

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tereza Danihelková

**Zobrazení Pekla v díle vybraných
vlámských malířů 15. a 16. století**

Diplomová 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 2. 4. 2019

Tereza Danihelková

Bibliografická citace

Zobrazení Pekla v díle vybraných vlámských malířů 15. a 16. století: diplomová práce / Tereza Danihelková; vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová Ph.D. -- Praha 2019. -- 130 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá představením vybraných děl se zobrazením Pekla vzniklých v 15. a 16. století. Dává si za cíl tato vyobrazení porovnat a ukázat, zda a jak se tradice tohoto zobrazení měnila, jak byla ovlivněna politickou situací, objednavatelem či dobovou literaturou.

Klíčová slova

Vlámské umění, 15. a 16. století, Peklo, Jan van Eyck Hieronymus Bosch, Petrus Christus, Hans Memling, Joachim Patinir, Burgundské vévodství, Nizozemí, malba, Poslední soud, Dante, Inferno, Zjevení

Abstract

This diploma thesis is focused on presenting selected artwork with the theme of Hell, which were made in 15. and 16. century. The focus will be on placing this artworks into whole artworks of selected painters. Also to compare it between each other and try to prove how was the tradition of this theme affected by political situation, customer and how was it affected by literature.

Keywords

Flemish art, 15. and 16. century, Hell, Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Petrus Christus, Hans Memling, Joachim Patinir, The Burgundy Duchy, Netherlands, paintings, Last Judgement, Dante, Inferno, Apocalypse

Počet znaků (včetně mezer): 164 355

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí této diplomové práce PhDr. Markétě Jarošové Ph.D. za podnětné rady a vedení práce. Také děkuji mé rodině, která mi byla při psaní práce velkou oporou. V neposlední řadě bych ráda poděkovala mému příteli, který se mnou měl v průběhu psaní velkou trpělivost.

Obsah

Úvod.....	11
1. Zhodnocení použité literatury a hlavní prameny	13
2. Politická situace v Nizozemí.....	15
3. Vývoj studia nizozemského umění	19
4. Vnímání děl.....	32
5. Literární zdroje a jejich vliv na zobrazení Pekla	34
6. Rozbor vybraných děl	42
6.1 Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?) – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441	42
6.2 Petrus Christus – Poslední soud, 1452	47
6.3 Dieric Bouts – Peklo, 1468–1470.....	50
6.4 Hans Memling – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473.....	54
6.5 Hieronymus Bosch – Triptych se Zahradou pozemských pokušení, okolo 1500	57
6.6 Hieronymus Bosch – Peklo a Pád zavržených, 1500–1504	65
6.7 Hieronymus Bosch – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502.....	67
6.8 Hieronymus Bosch – Triptych Posledního soudu, 1504–1505	72
6.9 Hieronymus Bosch – Fůra Sena, 1510 (Poutník)	76
6.10 Joachim Patinir – Překročení řeky Styx, 1520–1524	79
Závěr	83
Seznam literatury	89
Přílohy.....	97

Úvod

V této práci si dávám za cíl sledovat vývoj a proměnu vyobrazení Pekla v díle vybraných vlámských umělců tvořících v 15. a 16. století na území Burgundského vévodství.

V prvních kapitolách představím stručný nástin politické situace, ve které samotná díla vznikala. Dále nastíním historii a vývoj studia nizozemského umění. Jak se v průběhu dějin měnil metodologický přístup ke zkoumání tohoto umění a k jakým nedorozuměním došlo při interpretaci starších textů, a jaký vliv měly tyto omyly na budoucí zkoumání.

Důležitou kapitolou je představení literárních pramenů, které zmiňují a popisují dobovou představu Pekla a ve kterých lze nalézt, jakým způsobem lidé o podobě Pekla přemýšleli a jak si ho různí autoři představovali. Půjde nejen o Biblické a apokryfní texty, ale především o text pojednávající o Tnugdaloově vidění, který vznikl ve 12. století. Tento spis byl velmi důležitým východiskem pro tvorbu vlámských umělců, a především pro tvorbu Hieronyma Bosche. V práci se pokusím představit, jak se Bosch v tomto díle inspiroval a jaké v něm lze nalézat spojitosti.

Nedílným zdrojem pro představu Pekla, bylo pro autory nejen renesančního období Danteho Peklo, zřejmě nejznámější a nejrozšířenější dílo pojednávající o básníkově cestě Peklem, které velmi živě popisuje a divákovi nabízí pohled do nejniternějších míst Inferna.

V hlavní části práce názorně rozeberu jednotlivé vybrané deskové obrazy, na nichž představím, jak se umělci s tématem Pekla ztotožňovali, jak se při jeho zobrazení ovlivňovali navzájem a jaké motivy a kompozice byly postupně přebírány, či naopak nově prostorově řešeny. Zaměřím se i na prvky, které jednotliví autoři opakovali, a s jakým novým řešením, ať již obsahu či prostoru, přišli. Důležitá bude také proměna koncepčního řešení Posledního soudu a Pekla jakožto jeho nedílné součásti. Mým záměrem je představit, jak lze na kompozici tohoto výjevu doložit i proměnu středověkého myšlení, které bylo založeno více na myšlence, že Bůh a osud člověka po smrti je to nejdůležitější, na humanističtější renesanční smýšlení, kdy je kladen větší důraz na člověka a jeho činy a hříchy, které koná právě teď a tady. Pozornost zaměřím i na to, jak se z diptychů, které byly určeny ke zbožnostem, stala díla, která měla za cíl

diváky spíše morálně vychovávat a varovat před jejich osudem, pokud budou svůj život vést ve hříchu.

Vybranými malíři budou Jan van Eyck, od něhož (či jeho následovníka) bude představen díptych *Ukřižování a Poslední soud* z roku 1440–1441,¹ Petrus Christus a jeho deska *Poslední soud*, datovaná k roku 1452.² Tyto dvě díla, jsou dokladem přetrvávající středověké tradice vyobrazování Posledních soudů se zaměřením především přímo na osudný okamžik, který se odehraje při konci světa. Dále bude podrobena analýze deska s vyobrazením *Pekla* z nedochovaného triptychu z let 1468–1470 od Dierica Boutse.³

Dílem, na kterém je patrná již renesanční tradice a smyšlení, je triptych s *Posledním soudem* z let 1466–1473⁴ malíře Hanse Memlinga. Dílo Hieronyma Bosche bude zastoupeno hned několika deskami a to *Zahradou pozemských pokušení*⁵ z doby okolo roku 1500, benátskou deskou *Pekla*,⁶ datovanou do let 1500–1504, obrazem *Pokušení sv. Antonína*⁷ z let 1500–1502, vídeňským triptychem s *Posledním soudem*⁸ který byl namalován v letech 1504–1505, a triptychem *Fůra sena*⁹ z roku 1510. Jako poslední bude zařazeno dílo Joachima Patinira *Přeplutí řeky Styx*¹⁰ z let 1520–1524.

Na těchto vyobrazeních se budu snažit představit proměnu motivu Pekla, jaký na sebe měli daní malíři vliv. Zda se navzájem ovlivňovali a přebírali zažité kompozice a motivy. S jakým cílem díla vznikala, jestli byla určena pro soukromou či veřejnou zbožnost, či jako jakousi upomínku toho, co čeká každého člověka, který bude hříšný.

¹ Olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm x 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab.

² Olej na dřevě, 134 cm x 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat.

³ Olej na dřevě, 115 cm x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808.

⁴ Olej na dřevě, 306 cm x 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1.

⁵ Olej na dřevě, 220 cm x 389 cm, Madrid, Museo del Prado, sign. P0282.

⁶ Olej na dřevě, 86,5 cm x 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat

⁷ Olej na dřevě, 131,1 cm x 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint.

⁸ Olej na dřevě, 163,7 cm x 127 cm – centrální panel, 167 cm x 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581.

⁹ Olej na dřevě, 133 cm x 100 cm – střední panel, 147 cm x 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052.

¹⁰ Olej na dřevě, 64 cm x 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616.

1. Zhodnocení použité literatury a hlavní prameny

Při zpracovávání této diplomové práce mi bylo velkým východiskem několik publikací. Pro nastínění metodologického bádání bylo mým základním pramenem dílo Jiřího Kroupy *Školy dějin umění*,¹¹ ve kterém je stručně vysvětlen vývoj studia uměleckohistorického materiálu. Dílo Ludmily Vackové *Jan van Eyck*¹² bylo přínosné zejména svou kapitolou o vývoji bádání nizozemského umění, která je velmi dobře zpracovaná, a autorka zde uvádí, jaké přístupy badatelé při zkoumání tohoto umění používali a na jaké omyly při zpracovávání materiálu naráželi. Stejně téma vývoje propracovává ve své publikaci János Véggh,¹³ zde je tato problematika daleko hlubším vhladem do studia nizozemského umění, na rozdíl od kapitoly Vackové, která toto téma jen stručně shrnuje. I přes to je ale Vacková a její studie dobrým začátkem pro vhlad do dalších literárních pramenů, i když je již v dnešní době nutné přehodnotit její datace děl, které v některých případech již neplatí a byly předatovány.

Pro oblast metodologie v rámci zkoumání děl Hieronyma Bosche mi byla východiskem monografie,¹⁴ ve které sice není zahrnut všeobecný vývoj studia nizozemského umění, ale je v ní velmi dobře popsána problematika studia a vnímání Hieronyma Bosche a jeho díla, které tvoří nemalou část vybraných děl, kterým se budu v této práci věnovat.

Protože se zabývám několika různými autory a náměty, bylo nutné informace čerpat z mnoha zdrojů. Pro nástin informací o „vlámských primitivech“ byla opět přínosem Jarmila Vacková,¹⁵ ze které jsem čerpala i další sekundární prameny.

Studií a monografií o Hieronymu Boschovi existuje v dnešní době nepřehledné množství, avšak základním východiskem je jistě Wilhelm Fraenger, jehož názory je dnes třeba brát s rezervou, protože mnoho jeho myšlenek bylo vyvráceno.¹⁶ Nejnovější publikací, ze které jsem v rámci kapitol o Boschovi čerpala nejvíce, je *Cesta do nebe a Pekla* od Garyho Schwartze.¹⁷ Podle mého názoru se jedná spíše o publikaci určenou hlavně širší, uměnímilovné veřejnosti, která je doplněna velikou obrazovou přílohou

¹¹ KROUPA 2010.

¹² VACKOVÁ 2005.

¹³ VÉGH 1977.

¹⁴ Hieronymus Bosch 2016.

¹⁵ VACKOVÁ 2005.

¹⁶ Například, jeho přesvědčení o tom, že Hieronymus Bosch byl heretik a adamita. Více o tématu v následujících kapitolách.

¹⁷ SCHWARTZ 2016.

a zpracována tak, aby zaujala i čtenáře, kteří o tomto tématu nemají tolik povědomí. Nicméně však nelze tvrdit, že by šlo pouze o populární beletrii, i když Schwartz používá někdy až příliš popularizační a občas záměrně skandálně vyznívající názvy kapitol, aby podnítl čtenářovu pozornost a zájem číst dál. Autor má však text velmi dobře opatřen poznámkovým aparátem a je zde možné nalézt další sekundární zdroje a odkazy na jiné vědecké publikace a články.

V rámci studia Hieronyma Bosche jsou přínosné i katalogy, které vycházely v roce 2016, ten byl příhodně nazván „*Rokem Hieronyma Bosche*“, v tomto roce totiž uplynulo 500 let od jeho smrti. Není tedy divu, že v tomto období vznikalo mnoho publikací a výstav k tomuto v široké veřejnosti velmi populárnímu umělci. Nejdůležitější byla expozice konaná v 's-Hertogenboshi a ke které byl vydán katalog pod vedením Matthijse Ilsinka, Jose Koldeweija a Rona Spronka.¹⁸ V rámci tohoto výročí vznikl i projekt *Bosch* pod vedením organizace *Bosch Research and Conservation Project*, v jeho rámci byly vytvořeny internetové stránky, na kterých je možné si do detailu prohlédnout vybraná Boschova díla.¹⁹ Tato stránka mi byla velkým přínosem při vytváření obrazové přílohy a dovoľovala mi bližší zkoumání obrazů.

Co se týká ostatních autorů, i zde jsou v dnešní době pro bádání ulehčené možnosti. V rámci online katalogů si tak lze detailně prohlédnout jak *Díptych s Ukřižováním a Posledním soudem* Jana van Eycka,²⁰ tak například i *Překročení řeky Styx* Joachima Patinira.²¹ Velkým zjednodušením dnešní doby je také možnost nahlédnout do publikací, které jsou již přístupné online, čehož jsem při zpracování tohoto tématu také využívala.

¹⁸ ILSINK/KOLDEWEIJ/SPRONK 2016.

¹⁹ <http://boschproject.org/#/>, vyhledáno 24. 3. 2019.

²⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 24. 3. 2019.

²¹ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/charon-crossing-the-styx/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>, vyhledáno 24. 3. 2019.

2. Politická situace v Nizozemí

Ještě než se budu zabývat uměleckými díly a jejich rozbořem, zaměřím se nejprve na samotnou politickou situaci v Nizozemí. Mezi lety 1384 až 1477 se titulem burgundského vévody pyšnili příslušníci francouzského královského rodu Valois.²² Stalo se tomu tak v roce 1363, kdy francouzský král Jan II. z Valois zvaný Dobrý, udělil území Burgundského vévodství jako léno svému synovi Filipu II. Burgundskému zvanému Smělý.²³ V průběhu let se k tomuto území připojovaly další drobné útvary a to i díky sňatkové politice Filipa III. Dobrého.²⁴ Do poloviny 15. století tak vznikl velký státní útvar Burgundského vévodství, pod které spadalo Lucembursko, Limbursko, provincie Artois, Hainaut a Namur na pomezí Francie a Belgie, Brabantsko společně s Bruselem, Flandry s významnými centry Bruggami a Ghentem a nizozemské provincie Zeeland, Utrecht, Holland a Friesland. [1]²⁵

Když se pak roku 1477 dědička valoiského trůnu Marie Burgundská, díky sňatkové politice jejího otce Karla Smělého, provdala za arcivévodu Maxmiliána I. Habsburského, připadlo po její tragické smrti²⁶ roku 1482 Burgundsko pod správu Habsburků.²⁷

Burgundští vévodové a místodržitelé měli zájem na tom, aby své území stále rozšiřovali a politicky umocňovali. Své postavení ve společnosti tak mimo jiné upevňovali i tím, že si najímali umělce, kteří jim vytvářeli panovnické portréty, ty měly sloužit k ještě většímu upevnění a podtržení jejich vlády. Zakázky pro burgundský dvůr tak vypracovávali Jan van Eyck, Rogier van der Weyden²⁸ či Petrus Christus.²⁹

²² SCHWARTZ 2016, 18.

²³ VACKOVÁ 2005, 18.

²⁴ Filip III. Dobrý byl synem Jana I. Burgundského a Markéty Bavorské, a tedy vnukem Filipa II. Smělého.

²⁵ VACKOVÁ 2005, 18.

²⁶ Marie Burgundská měla ve velké oblibě lov a jízdu na koni. Při jednom z honů ji však kůň shodil ze sedla a ona na následky těžkého zranění zemřela. Tento okamžik pádu z koně byl poté námětem několika děl vlámských umělců.

²⁷ SCHWARTZ 2016, 18.

²⁸ Rogier van der Weyden vytvořil několik portrétních obrazů Filipa III. Dobrého, na kterých akcentoval jeho postavení zakladatele Řádu zlatého rouna, vyobrazením řádového řetězu na jeho krku. O Řádu zlatého rouna viz dále v textu. Dochovaly se nám i kopie Weydenových portrétů pro Isabelu Portugalskou, na její popud vytvořil několik oltářních obrazů. O podobě tohoto oltáře se dozvídáme pouze z dochovaných kreseb z roku 1808 od portugalského umělce Domingos António de Sequeira. Kresby jsou uloženy v National de Arte Antigna v Lisabonu.

²⁹ Portrétní obraz Isabely Portugalské se sv. Alžbětou, 1457–1460, Bruggy, Groeninge Museum.

Vévodové se často v dílech nechávali zvětšovat jakožto postavy komparzu hlavního děje.³⁰

Nejenže byli burgundští panovníci velkými uměleckými mecenáši, své postavení si zajišťovali i dalšími formami. Například Filip III. Dobrý v roce 1430 založil *Řád zlatého rouna*.³¹ Členové tohoto řádu mohli být jen vysoce postavení šlechtici, kteří museli přísahat svou věrnost velmistrovi řádu, tedy samotnému vévodovi.³² Symbolika zlatého rouna nebyla náhodná. Nejen že odkazovala na mytologického Jásona, který putoval se svými druhy, aby získal zlaté rouno, ztělesnění královské moci, ale především šlo o odkaz a poklonu místnímu cechu obchodníků s vlněnými látkami, díky nimž Burgundsko získalo veliké bohatství. Pro středověké teology představoval Jáson postavu Ježíše Krista. „*Jásonova výprava odráží Kristovo vtělení, jeho poslání na zemi, jeho utrpení i jeho zmrtychvstání.*“³³ Záměrem této nápodoby Krista s příslušníky řádu bylo nejen „*pozvednout zbraně na obranu křesťanské víry a hájit, udržovat a obnovovat důstojnost církve i apoštolského Svatého stolce v Římě,*“ ale mimo jiné propůjčit novou důstojnost rytířství.³⁴

Řád zlatého rouna sehrál důležitou roli i při pozdějším upevnování postavení Burgundského vévodství. Když byl totiž Karel Smělý – syn zakladatele řádu Filipa Dobrého – v roce 1477 zabit v bitvě u Nancy, a neuspěl tak proti lotrinskému a švýcarskému vojsku, musel prestiž řádu a Burgundska znovu vyzdvihnout manžel Karlovy dcery Marie, Maxmilián I. Habsburský.³⁵ Tuto situaci Maxmiliánovi komplikoval i francouzský král Ludvík XI., který burgundskou suverenitu podrýval, a nemálo členů Řádu zlatého rouna přeběhlo k jeho dvoru. Aby Maxmilián upevnil a posílil své slábnoucí postavení, svolal dvě řádová shromáždění. Jedno z nich se konalo roku 1478 v Bruggách a druhé o tři roky později v 's-Hertogenboschi. I přesto, že se tohoto druhého shromáždění zúčastnilo jen 7 z 31 členů řádu, stalo se město

³⁰ Karel Smělý se například na *Oltáři sv. Columby* od Rogiera van der Weydena, nechal zpodobnit jako jeden z králů přítomných narození Ježíše Krista.

³¹ SKLENÁŘOVÁ 2006, 56–68. Vznik a historii tohoto řádu zachycuje také dobová kronika od Guillaume Fillastreho pod názvem *Histoire de la Toison d'or*. Ta je opatřena i mnoha iluminacemi zachycující zakladatele řádu v důležitých okamžicích při zakládání řádu. Dnes je kronika, vzniklá okolo roku 1472, umístěna v Bruselské královské knihovně.

³² SCHWARTZ 2016, 19.

³³ HAGGHOVÁ 2013, 52.

³⁴ HAGGHOVÁ 2013, 52.

³⁵ SCHWARTZ 2016, 20.

důležitým místem pro evropskou ceremoniální politiku.³⁶ Toto shromáždění je spojeno i s tvorbou Hieronyma Bosche, jak nastíním v dalších kapitolách.

Na celém území Burgundského vévodství panovala franko-vlámská kultura,³⁷ jejím představitelem Dijonu byl například Claus Sluter,³⁸ který své zakázky zpracovával na základě objednávek od vévody Filipa II. Smělého. Nejvýznamnější zakázkou byla champmolská kartouza a v ní zřízené mauzoleum rodu Valois. Pro tuto kartouzu Sluter vytvořil slavnou *Mojžíšovu kašnu*³⁹ a náhrobek Filipa II. Smělého.⁴⁰

Zakázky od tohoto vévody získával i malíř Melchoir Broederlam z Yper,⁴¹ který se řadí mezi takzvané „vlámské primitivy.“ Pro vévodova bratra vévodu Jeana z Berry⁴² pracovali mimo jiné i bratři z Limburka, v jejichž dílně vznikaly významné iluminované rukopisy. Miniatury bratrů Hermana, Jana a Paula z Limburka představují důležitý stupeň před nástupem tvorby rodiny van Eycků, a především Jana van Eycka.⁴³ Má se také za to, že právě tito miniaturisté byli východiskem pro tvorbu Jana van Eycka, ten se u nich inspiroval při detailním vytváření svých kompozic a propracováním díla do nejmenších detailů. Tento van Eyckův důraz na detail je názorně patrný i v diptychu *Ukřižování a Posledního soudu*, který je v práci rozebrán.

³⁶ SCHWARTZ 2016, 21.

³⁷ VACKOVÁ 2005, 18.

³⁸ Více o sochaři viz například GOODGAL-SALEM 1992, 37–40; GOMBRICH 2001, 235.

³⁹ Kašna byla objednaná roku 1395. Základ tvoří pilíř na půdorysu hexagonu. Na něm byla skupina kalvárie, která byla ale v 18. století zničena. Z kalvárie nám tak dodnes zbylo jen Kristovo torzo. Další kusy byly později nalezeny na dně studny. In: NASH 2005, 2006, 2008.

⁴⁰ Práce započaly již roku 1392, kdy je doloženo, že Sluter odjel do Paříže pro alabastr, který byl určený pro vévodovu ležící postavu. K náhrobku se nám dochovala smlouva, která uváděla, že zde má být 54 postav malých andělů, kteří se nedochovali a 40 andělů plačících. Náhrobek byl dokončen až Sluterovým synovcem Clausem de Werve. Socha ležícího vévody z bílého polychromovaného mramoru jasně vykazuje Sluterův realistický styl. Vévodův šat tak přirozeně splývá po ležící postavě a vytváří jemné řasení.

⁴¹ Z děl tohoto malíře se dochovaly jen dva deskové obrazy, které byly určené pro kartouzu v Champmol. Na jedné desce je vyobrazeno *Zvěstování* a *Navštívení* a na druhé je zobrazeno *Uvedení Krista do chrámu* a *Útěk do Egypta*. Je velmi pravděpodobné, že se setkal s díly Giotto di Bondoneho, neboť je na jeho díle patrný vliv těchto obrazů. Broederlam v dochovaných dílech také řeší perspektivu i když ji zatím utváří pomocí práce s barvou a světlem a stíny. Více viz SNYDER 1985, 71.

