí, výrazné symboliky a zobrazování křesťanských témat, vnesl do díla fantaskní krajinu, děsivé příšery a spousty nových významů a myšlenek.

Pokud skutečně nevycestoval, mohl se setkávat s knižní malbou, jelikož měl jistě jako člen bratrstva přístup do zdejší knihovny. Jeho zobrazení Ráje nápadně připomíná tvorbu předchozích nizozemských umělců, kteří jsou známí jako bratři z Limburka. Ve svém díle *Přebohaté hodinky vévody z Berry*, konkrétně v zobrazení *Zahrada Eden* se nachází scény, které se později objevují v *Zahradě pozemských rozkoší*. Dále ho také mohl ovlivnit dekor katedrály sv. Jana Evangelisty, architektonické prvky měšťanských domů nebo jen výrobky a lidé, se kterými se setkal na trzích před svým domem.

Pohyby, gesta, grimasy a další prvky naznačují, že se Bosch kromě knižní malby inspiroval také umělci, jako je Jan van Eyck, Rogier van der Weyden nebo Dieric Bouts, kteří ve svém díle taktéž vyobrazovali lidstvo ve své přirozené podobě, Ráj s Adamem a Evou, Poslední soud a hříšníky v pekelném prostředí. Na rozdíl od těchto umělců upustil od záměru vytvářet realistická těla s veškerými detaily. Mnohem

více se soustředil na spojení nahé figury s celou scénou a symboly, aby obraz vyprávěl příběh a nabízel spoustu dílčích myšlenek, které se dodnes snažíme interpretovat.

Jeho obrazy jdou kombinací různých zdrojů. Podoba nahých figur kvůli absenci výrazných stínů, plastičnosti a realistických prvků odpovídá spíše tradici knižní malby, která předcházela tvorbě Jana van Eycka v oblasti Nizozemí. Náměty však navazují spíše na pozdější tvůrce, jako je například Dieric Bouts. Jeho dílo *Pád hříšníků* nese výrazná gesta postav, příšery, krajinu v plamenech, což se později projeví právě u Hieronyma Bosche.

Stojí na pomezí gotiky a renesance a také mezi francouzským dvorem a italskou renesancí. Zatímco v italském prostředí objevují krásu anatomie, Bosch se stále drží středověkého způsobu uvažování. Svými náměty zobrazuje tělo jako prostředek ke konání hříchu a využívá k tomu různé symboly, naznačuje neřesti, hříšné jednání a neetické myšlenky, které elegantně ukrývá za metaforu či alegorii. Jeho tvorba se opírá o části Bible jako je například list Římanům, kde se jasně mluví o tělu, jako prostředku ke konání hříchu. V jeho díle se ale rovněž odráží propojení renesančních oborů, jako je alchymie nebo botanika. Zkouší náboženský námět podat novým způsobem, nikoli pomocí vznešených námětů se zahalenými figurami, ale pomocí skutečných lidí, kteří na obraze provádějí ty nejhorší hříchy. Upozorňuje na jeho současnou situaci a jeho obrazy jsou zrcadlem společnosti.

Je více než patrné, že ačkoli renesance z italského prostředí přes Alpy pronikala, každá oblast jí přeformovala podle sebe, aby novinky splynuly s předchozí tradicí. V Itálii tedy kontinuálně navazovala a umělci, jako například Leonardo da Vinci, se snažili zobrazit figury prostřednictvím experimentování a různých technik. Zachycovali tělo v jeho dokonalé a ideální podobě v závislosti na antice, a až poté se soustředili na symboliku. Italské prostředí poskytovalo renesanci skvělé podmínky, jelikož zde nefiguroval panovník, který by do tvorby významně zasahoval. Působili zde objednavatelé, jako například rod Medici a umělec měl větší svobodu při výběru. V této době vzniklo také mnoho literárních děl, které začaly zkoumat anatomickou stránku člověka, pohyby a perspektivu, čímž tělo zbavili pohany a začali se na něj dívat jako na harmonický celek, který je v souladu s přírodou.

Naopak na francouzském dvoře se velice pevně držela gotická tradice, která nedovolovala novinkám, aby v rychlosti nahradily předchozí tvorbu. Náboženská témata byla zobrazována opatrně a s citem.