⁴² Vévoda z Berry byl velkým mecenášem a podporovatelem umění na svém dvoře. Zaměstnával jak bratry z Limburka, tak bylo na jeho popud postaveno a opraveno přes 17 zámků a rezidencí. Mimo jiné byl vášnivým sběratelem umění, které nebylo veliké co do velikosti, ale významnosti. Vlastnil tak sbírku šperků, miniaturních soch či gem. Přes svou matku Bonu Lucemburskou byl vnukem Jana Lucemburského, ke kterému se hrdě hlásil. V jednom z rukopisů, které vévoda fundoval, je mimo jiné zobrazen, jak předává dary svému strýci Karlu IV. – Římskému císaři a českému králi.

Více k vévodovi z Berry např. zde: https://www.metmuseum.org/toah/hd/berr/hd_berr.htm, kde lze nalézt i další literaturu k tomuto tématu.

⁴³ Z jejich díla je třeba zmínit *Knihu hodinek*, 1404–1408/1409, tempera a zlato na pergamenu, 23,8 cm x 17 cm, New York, Metropolitan Museum, sign 54.11a.b. Či *Přebohaté hodinky vévody z Berry*, 1412–1416, tempera na pergamenu, 22,5 cm x 13,6 cm, Chantilly, Musée Condé, sign. ms65.

Většina děl, která vznikala v 15. a 16. století byla jakýmsi doplňkem k bohoslužbě, poučení o víře nebo k osobní zbožnosti. Víra v Kristovo božství a v účinnost křesťanství byla v tehdejší Evropě téměř všeobecná.⁴⁴ Nelze ale podlehnout myšlence, že v této době byla církev jednotná a bez konfliktů. Po celé Evropě se utvářela nová hnutí a odboje. Samotnou papežskou stolicí otrásala schizmata.⁴⁵ Katolická církev si osopovala monopol na spásu, a i díky tomu měla nejednoho odpůrce. Jako příklad může být uveden Jan Hus, jehož názory církev považovala za kacířské.⁴⁶

Existovala i jiná ilegální podvratná náboženská hnutí, jako například dualističtí kataři nebo svobodomyšlní adamité. Někteří badatelé považovali za adamitu i Hieronyma Bosche.⁴⁷ Tyto domněnky jsou ale dnes vyvráceny, neboť neexistuje žádný důkaz, že by Bosch k nějakému z těchto heretických hnutí patřil. Tato problematika je podrobněji rozebrána mimo jiné také v monografii Hieronyma Bosche vydané roku 2007.⁴⁸ Podle Schwartze navíc v Boschově době již toto uskupení ani formálně neexistovalo, i přesto proti němu církev brojila.⁴⁹

⁴⁴ SCHWARTZ 2016, 26.

⁴⁵ SCHWARTZ 2016, 26.

⁴⁶ Jan Hus byl velkým kritikem mravního úpadku katolické církve. Církvi byl označen za kacíře a byl exkomunikován. Důležitý je v tomto ohledu jeho spis *O církvi – De Ecclesia*. Nejnovější studie o Janu Husovi např. František ŠMAHEL: *Jan Hus. Život a dílo*. Praha 2013. Pavel SOUKUP: *Jan Hus. Život a smrt kazatele*. Praha 2015. či disertační práce: Lucie MAZALOVÁ: *Eschatologie v díle Jana Husa*. (disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně) Brno 2012.

⁴⁷ Například Wilhelm Fraenger považuje triptych *Zahradu pozemských pokušení* za definitivní důkaz, že byl adamitou. Viz FRAENGER 1975.

⁴⁸ Hieronymus Bosch: z ang. originálu přeložil Josef HRDLIČKA. Praha 2007, 28–62.

⁴⁹ SCHWARTZ 2016, 27.

3. Vývoj studia nizozemského umění

Studium nizozemského umění 15. a 16. století, vznikalo na počátku 19. století, kdy započalo i přehodnocování a sbírání děl raného nizozemského umění.⁵⁰ Bohužel historické zmínky byly limitované, a mimo několik málo pasáží o Hubertu a Janu van Eyckových a Rogieru van der Weydenovi toho mnoho o jiných umělcích napsáno nebylo. O Janu van Eyckovi se zmiňuje již Bartolomeo Fazio ve svém díle *De viris Illustribus* z roku 1456.⁵¹ Giorgio Vasari v díle *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*, jehož první vydání bylo roku 1550, připisuje Janu van Eyckovi, že vynalezl olejomalbu a její tajemství předal svému žáku „Rogieru z Brugg“.⁵²

Jedním z dalších, kdo se v 16. století zabýval raným nizozemským uměním, byl Marcus van Vaernewijck ve spisu *Spieghel der Nederlandischer audtheijdt* vydaném v roce 1568.⁵³ Ten od Vasariho převzal teorii, že Jan van Eyck vynalezl olejomalbu, když se snažil nalézt rychle schnoucí lak.⁵⁴ Van Vaernewijck také zmínil nápisy na Janově hrobě v kostele svatého Donácia v Bruggách a na hrobě jeho bratra Huberta v kostele sv. Jana v Gentu.

Karel van Mander poté ve svých studiích použil oba výše zmíněné autory pro svůj spis *Het Schilder-boeck* vydaný v roce 1604.⁵⁵ Toto dílo se již přímo zabývá životopisy nizozemských a německých umělců té doby. Karel van Mander toto dílo začíná životem bratří van Eycků. Ze všech tří zmíněných autorů pak čerpali badatelé v 17. a 18. století, kdy se životy nizozemských malířů objevily v různých lexikonech a životopisech umělců. Hubert a Jan van Eyckovi byli považováni za zakladatele nové malířské školy. Nicméně až do dob Jeana-Baptista Descampse nikdo nejevil větší zájem o studium jejich prací a nizozemského umění celkově.⁵⁶ Jean-Baptista Descampse se proslavil zaznamenáním svého vlastního pozorování a názorů na rané nizozemské umění.⁵⁷

Největší zásluhou bádání 18. století bylo vyvrácení Vasariho mýtu o tom, že Jan van Eyck byl vynálezcem olejomalby. Tento mýtus byl přebírán mnoha autory, ale v roce

⁵⁰ VÉGH 1977, 218.

⁵¹ FAZIO 1456.

⁵² VÉGH 1977, 218.

⁵³ VAN VAERNEWIJCK 1568.

⁵⁴ BRINKMAN 1993, 87.

⁵⁵ COHEN-WILLNER 2017.

⁵⁶ VÉGH 1977, 218.

⁵⁷ DESCAMPS 1769.

1774 Gotthold Ephraim Lessing prokázal, že olejomalba byla vynalezena a používána již před van Eyckem.⁵⁸

První studie byly tedy založeny především na kusé znalosti historie, několika zmínkách v literatuře, a hlavně na samotných dílech. Následující bádání bylo založeno zejména na dvou nejstarších monografiích o bratřích van Eyckových a dalších vlámských mistrech. Vzniklo tak obsáhlé dílo Maxe Jakoba Friedländera *Die Altniederländische Malerei*,⁵⁹ jež bylo plodem bádání 19. století a také základem pro moderní výzkum.

Čistě romantický pohled na dílo Jana van Eycka napsala Johanna Schopenhauer,⁶⁰ jejíž dvoudílné dílo bylo považováno spíše za popularizační, což i sama autorka přiznává: „*píši jen pro lidi, jako jsem já sama: pro ženy které se, jako já, zamilovaly do německého umění,*⁶¹ *a hlavně pro milovníky umění, kterým díky okolnostem nebylo dopřáno hlubší studium historie umění jejich domoviny.*“⁶²

Znalci byl upřednostňován Gustav Friedrich Waagen,⁶³ který postupoval vědecky, ale stále v romantické tradici, což ale nebránilo tomu, že se stal významným znalcem raného nizozemského umění⁶⁴ a jeho kniha byla prvním odborným dílem na toto téma. Pro Waagena, byly stejně jako pro Schopenhauerovou, umělecké výtvořy Jana van Eycka přímo spojené s charakterem umělce a desky byly „*nejčistším výrazem klidného a čistě náboženského vyjádření.*“⁶⁵ Waagen také mluví o tom, že Janovo dílo nese znaky jeho vlastního jazyka, ale zároveň nepotřebuje žádné texty, které by obraz doplňovaly, jako tomu bylo dříve. Vyzdvihuje také jeho mistrovskou paletu, práci se světlem a pozornost, kterou Jan van Eyck věnuje detailům. I před hlubší analýzou van Eyckova díla ho připsal k národnímu charakteru nizozemské malby, a tím vyvracel názor, že by jeho dílo mělo být spojeno s německými umělci, i když sám považoval rané nizozemské a německé umění jako výsledek společné kultury. Vnímá je jako dvě větve vyrůstající ze stejného kmene.⁶⁶ Německé umění bylo podle něj charakterizováno silným

⁵⁸ BRINKMAN 1993, 121.

⁵⁹ FRIEDLANDER 1924.

⁶⁰ SCHOPENHAUER 1822.

⁶¹ Johanna Schopenhauerová, stejně jako Friedrich Schlegel, považovala dílo van Eycků za německé.

⁶² SCHOPENHAUER 1822, 23.

⁶³ WAAGEN 1822.

⁶⁴ VÉGH 1977, 219.

⁶⁵ WAAGEN 1822, 142.

⁶⁶ VÉGH 1977, 260.

náboženským sentimentem, který byl vyjadřován naprosto přesným zobrazením viděné reality, kdežto realistická nizozemská malba znamenala důležitý milník na cestě, kterou se tento směr dále ubíral. Například krajina na Gentském oltáři již předznamenává hlubokou citlivost k přírodě, která vyústí v Ruysdaelových krajinách o dvě století později.⁶⁷

Gustav Friedrich Waagen vydal také dílo *Handbook of Painting: The German, Flemish and Dutch Schools*.⁶⁸ To bylo založeno na předchozím studiu Franze Kuglera a jeho příručky, kterou Waagen rozšířil a přepsal.

Díky přizpůsobivému pohledu, který rozvinul, se Waagen stal nejen prvním velkým znalcem dějin umění, ale také první ředitelem Altes Museum, ze kterého se později oddělila dnešní Gemäldegalerie v Berlíně, kde mohl naplno využít své odborné znalosti. Jeho znalectví bylo důležitým základem pro další zkoumání a vývoj dějin umění.⁶⁹

V době, kdy Johanna Schopenhauer a Gustav Friedrich Waagen psali své práce, bylo dílo a osobnost Rogiera van der Weydena díky mylné představě považováno za dílo dvou autorů jménem Rogier. Tuto mylnou představu měl již Karel van Mander, který napsal monografii o obou malířích. Takzvaný Rogier z Brugg byl považován za učně Jana van Eycka, ale žádné z jeho děl nebylo zmíněno. Naopak Rogier van der Weyden působící v Bruselu, byl známějším mistrem a jeho desky *Spravedlnosti* byly vystaveny v městské radnici jako „věčný pomník“.⁷⁰ Mander zmiňuje i *Snímání z kříže*⁷¹ a uvádí, že Rogier van der Weyden zemřel roku 1529.

Gustav Friedrich Waagen se poprvé zmínil o neexistujícím díle Rogiera z Brugg v dopise z roku 1825.⁷² Ve třicátých letech 19. století frankfurtský Städtisches Kunstinstitut získal z Itálie desku *Madona Medici*,⁷³ o které panovalo přesvědčení, že byla namalována pro rodinu Medici. Deska byla připisována jak Janu van Eyckovi, tak Hansi Memlingovi i Rogieru z Brugg, poslednímu zmíněnému desku připisoval

⁶⁷ VÉGH 1977, 260.

⁶⁸ WAAGEN 1860.

⁶⁹ Waagen chtěl koncipovat Altes museum jako instituci, která je nejprve k potěšení a pak k poučení. Byl autorem podrobného katalogu děl, ve kterém sepsal nejnovější vědecké poznatky, vymyslel zavěšení děl v muzeu. Uspořádání děl mělo nejen vzbudit divákovu estetické vnímání, ale také osvětlit historický kontext. Více viz Thomas W. GAEHTGENS: Altes museum, Berlin: Building Prussia's first modern museum. In: *The First modern museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and early 19th century Europe*. Los Angeles 2012.

⁷⁰ MIEDEMA 1994, 85.

⁷¹ Olej na dřevě, 220 cm x 262 cm, Madrid, Museo Nacional de Prado, sign. P002825.

⁷² VÉGH 1977, 231.

⁷³ Více technik na dřevě, 53,1 cm x 37,5 cm, Frankfurt nad Mohanem, Städtisches Kunstinstitut, sign. 850.

především baron Van Ertborn a Johann David Passavant, protože vycházeli ze spisu Bartolomea Fazia, ve kterém zmiňoval Rogiera z Galie, který byl žákem Jana van Eycka a navštívil Itálii.⁷⁴ Johann David Passavant pak stejnému autoru připsal i díla ve sbírkách Sulpize a Melchoira Boisserée⁷⁵ a to *Oltář sv. Kolumby*.⁷⁶

K objasnění tohoto problému došlo až ve 40. a 50. letech 19. století, kdy archivář Alphonse Wauters publikoval dokumenty prokazující, že Rogier z Brugg a Rogier van der Weyden jsou jedna a tatáž osoba.⁷⁷ Bohužel však díky informaci Karla van Mandera, který udával smrt Rogiera van der Weydena do roku 1529, vznikl další problém, neboť to bylo příliš pozdě na to, aby mohl vytvořit díla datovaná do první poloviny 15. století. Vyvstalo tak přesvědčení, že se jednalo o Rogiera van der Weydena staršího a jeho syna Rogiera mladšího. Passavant připsal *Oltář Miraflores*⁷⁸ a *Snímání z Kříže*⁷⁹ Rogierovi Staršímu a tzv. *Flémallské desky* (1428–1430), tedy *Pannu Marii s dítětem*,⁸⁰ *Svatou Veroniku s rouškou*⁸¹ a *Svatou Trojici*,⁸² které jsou dnes považovány za dílo z dílny Roberta Campina, připisoval Passavant Rogieru mladšímu.⁸³ Díky vyvrácení mýtu Rogiera z Brugg, Waagen jeho dílo v *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*⁸⁴ připsal Rogieru staršímu a *Snímání z kříže* na rozdíl od Passavanta připisuje Rogieru mladšímu.

Filosofický pohled na bádání měl Heinrich Gustav Hotho, který byl zaměstnancem Gustava Waagena v Gemäldegalerie a později se stal ředitelem Kupferstichkabinett. Ve svém díle *Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen*⁸⁵ odmítnul „znalecké učení“ a tvrdil, že znalec není nic víc než prodejce umění či milovník umění, a podle něj by se mělo dílo zkoumat ještě podrobněji

⁷⁴ BAXANDAL 1971, 108–109.

⁷⁵ Dnes jsou sbírky součástí Alte Pinakothek v Mnichově.

⁷⁶ Olej na dubové desce, 138 cm x 153 cm – střední panel, 138 cm x 70 cm – každá boční deska, Mnichov, Alte Pinakothek, sign. WAF 1189, WAF 1190, WAF 1191. O tomto díle byl Boisserée přesvědčen, že jejím autorem je Jan van Eyck, viz GOMBRICH 2001, 235.

⁷⁷ VÉGH 1977, 213.

⁷⁸ Olej na dřevě, 220,5 cm x 259,5 cm, Berlín, Gemäldegalerie, sign. 534A.

⁷⁹ Olej na dřevě, 220 cm x 262 cm, Madrid, Museo del Prado, sign. P002825.

⁸⁰ Olej na dřevě, 160,2 cm x 68,2 cm, Frankfurt nad Mohanem, Städtisches Kunstinstitut, sign. 939.

⁸¹ Olej na dřevě, 151,8 cm x 61 cm, Frankfurt nad Mohanem, Städtisches Kunstinstitut, sign. 939A.

⁸² Olej na dřevě, 148,7 cm x 61 cm, Frankfurt nad Mohanem, Städtisches Kunstinstitut, sign. 939B.

⁸³ PASSAVANT 1833.

⁸⁴ WAAGEN 1862, 93–194.

⁸⁵ HOTHO 1855.

a utvářet si názory na skutečné umělecké prvky.⁸⁶ I proto v úvodu píše, že „žádná část dějin umění nemůže být kompletně pochopena bez znalosti krásné a umělecké tvorby.“⁸⁷

Hotho měl díky Georgovi Hegelovi,⁸⁸ jehož byl žákem, potřebné znalosti k tomu, aby komentoval i estetiku. Nicméně bez ohledu na jeho obhajování filosofické estetiky dějin umění, nezanevřel ani na abstraktní úvahy, neboť měl v mysli velmi konkrétní cíl, který nazýval „*geniessend verstehen*“ (porozumět s potěšením) a „*historisch geniessen*“ (potěšení v historických termínech). Náznaky tohoto myšlení můžeme pozorovat už v jeho publikaci *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*⁸⁹ z let 1842 a 1843. V tomto titulu se zaobírá nepochopením, které i přes Romantické hnutí, stále převládalo nad nizozemským a německým uměním. Podle něj bylo důvodem to, že lidé jsou chyceni v prozaických záležitostech současného života a jsou neschopni otevřít se poezii staršího umění. Zadal si za úkol toto změnit.⁹⁰ Měl za to, že pokud dílo dosáhne pravé roviny, zjeví se věčný vnitřní význam Boha, přírody a lidského světa.⁹¹

Znaky bádání George Hegela nesou filosofické interpretace v dílech nejen Gustava Hotha, ale i Karla Schnaaseho, který byl Hegelovým studentem.⁹² Ten ve svém díle *Geschichte der Bildenden Künste*,⁹³ které nikdy nedokončil a v kolekci jeho dopisů z cest *Niederländische Briefe*, 1834,⁹⁴ Hegelovu teorii spíše představěl a vyvinul novou, než aby ji přímo kopíroval. Ve třináctém dopise, který psal z Brugg, popisuje, své hluboké dojmy, které získal před obrazy Jana van Eycka a Hanse Memlinga a uvažuje nad tím, co stojí za vyšším, náboženským charakterem jejich děl.⁹⁵ Podle něj to nebyl námět, neboť zde bylo nespočet náboženských obrazů, které nevyvolávaly takový sentiment jako právě jejich díla. Tento charakter přisoudil spíše myšlení, které se skrývalo za námětem a které odkazuje k duchu 15. století. Zabýval se tím, proč jsou obrazy 14. a 15. století považovány za daleko více náboženské než ty, vznikající v 16. a 17. století. Jeho otázka byla, zda to tedy znamená, že v době vzniku van Eyckových děl byla společnost daleko více zbožná než v 17. století? To ale zavrhl, neboť každé

⁸⁶ VÉGH 1977, 225.

⁸⁷ HOTHO 1855, 6.

⁸⁸ Především díky Estetice I./II., která vyšla v roce 1966 i v českém jazyce.

⁸⁹ HEGEL 1920.

⁹⁰ VÉGH 1977, 225.

⁹¹ HOTHO 1842, 12–13.

⁹² KROUPA 2010, 110.

⁹³ SCHNAASE 1843–1864.

⁹⁴ SCHNAASE 1834.

⁹⁵ SCHNAASE 1834, 363–374.

období má své zbožné a méně zbožné umělce. Je tudíž těžké definovat náboženské vyjádření zbožnosti konkrétního období natož jednoho umělce. Schnaase tvrdil, že náboženský charakter díla je ukotven v jeho formě a pokud je ve formě některých umělců patrná nižší míra zbožnosti, není to způsobeno jejich nedostatečnou vírou, ale tím, že jejich smysl pro formu míří jiným směrem.⁹⁶ Schnaase svým studiem dospěl k tomu, že náboženský charakter raného nizozemského umění je výsledkem architektonických kvalit, které na tomto území přetrvávaly. Byl toho názoru, že architektura ztělesňuje podstatu umění a je důležité ji zahrnout i v malbě, aby nastavila řád ostatním prvkům obrazu.⁹⁷

Schnaase se také na rozdíl od předchozích zmíněných autorů nezaobírá otázkou autorství Gentského obrazu, tedy zda byl vytvořen Janem či Hubertem, ale následuje Waagenovu myšlenku rozdílu horního a dolního registru oltáře. A rozpracovává architektonické znaky zobrazených postav, především Boha, Panny Marie a Jana Křtitele.⁹⁸

Karel Schnaase, mimo jiné, také přispěl k vysvětlení, jak vzniklo nedorozumění ohledně postavy Rogiera van der Weydena. V jeho nedokončeném posledním svazku *Gesichte der bildenden Künste*,⁹⁹ který byl vydán až po jeho smrti v roce 1879, vysvětlil, jak k tomuto zmatení došlo a která fakta jsou podle něj zásadní a spolehlivá. Schnaase tvrdí, že Rogierova díla byla známá i v Itálii stejně jako díla Jana van Eycka, který byl považován za vynálezce olejomalby a Rogier byl brán za jeho žáka, proto panovalo přesvědčení, že i Rogier pracoval v Bruggách. Nicméně Rogier byl také nazýván „z Bruselu“ neboť tam také část svého života pobýval, a tak i když Vasari používal obě jména – tedy Rogier z Brugg a Rogier z Bruselu – stále měl na mysli jen jednoho malíře, Rogiera van der Weydena, známého také jako mistra Hanse Memlinga. Problém tak vznikl díky Karlu van Manderovi, který špatně pochopil Giorgia Vasariho, a tím se tento omyl táhl až do té doby, než jak již bylo zmíněno, Alphonse Wauters našel archivní záznamy, které přinesly nové poznatky ohledně tohoto problému. Díky tomu badatelé došli k závěru, že Rogier zemřel pravděpodobně roku 1464. Schnaase také v tomto posledním svazku vyloučil, že se van der Weyden učil u Jana van Eycka, a to díky dokumentům, které byly objeveny v Tournai, a které uváděly, že byl v učení

⁹⁶ SCHNAASE 1834, 365.

⁹⁷ VÉGH 1977, 230.

⁹⁸ SCHNAASE 1834, 374.

⁹⁹ SCHNAASE 1879, 165–170.

spíše u Roberta Campina.¹⁰⁰ A i když byla tato domněnka ve 20. století několikrát zpochybňována, je dnes akceptována.¹⁰¹

Uvažování Karla Schnaaseho představuje cestu k formalistickému uvažování, studoval dějiny umění jako syntézu s počátkem v Orientu, až po konec ve středověku. Svou metodu nazýval jako filosoficko-historickou. Byl přesvědčen, že umění je výrazem myšlení, ale zároveň se může vyvíjet i autonomně. V určitých momentech jeho vývoje se ale stále setkáme s obecnými historickými a kulturními vlivy. Umění tak má v sobě vždy část získanou z minulosti a část, která míří do budoucnosti. Prostřednictvím současnosti lze nalézt v minulosti něco významného, a díky tomu můžeme v současnosti porozumět dílu z minulosti lépe, než sám jeho autor. Podle Schnaaseho je umělecký styl nejen výrazem citů, myšlení a mravů doby, ale současně je základním dokumentem o životě národů. Vedle tohoto, je podle Schnaaseho umění také měřítkem náboženství a víry.¹⁰² Umělecký styl je tak nejen duchovním výrazem doby, ale jeho základní hodnotou je i aspekt náboženský. Jeho zájem byl o formální stránku umění a z vnějších znaků díla usuzoval duchovní princip. Tyto Schnaaseho myšlenky později kritizoval Ernst Gombrich, či Jakub Burckhardt. Z vnějších znaků díla totiž nelze soudit duchovní princip, stejně jako nelze podle vzhledu člověka soudit jeho duchovní či morální kvality.¹⁰³

Jak jsem již zmiňovala, Schnaase se zaměřoval na problematiku toho, proč jsou obrazy 14. a 15. století považovány za daleko více náboženské než ty vznikající v 16. a 17. století. Jeho otázka byla, zda to tedy znamená, že v době vzniku van Eyckových děl byla společnost daleko více zbožná než v 17. století. Ve svém studiu došel k závěru, že to není způsobeno autorovou nedostatečnou vírou, ale tím, že umělcův smysl pro formu míří jiným směrem.

Studium nizozemského umění následovali i Joseph Archer Crowe a Giovanni Battista Cavalcaselle, kteří byli – vzhledem k jejich stejnému přístupu – považováni spíše za jednoho autora.¹⁰⁴ Tito dva badatelé byli představiteli empiricko-znalecké metody.

¹⁰⁰ SCHNAASE 1879, 165–170.

¹⁰¹ VÉGH 1977, 232.

¹⁰² KROUPA 2010, 111.

¹⁰³ KROUPA 2010, 112.

¹⁰⁴ VÉGH 1977, 219.

Joseph Archer Crowe své studium zasvětil práci Jana van Eycka a raným nizozemským mistrům. V roce 1846 podnikl poutní cestu do Brugg, Gentu a Lovaně. Roku 1847 se opět vrátil do Belgie, aby zde mohl studovat vlámské umění a poté působil v Berlíně. Tam se potkal se svým budoucím spolupracovníkem, Giovannim Battistou Cavalcasellem, který v Gemäldegalerii studoval díla italských mistrů.¹⁰⁵ Spolu se opět sešli v Londýně, kde roku 1857 publikovali své dílo *The early Flemish Painters*.¹⁰⁶

V úvodu řeší mimo jiné politickou a sociální situaci, která podnítila vznik rané nizozemské malby. Podle jejich názoru byl vznik podnícen jak ze sentimentálního luxusu, tak z víry, a proto nemá žádnou hloubku.¹⁰⁷ Jejich názor, že rané nizozemské umění je dílem dvorské kultury je v opozici s názory Gustava Friedricha Waagena a Heinricha Gustava Hotho, kteří toto umění považovali za produkt městské kultury. Crowe a Cavalcaselle svůj názor zakládají na tom, že burgundští vévodové byli ti hlavní a nejdůležitější objednavatelé a do Burgundského vévodství přinesli umělecká díla a styl pařížského dvora. Jednalo se především o umělecká díla, která sloužila k upevnění jejich postavení, ale také díla devočního charakteru.¹⁰⁸

Oba studovali problematiku autorství *Gentského oltáře*.¹⁰⁹ Za nepochybného autora středního registru a desky s Adamem a Evou považují Huberta van Eycka, a to především pro energické používání barev. Na zobrazení Adama a Evy pak vidí Hubertovu znalost lidské anatomie, a především na Adamově figuře je znát vliv jeho studia základů perspektivy, tento otisk však postava Evy postrádá.¹¹⁰

Ostatní panely jsou dle autorů dílem Jana van Eycka, který v jejich očích nebyl tak zručným malířem, jako jeho starší bratr. Neměl tak pestrou paletu barev a lidskou anatomii neovládal tak mistrně, jako Hubert.

Pokud jde o již dříve zmiňovaný problém ohledně Rogiera van der Weydena staršího a mladšího, Crowe ani Cavalcaselle ho v podstatě neřeší. Postavu Rogiera mladšího nepopírají, ale pouze konstatují, že jde o autora, ke kterému nemáme dostatečné

¹⁰⁵ VÉGH 1977, 233.

¹⁰⁶ CROWE/CAVALCASELLE 1857.

¹⁰⁷ CROWE/CAVALCASELLE 1857, 13.

¹⁰⁸ CROWE/CAVALCASELLE 1857, 13.

¹⁰⁹ Olej na dřevě, 350 cm x 461 cm, Gent, Katedrála sv. Bavona, sign. 10000092.

¹¹⁰ CROWE/CAVALCASELLE 1857, 75–76.

množství důkazů o tom, že by existoval a *Snímání z kříže* považují za jedno z posledních velkých děl Rogiera van der Weydena staršího.¹¹¹

Významnou událostí pro výzkum nizozemského umění byla výstava o vlámských primitivech, která se konala v Bruggách roku 1902 a následně vydané katalogy, jejichž autory byli William Henry James Weale¹¹² a Georges Hulin de Loo.¹¹³ Weale již dříve vytvořil katalog¹¹⁴ pro obrazovou sbírku Bruggské akademie výtvarného umění, tato sbírka je dnes součástí Groeningemusea. V roce 1867 Weale zorganizoval *Exposition de tableaux Amiens, d'objets d'art et d'antiquités* v Bruggách, což byla první výstava v Belgii věnovaná pouze ranému nizozemskému umění.¹¹⁵ Za jeho asistence vznikla roku 1902 v Bruggách zmíněná výstava vlámských primitivů s názvem *Exposition des Primitifs flamands et d'Art*, díky této expozici se termín „vlámské umění“ vžil jako označení pro rané nizozemské umění.¹¹⁶

Jedním z dalších iniciátorů byl Georges Hulin de Loo, ten považoval Wealeho katalog, který k výstavě vznikl, za nedostatečný, a tak vydal svůj vlastní.¹¹⁷ V něm zaměřil pozornost především k dílu Mistra z Flémalle a díky svému studiu došel k závěru, že Mistr z Flémalle je Jacques Daret, který byl spolu s Rogierem van der Weydenem žákem Roberta Campina.¹¹⁸ Na základě dalšího zkoumání a díky objeveným archivním záznamům, však došel k závěru, že dosud označovaný Mistr z Flémalle je Robert Campin. Tento objev publikoval roku 1909 v *The Burlington magazine*.¹¹⁹

Na tomto základě pak stavěl svou studii Max Dvořák, který se pokusil dát znalectví i vědecké základy tím, že své bádání založil na zkoumání vývoje uměleckých forem.¹²⁰ V roce 1904 vydal studii *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*,¹²¹ ve které se pokusil o rekonstrukci vzniku jejich díla. Ale na rozdíl od Hulína de Loo, který kombinoval výsledky stylistického a archivního zkoumání, Dvořák se zaměřil na styl, který podle jeho názoru – a to především u *Gentského oltáře* – nebyl znalecky

¹¹¹ CROWE/CAVALCASELLE 1857, 185–186.

¹¹² WEALE 1903.

¹¹³ HULIN DE LOO 1902.

¹¹⁴ WEALE 1861.

¹¹⁵ VÉGH 1977, 236.

¹¹⁶ VÉGH 1977, 236.

¹¹⁷ HULIN DE LOO 1902.

¹¹⁸ HULIN DE LOO 1902, 35–47.

¹¹⁹ HULIN DE LOO 1909.

¹²⁰ VÉGH 1977, 219.

¹²¹ DVOŘÁK 2014.

prostudován. Dvořák shledával, že přístup Hulina de Loo postrádá pozornost ke spojení mezi van Eycky a staršími uměleckými tradicemi. Tvrdil, že jeho studie raného nizozemského umění jen letmo vykreslily obecné vztahy, a uchýlil se k širší kulturně-historické formě, aby vysvětlil inovace v díle bratří van Eycků. Výsledkem bylo, že vznik jejich děl byl považován jako jakýsi spontánní fenomén.¹²² Dvořák propagoval jiný přístup. Znalec by neměl spoléhat na fakt jako na izolovaný fenomén, ale měl by ho zařadit a definovat mezi sled stejných či podobných faktů.¹²³ Tuto myšlenku bral jako axiom pro studium vztahů formálních prvků k viděné realitě, neboť vývoj problémů znázornění je hlavním tématem historie dějin umění.¹²⁴

Ohledně autorství Gentského oltáře Dvořák souhlasil a podporoval myšlenku Waagena, že tři horní panely jsou dílem Huberta van Eycka, že Hubertovo umění představuje poslední fázi staršího tradičního umění, a že s Janem začíná nová, naturalistická éra.¹²⁵

Dvořákův přístup ke *Gentskému oltáři* byl kritizován dalším významným historikem umění, Maxem J. Friedländerem, který své názory na Dvořákovo bádání prezentoval v prvním svazku svého čtrnáctisvazkového díla *Altniederländische Malerei*.¹²⁶ Sám si v díle povzdychl, že na *Gentském oltáři* není schopen rozeznat ruce dvou umělců, ale souhlasí s tím, že Jan zřejmě pracoval na díle, které ale on sám nenavrhl.¹²⁷

Díky základům, které položili výše zmínění historici a znalci, bylo vlámské umění definováno a v průběhu dalších let se studiu této etapy věnovalo mnoho dalších historiků umění a znalců. Z humanitně ikonologického pohledu se o něj zajímal například Erwin Panofsky.¹²⁸ Ten ve svém kompendiu rozpracoval sugestibilní ikonologickou metodu. Panofsky patřil již ke druhé generaci německých pozitivistických znalců, které spojovala vize obsáhlejšího a detailnějšího zkoumání kultury, snaha umění poznat a porozumět mu, a nejen sbírat data.¹²⁹ Také byl jeden z kritiků umění, kteří byli citliví na nevyhnutelný nedostatek kulturních dějin, a to

¹²² DVOŘÁK 2014, 13.

¹²³ DVOŘÁK 2014, 13.

¹²⁴ VÉGH 1977, 241.

¹²⁵ DVOŘÁK 2014, 80.

¹²⁶ FRIEDLANDER 1967, 54. Mezi lety 1967–1976 přeloženo do angličtiny pod názvem *Early Netherlandish Painting*.

¹²⁷ FRIEDLANDER 1967, 55.

¹²⁸ PANOFSKY 1953.

¹²⁹ WOOD 1991, 7.

především na podceňování či zanedbávání další dimenze významů, která je vlastní určitým druhům objektů, dimenze, která je k historickému vysvětlení nepostradatelná. To znamenalo, že u každého takového objektu musela být pochopena jeho autonomie v daném výjevu a prostředí a nelze ho z těchto okolností vyřadit.¹³⁰

V době před druhou světovou válkou se o nizozemskou malbu zajímali především němečtí badatelé. Po válce se však v 50. a 60. letech toto těžiště přesouvá do Anglie a Spojených států, a to díky emigračním vlnám z totalitních států.¹³¹

Nedlouho poté, co Panofsky své kompendium vydal, začaly se objevovat názory, zda je v nizozemské malbě opravdu nutné pracovat se závazným a pečlivě propracovaným systémem symbolů – tak jak to dělal právě Panofsky – a počítat se skrytým významem každého předmětu zobrazeného v daném výjevu. Vystávala otázka, zda byla pro malíře smysly vnímatelná krása projevem Boha, nebo se jednalo pouze o „čisté vidění“. Těmito otázkami se zabýval i Craig Harbison, ten zastával názor, že základní funkcí díla bylo vyhovět objednavatelům, a na plátně zachytit co nejrealističtěji drahé látky kožešiny a předměty, které vlastnila nejen šlechta, ale i bohaté měšťanstvo, které se jí snažilo vyrovnat.¹³²

Mezi významné badatele 20. století, kteří se zabývali nizozemským uměním a umělci patří bezpochyby Charles de Tolnay, ten věnoval pozornost především vlámskému malířství a sepsal monografie Pietra Brueghela,¹³³ Hieronyma Bosche¹³⁴ či spis pojednávající o Mistru z Flémalle a bratřech van Eycků.¹³⁵

Na konec této kapitoly bych ráda zmínila některé významné výstavní projekty, týkající se nizozemského umění či monografické výstavy jednotlivých umělců, které proběhly v posledních desetiletích. Vztahu mezi nizozemským a italským malířstvím, především v portrétní tvorbě, byla roku 2008 v Museo del Prado věnována výstava (a následně i katalog) s názvem *The Renaissance portrait*.¹³⁶ Ve stejné instituci proběhla

¹³⁰ WOOD 1991, 7.

¹³¹ VACKOVÁ 2005, 14.

¹³² HARBISON 1991.

¹³³ Charles de TOLNAY: Pieter Brueghel l'ancien. Brussels 1935.

¹³⁴ Charles de TOLNAY: Hieronymus Bosch. Basel 1937.

¹³⁵ Charles de TOLNAY: Le Maître de Flémalle et les freres Van Eyck. Brussels 1939.

¹³⁶ The Renaissance Portrait (kat. výst.) Miguel FALOMIR (ed.) Madrid, Museo del Prado 2008.

o rok dříve monografická výstava věnující se dílu Joachima Patinira.¹³⁷ Jeho dílu Přechod přes řeku Styx, které bylo na výstavě mimo jiné také prezentováno, budu v této práci věnovat pozornost později.

Nizozemským portrétům byl věnován projekt *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*,¹³⁸ konaný v National Gallery of Art ve Washingtonu a následně v Koninklijk Museum voor Schone Kunsten v Antverpách. Tento projekt si dával za úkol, aby divákovi představil důležitost diptychového formátu v kontextu nizozemského umění 15. a 16. století.¹³⁹

V roce 2016 se v 's-Hertogenboshi konala výstava k výročí 500 let od úmrtí Hieronyma Bosche. Katalog vyšel v zápětí pod názvem *Hieronymus Bosch: Vision s of Genius*.¹⁴⁰ Tato výstava se konala mimo jiné pod záštitou *Bosch Research and Conservation Project*.¹⁴¹ Tento projekt inicioval vznik rozsáhlého katalogu *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*.¹⁴²

Rok 2016 byl vyhlášen „Rokem Hieronyma Bosche,“ a tak v mnoha evropských městech vznikalo nepřeborně výstav věnovaných jeho dílu. V Museo del Prado byly Boschovu dílu věnovány rovnou dvě expozice. První z nich soustředila svou pozornost především na *Zahradu pozemských pokušení* s názvem *Infinite garden* a byla pojednána multimediální formou.¹⁴³ Tato výstava byla o dva roky později prezentována i v Praze pod názvem *Hieronymus Bosch. Oživené vidění*.¹⁴⁴ Druhá výstava konající se v Museo del Prado v „Boschově roce“ byla zaměřena na celou jeho tvorbu a v jejím rámci vyšel i katalog.¹⁴⁵

Z nejaktuálnějších výstavních projektů, které byly uspořádány v souvislosti s raně nizozemskou malbou, bych ráda zmínila výstavu konanou v královském klášteře v Brou

¹³⁷ Patinir (kat. výst.) Alejandro VERGARA (ed.) Madrid, Museo del Prado 2007.

¹³⁸ Katalog: *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (kat. výst.) John Oliver HAND / Catherine A. METZGER / Ron SPRONK (ed.). Washington 2006.

¹³⁹ *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* 2006, 10.

¹⁴⁰ Matthijs ILSINK / Jos KOLDEWEIJ: *Hieronymus Bosch: Visions of genius*. Brussels 2016.

¹⁴¹ Jedná se o nejrozsáhlejší mezinárodní výzkum zabývající se dílem Hieronyma Bosche. Díky tomuto projektu se podařilo několik Boschových děl elektronicky naskenovat a nyní jsou přístupná online: <http://boschproject.org/#/> vyhledáno 18. 3. 2019.

¹⁴² *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*. Matthijs ILSINK/Jos KOLDEWEIJ/Ron SPRONK (ed.). Yale 2016.

¹⁴³ *Infinite Garden*, Madrid, Museo del Prado 4. 7. 2016–2. 10. 2016.

¹⁴⁴ *Hieronymus Bosch. Oživené vidění*. Praha, Výstaviště Holešovice, 19. 1. 2018–5. 5. 2018.

¹⁴⁵ *El Bosco*. (kat. výst.) Pilar Silva MAROTO / Eric DE BRUYN / Paul VANDENBROECK / Larry SILVER / Reindert L.FALKENBURG / Fernando Checa CREMADES (ED.). Madrid 2016.

v roce 2018, která prezentovala sbírky zakladatelky kláštera Markéty Rakouské. Výstava představovala díla vlámských primitivů od Jana van Eycka, před Rogiera van der Weydena, Bernarda van Orleye až k Hansi Memlingovi a dalším.¹⁴⁶ Ve stejném roce byla uspořádána výstava v Haagském Mauritshuisu prezentující dílo Rogiera van der Weydena.¹⁴⁷ V rámci tohoto projektu byla představena jeho deska *Ukládání do hrobu*,¹⁴⁸ jednalo se o její první prezentaci vůbec na nizozemském území.

¹⁴⁶ Primitifs flamands: Trésors de Marguerite d'Autriche, de Jan Van Eyck à Jérôme Bosch. (kat. výst) Pierre-Gilles GIRAULT / Magali BRIAT-PHILIPPE (ed.). Brou 2018.

¹⁴⁷ Roger van der Weyden Unveiled, Den Haag, Mauritshuis 2018, k výstavě nebyl vydán katalog.

¹⁴⁸ Rogier van der Weyden – *Ukládání Krista do hrobu*, 1460–1466, olej na dřevě, 94 cm x 110,7 cm, Florencie, Galleria degli Uffizzi, signatura nelze dohledat.

4. Vnímání děl

Abychom mohli na díla správně nazírat a představit si tak, jak byla vnímána v době, kdy vznikala, je třeba říci, že středověká scholastika se pokoušela potvrdit, že vše stvořené je absolutní pozitivní, a to i ve fázích zla.¹⁴⁹ Snažila se tak bránit dualistické herezi, ta byla toho názoru, že boj mezi světlem a tmou a dobrem a zlem je věčný a je součástí stvoření. Této myšlence se středověké myšlení bránilo, díky tomu byla v křesťanské spiritualitě znovu obnovena řecká *kalokagathia* – tedy harmonické spojení krásy a dobra – jako samostatná metafyzická hodnota.¹⁵⁰ Kosmický řád univerzálního celku tak stojí v opozici chaosu a krása samotná se rodí z tohoto kontrastu. Proto i nestvůry mají vlastní důstojnost a zlo se stane nejen dobrým, ale i krásným, protože pak vedle něj dobro lépe vynikne. Jan van Eyck ve svých obrazech oslavoval oduševnělou krásu, aby napomáhal dobru a lidskou společnost odradil od hříchu. Naopak Hieronymus Bosch směřoval ke stejnému cíli, ale jeho cesta byla jiná. Bosch svého záměru dosahoval zobrazováním té nejhorší a zlé stránky lidské společnosti, a tím napomáhal dobru.¹⁵¹

Důležité je také zmínit, že pro myšlení středověké společnosti bylo nepřijatelné, aby byla každá věc, která je smysly uchopitelná, omezená jen na svou bezprostřední funkci. Tato doba byla plná významů, odkazů a dvojsmyslů, které v některých případech dosahovali až k mýtům. Tato symbolistická mentalita spojovala věci, které byly rozumově nesjednotitelné. O kráse a jejím vnímání přemýšlel sv. Augustin ve svém spisu *De pulchro et apto*,¹⁵² potažmo ve spisu *Confessiones*.¹⁵³ Kladl si otázku, zda jsou věci krásné, protože se líbí, nebo zda se líbí, protože jsou krásné, nakonec se přiklonil k druhému. Ve 12. století vedli o kráse polemiku cisterciáci, kteří kritizovali přepychově vyzdobené chrámy, a tvrdili, že tato výzdoba odvádí pozornost od Boha.¹⁵⁴

Bernard z Clairvoux se sice vymezoval proti nádherným, ale zvrhlým požitkům, ale krásu uměleckých objektů nepopíral.¹⁵⁵ Znamý obhájce zdobné výzdoby a chrámových pokladů opat Suger ze Saint-Denis se naopak smysly vnímatelnou krásou obklopuje

¹⁴⁹ ECO 1998.

¹⁵⁰ VACKOVÁ 2005, 38.

¹⁵¹ VACKOVÁ 2005, 40.

¹⁵² Tento spis se bohužel ztratil již za jeho života, ale o obsahu se dovídáme z jeho dalšího díla *Confessiones*.

¹⁵³ AUGUSTIN 1990.

¹⁵⁴ Více viz BERNARD Z CLAIRVAUX 1999, 2004, 2009.

¹⁵⁵ VACKOVÁ 2005, 40.

a s nadšením popisuje předměty, které pro chrámový poklad získal.¹⁵⁶ I jeho tyto předměty vedly k mystické, ale i estetické kontemplaci, a i on vnímá krásu jako didaktické ztotožnění dobra a zla, které v souladu odrážejí Boha.

Tomáš Akvinský toto ve 13. století bere za svůj základ a hmatatelná věc, která byla vytvořena člověkem je pro něj krásná jedině tehdy, pokud její forma souzní s účelem.¹⁵⁷ Nejdůležitější je pro něj světlo, a to nejen jak již bylo zmíněno světlo přirozené, ale i světlo jako vlastnost, která vyzařuje z člověka. S tímto světlem se často setkáme na obrazech Jana van Eycka, ten ve svém díle používá různé skleněné karafy, zrcadla a okna, ve kterých se světlem pracuje, nechá ho odrážet anebo světlo jeho předměty prostupuje. Světlo je také symbolem Krista, jako světlo neporazitelné, nové a světlo spásy, tedy *sol invictus, novus, sol salutis*.¹⁵⁸ Jako jeden příklad za všechny uveďme Eyckův diptych *Posledního soudu*,¹⁵⁹ na kterém z Kristových paží a nohou září imanentní světlo, jako symbol spásy zemřelých duší.

Důležité je také zmínit, že ve středověku nebylo výtvarné dílo vnímáno tak, jak ho chápeme dnes my, ale bylo považováno za předmět užitý. V tomto období dílo, které by vznikalo za účelem pouhého potěšení, v podstatě neexistovalo.¹⁶⁰ Až humanismus a antropocentrismus přinesl nové vnímání vztahu mezi člověkem a Bohem. To přineslo na počátku 15. století proměnu filosofického učení a u Mikuláše Kusánského¹⁶¹ se objevuje myšlenka, že na svět je možné nazírat z různých úhlů.¹⁶² Díky tomuto novoplatónskému humanismu začíná nejen v umění svoboda ale zároveň neklid, který bude přetrvávat až do novověku. Tvorba Jana van Eycka a dalších vlámských umělců se zrodila právě na tomto rozhraní.

¹⁵⁶ SUGER/ADÁMKOVÁ 2006.