's Hertogenbosch právě díky své poloze a obchodu čerpal z obou tradic a dal prostor Hieronymu Boschovi, aby vytvořil nová a originální díla. Kontakty s Francií, Zápádím a Itálií umožňovaly umělci využít různé techniky a propojit tak několik tradic navzájem.

Nahé figury v jeho obrazech postrádají plastičnost a kvůli přemíře zářivých barev jsou v očích diváka odtrženy od zbytku malby. Jejich těla i tváře jsou si podobná a postavy postrádají stíny a světla, která by vytvořila iluzi skutečného těla. Divák je však místo obdivování nápodoby skutečného těla donucen přemýšlet spíše nad myšlenkou, kterou se obraz snaží předat. Je uchvácen množstvím symbolů, které na sebe prostřednictvím skrytých významů navazují a díky jejich hojnosti v obraze stále vycházejí na povrch nové. Smyslem těchto děl tedy nejspíše nebylo ohromit dokonalým splynutím barev a přechodů nápodoby skutečného světa, nýbrž oslovení jedince, za účelem nápravy hříchů. Právě k tomu používal grimasy, gesta a pohyby v dokonalém spojení se symboly a všemi ostatními prvky. Jelikož v jeho prostředí nenavazovala společnost na antickou tradici, je pochopitelné, že se tvorba od italské lišila. Následujícím umělcům však přinesla nové inspirační zdroje a možnosti tvorby. Jedním z umělců, který se inspiroval tvorbou Hieronyma Bosche, je například Pieter Brueghel. Postavy z Boschových obrazů přenesl do svého díla. Zobrazil je v běžných situacích a při denních činnostech, aby stejně jako Bosch zobrazil skutečný stav společnosti, jejich osobnost a jednání.

Seznam použitých zkratk

Bar – Baruch

Gn – Genesis, První kniha Mojžíšova

Iz – Izajáš

Lk – Lukáš

Ř – Římanům

Seznam literatury

- Bible: překlad 21. století včetně Deuterokanonických knih. Praha 2015
- BOSING 2010 — Walter BOSING: Hieronymus Bosch. Kolem 1450–1516. Mezi nebem a peklem. Praha 2010
- BUZZATI/CINOTTI 1992 — Dino BUZZATI / Mia CINOTTI: Hieronymus Bosch. Praha 1992
- CUTTLE 2012 — Charles CUTTLE: Northern painting. From Pucelle to Bruege. Fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries. New York 2012
- GIBSON 1973 — Walter S. GIBSON: Hieronymus Bosch. Londýn 1973
- GLUM 2007 — Peter GLUM: The key to Bosch „Garden of Earthly Delights“ found in allegorical Bible interpretation. Tokyo 2007
- GRYGAR 2014 — Mojmír GRYGAR: Hieronymus Bosch. Zbožný pohan? Vysoké Mýto 2014
- GUEVARA 1788 — Felipe de GUEVARA: Comentarios de la pintura. Madrid 1788
- HRDLIČKA 2007 — Josef HRDLIČKA: Hieronymus Bosch. Praha 2007
- ILSINK/KOLDEWEIJ 2016 — Matthijs ILSINK / Jos KOLDEWEIJ: Hieronymus Bosch. Vision of Genius. 's Hertogenbosch 2016
- LAMPSONIUS 1572 — Dominicus LAMPSONIUS: Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. Antverpy 1572
- LORRIS/MEUNG 1330–1340 — Guillaume de LORRIS / Jean de MEUNG: Roman de la Rose. Paris 1330–1340
- MANDER 1604 — Karel van MANDER: Het Schiller-boeck. Harlem 1604
- MARIJNISSEN 1972 — Roger MARIJNISSEN: Hieronymus Bosch. Genf 1972
- MRÁZ 2016 — Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury I. Praha 2016
- PHILIPP/BRITTNACHER 2008 — Michael PHILIPP / Hans BRITTNACHER: Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst. Eine Ausstellung des Bucerus Kunst Forums 9. Februar bis 18. Mai 2008. Mnichov 2008
- PUBLICIUS 1485 — Jacobus PUBLICIUS: Artis oratoriae epitoma. Benátky 1485
- REMBERT 2013 — Virginia REMBERT: Bosch. 1450–1516. Praha 2013
- SCHWARTZ 2016 — Gary SCHWARTZ: Hieronymus Bosch. Cesta do nebe a pekla. Praha 2016
- TOLNAY 1965 — Charles de TOLNAY: Hieronymus Bosch. Kritischer Katalog der Werke. Baden 1965