¹⁵⁷ Viz např. AKVINSKÝ 2011.

¹⁵⁸ VACKOVÁ 2005, 40.

¹⁵⁹ Diptych s *Ukřížováním a Posledním soudem*, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm x 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab.

¹⁶⁰ VACKOVÁ 2005, 40.

¹⁶¹ Německý renesanční filosof, teolog a učenec žijící v 15. století. Jeho teorie silně ovlivnili i Jana Amose Komenského.

¹⁶² Viz např. FLOSS 1977.

5. Literární zdroje a jejich vliv na zobrazení Pekla

Jedním z nejzákladnějších literárních zdrojů, kde je popsáno, jak vypadá Peklo je Bible, a to především Janovo Zjevení (Zj) a Matoušovo Evangelium (Mt). V renesanční době bylo zásadní Dantovo Peklo.¹⁶³ Peklo bylo „představou podsvětí, místem, kam odcházel člověk po své pozemské tělesné smrti“.¹⁶⁴ Biblická, tedy křesťanská představa o Pekle vycházela nejen z židovských, ale také z antických tradic. V židovsko-antických představách o Pekle se do něj dostane každá duše zemřelého člověka, nejen toho, kdo byl za svého pozemského života hříšným, oproti tomu do křesťanského „morálního“ Pekla budou uvrženy duše hříšné a zatracené, které zde budou v nekonečném utrpení dlít po Posledním soudu.¹⁶⁵ Toto „moralizační“ křesťanské Peklo vychází z Matoušova evangelia (Mt 8,12) a slov Ježíše Krista, který pravil, že: „synové království budou vyvrženi ven do tmy; tam bude pláč a skřípění zubů.“ Z těchto slov pak umělci vycházeli a představu Pekla a utrpení v něm způsobované nadále rozvíjeli a vymýšleli nové tresty a způsoby mučení, kterým byly odsouzené duše vydány na pospas. Představy mučení a tělesných trestů byly podněcovány i apokryfními texty Zjevení. Například v Petrově Zjevení je mučení hříšných duší popsáno velmi realisticky a skoro až brutálně:

„Pak přijdou muži a ženy na místo pro ně připravené. Pověsí je za jazyk, kterým rouhavě mluvili o cestě spravedlnosti; roztrhají ho na kusy; on však nezahyne, takže po něm budou moci sápat neustále. [...] A tu zase jiné ženy jsou pověšeny za šiji a vlasy a vhozeny do jámy. To jsou ty, které si splétaly vlasy, nikoliv aby se zkrášlily, ale aby se obrátily ke smilstvu a mohly lákat duše mužů do zkázy. A muži, kteří se s nimi ve smilstvu spustili, budou v tomto hořícím místě pověšeni za stehna [...].“ (ZjPtE 7,1–7)

Toto realistické představení mělo na středověké i renesanční umělce jistě nemalý vliv při jejich interpretaci nikdy nekončícího mučení v ďábových spárech. Peklo samotné bylo v křesťanském podání místem, které vytvořil Bůh pro padlé anděly, kteří byli následovníky Lucifera¹⁶⁶ (či Satana).¹⁶⁷ Ten po svém svržení z nebes¹⁶⁸ vládne Peklu

¹⁶³ ALIGHIERI 2015.

¹⁶⁴ ZLATOHLÁVEK 2002, 220.

¹⁶⁵ DINZELBACHER 2004, 220.

¹⁶⁶ Název vychází z latinského „Lux“ tedy světlo a „ferro“ nosím, tedy „Světloňoš“ nebo „Zářný.“

¹⁶⁷ DIENZELBACHER 2004, 92.

a zde přebývajícím démonům a d'áblům, což jsou andělé, kteří byli svrženi z nebes a zahrnutí do podzemí.¹⁶⁹

Jak tito svržení andělé či démoni vznikli, nalezneme v Genesis, kde je v úvodu do příběhu o Potopě (Gn 6,1–8) popsáno, jak synové boží sestupovali z nebes a spojovali se s lidskými ženami a z tohoto spojení vzešli démoni.

Zobrazení Satana se v průběhu dob měnilo, středověk zvyklost zobrazovat jej jako zoomorfní bytost přetvořil do stvoření až lidského vzezření, které si ale zachovalo zvířecí končetiny a části těla jako ocas či křídla, která byla upomínkou toho, že se jedná o padlého anděla.¹⁷⁰ Jiná podoba Satana, se kterou se jako diváci můžeme na obrazech setkat, vycházela ze zobrazení antického Satyra – tedy polovina těla je lidská a nohy jsou kozlí. Toto východisko bylo oblíbené převážně v renesančním umění.¹⁷¹ Ne tak ojedinělé je vyobrazení Satana spoutaného řetězem, či sedícího s dítětem představujícím Antikrista, položeným na klíně. Představa spoutaného Satana je popsána i v Janově knize Zjevení, kde je popsáno, jak z nebes sestupuje anděl držící klíč a řetěz, kterým d'ábla spoutal a „*uvrhl ho do propasti a zapečetil, aby nemohl klamat národy*“ (Zj 20, 1–3).

Jak je psáno v Bibli, Antikrist je jedním ze znamení předznamenávající konec světa a druhý příchod Ježíše Krista jakožto spasitele a soudce při Posledním soudu. Ve Starém zákoně je Antikrist popisován již v Danielově knize (Dan 7–11) a v Ezechielově textu (Ez) je nazýván jako Góg a jeho země Magóg (Ez 38, 2). V novozákonních textech se s Antikristem setkáme především v Janově Zjevení (Zj) a druhé epištole sv. Jana (2J). Antikrist v Novém zákoně není považován za jediného člověka, ale tímto termínem je označován každý, kdo nevěří v Krista, potažmo v Boha a je považován za jeho nepřítele a odpůrce.¹⁷²

Vyobrazení Pekla ve většině případů nestojí jako samostatný obraz, ale je doplňkem obrazů s Posledním soudem či Krista vstupujícího do Předpeklí. Na druhém zmíněném mělo Peklo několikero podob, některé bylo inspirované antickou tradicí Hádovy říše –

¹⁶⁸ O jeho svržení se můžeme dočíst v apokryfním textu 2. knihy Hennochovy (29, 4) nebo v Izaiášově vidění (Iz 14,12–15) kde je nazýván právě Zářným.

¹⁶⁹ ROYT 2007, 63.

¹⁷⁰ HALL 1991, 397.

¹⁷¹ HALL 1991, 397.

¹⁷² ROYT 2007, 65.

tedy místo pod zemí, které bylo protikladem nebesům, kde spočíval Bůh.¹⁷³ Daleko častější je ale tradice, kdy je Peklo znázorněno jako tlama Leviatana, jehož podobu můžeme nalézt nejen v knize Jób (Jb 40, 25–32; 41), ale také v Žalmech (Ž 74) a v knize proroka Izajáše (Iz 27, 1). Zatímco v knize Jób je Leviatan¹⁷⁴ popisován spíše jako šupinatý, oheň šlehající ještěr či drak (Jb 41, 7–16), Izajáš ho popisuje jako „*hada útočného, [...] hada svinutého, [...] draka v moři.*“ (Iz 27,1).

Další možností ztvárnění Pekla bylo jeho zobrazení jako moře plamenů, které trápí hříšné lidské duše.¹⁷⁵ Jiné možnosti lze nalézt v díle Isidora Sevilského či Honoria Augustodunensa.¹⁷⁶

Jak již bylo zmíněno, v renesančních dobách byly představy o pekle velice ovlivněny a inspirovány dílem Danta Alighieriho. Ten Peklo popisoval jako místo tvořené z devíti kruhů a každý z nich byl určen pro jiný druh trestu, podle závažnosti hříchů, které duše vykonaly na pozemském světě. Do jakého kruhu Pekla bude duše umístěna, rozhodoval pekelný soudce Mínós, který ovinutím ocasu kolem svého těla určil, kolik kruhů Pekla před sebou hříšník má.¹⁷⁷

Aby malíři podtrhli důležitost mravního chování a nezasloužili si tak věčné utrpení v Pekle, dosazovali do svých děl nesčetný komparz démonů, d'áblů a netvorů, kteří mučili, požírali a jinak trýznili odsouzené duše. Jedním příkladem za všechny jsou obrazy Hieronyma Bosche, které jsou v této práci zastoupeny hned několikrát. Ranou renesancí počínaje, začali autoři Peklo divákovi představovat v jeho nejhorší možné variantě, aby podnítili jeho představivost. Z výrazů nešťastníků může divák vyčíst bolest a utrpení ve věčném zatracení. Na jiných dílech můžeme doslova cítit sálající žár pekelných ohňů rozdmýchávaných samotnými d'ábly. Mezi odsouzenými můžeme na obrazech nalézt i představitele církve, panovníky, krále nebo i Židy. Ženy, které se dopustily hříchu smilstva, mají na ohanbí a nadrech zakousnuté žáby nebo plazy. Chlípni muži jsou vhazováni do pekelných plamenů a zvrhlíci jsou umístěni na roženě

¹⁷³ ROYT 2007, 65.

¹⁷⁴ Někdy nazýván i Livjatan.

¹⁷⁵ ROYT 2007, 65.

¹⁷⁶ ROYT 2007, 65.

¹⁷⁷ HALL 1991, 345.

a opékání. Ti, kteří se dopustili obžerství, se válejí v blátě či jsou od ďáblů krmeni výkaly a jinými nepoživatelnými věcmi.¹⁷⁸

Pro vlámské malíře 15. a 16. století, a především pro Hieronyma Bosche bylo důležitým literárním zdrojem Tnugdalovo vidění.¹⁷⁹ Jde o příběh, kdy se roku 1149 irskému rytíři a hříšníku Tnugdalovi naskytla příležitost pohlédnout do Očistce, Nebe a Pekla. Dílo vyprávějící o jeho příběhu bylo v severní Evropě velmi populární.¹⁸⁰ V obrazech Hieronyma Bosche je inspirace tímto spisem velmi znatelná a spjatá. Tnugdalův pohled nejen na Peklo si vzali za inspiraci i Boschovi následovníci.¹⁸¹

Tnugdal byl voják žijící ve 12. století, hříšník, který spáchal sedmero smrtelných hříchů. Jednoho dne upadl do snového kómatu, ve kterém mu strážný anděl ukázal děsivý osud, ke kterému jeho dosud hříšný život spěje. Tnugdal se po tomto vidění kál, řídil se příkazy strážného anděla a tento sen vyprávěl jistě abatyši G, na jejíž příkaz byl tento příběh latinsky sepsán irským benediktinským mnichem Marcusem.¹⁸² Vidění bylo vydáno v několika nářečích a interpretováno mnoha učenci. V holandštině vyšel v Boschově rodném městě s'Hertogenboschi v roce 1484.¹⁸³

Jak poznamenává Edward Foster¹⁸⁴ ve své předmluvě k anglickému překladu této legendy, forma Tnugdalovy legendy je velmi neuspořádaná až chaotická, přesto byla ve své době velice oblíbená. Dílo Tnugdalovy legendy je v tomto smyslu jedinečné a sobě vlastní. Osobitý styl, je věc, kterou má dílo společné s tvorbou Hieronyma Bosche, jehož dílo je na první pohled také chaotické a neuspořádané, svými významy mnohdy nepochopené, ale nejen ve své době velmi oblíbené. Edward Foster pak toto dílo označuje jako „nejdetailnější fiktivní popis křesťanského Pekla před Dantem.“¹⁸⁵

Sám tvrdí, že dílo vzbuzuje dojem jakoby legenda o *Vidění sv. Drythelma*¹⁸⁶ z *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*,¹⁸⁷ podle Fosterových slov „vybuchla“

¹⁷⁸ HALL 1991, 345–346.

¹⁷⁹ Také označován jako Tundal.

¹⁸⁰ SCHWARTZ 2016, 216.

¹⁸¹ Například obraz od Boschova následovníka *Tnugdalovo vidění*, kolem 1520, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, sign. 2892.

¹⁸² FOSTER 2004.

¹⁸³ SCHWARTZ 2016, 217.

¹⁸⁴ FOSTER 2004.

¹⁸⁵ FOSTER 2004.

¹⁸⁶ Ten zemřel a bylo mu vyjeveno Nebe, Očistec a Peklo, aby byl poté znovu oživen.

a Marcus ji znovu sestavil dohromady bez jakýchkoli instrukcí a přidal k ní mnoho dalších článků převzatých především z apokryfního textu *Zjevení sv. Pavla (ZjPa)*, ze kterého přebral scény mučení, ve Vidění sv. Wettiho¹⁸⁸ se inspiroval sexuálními tresty, a další jiné druhy mučení z keltských tradic přidal sám Marcus. Každý z prvků převzatý z těchto verzí by mohl odpovídat cisterciáckým tradičním meditacím, kázáním a čtením, jakožto součást jejich spirituality, ale jejich kombinace v Tnugdalově vidění se Edwardu Fosterovi zdá až bizarní.¹⁸⁹

Ačkoliv je Tnugdál v Pekle (na rozdíl od Danta)¹⁹⁰ přítomen pouze duchem, nikoliv tělem, sám musí „na vlastní kůži“ prožít pět trestů. Marcus zde tedy ignoruje problém nehmotné lidské duše a nechává Tnugdala přímo zapojovat do hrůz, kterým přihlíží. V knize jsou hříchy dávány do souvislosti s jejich následnými tresty a utrpením, jak tomu bylo zvykem. Popisuje například, že chlípni kněží, kteří porušili slib, budou polykáni obřími ptáky a sežráni havětí, která jim bude zalézat a opět vylézat skrze tělo.¹⁹¹ Peklo je popsáno v deseti *passech*¹⁹² a vylíčeno jakožto místo nesmírných hrůz.

Po přečtení tohoto vidění je nepochybné, že mělo na Bosche velký vliv a že se jím při své tvorbě velmi výrazně inspiroval. I když bylo toto dílo pro Bosche zásadní inspirací, v jedné věci se autoři rozcházejí, a to v pojetí času, kdy proběhne souzení duší. V Tnugdalově případě se jednalo o zvláštní soud, který se měl odehrávat ihned po smrti, kdežto Bosch interpretoval blíže neurčenou budoucnost odehrávající se po konci světa.

Tnugdalovo vidění je považováno za předchůdce Dantova *Inferna*.¹⁹³ Dante v této části *Božské komedie* popisuje své putování přes Peklo a Očistec až do Ráje. Jeho průvodcem je římský básník Vergilius, který ho provází všemi devíti kruhy Pekla. Na

¹⁸⁷ Církevní dějiny národa Anglů, dílo sepsané zřejmě roku 731 Bédou Ctihodným. Dílo se zabývá ranou historií Anglie. Více viz KINCL/MORAVOVÁ 2008.

¹⁸⁸ Wetti ve svém vidění popisuje očistění od hříchů, které se odehrává v Pekle. Jako první přináší do tématu Očistce politiku, když hovoří o tom, že viděl Karla Velikého, jak je mu trháno pohlaví za hřích cizoložství. Více viz Jacques LE GOFF: *Zrození Očistce*. Praha 2003.

¹⁸⁹ FOSTER 2004.

¹⁹⁰ To, že je Dante v Pekle přítomen i svým tělem se dozvídáme v momentě, kdy se má přeplavit přes řeku Acheron a převozník Cháron se zdráhá ho převézt, neboť jeho duše nebyla odproštěna od jeho tělesné schránky.

¹⁹¹ SCHWARTZ 2016, 217.

¹⁹² Passus – rozdělení či část vyprávění nebo básně.

¹⁹³ ALIGHIERI 2015.

své cestě potkávají různé osobnosti tehdejší autorovi společnosti. Jak jsem zmiňovala, každý kruh Pekla byl určen pro jiný druh hříchu a tomu odpovídajícímu trestu.

Dante ve svém díle popisuje, že před samotným Peklem se nachází ještě Předpekli, ve kterém jsou umístěny duše, které byly za svého života lhostejné, ale nebyly ani zlé ani dobré. Tyto duše jsou bodány hmyzem a vtahovány do větrného víru.¹⁹⁴ Předpekli a samotné Peklo je rozděleno řekou Acheron, přes kterou jsou duše převáženy loďkou převozníka Chárona. Po překročení řeky se dostávají do prvního kruhu Pekla, někdy také zvaného Limbo, v něm dlí duše, které sice nežily hříšným životem, ale nebyly pokřtěné. Jedná se především o duše, které žily před vznikem křesťanství, a proto také ani být pokřtěny nemohly. Druhý kruh je místem, kde sídlí soudce Mínós, který určuje, jaký kruh bude zemřelým duším určen. Je to i místo, do kterého jsou umístěny duše, které se na pozemském světě dopustily hříchu chtíce a chlípníci. Mimo jiné zde Dante zmiňuje například Kleopatru, Achilla či Dídó.

Třetí kruh je určen hříchu obžerství a duše jsou sužovány nekonečným deštěm a krupobitím. Z tlustých těl hříšníků si zde ukusuje pes Kerberos. Ve čtvrtém okruží je při vstupu Plútos křičící „*Pape satan, Pape satan aleppe!*“ Valením obrovských balvanů jsou zde mučeny duše marnotratných, mezi nimi jsou přítomní i kněží, kteří jsou rozpoznatelní díky tonzuře na jejich hlavách. V pátém kruhu se nachází řeka Styx, která je plná bahna, ve kterém se brodí a zápasí vznětlivé a svárlivé duše. Ty se snaží přes bahno dostat až k věži, umístěné uprostřed.

Přes řeku Styx převáží Flegias, který oba básníky doveze až k hradbám města Dis. U jeho bran potkávají Medúzu a anděla, který je od ní a démonů ochrání a otevře jim bránu do města. Šesté okruží je určené heretikům, kteří jsou v sarkofázích odsouzení k věčnému spalování pekelným ohněm. V tomto místě básníci nachází sutiny kamenů, které zbyly po zemětřesení, které nastalo po smrti Ježíše Krista a zasáhlo nejenom zemský povrch, ale také Peklo.

Vstup do sedmé části obklopuje veliký zápach. Umístění jsou zde násilníci a kentauři procházející se po břehu řeky Flegeton, ve které Dante rozeznává topícího se Alexandra Velikého či Attilu. V tomto místě Vergilius popisuje Dantemu Aristotelovské pojetí

¹⁹⁴ ALIGHIERI 2015.

pekla. Ten ve své *Etice*¹⁹⁵ rozděluje hříchy podle míry jejich závažnosti. Za nejhorší považuje zradu, a tak jsou všichni zrádci umístěni v Pekle nejnižše.

Za řekou Flegeton vstupují Dante s Vergiliem do lesa sebevrahů. Harpyje v něm týrají hříšné duše, které jsou uvězněné v jeho stromech. O kus dál jsou na ohněm sužované planině situováni rouhači, lichváři a sodomité.

V Malebolge neboli osmém okruží jsou duše, které se dopustily podvodů. To je rozděleno do několika žlebů. V prvním jsou kuplíři, v dalším pochlebovači, simonisté, věštcí a astrologové, v pátém jsou duše, které podplácely. Další je plný pokrytců, sedmý je pro zloděje, kolem kterých se omotávají hadi. Tento žleb střeží Kákos – kentaur – do jehož těla je zakousnuto několik plazů a za krkem mu sedí drak.

V osmém žlebu jsou pekelným ohněm spalováni falešní rádci a Vergilius zde naváže hovor s Odysseem, který vypráví o svých zážitcích z plaveb. V devátém žlebu jsou duše, které podněcovaly svár mezi lidmi a za trest jsou rozpůlené (některé zcela a některé jen z části). Poslední žleb je určen padělatelům.

Před úplným koncem pekelných kruhů se básníci dostanou ke studni gigantů a přes zamrzající pekelné řeky se dostanou do kruhu devátého, rozděleného na další čtyři kruhy. V nich se podle Aristotelovy *Etiky* nacházejí hříšníci největší, tedy ti, kteří se dopustili zrady.

Podle biblického Kaina je pojmenován první kruh, a jsou v něm duše, které zradily vlastní rodinu. Ve druhém zvaném Antenora spočívají duše proviněné zradou ke své vlasti. Třetí Ptolemeia je určená těm, kteří se dopustili zrady na svých hostech. Na úplném dně se nachází čtvrtý kruh Judecca. V něm jsou na věčnost v ledu zamrzlí zrádci dobrodinců. Mimo Jidáše, podle kterého je kruh pojmenován, je zde i Brutus a Cassius.

Dante v tomto místě potkává i Lucifera, který je také zamrzlý v ledu, jen jeho netopýří křídla jsou volná, aby mohla rozdmýchávat ledový vítr vanoucí celou Judeccou. Sám Lucifer má na hlavě tři tváře, šest očí, ze kterých se řine krev a hnis. V každých jeho tří úst rozžvýkává ty největší zrádce – Jidáše, Bruta a Cassia. Celý zpěv končí oběma básníky prchajícími z Pekla skulinou za pekelníkovými zády a ocitajícími se na úpatí očištcové hory.

¹⁹⁵ ARISTOTELES 2009.

Dantovo dílo bylo více zásadní pro italské renesanční umění nežli pro okruh vlámských umělců. Nicméně se jedná o důležité dílo, které bylo východiskem nespočtu uměleckých děl, a tak má v této práci náležité místo.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Danteho *Božská komedie* je jedním z nejvýznamnějších děl středověké literatury. Tento rozsáhlý epos alegoricky pojednává o lidské společnosti, je plný symbolů, filosofických ale i politických narážek. Tím, že autor dílo psal v italštině, přispěl tím ke spisovnému ustálení tohoto jazyka. Danteho dílo komentoval již Giovanni Boccaccio ve druhé polovině 14. století. Více o Dantem viz Jaroslav POKORNÝ: Dante. Praha 1966; Indro MONTANELLI: Dante a jeho doba. Praha 1981; Jaroslav KACETL: Setkávání se s Renesancí. In: Humanismus v období renesance a reformace. Sborník příspěvků z kolokvia časopisu Prométheus. Hradec Králové 1998, 29–38. Nebo Pavlína VACHKOVÁ: Dante. In: Humanismus v období renesance a reformace. Sborník příspěvků z kolokvia časopisu Prométheus. Hradec Králové 1998, 39–44.

6. Rozbor vybraných děl

V této kapitole chci věnovat pozornost již konkrétním dílům a jejich autorům, kteří v nich zobrazili svůj pohled na Peklo samotné. Obrazy jsou představeny chronologicky, tedy od nejstaršího díla po nejmladší.