VACKOVÁ 2001 — Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí. Praha 2001

VASARI 2016 — Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II. Praha 1977

VOLAVKOVÁ 1980 — Hana VOLAVKOVÁ: Hieronymus Bosch. Praha 1980

Internetové zdroje

ROYT/OTTOVÁ — 2011: Jan ROYT / Michaela OTTOVÁ: Přehled dějin evropského umění. Gotické malířství a sochařství v Německu.

<http://duoppa.ff.cuni.cz>, vyhledáno 20. 1. 2019

Seznam obrazové přílohy

1. **Hieronymus Bosch:** výřez z centrálního panelu triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid
2. **Hieronymus Bosch:** výřez z centrálního panelu triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid
3. **Hieronymus Bosch:** výřez z centrálního panelu triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid
4. **Leonardo da Vinci:** Vitruviánský muž, cca 1490, inkoust na papíře, 35 x 26 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky
5. **Jan van Eyck, Hubert van Eyck:** Vnitřní křídla oltáře z Gentu, Adam a Eva, 1430–1432, olej na desce, rozměry celého oltáře 350 x 461 cm, Saint Bavo Cathedral, Ghent
6. **Hugo van der Goes:** Pád člověka, cca 1470, olej na desce, 35 x 23 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
7. **Rogier van der Weyden:** Poslední soud, 1443–1451, olej na desce, 215 x 560 cm, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune
8. **Hieronymus Bosch:** Triptych Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, 220 x 389 cm, Museo del Prado, Madrid
9. **Hieronymus Bosch:** výřez z levého křídla triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, levé křídlo 187, 5 x 76, 5 cm, Museo del Prado, Madrid
10. **Hieronymus Bosch:** výřez z pravého křídla triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, pravé křídlo 187, 5 x 76, 5 cm, Museo del Prado, Madrid
11. **Dieric Bouts:** Pád hříšníků, 1450, olej na desce, 115 x 69, 5, Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille
12. **Hans Memling:** Poslední soud, 1467–1471, olej na desce, 235,55 cm x 223,5, National Museum, Gdaňsk
13. **Rogier van der Weyden:** výřez z díla Poslední soud, 1443–1451, olej na desce, 215 x 560 cm, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune
14. **Hieronymus Bosch:** Polyptych Vize ze záhrobí, 1505–1515, olej na desce, každý panel 88, 8 x 39, 9 cm, Museo di Palazzo Grimani, Benátky
15. **Hieronymus Bosch:** Triptych Fůra sena, 1510–1516, olej na desce, centrální panel 133 x 100 cm, křídla 136, 1 x 47, 6, Museo nacional del Prado, Madrid
16. **Bratři z Limburka:** Přebohaté hodinky vévody z Berry, Zahrada Eden, 1412–1416, tempera na pergamenu, 22, 5 x 13, 6, Condé museum, Chantilly