6.1 Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?) – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441¹⁹⁷

Diptych *Ukřižování s Posledním soudem* [2] z 15. století je nejstarším vyobrazením Pekla, kterému se budu v této práci věnovat. Z českých badatelů, kteří se zabývali tvorbou Jana van Eycka, je třeba zmínit především Maxe Dvořáka, a dílo *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*.¹⁹⁸ Na Dvořákova bádání navázali a rozšířili ho mnoha studii například Max Jakob Friedländer,¹⁹⁹ Hermann Beenken,²⁰⁰ Ludwig von Baldass²⁰¹ či Charles deTolnay.²⁰² Díky Dvořákovi pak svou ikonologickou metodu rozpracoval Erwin Panofsky ve svém kompendiu *Early Netherlandish Painting*²⁰³ v roce 1953. Důležitá jsou také bádání Jarmily Vackové.²⁰⁴ Významná byla i zmiňovaná výstava konaná v Bruggách a Gentu v roce 1902, pod vedením Georgese Gulina de Loo²⁰⁵ a Williama Henryho Jamese Weale, jehož článek o výstavě vyšel v prvním vydání v *The Burlington Magazine*.²⁰⁶

Datace diptychu je velmi problematická a u různých badatelů se liší, například Jarmila Vacková tento obraz řadí až kolem roku 1450.²⁰⁷ Odůvodňuje to tím, že se shoduje se stejně datovaným obrazem Huberta van Eycka *Tři Marie u hrobu Kristova*,²⁰⁸ a to především miniaturami, výstavbou celku a figurálními typy. Kdežto

¹⁹⁷ Olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm x 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab.

¹⁹⁸ DVOŘÁK 2014.

¹⁹⁹ FRIEDLANDER 1916; či FRIEDLANDER 1967.

²⁰⁰ BEENKEN 1943.

²⁰¹ BALDASS 1952a.

²⁰² TOLNAY 1939.

²⁰³ PANOFSKY 1953.

²⁰⁴ Viz VACKOVÁ 1989. VACKOVÁ 2005.

²⁰⁵ Jeho katalog je digitalizován a originální verze je k dispozici online: HULIN DE LOO 1902.

²⁰⁶ WEALE 1903.

²⁰⁷ VACKOVÁ 2005, 58.

²⁰⁸ Olej na dřevě, 71,5 cm x 89 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, sign. 2449. Tato deska je dnes ale také předatována a je udáván rok 1425–1435.

János Véggh datuje dobu vzniku mezi léty 1420–1425.²⁰⁹ Naopak Metropolitní muzeum v New Yorku, kde je dílo uloženo, vydalo katalog ke stálým expozicím, ve kterém je dílo datováno rokem 1430,²¹⁰ ale v online inventáři je již datace posunuta mezi roky 1440–1441.²¹¹ Podle Véggha, diptych vznikl ve stejné době jako *Turínsko-Milánské hodinky*²¹² a pokus o detailní zobrazení reality, jak je to u Jana van Eycka běžné, je zde patrný. Příkladem jsou mořské vlny na pravé desce, bílé vrcholky vln již nejsou skládané mechanicky jedna za druhou, ale kompozice je daleko přirozenější a realističtější.

Autorství tohoto diptychu, je také sporné a v některých případech je považovaný za dílo Janova bratra Huberta, ale někdy i za dílo jejich napodobitele.²¹³ Například János Véggh²¹⁴ považuje za platné, že se nejedná přímo o dílo van Eycka, nicméně je patrné, že toto dílo nepochybně odráží van Eyckův přímý umělecký vliv na skutečného autora. Na druhou stranu, newyorské Metropolitní muzeum desku ve svém inventáři eviduje jako dílo Jana van Eycka a jeho autorství v katalogu, který byl vydán v rámci představení nejzajímavějších děl v jejich držení, jeho autorství nezpochybňuje,²¹⁵ nicméně v online katalogu již připouští, že se jedná o dílo Jana van Eycka a jeho spolupracovníka.²¹⁶

Problému autorství Newyorské desky se věnoval i zmiňovaný Ludwig von Baldass,²¹⁷ ten zkoumal nápisy doprovázející tradiční středověká zobrazení Posledního soudu, které jsou umístěné kolem výjevu. Tyto nápisy navazují na románskou tradici²¹⁸ vycházející již z tympanonu kostela sv. Lazara v Autun.²¹⁹ Nápisové pásky [3]

²⁰⁹ VÉGH 1983, nepag.

²¹⁰ Metropolitan museum, New York 2006, 20.

²¹¹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>.

²¹² 1422–1424, pergamen, 28 cm x 19 cm, Turín, Museo Civico, sign NAL 3093. Více o Turínsko-Milánských hodinkách viz PÄCHT 1986; HARTMAN 1977; WALTHER/WOLF 2005.

²¹³ VACKOVÁ 2005, 58.

²¹⁴ VÉGH 1983, nepag.

²¹⁵ Metropolitan museum, New York 2006, 20.

²¹⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>.

²¹⁷ BALDASS 1952a, 287.

²¹⁸ Návaznost na románskou tradici Posledních soudů mají i gotické portály. Například západní portál v Chartres s trůnicím Kristem v mandorle a symboly čtyř evangelistů. Počátek stavby byl roku 1194 a tento západní portál staví katedrálu na počátek periodizace rané gotiky.

²¹⁹ Na tomto tympanonu z let 1130–1135 nalezneme tradičně románské vyobrazení Posledního soudu. Uprostřed se nachází postava Krista Pantokratora umístěného v Mandorle. Kolem něj jsou v daleko menším měřítku zobrazení andělů a další svatí. Peklo a ďáblové jsou vytesáni pod Kristovýmá nohama, v jednom dlouhém pásu. Výjev Krista a Pekla je oddělen právě nápisovou páskou, ve které nacházíme spojitosti a návaznost tohoto tympanonu na tento Newyorský diptych. Na autunském tympanonu se v románském umění rozvíjel expresivní styl Mistra Gislebertuse, jenž byl autorem této skulptury. Autor také zobrazuje postavy jako velmi protáhlé, v návaznosti na

zobrazené na van Eyckově desce mají napomáhat k co nejpřesnější interpretaci a vnímání samotného díla, a to nejen po vizuální stránce, ale především k poučení pozorovatele. To vypovídá i to, že za dílem stál vzdělaný zadavatel, který byl schopen tuto myšlenku rozluštit a porozumět jí.

U této desky se někteří badatelé domnívali, že se jedná o část triptychu, a to především díky neobvyklému a nápadně převýšenému formátu.²²⁰ Podle Végha, jeden z posledních majitelů tohoto triptychu tvrdil, že se na centrálním panelu mezi těmito dvěma deskami, nacházelo *Klanění tří Králů*.²²¹ Nicméně Végh tento výjev nepovažuje za vhodný, aby byl umístěn jako centrální panel mezi *Ukřižováním* a *Posledním soudem*. K výjevu Tří králů se nám v berlínském Kupferstichkabinettu dochovala kresba. [4]²²² U ní není pochyb, že se stylisticky diptychu velmi podobá. Zda ale tato kresba opravdu zachycuje výjev, který byl na středním panelu, se můžeme pouze domnívat.

Výjev Posledního soudu je u van Eycka stále zobrazen podle středověkých tradic, které vycházely, jak jsem již naznačila, především z románského zobrazení Posledního soudu v sochařských tympanonech a malovaných apsidách románských bazilik, a na ně navazujících gotických portálů. Rozvržen je do tří plánů a figury jsou dle důležitosti odlišeny svou velikostí. Nejdůležitější postavou je samozřejmě Trůnící Kristus v nebi obklopen *Déesis*,²²³ anděly nesoucími nástroje jeho umučení a přímo pod Kristem je 12 apoštolů oděných do bílého roucha. Výrazně vystupujícími postavami na nebesích jsou kromě trůnícího Krista, pouze Panna Marie a Jan Evangelista jakožto přímlovci za lidské duše.

Co se týká vířících postav v Pekle, ty jsou v jakési opozici k semknutým a jasně uspořádaným postavám nacházejícím se v Nebi. Prostředníkem a zároveň postavou, oddělující nebeský komparz od zavržených duší, je figura Archanděla Michaela. Ten je

toto vyobrazení se jeho postavám říkalo také „hadí lidé“. Více o tématu viz BALDASS 1952a, 287; či FAGGIN 1968, 87.

²²⁰ VACKOVÁ 2005, 58.

²²¹ VÉGH 1983. nepag.

²²² Perokresba, velikost neuváděna, Berlín, Kupferstichkabinett, signatura nelze vyhledat.

²²³ Déesis zobrazuje postavu bohorodičky Panny Marie po Kristově pravici a po jeho levici je znázorněn sv. Jan Křtitel. Oba jsou přítomni jakožto přímlovci před Kristem, za celé lidské pokolení.

z Apokalypsy (Zj 12;7–9)²²⁴ znám jako přemožitel Antikrista, který měl podobu draka. Drak se na tomto výjevu nenachází, ale Archandělův bojovný postoj naznačuje, že brání zavrhnutým duším, aby se dostaly zpět na zem, potažmo do nebe.

Barevně jsou obě desky laděny do hnědých, ale zároveň zářivých odstínů, jak je ostatně u van Eyckovy tvorby tradiční. Peklo je vyobrazeno pouze v tmavých tónech, které přispívají k dojmu velmi neutěšeného místa. Nebeská část je naopak vyobrazena světlými barvami, tento barevný rozdíl ještě více podtrhuje to, jak si jsou tyto dvě části protikladné.

Pokud se nyní zaměříme na spodní část, uvidíme, že zabírá skoro dvě třetiny celého obrazu. Od pozemského světa uprostřed je oddělována personifikací Smrti – kostlivcem s netopýřími křídly, na kterých jakoby držel zemský povrch, pod který se propadají lidské postavy znázorněné nad ním. [5] Nad Smrtí stojí již zmíněný Archanděl Michael ve zbroji a brání duším, aby se dostaly zpět.

Autor v této podzemní části nikterak nepracuje s prostorem. Vzbuzuje dojem, jakoby celé zemské jádro bylo plné hříšníků, kteří jsou namačkaní jeden na druhého a mezi nimi se pohybují d'áblové a nestvůry, které je za živa drásají a požírají. [6] Jak můžeme pozorovat v detailu, i Jan van Eyck do svého Pekla umístil církevní představitele, které poznáme podle biskupských miter na hlavě. Už zde lze pozorovat jakousi kritiku církevních hodnostářů, kteří se zřejmě nechovali mravně, když skončili v pekelných svárech. [7]

Na rozdíl od Hieronyma Bosche, jehož představa Pekla bude představena v dalších kapitolách, zde nejsou duše mučeny žádnými pozemskými nástroji, ale pouze d'ábly a příšerami. Toto opět nalézáme již na románských tympanonech, na kterých jsou lidské duše ve spodních registrech pouze mučeny a požírány d'ábly, bez pomoci jakýchkoli dalších nástrojů. To se v průběhu let proměňovalo, jak nastíním v dalších kapitolách.

Hříšné duše se do Pekla propadají skrze díry v zemském povrchu, na jehož horizontu je patrné město zachvácené plameny. Duše, které se do Pekla nepropadly, tonou v mořském příboji. [5]

²²⁴ „A strhla se bitva na nebi: Michael a jeho andělé se utkali s drakem. Drak i jeho andělé bojovali, ale nezmohli, a nebylo již pro ně místa v nebi. A veliký drak, ten dávný had zvaný d'ábel a Satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé.“

Nad tímto zdánlivě neuspořádaným chaosem, který ale má svůj řád, se odehrává zmiňovaná scéna Trůnícího Krista spolu s *Déesis* a až geometricky seřazenými řadami duší Spasených. V těchto zástupech jsou přítomni jak církevní představitelé, tak králové a šlechta, ale i nahé duše obyčejných lidí, ty jsou seřazené na straně Panny Marie. Některé postavy se dokonce schovávají pod její šat a vztahují se k ní v prosícím gestu. Přímo pod Kristem Spasitelem jsou na dvou lavicích posazeni apoštolové. Mezi nimi se nachází nebeský chorál. Nejvýraznější postavou je samozřejmě Trůnící Kristus oděný pouze do rudého pláště. Toho sice autor zobrazil jako sedícího, ale trůn, na kterém podle Janova Zjevení sedí (Zj 4;2–3),²²⁵ vidět není. Kolem Kristovy hlavy se vznášejí andělé troubící na polnice a dva z nich za jeho zády vynášejí Kříž.

Jak je vidno, v tomto případě se stále ještě jedná o zobrazení Posledního soudu a potažmo Pekla, vycházejícího ze středověkých tradic navazujících na románské tympanony. Scéna je čtena vertikálně a lze pomyslně rozdělit na tři horizontální pásy. Peklu zde autor ještě nedává tolika prostoru, jako tomu bude u dalších obrazů.

Na tvorbu Jana van Eyckova mělo veliký vliv, že mohl tvořit v kultivovaném prostředí burgundského dvora a vévodství. Díky tomuto zázemí a vlivem elegance internacionální gotiky vzniká van Eyckovo velkolepé univerzalistické umění.²²⁶ Jeho prvním objednavatelem byl kníže Jan Bavorský přezdívaný Nemilosrdný (*sans Merci*), ovšem o dílech, která pro tohoto velmože van Eyck vytvořil, víme jen velmi málo. Co víme jistě je, že u něj pracoval do roku 1422, kdy Jan Bavorský zemřel. Pravděpodobně pro něj vyhotovil nástěnné malby v jeho sídle zvaném Binnenhof v Haagu, polychromované sochy a zřejmě také nějaké rukopisy.²²⁷

Daleko významnějším objednavatelem van Eyckových děl byl Filip III. Dobrý, který po smrti svého otce Jana Neohroženého, začal sjednocovat Burgundské vévodství a snil o císařské koruně.²²⁸ Jana van Eycka pozval do své rezidence v Lille již v roce 1425, a to neprodleně po svém zvolení 19. května.²²⁹ Nebyl to ale jen vévoda, který si u van Eycka objednával malířská díla. Patrony mu byli i bohatí měšťané tzv. *nouveaux riches*,

²²⁵ „A hle trůn v nebi, a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol...“

²²⁶ VACKOVÁ 2005, 19.

²²⁷ VACKOVÁ 2005, 19.

²²⁸ VACKOVÁ 2005, 19.

²²⁹ Viz např. VAUGHAN 2002; HORST 2005.

tedy právníci, finanční poradci, obchodníci a především italští bankéři, kteří měli své vážené místo u dvora.²³⁰

S van Eyckovým dílem se pojí pojem „magický realismus.“ Termín se objevil již v roce 1925, kdy měl charakterizovat tendence v německém umění, které zachycovaly reálný svět co možná nejpřesněji, až přesahovaly vizuální realitu jak předmětů, tak figur.²³¹ Velikou roli v jeho tvorbě hrálo světlo, a především práce s ním, šlo jak o světlo přirozené, které přicházelo z venčí obrazu, tak i o světlo duchovního charakteru, které vyzařovalo z nitra.²³² Tato práce se světlem a drobnými detaily je van Eyckovi velmi blízká. Doklad nalezneme i na tomto diptychu, kdy je každý, i ten nejmenší fragment na nádherných látkách, které jsou použity na postavách apoštolů, nebo intarzie lavic na kterých sedí, vyveden do nejmenších detailů a s obrovskou pečlivostí jemu vlastní. [8] Také použitá zářivá barevnost spolu s olejovou technikou učinila tento obraz důležitým východiskem pro rozvoj dalšího evropského malířství.

Autorova preciznost v detailech souvisí s všeobecným přesvědčením, že se malířskému umění učil na franko-vlámských knižních miniaturách, které byly syntézou francouzské elegance a vlámského pozorování detailu.²³³ Právě tato práce s detaily a světlem je hlavním argumentem, že autorem tohoto deskového obrazu je opravdu samotný Jan van Eyck.

6.2 Petrus Christus – Poslední soud, 1452²³⁴

S na první pohled stejnou kompozicí vycházející ze středověkých tradic zobrazení Posledního soudu, jako je van Eyckovo dílo, pracuje i Petrus Christus ve svém diptychu *Posledního soudu*, [9] který je doplněný deskou s výjevem *Zjevení a Narození Krista*, datovaném do roku 1452.²³⁵ Dnes jsou desky uloženy v berlínské Gemäldegalerii.

Diptych je nepochybně nejen formátem, ale i stylem spjat s Newyorskou deskou popsanou v předchozí kapitole. Zde ale vyvstává otázka. Pokud bychom tuto desku

²³⁰ VACKOVÁ 2005, 19.

²³¹ VACKOVÁ 2005, 26.

²³² Viz postava Krista z Eyckova diptychu, z jehož končetin vystupuje imanentní světlo.

²³³ VACKOVÁ 2005, 26.

²³⁴ Olej na dřevě, 134 cm x 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat.

²³⁵ MARTENS 1994, 15.

pokládali za dílo autora, který pokračoval a pracoval ve van Eyckovské tradici, je možné, že Berlínská deska Petra Christuse není kopií či variací desky Newyorské, ale je velmi pravděpodobné, že mohla existovat ještě další, třetí, která byla východiskem pro tyto dvě dochované.²³⁶ Bohužel se jedná jen o domněnky a nyní můžeme pracovat a vycházet pouze z dostupného a dochovaného materiálu.

I když jsou si tyto dvě desky na první pohled velmi podobné, při bližším zkoumání se liší. V podobě, v jaké se nám dochovaly, se v ani jednom případě nejedná o zobrazení Posledního soudu, ve kterém je zobrazen kritický moment vážení duší.²³⁷ Tento moment je vynechán a větší důraz je kladen na zobrazení duší vstávajících z mrtvých a duší uvrhnutých do pekel. Toto je stále znak přetrvávající středověké tradice vycházející z románských tympanonů, ve kterých vážení duší také není zobrazováno a duše jsou již rozřazeny a odváděny buď do Nebe, nebo Pekla.

Druhá změna nastává v používání barev a skladby světla a stínu. Zatímco Newyorská deska je tvořena zářivou barevností, autor pracuje se světlem a obraz modeluje stíny, detaily propracovává do nejmenších podrobností, na Christově desce je patrná daleko tlumenější škála barev. Christus tolik nepracuje s modelací prostoru a na detaily dbá jen v základní rovině, rozhodně jim nevěnuje tolik pozornosti jako autor předchozího díla.

Tradičnější v zobrazení je deska Jana van Eycka, či jeho následovníka, neboť je na ní vyobrazená *Déesis*. Panna Marie a Jan Křtitel se na Christově desce posunuli pod Trůnícího Krista a jsou součástí nebeského komparzu. Přítomen je pouze trůnící Kristus opět sedící na trůnu, který není pod jeho šatem vidět. Chodidla má položeny na sféře. Kolem něj jsou stejně jako na Newyorské desce andělé troubící na polnice.

Další odklon je na Berlínské desce patrný hned pod trůnícím Kristem, zde je dáván daleko větší prostor nebeskému komparzu, který sedí na dvou lavicích po stranách desky.

Krajina uprostřed dává na Berlínské desce na odiv konečné rozdělení dobra a zla. Motiv Archanděla Michaela bránícího vstup z Pekla na pozemský svět je také podobný, ale Christus jeho postavou obraz spíše propojuje. Na rozdíl od van Eyckovského mnohem klidnějšího obránce, je zde Michael zobrazen dramatičtěji, aktivně bránící a neúprosný k pekelným stvořením, jímž mečem zabraňuje, aby se dostali ven

²³⁶ Viz například: FRIEDLANDER 1967, 84; PANOFKY 1993, 31; SCHABACKER 1974, 100; UPTON 1990, 39.

²³⁷ Tak jak ho známe například od Rogiera van der Weydena a jeho *Beunského oltáře*, 1445–1450, olej na dřevě, 220 cm x 548 cm, Beaune, Hospices de Beaune, signatura nelze dohledat.

z Pekla. [10] Jednou nohou šlape po nestvůře, druhou má na personifikaci smrti, která má opět podobu kostlivce s netopýřními křídly a rozpraženými rukama. Michael tak na tomto výjevu představuje aktivního neúnavného obránce před zlem a ďáblem. Jeho postava vybízí diváka, aby svou pozornost věnoval především spodní části panelu.

Petrus Christus ve své představě Pekla dává daleko větší důraz a prostor nestvůrám a čertům, kteří v něm žijí, než aby vyobrazoval duše jimi soužené. Nenacházíme zde tolik těl poskládaných jedno na druhém, ale pozorovatel by je dokázal spočítat na prstech. Na rozdíl od Newyorské desky, kde je Peklo spíše sevřeným nepřístupným prostorem, jde o prostor otevřený a divákovi mnohem více přístupný. I přes to zde panuje tíživá temná atmosféra, z jejíž temnoty tu a tam vykukuje hroživá tlama příšer, ze které srší pekelné plameny, a i těch pramálo těl je mučeno a upalováno za živa. Christus příšery zobrazuje v daleko větším měřítku. Podívejme se například na hlavu nestvůry nacházející se v levém dolním rohu, která by mohla představovat rozevřenou tlamu Leviatana, která je popisována v knize Jób. (Jb 3,8) [11] Z její obrovské rozevřené tlamy šlehají plameny a lidské duše jsou do ní vtahovány jako by se jednalo jen o malé brouky. Divákovi se tak naskýtá pohled na osud, který by ho čekal, pokud by byl hříšným. I díky větší otevřenosti prostoru, je Christovo Peklo dramatičtější. Postava aktivně bránícího Archanděla pak divákovi měla připomínat neustálý boj o přijetí a věčnou spásu.

Petrus Christus tvořil v Bruggách, kam dorazil 7. července roku 1444.²³⁸ Toto přesné datum známe díky zápisu, který vznikl, když si Pieter Christus, syn Pietera narozeného v Baerlu koupil status měšťana a nechal se zapsat v *Poortersloge* (měšťanský úřad).²³⁹ Není známé, v kolika letech do Brugg dorazil a nedochovala se nám ani žádná zpráva, kde se vyučil malířem. Existují i spekulace, že než se usadil v Bruggách, cestoval po Evropě.²⁴⁰ Při těchto cestách tak mohl získat cenné zkušenosti pro svou malířskou tvorbu. V dřívějších letech panoval také názor,²⁴¹ že se vyučil a pracoval v dílně Jana van Eycka, to je ale velmi nepravděpodobné, neboť kdyby byl v Bruggách déle jak rok, nemusel by si status měšťana kupovat, ale získal by ho automaticky.²⁴²

²³⁸ MARTENS 1994, 15.

²³⁹ MARTENS 1994, 15.

²⁴⁰ STERLING 1971.

²⁴¹ Např. viz SCHABACKER 1974, 19–22.

²⁴² MARTENS 1994, 15.

Díky tomu, že se spolu se svou ženou v roce 1462 stal členem *Bratrstva Panny Marie ze suchého stromu*,²⁴³ jehož členy byly nejvýznačnější rodiny nejen z burgundského dvora, ale také z Itálie,²⁴⁴ získal velikou prestiž a významné zakázky. Z doby, kdy působil v Bruggách, se nám dochovalo třicet deskových obrazů a pět kreseb, pouze devět z nich však bylo signovaných.²⁴⁵ K několika pracím se nám zachovaly i další archivní údaje, díky kterým mu můžeme přiřadit i díla, která nebyla signovaná.

Petrus Christus byl velmi dobrým eklektikem, ve svém díle spojoval vlivy nejen Jana van Eycka, ale i Rogiera van der Weydena, či vliv miniaturistů. Jeho dílo tak zaujímá významné místo ve vývoji vlámského umění 15. století.²⁴⁶

Jestliže je deska *Posledního soudu* důkazem malířovy schopnosti kombinovat předchozí vlámskou tradici s Rogierovskými a van Eyckovskými vlivy, nelze ale tvrdit, že by bylo jeho dílo pouhým derivátem nebo kompromisem dvou jmenovaných tvůrců. Jeho schopnost přizpůsobení a přeměny kompozice, vedla k ustálení jeho vlastních forem.²⁴⁷ Důkazem je i Berlínská deska, na které autor sice přebírá zažitě zvyky a tradice, ale i přesto, že jasně navazuje na Newyorskou desku, dodává do díla své vlastní nápady a kompozici přetváří a aktivně s ní pracuje.

6.3 Dieric Bouts – Peklo, 1468–1470²⁴⁸

Přechodem mezi středověkou tradicí zastoupenou Janem van Eyckem a Petrem Christem a renesančním smýšlením o Pekle by mohla být považována deska Dierica Boutse. Tento oltářní obraz *Posledního soudu*,²⁴⁹ si u něj objednala lovaňská městská rada, a podle záznamů byl již 31. ledna 1470 umístěn v městské radnici. Z tohoto díla se nám ale bohužel dochovaly pouze dvě desky, deska s vyobrazením *Ráje [12]*²⁵⁰ a deska s *Peklem, [13]* někdy také nazývaná *Pád zatracených*. Existují domněnky, že se jednalo

²⁴³ SCHWARTZ 2016, 28–31.

²⁴⁴ MARTENS 1994, 16.

²⁴⁵ AINSWORTH 1994, 27.

²⁴⁶ PAUMEN 2019.

²⁴⁷ UPTON 1990, 39.

²⁴⁸ Olej na dřevě, 115 cm x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808.

²⁴⁹ VANDEKERCHOVE 2019.

²⁵⁰ Olej na dřevě, 115 cm x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808

o triptych, neboť se dochovaly archivní záznamy s účty za výrobu pantů a západek k tomuto dílu.²⁵¹ Podstavec byl dílem architekta Matheuse de Layense.²⁵²

Pokud bychom se drželi domněnky, že se jednalo o triptych, mohli bychom předpokládat, že na střední desce mohl být podle tradice zobrazen Trůnící Kristus, pravděpodobně s *Déesis* a dalším komparzem. Na levé dochované desce je zobrazen Ráj, jakožto místo, kde se duše vykoupených očišťují a kde čekají na příchod do Nebe a k Bohu, ke kterému jsou přiváděny anděly. V tomto rozdělení lze vidět přeměnu vlivů a smýšlení. Již zde nenacházíme středověké tradiční zobrazení Posledního soudu a potažmo Pekla, jako je tomu u dvou předchozích, ale pokud předpokládáme, že se jednalo o triptych, nastává zde změna z vertikálního formátu na horizontální. Také nastává proměna směru, jakým obraz čteme. Zatímco u van Eycka a Christa jsou desky vnímány hlavně od shora dolů, zde je děj vyprávěn z leva doprava.

Výjevu Ráje, který je zasazen do krajiny, vévodí skupina postav v popředí. Ty jsou zobrazené typickým Boutsovským stylem. Protáhlé štíhlé postavy Vyvolených jsou oděny jen do bílých rouch, skupinu vede anděl oblečený do brokátového roucha a je nezvykle zobrazen zezadu. Skupiny Spasených smrtelníků jsou vedeny anděly do světelnému zdroji zobrazenému uprostřed mraků, duše jsou skrze tyto mraky vedeny ke spasení do nebe a k samotnému Bohu sídlícímu na Nebesích. Podobný výjev můžeme pozorovat i na Boschových deskách *Pozemský Ráj* [34]²⁵³ a *Příchod duší do Empyrea* [35].²⁵⁴ Tomuto tématu, kdy byl Bouts jasným východiskem pro Boschovy desky, se budu věnovat v následujících kapitolách.

Představa o Bohu, který dlí na nebesích, nebyla nikterak výjimečná. Například již Simon Marmion v 60. letech 15. století zobrazil takovouto představu ve své iluminaci *Bůh a nebeská báň* v *Lexicon van Boekverluchters* [14].²⁵⁵

Bouts v jednom obraze rozpracovává jak výjev povolání duší k Bohu, tak motiv Ráje se Studnou života, která je zasazena do krajiny ve střední části desky. Její

²⁵¹ VANDEKERCHOVE 2019.

²⁵² VANDEKERCHOVE 2019.

²⁵³ Olej na dřevě, 88,5 cm x 41,5 cm, Benátky, Palazzo Ducale, signatura nelze dohledat.

²⁵⁴ Olej na dřevě, 88,5 cm x 41,5 cm, Benátky, Palazzo Ducale, signatura nelze dohledat.

²⁵⁵ Pergamen, velikost neuváděna, Brusel, Koninklijke Bibliotheek, sign. Ms 9047 fol. 1v.

architektonické prvky odpovídají gotickému slohu. Je zdobena fiálami a připomíná jednolodní centrální stavbu, ze které vyvěrají tři prameny řek. Ráj je zasazen do hornaté krajiny. To je dokladem přetrvávající představy, že Ráj byl považován za totožný se zahradou Eden, která se má nacházet, na vrcholu nepřístupné hory na pozemském světě.²⁵⁶

Když se zaměříme na Boutsovu druhou desku zobrazující Peklo, [13] je zde na první pohled patrná odlišná atmosféra výjevu. Zatímco v Ráji panuje klidná, přívětivá atmosféra podtrhovaná faunou a flórou, Peklo je utvořeno z neutěšené, vyprahlé skalnaté krajiny a moře je černé jako uhel. Nahé duše jsou mučeny, trhány a za živa požírány čerty, jejichž podoba připomíná ještěry s křídly. V tomto výjevu můžeme pozorovat počátek Boschova fantastního světa, i když Bouts zatím nedosahuje takové imaginace. Jeho monstra mají hlavní základ především v reálných tvorech, kterým přidává další páry očí, či jim dodává schopnost létat. A i když se zde tu a tam objeví nějaký nástroj, kterým jsou duše mučeny, hlavními trýzniteli jsou u něj zatím samotná monstra. Bosch (jak rozeberu v dalších kapitolách) ve svých obrazech využívá nejen je, ale použije i nástroje, které si lidstvo vyrobilo samo.

Ve středověku velmi známé a oblíbené Tnugdalovo vidění,²⁵⁷ líčící muka zatracených duší tak, jakoby se odehrávaly v přítomném okamžiku v Očistci, a ne v blíže nespecifikované budoucnosti, bylo zdrojem malířské inspirace. Z Tnugdalova vidění vycházela víra ve zvláštní soud, v osobní skládání účtů, kterému bude člověk vystaven ihned po jeho smrti, a poté bude podle jeho zásluh poslán do Ráje nebo Pekla. Toto učení bylo v pozdním středověku velmi rozšířené a mluví o něm i Dionysius Kartäuser ve svém *Dioalogu o zvláštním soudu božím*, a jak poukázal André Châtelet,²⁵⁸ z tohoto pojetí vycházel i Dieric Bouts.

Na rozdíl od Pekla nacházejícího se na diptychu Jana van Eycka (či jeho následovníka), je v tomto případě patrný posun k práci s krajinou, perspektiva je řešena především barevnou skladbou. Na nahých svalnatých zádech muže v pravé části výjevu

²⁵⁶ BOSING 2005, 38.

²⁵⁷ Viz kapitola o literárních vlivech.

²⁵⁸ CHÂTELET 1965, 17–42.

pozorujeme, že se malíř zabýval i lidskou anatomií a snažil se ji co nejvěrněji napodobit. [15]

V Boutsově Pekle můžeme sledovat změnu, která se odehrála. Proměnu od středověkého zvyku zobrazování Posledního soudu a potažmo Pekla, k renesanční tradici. Obraz již není kompozičně odvozován od románských tympanonů, ale mění se směr, kterým je příběh Posledního soudu vyprávěn a čten, tedy z levé strany na pravou.

Peklu je dán větší prostor. Již se nejedná jen o malý doplněk, který se nachází někde dole, v linii pod hlavním výjevem, ale je mu věnována celá jedna deska. To může značit, že společnost celkově mohla „zapomínat“ na to, co ji čeká po smrti a bylo třeba klást daleko větší důraz na to, aby si lidé pamatovali, co by je mohlo potkat, pokud by byli v pozemském životě hříšníky. Důraz je kladen na to, aby lidé více dbali na své chování a nečinili hříchy, začíná se jednat o připomínku toho, co je teď a tady, a ne co bude někdy v budoucnosti. Toto téma více rozvine Hieronymus Bosch ve svém díle.

O samotném Diericu nebo Dirku Boutsovi nemáme mnoho informací. Karel van Mander ve svém *Het Schilderboek* píše, že se narodil ve 20. letech 15. století v Haarlemu.²⁵⁹ Z něj se pak podle dostupných pramenů odstěhoval do Lovaně. Díky tomu, že se Mander o Boutsovi zmiňoval jako o „Diericu z Haarlemu“ ale i „Diericu z Lovaně,“ stále však měl na mysli stejného autora, nepochopením některých badatelů došlo k nedorozuměním a záměnou s Hubrechtem Stuerboutem, který působil v Lovani jako sochař.²⁶⁰

V Lovani je v archivech Dieric Bouts poprvé zmiňován roku 1457, v rámci dědického ustanovení, po smrti rodičů jeho manželky Cathariny.²⁶¹ Od lovaňské městské rady dostal zapláceno, aby vytvořil tento oltářní obraz určený pro městskou radnici. Nejednalo se ale o první zakázku, kterou pro město vytvořil. Roku 1465 získal zakázku na zhotovení deskového oltáře pro kapli *Nejsvětějších Svátostí* v kostele sv. Petra. O tomto datu ale ve své monografii polemizuje Catheline Périer-D'Ieteren.²⁶²

²⁵⁹ COHEN-WILLNER 2017.

²⁶⁰ Toto nedorozumění přebíral mimo jiné i Eugene Fromentin ve svém díle *Stáří mistrů*, kde se o Boutsovi zmiňuje jako o Stuerboutsovi a myslí tím malíře.

²⁶¹ VANDEKERCHOVE 2019.

²⁶² PÉRIER-D'ETEREN 2006.

6.4 Hans Memling – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473²⁶³

Dalším dílem, které bych ráda zařadila do této práce je deskový oltář *Poslední soud* [16] od Hansa Memlinga. Ten byl primárně určen pro italské prostředí, a objednal si ho medicéjský bankéř Angelo Tani.²⁶⁴ Původně měl být oltář určen do Badia Fresolana u Florencie. Když byl ale roku 1473²⁶⁵ přepravován na místo určení, byl ukraden hansovními piráty, a nakonec umístěn do kostela v Gdaňsku.²⁶⁶ Zde přeťval až do napoleonských válek, kdy byl odvezen jako válečná kořist do Paříže. Navrácen byl roku 1817, od té doby je uložen v Národním muzeu v Gdaňsku.

Triptych svou kompozicí na první pohled nijak výrazně nevybočuje z tehdejších, již renesančních schémat Posledního soudu. Autor používá horizontální formát tvořený třemi deskami. Na střední desce je na nebesích zobrazen Kristus Pantokrator sedící na duze, jehož nohy spočívají na sfěře. Kolem něj je rozprostřen nebeský komparz, a opět *Déesis*, kdy se na jednom konci za lidstvo přimlouvá Panna Marie a naproti ní je zobrazen svatý Jan Křtitel. Vznášející se andělé kolem Krista troubí na polnice a drží v rukou *Arma Christi*.²⁶⁷ V linii pod Kristem stojí obránce Archanděl Michael pomyslně rozdělující scénu na dvě poloviny, a na jehož zbroji je při bližším pohledu patrná, v té době velmi oblíbená, záliba vlámských umělců hrát si na obrazech s odrazy v zrcadlech či lesklých materiálech. Na andělově hrudním plátu tak můžeme pozorovat odraz krajiny a vstávajících duší. Michael je zobrazen v rozhodujícím momentu vážení zmrtvýchvstalých duší [17] a jejich přenechání straně dobra či zla, respektive osudu Spasení nebo věčného Zatracení. Toto je moment, který jsme ještě na předchozích představených obrazech nespatořovali. Je možné, že vážení duší mohlo být zachyceno na

²⁶³ Olej na dřevě, 306 cm x 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1.

²⁶⁴ Angelo Tani pracoval jako bankéř pro medicéjskou banku v Bruggách, kam byl poslán po svém působení v Benátkách. V Bruggách působil 15 let a jeho asistentem byl Thomaso Portinari. Mezi muži došlo k rozepři, a když byl Angelo Tani v roce 1464 na pracovní cestě ve Florencii, Portinari využil situace ke zlepšení svého postavení a hrozil, že pokud se Tani vrátí, rezignuje na svou funkci, tím Taniho udržel mimo Bruggy a sám zde získal vyšší postavení. V době, kdy byl Tani ve Florencii se oženil s Caterinou Tanagli. Ta s ním byla vyobrazena na vnějších deskách Memlingova oltáře. Více viz např. LANE 1991, 623.

²⁶⁵ O obraze do roku 1473 nemáme žádné zmínky, první se dochovala o tom, že byl obraz v roce 1473 naložen na nákladní loď, aby byl odvezen do Florencie. Více LANE 1991, 623–627.

²⁶⁶ Gdaňsk byl součástí tzv. Hansy – tedy jakési sdružení volného obchodu. Město velmi prosperovalo, a tak si své postavení hájilo i vojenskou silou a podporovalo i pirátství. To bylo označováno jako kaperství, neboť pojmem kaper byl označován kapitán, který měl dokument opravňující ho k pirátství.

²⁶⁷ Nástroje Kristova umučení.

střední desce oltářního obrazu Dierica Boutse, ale vzhledem k tomu, že se deska nedochovala, můžeme to pouze předpokládat. Duše, které byly uznány jako vhodné Spasení, jsou po tomto aktu vážení vedeny anděly směrem ke Kristově pravici, stoupají po schodech k nebeské bráně kde jsou vítány svatým Petrem.

Zatracené duše, které nejsou spasení hodné, jsou čerty s pohrabáči strkány do pekelné vřavy rozkládající se po Kristově levici. Prostor Pekla je u Hanse Memlinga zobrazen v návaznosti na krajinu, ve které se odehrává hlavní výjev. Nejde tedy o prostor pod zemí, jako je tomu u van Eycka či Christa, ale Peklo by zde mohlo být chápáno spíše jako konec zemského povrchu, který ústí do temného skalnatého místa, a je ukončen srázem, ze kterého jsou duše shazovány do pekelných plamenů. [18] O krajině v tomto případě nemůže být řeč, jedná se, o jakousi temnotu utvářenou skalami a neustálým sálajícím ohněm. Hlavním prvkem uspořádávajícím prostor je vysoký skalní sloup či hora, a na ni dopadají svržená těla. Jiné duše jsou d'ábly vtěsnávány mezi skalní úžiny, aby zde navěky stály a trpěly. [19] Ve spodní části upoutá divákovo oko d'ábel, jenž pohrabáčem vtahuje mužské tělo do svárů ohně, zatímco nohou spočívá na ženě krku a dusí ji. [20] Na ženě můžeme pozorovat snahu d'ablovu nohu odstrčit a ulevit tak svému utrpení.

V Memlingově Pekle můžeme pozorovat další posun k expresivnosti a dramatičnosti tohoto motivu. Děj obrazu je čten horizontálně, podobně jako u Dirca Boutse. Memling ale používá daleko dramatičtější scénu, která je naplněna temnou tíživou atmosférou, protknotou září žhnoucích plamenů. Ty musely v pozorovateli zajisté vyvolávat tísnivé pocity a navozovat dojem horka sálajícího přímo z obrazu. Tento dojem mělo umocňovat i umístění obrazu, původně byl totiž koncipován pro podhled, pozorovatel tedy stál pod ním a pohlížel na něj jako nízká bytost, které je ukazován její osud, pokud nebude konat dobro.

Je důležité znovu zmínit, že toto Memlingovo dílo bylo určeno a tvořeno pro italské prostředí. Oltář je dáván do souvislosti s oltářním obrazem *Posledního soudu* od Rogiera van der Weydena, [21]²⁶⁸ a badatelé ho považují za východisko Memlingova

²⁶⁸ Rogier van der Weyden – *Poslední soud*, 1445–1450, olej na dřevě, 215 cm x 560 cm, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, signatura nelze dohledat. Oltářní obraz si lze detailně prohlédnout online zde: <http://hospices-de-beaune.com/jugement-dernier/> vyhledáno 23. 3. 2019.

soudu. Je to i z toho důvodu, že panuje přesvědčení, že Memling pracoval v dílně Rogiera van der Weydena, a tak měl přístup k jeho dílům a mohl se u něj při tvorbě tohoto oltáře inspirovat a přebrat některé motivy. Memlingův triptych sice dosahuje délky přes 3 metry, ale dílo van der Weydena je skoro dvakrát tak dlouhé. Nicméně i tak, jsou zde jisté podobnosti. Na obou je dominantní postava Krista Pantokratora, obklopeného komparzem. Nicméně hluboký prostor a bouřlivá aktivita na Gdaňském obraze je ve výrazném kontrastu s Beunským klidným, tichým a omezeným řešením prostoru. Rozdíl nalezneme i na levých křídlech, kdy Rogier van der Weyden nechává k jednoduchému gotickému portálu Nebeské brány přistupovat pouze pár vyvolených duší, Hans Memling vyobrazuje celé zástupy vítané svatým Petrem a po křišťálových schodech směřující k honosné slavobráně s gotickými architektonickými prvky. Stejně tak na straně Pekla Memling na komparzu nešetří a zobrazuje fyzické mučení duší, na rozdíl od Weydena, u kterého duše trpí spíše psychicky než fyzicky.²⁶⁹

Stejně jako u Dierica Boutse, u kterého byla patrná jeho snaha o zobrazení lidské anatomie, i na Memlingových postavách můžeme pozorovat renesanční zájem o práci s lidskou figurou. Ta je zobrazena v mnoha polohách a autor ji různě natáčí a hraje si s ní. Postavám propůjčuje různá gesta, díky kterým můžeme zase o něco více porozumět jejich utrpení. Příkladem je zmiňovaná škrcená žena chytající se za krk, či muž v levém dolním rohu Pekla, který padá k zemi a jednou rukou se snaží zbrzdit pád, zatímco druhou natahuje za sebe a hledá, čeho by se mohl zachytit a zabránit tak bolestivému pádu. Na druhou stranu, na to kolik figur je zde zobrazeno a jak s nimi autor pracuje, pokud se zaměříme na portréty, těch zde nalezneme jen pár typů, které se neustále opakují a vypadají jako by byly na těla uměle nasazené. Například typ ženského obličeje Memling používá v podstatě jen jeden – žena s dlouhými rezavými kudrnatými vlasy se stejnými rysy tváře, které autor jen mění výraz v obličeji podle toho, zda se jedná o Zavrženou či Spasenou duši. Mužských typů zde nalezneme o trochu více. Muže Memling více odlišuje nejen vzezřením ale také stářím. V podstatě se ale znovu jedná jen asi o tři či čtyři typy obličeje, které se dokola opakují, jen získávají jiné výrazy.

²⁶⁹ Více o této problematice viz LANE 1991.

Hans Memling se narodil v Saligenstadtu a v Bruggách byl poprvé zaznamenán roku 1465, kdy si zde koupil měšťanská práva.²⁷⁰ Hlavními objednateli jeho obrazů byli především italská a španělská obchodníci a bankéři.²⁷¹ I přesto, že jeho mecenáši byli také příslušníci měšťanské vrstvy v Bruggách, Memling nikdy nezpracoval zakázku přímo pro městskou radu.

Jeho styl a kompozice vypovídají o syntéze stylu van Eyckovském a Rogiera van der Weydena, u kterého se pravděpodobně vyučil. Jak jsem ale popsala v předchozích odstavcích, zapojoval i svou inovaci nejen ve formování krajiny v pozadí portrétních obrazů, ale jak dokládám na příkladu Posledních soudů, u svého mistra čerpal inspiraci, ale výsledné dílo vytvořil ve vlastním stylu.

6.5 Hieronymus Bosch – Triptych se Zahradou pozemských pokušení, okolo 1500²⁷²

Jedním z dalších děl, které zařazuji do této práce, je triptych se *Zahradou pozemských pokušení* [22] od Hieronyma (nebo Jheronima) Bosche. Není scestné tvrdit, že tento obraz je zřejmě nejznámějším z Boschových děl vůbec. Bosch získával zakázky od bratrstva *Přeslavné Panny Marie*,²⁷³ byl podporován vysokými představiteli církve a šlechty. Kdo si u něj tuto zakázku objednal, bohužel není známo, ale předpokládá se, že šlo o představitele církve či člena burgundského dvora. Později desku získal španělský král Filip II.,²⁷⁴ který byl Boschovým velkým obdivovatelem. Triptych, je dnes uložen v Museo Nacional del Prado, kam se dostal díky Filipu II., ten obraz daroval do sbírek El Escorialu, z jehož sbírek bylo Museo Nacional del Prado později založeno.²⁷⁵ Obraz se skládá ze tří dubových desek, je malován olejem a vnější desky jsou zpracovány technikou grisaille.²⁷⁶ Děj obrazu má divák číst zleva doprava. Tento formát umožňoval autorovi vyprávět děj v čase i prostoru. Vnější stranu pak Bosch

²⁷⁰ HAND/WOLFF 1986, 187.

²⁷¹ PAREZ 2019.

²⁷² Olej na dřevě, 220 cm x 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282.

²⁷³ Bratrstvo založené roku 1318 a působící v katedrále sv. Jana v Hertogenboschi a uctívající vyřezávanou sochu Panny Marie. In: GERLACH 2001, 48–60. Pro toto bratrstvo pracovalo několik generací rodiny van Akenů a po několika desetiletí byli prvními řemeslníky, kteří byli osloveni, pokud bylo třeba pro bratrstvo vytvořit. SCHWARTZ 2016, 64.

²⁷⁴ BOSING 2005, 8.

²⁷⁵ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>.