Přílohy



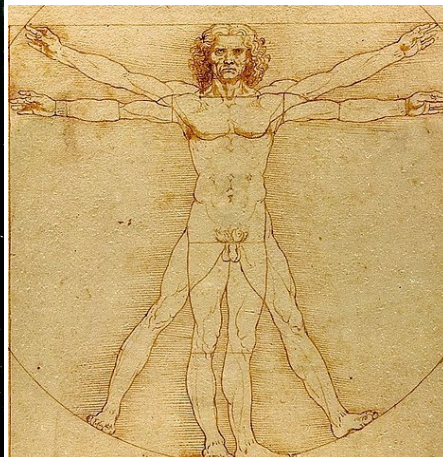
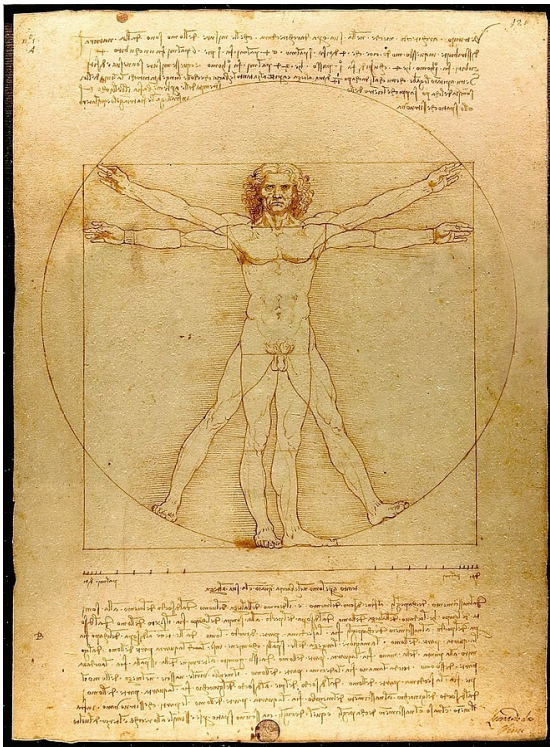
1. **Hieronymus Bosch:** výřez z centrálního panelu triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid



2. **Hieronymus Bosch:** výřez z centrálního panelu triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid



3. Hieronymus Bosch: výřez z centrálního panelu triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, centrální panel 190 x 175 cm, Museo del Prado, Madrid



4. Leonardo da Vinci: Vitruviánský muž, cca 1490, inkoust na papíře, 35 x 26 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky



5. **Jan van Eyck, Hubert van Eyck:** Vnitřní křídla oltáře z Gentu, Adam a Eva, 1430–1432, olej na desce, rozměry celého oltáře 350 x 461 cm, Saint Bavo Cathedral, Ghent



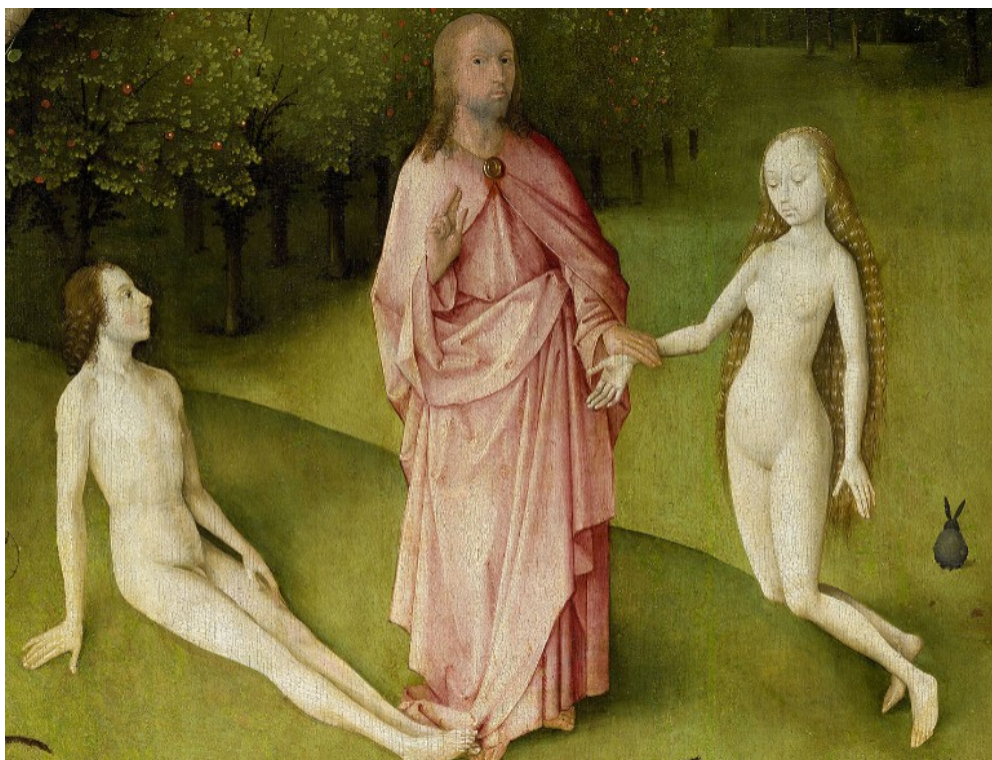
6. **Hugo van der Goes:** Pád člověka, cca 1470, olej na desce, 35 x 23 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