²⁷⁶ Tzv. „Monochromní barva.“ Malba šedou barvou na šedý podklad napodobující plastický reliéf. TROJAN/MRÁZ 1996, 72.

používal jako předeheru k ději nebo k morálnímu poučení.²⁷⁷ Na levém křídle je zobrazen Bůh, respektive Ježíš Kristus, společně s Adamem a Evou, centrální deska zpodobňuje Ráj, kde se mnoho lidských postav oddává sexuálním hrátkám. Postavy jsou zobrazeny při rozmanitých činnostech, spolu s lidmi je zde mnoho zvířat, ať už jsou to zvířata, která poznáváme i dnes, nebo různá bájná či vymyšlená samotným autorem, nacházejí se zde fantaskní budovy, nádoby, lodě, přerostlé ovoce a další až surrealistické výjevy. Na poslední pravé desce je znázorněno Peklo.

Na *Zahradě pozemských pokušení* dal Bosch vzniknout řadě alternativních stvoření, davům nahých lidí, kteří se oddávají v euforické harmonii řadě kratochvílí, různým bájným, reálným ale i zcela vymyšleným zvířatům a budovám.

Díky tomu, že jeho obrazy byly takto novátorské a velice svébytné, je pro nás velice těžké tyto výjevy správně definovat, dešifrovat a pochopit, na co autor narážel a co bylo jeho záměrem. Musíme si také uvědomit, že pro Bosche a jeho současníky nebyl pozemský život tím posledním, co je čekalo, ale důležitý byl hlavně život posmrtný.²⁷⁸ Pozemský život byl totiž jen jakousi přípravou na ten opravdový věčný posmrtný život v Ráji nebo Pekle. Jak jsem již zmiňovala, k posmrtnému životu směřovalo veškeré kázání církve, jejím cílem bylo, aby lidé poslouchali pravidla nejen osobního chování, ale i to, jak dobře plní své náboženské povinnosti.²⁷⁹

To, že měl Bosch velmi bujnou fantazii, je zcela nezpochybnitelné. Podle Garyho Schwartze ale do způsobu své práce Bosch zapojoval i tzv. umělou paměť.²⁸⁰ Jedná se o techniku, která se tříbila už od starověku. Svatý Augustin využíval paměť umělou, kterou ve středověku pozvedli na ještě vyšší úroveň církevní otcové jako Albert Veliký²⁸¹ a Tomáš Akvinský.²⁸² Využití této paměti spočívalo v představení si místa s okamžitě rozeznatelnými prostory. Svatý Augustin hovořil o „planinách, jeskyních

²⁷⁷ Museo del Prado, Madrid 2005, 26.

²⁷⁸ SCHWARTZ 2016, 13.

²⁷⁹ SCHWARTZ 2016, 13.

²⁸⁰ SCHWARTZ 2016, 74.

²⁸¹ Německý představitel vrcholné scholastiky, žijící ve 13. století. Studoval Aristotelovo dílo, které nejen komentoval, ale také ho doplňoval o své vlastní myšlenky a názory. Jeho žákem byl Tomáš Akvinský. Více viz Louigi BORELIO: Slovník křesťanských mystiků. Kostelní Vydří 2012, 105–110.

²⁸² Např. Tomáš AKVINSKÝ: O bytí a bytnosti. Praha 1887; Tomáš AKVINSKÝ: Otázky o ctnostech. Olomouc 2012.

a slojích mé paměti“.²⁸³ Člověk poté tyto prostory naplní výraznými obrazy. Věcmi, které si chce zapamatovat. Nejvíce se tímto problémem zabývá spis *Rhetorica ad Herennium*²⁸⁴ z 1. století př. n. l. V Boschově době nebyla paměť pouze mnemotechnickou pomůckou, ale tvořila základní součást celkového systému etiky, jako podmnožina ctnosti prozíravosti.²⁸⁵ Za cvičení této dovednosti se považovalo i to, jak člověk přemýšlel o Pekle. Díky tomu, byly tyto dva rysy Boschovy tvorby chápány jako propojené způsoby, kterými chtěl zlepšit své duchovní postavení.²⁸⁶ I díky tomu, že Bosch si ve své mysli utvářel vlastní tvary a bytosti, tak i divák si k nim může libovolně přiřazovat své asociace a reakce. To ve výsledku znamená, že v podstatě neexistuje jediný správný výklad jeho děl, protože každý člověk, který obraz vnímá, v něm může nalézat jiné symboly a souvislosti.²⁸⁷ Dalším aspektem, který zjevně Boschovo chápání Pekla ovlivňoval, byla kázání kněží, kteří své posluchače ujišťovali, že děsivá realita Pekla předčí vše, co si lidský mozek dokáže představit.²⁸⁸ Všechny tyto aspekty mají za následek nevídaná díla s nespočtelným množstvím fantaskních bytostí, zvířat a dalších symbolů, narážek a kritiky tehdejší společnosti.

Díky tomu, že je pro nás osobnost Hieronyma Bosche jakousi neznámou, panují veliké neshody o autorství a dataci jeho děl. Největší rozkoly vznikaly a vznikají právě u triptychu *Zahrady pozemských pokušení*. Většina autorů ji datuje na počátek 16. století, ovšem dřevo, ze kterého je vyrobena deska, bylo pokáceno již v 60. letech 15. století.²⁸⁹

Věnujme se nyní již samotnému triptychu. Peklo, které je pro tuto práci nejdůležitější, se nachází na pravém křídle. Ihned na první pohled je patrné, že Peklo je oproti ostatním dvěma deskám daleko temnější. Barvy jsou velmi tmavé, hojně je zde použito černé, tmavě modré a tmavě hnědé barvy. S těmi pak kontrastují až smrtelně bledé postavy zemřelých bytostí. Jak je tomu u Boschových obrazů zvykem, celý výjev se skládá z nepřeborného množství fantaskních postav, které jsou odkloněny od konvenční ikonografie.

²⁸³ Viz také YATESOVÁ 1966.

²⁸⁴ Vyšlo v Harvardu v anglickém překladu Harryho Caplana roku 1989. CAPLAN 1989.

²⁸⁵ SCHWARTZ 2016, 75.

²⁸⁶ SCHWARTZ 2016, 75.

²⁸⁷ SCHWARTZ 2016, 75.

²⁸⁸ SCHWARTZ 2016, 75.

²⁸⁹ SCHWARTZ 2016, 75.

V průběhu staletí, nabývalo na síle přesvědčení, že Bible nebyla počátkem Božího Zjevení a než byla Bible sepsána, zjevil se údajně Bůh v samotném Stvoření.²⁹⁰ Tento názor byl uveden v knize *Theologica Naturalis, Sive Liber creaturarum*, kterou v první verzi publikoval v Deventeru Richard Pafraet (1455–1512), jehož teologické, historické a filosofické spisy byly známé po celé Evropě. Dnes jsou její další edice k nahlédnutí i v digitalizované podobě, například na webu Dusseldorfské university.²⁹¹

Z této knihy vyplývá, že je nutné se zabývat nejen teologií, ale také studiem přírodních věd. Tuto tezi hájil i Denis Kartuzián,²⁹² podle kterého řád a vztah věd odpovídá řádu a vztahu věcí: proto stejně jako příroda slouží Stvořiteli, tak i přírodní vědy slouží teologii. Neviditelné věci Boží vcházejí ve známost skrze skutečnost světa.²⁹³ Toto tvrzení bylo Boschovi jistě blízké, protože byl bedlivým pozorovatelem přírody. Sice se pro své objekty snažil najít ty nejvzácnější objekty, ale i ty, odpovídaly přírodě, jak to ostatně tvrdil, i jeho obdivovatel Felipe de Guevara.²⁹⁴

Pokud budeme vycházet z Dirka Baxe²⁹⁵ a dalších odborníků na Boschovo dílo, je *Zahrada pozemských pokušení* uprostřed triptychu obrazem zavrženíhodného tělesného chťiče, před kterým nás Bosch varuje, abychom se nedostali do Pekla vyobrazeného na pravém křídle. S touto polemikou ale nesouhlasil Wilhelm Fraenger,²⁹⁶ který trval na tom, že zde nevidíme odsouzení neřesti, ani zlo, ani zvířecnost a odkazy na Písmo. Podle jeho teorie, je střední deska kompozičně spojená naopak s Rájem, kdežto u jiného Boschova obrazu *Fůra sena*, kterému se ještě budu věnovat dále, je spojena s Peklem. V druhém jmenovaném je podle Wilhelma Fraengera jasně zřetelné vulgární chování zobrazených postav, což nemůžeme říci o nevinném vzezření figur v *Zahradě pozemských pokušení*. V tomto s autorem souhlasím, avšak Wilhelm Fraenger nakonec dospěl k závěru, že Bosch touto střední deskou Zahrady dával lidem za příklad, aby se takto chovali. Fraenger byl totiž přesvědčený, že Bosch byl členem tajné společnosti

²⁹⁰ SCHWARTZ 2016, 75.

²⁹¹ <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/7488111>.

²⁹² EMERY JR 2014, 259.

²⁹³ EMERY JR 2014, 259.

²⁹⁴ DE GUEVARA 1973, 29.

²⁹⁵ Např. BAX 1979.

²⁹⁶ VÍZ FRAENGER 1999.

Bratři a sestry svobodného ducha,²⁹⁷ známé také pod názvem *Adamovy děti*. Ti věřili, že žádným skutkem nemohou hřešit, neboť jsou tak svatí, že jim bude vše odpuštěno.²⁹⁸ Wilhelm Fraenger měl také za to, že střední deska nepředstavuje odsouzení smyslné rozkoše, ale právě naopak náboženské praktiky této sekty.²⁹⁹ S tímto radikálním názorem, však já ani většina badatelů nesouhlasí, neexistují totiž jakékoli historické důkazy o tom, že by byl Bosch členem této sekty, a dnes je Fraengerova myšlenka považována za neplatnou. I přes to se ale Fraengerovi nedá upřít postřeh, že Ráj zobrazený v *Zahradě* a Ráj na *Fůře sena*, jsou dva odlišné světy. Tomuto srovnání budu věnovat pozornost v následujících kapitolách.

Na pravé desce erotický sen střední desky, ustupuje před skutečností zlého snu. Bosch na ní ztvárnil zřejmě svou nejbouřlivější a nejbrutálnější vizi Pekla. Vidíme zde naprosto odlišnou podobu světa, než na dvou zbývajících deskách. Ponurá atmosféra dominuje celému křídlu, nejsou tu žádné figury, které by si užívaly plody nejrůznějšího ovoce, a které by byly zasazeny do přírodní scenérie. V tomto výjevu v podstatě nenajdeme žádné zobrazení přírodních tvarů, natož líbezné krajiny, jako je to u předchozích světů. Jediný náznak přírody je v horní čtvrtině obrazu, kde jsou vyobrazeny hořící ruiny města a torza ohořelých kmenů stromů. Lidstvo, které dostihl prvotní hřích, a které si v pozemském životě užívalo rozmarů, požitků, bohatství a dalších hříchů, je zde na věky mučeno a týráno právě věcmi, které si lidé sami vyrobili. Na rozdíl od prostřední desky, kde si lidé užívají věci stvořených pouze z přírody, jsou v Pekle lidské výtvarnosti používány k umocnění jejich soužení. To snad mělo diváky upozornit na to, aby pochopili rozdíl mezi snovou zemí plnou ovoce, ptactva, zvířat a milenců a mezi Peklem, které stvořil člověk, a aby přemítali, jak to může ovlivnit jejich životy a celý svět.³⁰⁰

Deska Pekla je pomyslně rozdělena na tři části, čehož je docíleno mimo jiné i barevnou skladbou. Díky tomu, je patrná perspektiva a dojem hloubky výjevu, kterou autor navozuje právě užitím světlých barev v popředí a tmavých v horní, tedy vzdálenější, části. Toto užití navození dojmu hloubky je na pravé desce *Zahrady*

²⁹⁷ Heretické hnutí fungující ve středověku a na počátku novověku. Před nebezpečím tohoto hnutí varoval v Holandsku svými spisy mimo jiné i vlámský teolog, spisovatel a mystik Jan van Ruusbroec.

²⁹⁸ VANDENBROECK 1990, 151–161.

²⁹⁹ BOSING 2005, 8.

³⁰⁰ SCHWARTZ 2016, 202.

pozemských pokušení nejpatrnější. Na dvou zbývajících Bosch barevnou perspektivu sice také používá, ale dojem prostoru není tak velký jako právě u desky Pekla.

Spodní, tedy nejbližší a nejsvětlejší část, je od ostatních dvou oddělena zamrzlou řekou, snad bájnou Styx.³⁰¹ Lidské postavy jsou mučeny předměty, které si samy vyrobily ke své potěše. Jen pro názornost, v levé dolní části můžeme spatřit člověka, napnutého a mučeného na harfě, jehož tělo je prostupováno strunami, hned vedle něj je pak na mandolíně mučena jiná postava muže. [23] Objevuje se zde také motiv králíka nesoucího mužskou postavu na tyči. Tu Bosch několikrát zopakuje i na jiných obrazech, ale zde mužova krev doslova stříká a tělo je zachyceno v momentě, jako by právě před malým okamžikem vybuchlo. [24] Scéna je symbolem lovce, jako kořisti, je to výstižný obraz Pekla, protože v něm jsou normální vztahy světa obráceny naruby.³⁰²

V prostřední části se nachází známá postava Člověka–stromu, [25] ve kterém spatřujeme autoportrét samotného Bosche. Postava s mužským obličejem a dlouhými vlasy, jejíž melancholický pohled směřuje na tělo vejcovitého tvaru, které je na konci prasklé a díky tomu nám dává nahlédnout do nitra, ve kterém se odehrává výjev pekelného hostince. Nohy má ze dvou suchých kmenů stromu, a chodidla utváří dvě loďky plující po hladině. Ve tváři muže Bosch zachytil prchavou, úzkostnou a nestálou povahu jeho snových obrazů. K tomuto motivu máme ve vídeňské Albertině dochovanou i kresbu [26]³⁰³ datovanou do roku 1505. Má se za to, že kresba vznikla ještě před pravým křídlem *Zahrady pozemských pokušení* a autor zde motiv jen zopakoval,³⁰⁴ i když ne jako doslovnou citaci. Pozměněny jsou zde některé detaily. Například na kresbě z těla roste několik větví, na desce však již není větev, na které by seděla sova. Změna nastala i na praporu, který je zapíchnutý do nafouklého mužova těla. V kresbě je na praporu muslimská hvězda a půlměsíc, ovšem ve výjevu Pekla se nachází dudy. Skupinka sedící u stolu uvnitř těla se jen na pár detailů shoduje. Tyto detaily, které jsou přítomny na kresbě, nám dávají tušit, že nesou propojený význam, jak ostatně uvádí i Gary Schwartz.³⁰⁵ Zatím ovšem nemáme klíč, kterým bychom tyto symboly mohli rozluštit. Ohledně této kresby se vedly i různé debaty, zda se vůbec

³⁰¹ Jak ji popisuje Dante.

³⁰² BOSING 2005, 58.

³⁰³ *Člověk–strom*, pero a inkoust na papíru, 27,7 cm x 21,1 cm, Vídeň, Albertina, sign 7876.

³⁰⁴ SCHWARTZ 2016, 86.

³⁰⁵ SCHWARTZ 2016, 86.

jedná o původní stav, vzhledem k tomu, že obzor je zde na Boschovu tvorbu velmi nízký. Více se tímto tématem zabýval například přední odborník na Boschovy kresby Fritz Koreny.³⁰⁶

Co je však jisté, že Člověk-strom zajímal malíře a kreslíře již v dobách Boschova působení i několik desetiletí po jeho smrti. Důkazem je další dochovaný lept z počátku 17. století [27] uložený v amsterdamském Rijksmuseum.³⁰⁷ Tento lept je kopií kresby z roku 1505. Zde se ale spíše než o symbol věčného zatracení, jak ho vnímal Bosch,³⁰⁸ jedná o zdroj pobavení. Repusoárová postava malíře v popředí se na nás otáčí, aby se s námi podělila o pitoresknost Boschova obrazu.

Vraťme se ale zpět k Peklu v *Zahradě pozemských pokušení*. Střední části dominuje Člověk-strom, kolem kterého jsou postavy zatracených lidí. Zajímavostí pro české země je zobrazení loštického poháru po pravé straně. [28] Ten se vyráběl pouze na českém území od konce 14. do počátku 16. století.³⁰⁹ Vedle poháru se nachází velký nůž, tento motiv Bosch použil i na desce *Posledního soudu*³¹⁰ z roku 1480, nebo vídeňského *Posledního soudu*, [29]³¹¹ vytvořeného kolem 1505. Po mužově levé straně je protáhlá, skoro až hybridní lebka, [30] jejíž motiv můžeme spatřovat v dalším Boschově díle – *Pokušení sv. Antonína* z roku 1502. [30]³¹² Dochovanou máme i podobnou kresbu *Želva a démon*,³¹³ kolem 1500–1510. [30] Symbol nože, jakožto nástroje mučení se objevuje i po levé straně, kdy je umístěn mezi pár obrovských uší a svým pohybem řeže vše, co mu přijde do cesty.

Kromě chlípnosti jsou v Pekle trestány i další hříchy. Pýcha dámy, která se dívá na svůj obraz v zrcadle, které je umístěno na zadku čerta, lenost muže, kterého v jeho posteli navštěvují čerti, nebo nestřídmost zobrazená zvracející postavou. Hráči karbanu jsou v levém dolním rohu trestáni za hráčskou zhýralost právě nástroji jejich zábavy.

³⁰⁶ Viz například POKORNÝ/ZEMAN/KORENÝ 2002; KORENÝ/BARTZ/POKORNÝ 2012; KORENÝ 2014.

³⁰⁷ Anonym – *Člověk-strom jako oblíbená atrakce*, poč. 17. století, lept, velikost není udávána, Amsterdam, Rijksmuseum, sign. RP-P-1882-A-6534.

³⁰⁸ SCHWARTZ 2016, 221.

³⁰⁹ Viz např. NEKUDA/REICHERTOVÁ 1968; GOŠ 2007.

³¹⁰ Olej na dřevě, 99 cm x 117,5 cm, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0.208.1.

³¹¹ Olej na dřevě, 163,7 cm x 247 cm Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581.

³¹² Olej na dřevě, 131 cm x 228 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint.

³¹³ Perokresba, 16,3 cm x 11,6 cm Berlín, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, sign. 547v.

Horní, a tedy i nejbližší část desky nabízí pohled na hořící město, ze kterého prchají obrovské davy postav. Panuje zde velmi dramatická atmosféra, která je podtrhována až divadelním osvětlením, kdy za obzorem tušíme jakési imanentní silné světlo, které vychází i z otevřených otvorů budov v hořícím městě. To je zároveň osvětlováno i plameny. Dramatickou atmosféru podtrhují osvětlená mračna kouře na tmavé obloze. [31] Užití takového světla je podobné s *Oltářním obrazem s poustevníky*.³¹⁴ Hořící město používá malíř na pravých křídlech s Peklem u triptychů *Fůra sena*³¹⁵ či *Posledního soudu z Vídně*.³¹⁶ Inspiraci k zobrazení města svíraného plameny, mohl Bosch načerpat ze své vlastní zkušenosti. V roce 1463, kdy bylo Hieronymu kolem 13 let, zachvátil jeho rodné město 's-Hertogenbosch obrovský požár při kterém bylo zničeno přes 4000 domů. Tato traumatická zkušenost musela v tak mladém chlapci jistě vyvolat silné emoce, které později využil k vytvoření atmosféry svých obrazů.

K *Zahradě pozemských pokušení* existuje také tapiserie,³¹⁷ vyrobená před rokem 1566 bruselskou dílnou.³¹⁸ Zajímavostí je, že kompozice všech panelů je k obrazu zrcadlově obrácená.

Zahradu pozemských pokušení lze určitě považovat za Boschovo stěžejní dílo, neboť žádný jiný obraz nenamaloval s takovou různorodostí myšlenek a názorností. Díky tomu se předpokládá, že tento obraz vznikl ke konci jeho života.³¹⁹ Svým didaktickým programem, představením lidstva propadlého smrtelným hříchům a ikonografickým obsahem zapadá do středověkého duchovního světa. Ovšem co se týče jeho originálních alegorií, které jsou plné významu, jenž byl znám jen omezené části pozorovatelů, spadá toto dílo již do renesance.

Jakožto i jiná Boschova díla s podobným tématem, lze i zde předpokládat, že nebylo určené do sakrálního prostoru, nýbrž bylo objednáno zřejmě nějakým bohatým laikem, který patřil k burgundskému dvoru. Existují i doklady o tom, že by dílo mohlo původně patřit Jindřichu III. Nassavskému.

³¹⁴ 1487–1493, olej na dřevě, 86,5 cm x 120 cm, Benátky, Palazzo Ducale, sign. TS 2° p. n. 4.

³¹⁵ Olej na dřevě, 135 cm x 100 cm centrální panel, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. 2052.

³¹⁶ Olej na dřevě, 163,7 cm x 247 cm Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581.

³¹⁷ Zlato, stříbro, hedvábí, vlna, 292 cm x 492 cm, Madrid, El Escorial, sign. 10004013.

³¹⁸ SCHWARTZ 2016, 205.

³¹⁹ BOSING 2005, 60.

Dnes je autor znám především jako Hieronymus Bosch, to ale nebylo jeho pravé jméno. Byl pojmenován Joen van Aken.³²⁰ Van Aken proto, že jeho předci pocházeli z Cách. On sám však svá díla signoval Bosch, což odkazovalo na městečko, kde se narodil a strávil v něm celý svůj život a zažil jistě traumatický požár. Celý název je 's-Hertogenbosch (Vévodův lesík)³²¹ nebo jen zkráceně den Bosch (Lesík). Můžeme tak tvrdit, že si Hieronymus vytvořil svůj vlastní pseudonym. Hieronymus si ve své neobyčejné imaginaci na svých obrazech dovoloval malovat věci, které by se jiní autoři jeho doby neodvážili.³²² Boschův svět je svět úzkostných snů. Jeho dílo fascinovalo publikum skrze několik staletí, dříve panovala domněnka, že diabolické výjevy měly diváka spíše rozveselovat a bavit.³²³ Dnes je jeho tvorba považována za východisko surrealistických malířů 20. století a je inspirací nejen pro malířské umění, ale jeho dílo fascinuje tvůrce i filmové či knižní tvorby.