7. Rogier van der Weyden: Poslední soud, 1443–1451, olej na desce, 215 x 560 cm, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune



8. Hieronymus Bosch: Triptych Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, 220 x 389 cm, Museo del Prado, Madrid



9. Hieronymus Bosch: výřez z levého křídla triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, levé křídlo 187, 5 x 76, 5 cm, Museo del Prado, Madrid



10. Hieronymus Bosch: výřez z pravého křídla triptychu Zahrada pozemských rozkoší, 1503–1504, olej na desce, pravé křídlo 187, 5 x 76, 5 cm, Museo del Prado, Madrid



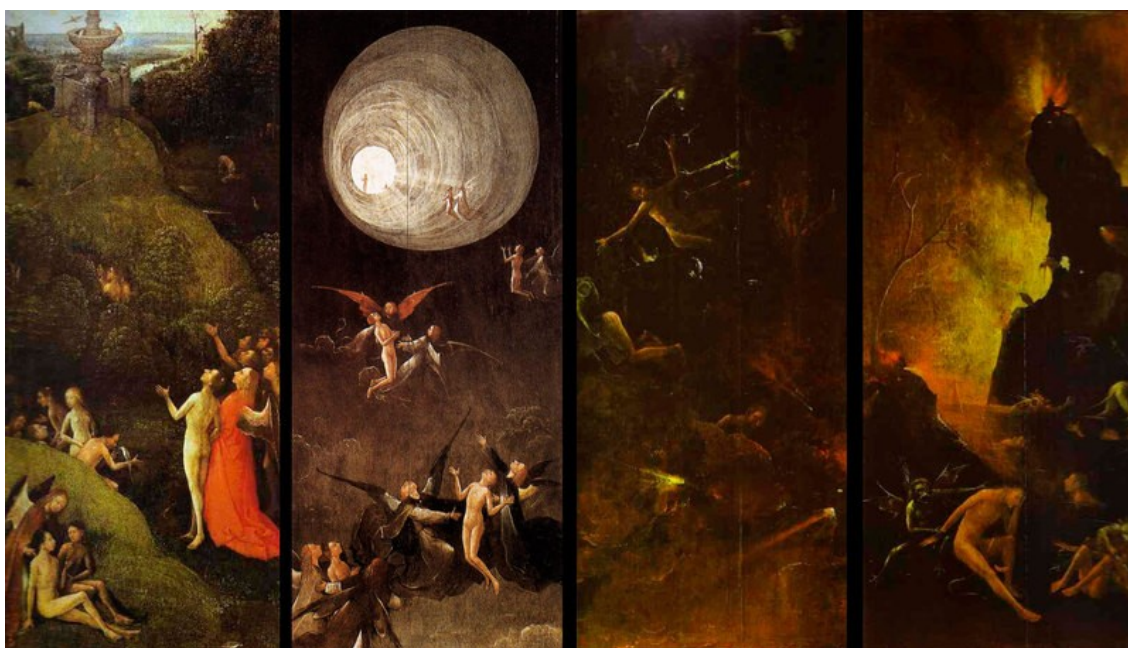
11. **Dieric Bouts:** Pád hříšníků, 1450, olej na desce, 115 x 69, 5, Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille



12. **Hans Memling:** Poslední soud, 1467–1471, olej na desce, 235,55 cm x 223,5, National Museum, Gdańsk



13. **Rogier van der Weyden**: výřez z díla Poslední soud, 1443–1451, olej na desce, 215 x 560 cm, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune



14. **Hieronimus Bosch**: Polyptych Vize ze záhrobí, 1505–1515, olej na desce, každý panel 88, 8 x 39, 9 cm, Museo di Palazzo Grimani, Benátky



15. **Hieronymus Bosch:** Triptych Fůra sena, 1510–1516, olej na desce, centrální panel 133 x 100 cm, křídla 136, 1 x 47, 6, Museo nacional del Prado, Madrid



16. **Bratři z Limburka:** Přebohaté hodinky vévody z Berry, Zahrada Eden, 1412–1416, tempera na pergamenu, 22, 5 x 13, 6, Condé museum, Chantilly