6.6 Hieronymus Bosch – Peklo a Pád zavržených, 1500–1504³²⁴

Druhým dílem z rukou Hieronyma Bosche, představeném v této práci jsou i desky *Pád zavržených* [32] a *Peklo*, [33] nacházející se společně s dalšími dvěma deskami *Pozemský Ráj* [34] a *Příchod duší do Empyrea* [35] v Benátkách. Datace desek se u různých badatelů rozchází a jejich vznik je uváděn od roku 1500 až do roku 1510.³²⁵ V dřívějších dobách se mělo za to, že tyto čtyři desky byly původně křídly polyptychu s námětem Posledního soudu na centrální desce. Pravděpodobnější ale je, že se jednalo o samostatné obrazy odměn a trestů, které vyplývaly ze zvláštního soudu,³²⁶ který jsem již zmiňovala v kapitole pojednávající o desce Dierica Boutse.³²⁷ Walter Bosing považuje právě Boutsovy desky za východisko, kterým se Hieronymus Bosch inspiroval.³²⁸

³²⁰ SCHWARTZ 2016, 12.

³²¹ SCHWARTZ 2016, 12.

³²² SCHWARTZ 2016, 13.

³²³ BOSING 2005, 7.

³²⁴ Olej na dřevě, 86,5 cm x 39,6 cm – každá deska, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.

³²⁵ KORENY 2012; FISCHER 2013; SCHWARTZ 2016, 81.

³²⁶ BOSING 2005, 36.

³²⁷ Tzv. Tnugdaloovo vidění a představa o zvláštním soudu, který se koná ihned po lidské smrti a duše je podle svých skutků uvržena do blaženosti či Očistce.

³²⁸ Např. BOSING 2005, 36.

Díky rozsáhlému porušení desek a jejich dodatečným úpravám, panovaly a panují pochyby, zda jsou opravdu dílem Boschovým.³²⁹ Walter Bosing však namítá, že kompozice obrazů je těžko výtvorem jiného autora, než právě Hieronyma Bosche.

Jak jsem zmínila v jedné z předešlých kapitol, deska s námětem pozemského Ráje, jakožto zobrazení dočasného pobytu vykoupených duší, které jsou v něm očišťovány a následně povolány k Bohu, je nepochybně inspirována starší zmiňovanou deskou od Dierica Boutse. [12] I přes to, že se Bosch velmi pevně držel kompozice svého předchůdce, nalzáme zde výraznější pohnutky ve tvářích postav, které vzhlížejí s nadějí k osudu, který je očekává. Bosch znázorňuje stejný moment tzv. zvláštního soudu jako Bouts, on ale tyto dvě témata rozpracovává na dvou samostatných deskách. Moment povolání duší k Bohu je zobrazen v momentu, kdy jsou duše vedené anděly do světla na konci velikého světelného tunelu. Bouts tomuto vstupu na Nebesa, nepřikládá takový důraz, jako Bosch o pár desítek let později. Bosch tím, že výjevu věnuje celou jednu desku, podtrhuje transcendentálnost Božího světla a Boha samotného, jenž je jakousi beztvárovou formou na konci tunelu, ve kterém se ztrácí veškerá zemská stvoření.

Stejnou podobnost nalzáme v desce Boutsova *Ráje*³³⁰ a Boschova *Pozemského ráje*.³³¹ Bosch motivu opět věnuje samostatnou desku. Studnu života zasazuje stejně jako Bouts do hornaté krajiny, ale již nepoužívá gotické tvarosloví, ale jsou na ní patrné renesanční prvky. Studna je zde představena, jako opravdový zdroj života, ke kterému se chodí napájet rajská fauna. Někteří badatelé právě díky stylové a kompoziční podobnosti těchto desek považují Boutse za předchůdce Boschova typického malířského stylu a východisko pro jeho benátské desky.³³²

V desce *Pád zavržených* se Bosch opět víceméně drží zavedeného Boutsova schématu. V jeho podání se ale duše dramaticky řítí temnotou, na jejímž konci jsou vrženy do spárů pekelných monster, dušeny kouřem a mučeny plameny pekelného ohně, který šlehá z mezer mezi skalami. Tato deska má velmi blízko k dogmatu, které

³²⁹ BOSING 2005, 36.

³³⁰ Olej na dřevě, 115 cm x 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P. 820.

³³¹ Olej na dřevě, 88,5 cm x 41,5 cm, Benátky, Palazzo Ducale, signatura nelze dohledat.

³³² BOSING 2005, 36.

v té době panovalo. Již Denis Kartuzián, k jehož dílu měl Bosch velmi blízko,³³³ odkazoval na Knihu Jób (Jb 10:11-22), kde se píše, že „*oheň pekelný plá, leč nesvíí. Plameny pálí, leč temnotu nevyženou.*“

Následující deska představuje Peklo samotné. Otevírá se nám pohled na hořící nebe, proti kterému vystává temná silueta skalnatého útesu, který se tyčí nad černou vodní hladinou, ve které jsou příšerami topeny duše hříšníků. Ne všechny jsou však mučeny fyzickými nástroji, jako je tomu například u *Zahrady pozemských pokušení*. Postava sedící vpředu se skoro až nezajímá o to, že ji okřídlený zelený čert tahá do svých spárů, ale vypadá spíše sklíčeně a zamyšleně, jakoby přemýšlela a litovala svůj vlastní mučivý osud. [36]

Oproti jiným Boschovým obrazům a výjevům s těmito náměty jsou benátské desky svou jednoduchostí kompozice v jeho díle ojedinělé. Pokud se podíváme například na Peklo v *Zahradě pozemských pokušení* nebo ve vídeňském *Triptychu s Posledním soudem*, který představím v jedné z následujících kapitol, hemží se to v nich nepřehledným množstvím obyvatel Pekla, kteří jsou zobrazeni skoro až nevyčerpatelnou mnohotvárností. Není tedy divu, že vyvstaly otázky, zda jsou Benátské desky opravdu dílem Hieronyma Bosche či nikoliv.

6.7 Hieronymus Bosch – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502³³⁴

Bosch motivy Pekla zpracovával i v jiných souvislostech, než jen jako vyústění Posledních soudů či k zobrazení osudu lidstva. Jedním z příkladů je triptych *s Pokušením svatého Antonína*. [37] V něm totiž autor nezobrazuje Peklo v pravém slova smyslu, tedy jakožto místo, kde jsou duše trápeny a mučeny v nekonečném utrpení, za hříchy, které spáchaly. Ale jedná se o Peklo v přeneseném smyslu významu slova, sv. Antonín se ocitá v „Pekle na zemi“ a je sváděn ke hříchům, kterým musí čelit. To je i důvodem, proč jsem tento obraz do práce zařadila, abych uvedla i jiné motivy Pekla, se kterými autoři pracovali a v jakých námětech ho zobrazovali.

³³³ SCHWARTZ 2016, 169. Denis Kartuzián totiž mezi roky 1466–1469 působil jako převor v kartuziánském klášteře Boží moudrosti, který se nacházel v okolí 's-Hertogenbosche.

³³⁴ Olej na dřevě, 131,1 cm x 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint.

Námět pokušení svatého Antonína měl Hieronymus Bosch ve velké oblibě.³³⁵ Bylo to především proto, že v jeho době byl sv. Antonín považován za ochránce před ergotismem.³³⁶ Tato nemoc u nakažených vyvolávala mimo kožní příznaky i halucinace. To se ve zvláštním souladu odráží i v Boschových znázorněních tohoto světce.

Triptych, který se dnes nachází v Lisabonu je mnoha badateli datován různě. Souhrnně se jejich datace pohybuje mezi léty 1500 až 1503.³³⁷ Téma svatého Antonína bylo v 16. století velmi rozšířené, obrazy s tímto světcem sbíral i král Filip II. Španělský, který měl ve svém majetku hned pět obrazů svatého Antonína právě od Hieronyma Bosche.³³⁸ Od knihovníka a převora fra José de Sigüenza v paláci El Escorial, kde měl Filip II. tyto obrazy uschované, se nám dochovala slova, která napsal sice k jinému Boschovu Antonínu, ale lze je aplikovat i na tento triptych.

*„Na jednom místě vidíme tohoto světce, krále poustevníků s vyrovnanou zbožnou, rozjímavou tváří a klidem a mírem v duši; jinde jej obklopují nekonečné smyšlenky a obludy, jež vytváří sám Satan, aby tuto bohobojnou duši i její neochvějnou lásku zmátl, vyděsil a rozrušil. Za tímto účelem umělec vyčarovává zvířata, divoké chiméry, nestvůry, požáry, obrazy smrti, jekot, hrozby, zmije, lvy, draky i strašlivé ptáky tolika druhů, až se člověk musí obdivovat jeho schopnosti ztvárnit tolik nápadů. A to vše učinil proto, aby dokázal, že duši, která slouží Boží milosti a kterou Jeho ruka pozvedává k podobnému způsobu života, v žádném případě nelze odvrátit ani odchýlit od jejího cíle ani tehdy, když d'ábel v představitosti i vnějším a v nitřním oku předvádí něco, co může vyvolávat smích či ješitnou libost nebo hněv či další nezřízené vášně.“*³³⁹

Sám José de Sigüenza pak dále srovnává svůj psychický stav se svatým Antonínem a vyjadřuje přání, mít také takovou sílu, aby mohl bojovat s d'áblem a svými démony. Tento zápis je velmi ceněn i z hlediska dnešního diváka, který při pohledu na Boschova

³³⁵ SCHWARTZ 2016, 140.

³³⁶ Choroba zvaná také nemoc svatého Antonína, která byla údajně vyvolána konzumací závadného pečiva. In: SCHWARTZ 2016, 140.

³³⁷ SCHWARTZ 2016 datuje do roku 1502; BOSING 2005 například nedatuje vůbec. Museu Nacional de Arte Antiga datuje rokem 1500. <http://museudearteantiga.pt/collections/european-painting/temptations-of-st-anthony>, Vyhledáno 20. 2. 2019.

³³⁸ SCHWARTZ 2016, 140.

³³⁹ SNYDER 1973, 36–37.

díla zažívá stejné pocity, jaké umělec vyvolával ve svých obdivovatelích již před stovkami let.

Nebylo náhodou, že ve stejné době vyšla roku 1486 příručka *Malleus maleficium*³⁴⁰ (Kladivo na čarodějnice), v 15. a 16. století totiž věřil naprosto každý, že pozemský svět je plný zlých stvoření, která škodila tělu, jiná s člověkem obcovala ve spánku. Na svědomí je měli mít právě čarodějnice,³⁴¹ proti kterým se lidé obraceli právě ke svatému Antonínu, aby jim pomohl.

Dominikáni, kteří tuto příručku napsali, byli přesvědčeni, že čarodějnictví se neobejde bez tří hlavních faktorů: ďábla, který dlí v Pekle, čarodějnic pobývajících na zemi a všemohoucího Boha na výsostech, neboť bez jeho požehnání se nemůže nic přihodit.³⁴² Bůh je přítomen i na tomto triptychu, stojí v rozbořené věži a kyne rukou, čímž dává věřícím najevo, že i to nejhorší utrpení, pokušení ďábla a trýzeň, které musejí za života snášet, je součástí božského záměru.

Nyní ale obraťme pozornost přímo k triptychu *Pokoušení svatého Antonína*. Na první pohled se zdá, že se jedná o jeden výjev odehrávající se v jednom čase a jednom místě. Bosch zde ale ztvárnil hned několik případů, kdy je svatý Antonín pokoušen ďáblem a dalšími příšerami, či sváděn nahými ženami. Před pozorovatelem se rozprostírá nehostinná krajina, v jejímž středu se vzpíná polorozpadlá budova s válcovou věží. Za touto budovou je v levém horním rohu zobrazeno hořící město, nad kterým se vznášejí prapodivné stvůry, a oheň ještě rozdmýchávají.

Na levém panelu se odehrávají dvě scény se svatým Antonínem. V horní části je světec zobrazen v momentě, kdy je odnášen děsuplnými stvořeními, která vytváří jakousi loď či prám. [38] Tento nebeský vor tvoří žába s netopýřimi křídly a dvě další šelmy, z nichž jedna má rysy psí hlavy s otevřenou tlamou a z druhé lze vidět pouze dlouhý ocas a zadní končetiny. Samotný Antonín ležící na zádech na nich spočívá velmi klidně, na sobě má dlouhý černý plášť s vyšitým křížem ve tvaru T – tedy znakem jeho řádu³⁴³ – a se spojenýma rukama je zabrán do svého rozjímání. Pod ním je, v krajině plné roztodivných příšer, zobrazen vysílený Antonín, který je po setkání s ďáblem, tažen dvěma mnichy antonitského řádu a třetím mužem s turbanem na hlavě, kterého

³⁴⁰ LENKOVÁ 2000.

³⁴¹ Na čarodějnictví panovaly v 15. století, ale i odlišné názory. Například Denis Kartuzián byl autorem textu o čarodějnictví, ve kterém ho označil za pověru. In: SCHWARTZ 2016, 35.

³⁴² SCHWARTZ 2016, 140.

³⁴³ SCHWARTZ 2016, 143.

nelze blíže identifikovat. [39] Gary Schwartz navrhuje myšlenku, že by se mohlo jednat o autoportrét samotného umělce, i když přiznává, že to nelze s určitostí prokázat.³⁴⁴

Na prostřední desce nacházíme světce uprostřed rozbořené věže klečícího, jak se s vyrovnaným úsměvem otáčí směrem k nám, rukou vytvářející žehnající gesto. [40] Za jeho zády se nachází skupina postav, které měly jistě svůj symbolický význam. Nejvýraznější postavou vzbuzující otázky je muž oděný v tmavém rouchu, s prasečím rypákem místo obličeje, s loutnou v podpaždí a sovou sedící mu na hlavě přichází ke kulatému stolu ve velmi zvláštním postoji na špičkách. V rukou drží na vodítku psa oblečeného v červené kápi a rolničkami upevněnými kolem těla.

Ačkoliv však jednotlivé prvky a postavy tohoto uskupení lze interpretovat různými způsoby, soudobý divák ale zřejmě nebyl schopen složit si tyto prvky do jednoho celku, kterému by byl schopen porozumět. Gary Schwartz tak nabízí domněnku, že autor ani nepočítal s tím, aby byl tento obraz pro diváka srozumitelný a jeho význam soudržný. Účelem této skupiny mohl být záměr diváka zmást, vyděsit a vyvézt z míry, zatímco svatý Antonín jen klidně klečí a s úsměvem se otáčí na diváka, aniž by se ho scéna odehrávající se za ním jakkoli dotýkala.³⁴⁵

Na pravém panelu Antonín sedí na kameni, zády k divákovi a jeho pohled se odvrací od ženy, která stojí nahá u kmene stromu a svádí jej. Lidé se totiž ke svatému Antonínu neobraceli jen, aby jej žádali o uzdravení z nemoci, ale modlili se k němu i lidé, kteří byli sužováni sexuální touhou, a prosili u něj o sílu, aby této touze mohli vzdorovat. Antonín byl v tomto směru tak čistý, že se ho bál samotný Satan, který se po neúspěšných pokusech Antonína svést z cesty, sám vydával za krásnou královnu a snažil se ho svést. Antonín však převlečeného ďábla odmítnul a ten se proměnil v černé prase, jež se také stalo jedním z Antonínových atributů.³⁴⁶ Podobně vyobrazenou ženu, nalézáme i na levém panelu *Oltářního obrazu s poustevníky (svatým Jeronýmem, Antonínem a Jiljím)*³⁴⁷ namalovaném kolem roku 1504. [41]

Nahá žena může mimo jiné, evokovat Evu, jakožto první pokašitelku, která v Ráji navedla Adama, aby okusili jablko ze stromu poznání. Stejně tak evokuje druhou Evu –

³⁴⁴ SCHWARTZ 2016, 37.

³⁴⁵ SCHWARTZ 2016, 144.

³⁴⁶ ATHANASIOS/VENTURA/MENDELOVÁ 2010.

³⁴⁷ Olej na dřevě, 86,5 cm x 120 cm, Benátky, Palazzo Ducale, sign. TS 2° p. n. 4.

tedy Pannu Marii – matka s dítětem, sedící na veliké kryse. Tato matka je podivným hybridem suchého kmene stromu se šupinatým rybím ocasem. Za ní stojí stařec v modrém turbanu na hlavě. Trojice je považována za narážku na Svatou rodinu při útěku do Egypta.³⁴⁸ V Boschově době totiž nebylo neobvyklé využívat na obrazech tzv. metodu převrácených hodnot. V tomto období byl tlak na křesťanskou společnost tak veliký, že lidé vyhledávali různé způsoby, jak si od tohoto tlaku ulevit. Jedním z nich byla zmíněná metoda, kdy došlo k převrácení zažitých zvyků, norem a rolí na určité období. Nejvýraznějším příkladem je masopust, kdy šlechtu nahradili obyčejní lidé, a stávali se tak z nich posměšná až karikovaná knížata, vévodové a další šlechtičtí příslušníci.³⁴⁹ Hieronymus Bosch tohoto převrácení využíval velmi výrazně a hojně a jedním z příkladů je právě Svatá rodina.

Ačkoli se na tomto obraze nejedná o přímé zobrazení Pekla, tedy místo, kde dlí pekelné bytosti v čele se Satanem a kde jsou duše hříšníků mučeny a trýzněny v nikdy nekončících mukách, je zde Peklo vyobrazeno také. Má ale podobu trýznění především jednoho jedince – svatého Antonína – a jeho cílem je svést světce z jeho bezhříšné cesty. Je zde zobrazena d'áblova snaha dostat Antonína do svých spárů všemi možnými způsoby, a tak mu doslova činit „Peklo na zemi.“

Bosch si ze svých obrazů Pekla vypůjčuje motivy i do tohoto triptychu, ať už se jedná o různé hybridní stvůry, které mají části těl lidské a části zvířecí, nebo o různé okrajové scény, kde jsou vyobrazeni další lidé. Příkladem nám může být zelený čert, [42] kterého nalézáme na benátské desce *Očistce*. Jeho tlama se rozevívá a dává nám spatřit bílé tesáky. Stejný výraz má démon na obraze svatého Antonína, který vykukuje zpod červené drapérie a sápe se po mrtvé rybě. Ač se tedy na první pohled může zdát, že Bosch byl ve svých obrazech vždy originální, i on měl své oblíbené motivy, které rád ve svých dílech citoval.

³⁴⁸ SCHWARTZ 2016, 145.

³⁴⁹ SCHWARTZ 2016, 145.

6.8 Hieronymus Bosch – Triptych Posledního soudu, 1504–1505³⁵⁰

Jak jsem již zmiňovala, v Boschově době panovalo přesvědčení, že Poslední soud se blíží, neboť hříchy lidstva se v posledních letech velmi rozšířily.³⁵¹ Takové myšlenky podporovaly i morové nákazy, záplavy a další přírodní katastrofy, které lidstvo v těchto časech sužovaly a které byly vnímány jako znaky toho, že Poslední soud nastane velmi brzy. Tyto obavy jsou velmi drasticky zprostředkovány právě na Boschově Vídeňském triptychu. [43]

Na zavřených křídlech jsou technikou grisaille vyobrazeny postavy sv. Jakuba z Compostely a sv. Bavona, který byl patronem Gentské katedrály. Ani jedna z postav nenapovídá o tom, co se děje uvnitř oltáře. Sv. Jakub je umístěn jako poutník v krajině, kdežto sv. Bavon je zobrazen v interiéru s dalšími postavami. Uvnitř desek je zobrazen příběh z knihy Genesis (*Gn 2-3*). Tedy stvoření Evy v popředí, uprostřed prvotní hřích a nad ním vyhnání Adama a Evy z Ráje. Na obloze je pak zobrazena vzpoura Lucifera, o které se sice kniha Genesis nezmiňuje, ale je popisována v židovských legendách.³⁵² Zahnutí prvotního hřichu do výjevu Posledního soudu, nebylo ve středověku tak úplně obvyklé. Vzpomeňme si například na již zmiňovaný Poslední soud od van Eycka,³⁵³ který prvotní hřích nezahrnuje, stejně tak Petrus Christus³⁵⁴ ho vynechává a soustředí se pouze na Soudný den. Jedná se tak o nové téma v rámci Posledního soudu, které začíná být v renesanci rozpracovááno.

Dalším odlišením je fakt, že u ostatních malířů hrálo při Posledním soudu velkou roli nebe, ve kterém se výjev odehrává, ovšem Bosch dává hlavní důraz na zemi a nebesa jsou velmi upozaděna. Například Rogier van der Weyden dává hlavní důraz především na soud a trůnicího Krista jako hlavní střed všeho dění.³⁵⁵ Zobrazení Zatracených duší,

³⁵⁰ Olej na dřevě, 163,7 cm x 127 cm – centrální panel, 167 cm x 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581.

³⁵¹ BOSING 2005, 33.

³⁵² BOSING 2005, 34.

³⁵³ Jan van Eyck – *Diptych s Ukřižováním a Posledním soudem*, 1430–1440, New York, Metropolitan Museum, sign. 33.92ab.

³⁵⁴ Petrus Christus – *Poslední soud*, 1542, olej na dřevě, Berlín, Staatliche Museen, signature nelze dohledat.

³⁵⁵ Rogier van der Weyden – *Poliptych s Posledním soudem*, 1443–1451, olej na dřevě, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, signature nelze dohledat.

bylo většinou druhořadé a stejný prostor dostávaly i duše Spasených. U Bosche je to ale přesně naopak. Velkou část zabírá právě tragický osud lidstva, které je pohlcováno katastrofami. Hlavní důraz je kladen především na zánik země, která je sužována ohněm. Tomuto výjevu dává malíř prostor nejen na pravé desce, ale pozemský svět sužovaný pohromami a ohněm se dostává i na střední panel, což u typického zobrazení Posledního soudu není vůbec obvyklé. Jeho představy byly velmi pravděpodobně ovlivněny Zjevením sv. Jana (Zj), které bylo na konci 15. století pečlivě studováno.³⁵⁶ Země je tak na středním panelu zachycena ve chvíli, kdy se v podstatě již nijak neodlišuje od Pekla, které je výrazněji zastoupeno na pravé desce. Pro Bosche znamenalo věčné zatracení především útrapy a tělesnou trýzeň, jak je ostatně dobře patrné na střední a pravé desce. Stejně, jako v *Zahradě pozemských pokušení*, i zde jsou těla trhána na kusy fantaskními monstry, mučena nejrůznějšími nástroji a trestána za pozemské hříchy. Opět se opakuje motiv lovce jako oběti a kořisti na pozici lovce, tentokrát jde ale o druh jakéhosi ptáka³⁵⁷ s lidskýma nohama, který lukem a šípem ulovil mužskou postavu a nyní si svou kořist odnáší nabodnutou na tyč.

[44]

Piják alkoholu je donekonečna napájen čerty ze sudu, do kterého trychtýřem močí osoba zavřená ve vězení umístěném v peci. Ve stejné peci jsou jako v udírně zavěšeny jiné lidské postavy. V pravém rohu je zmiňovaný nůž, který je nyní nesen příšerami, které jím útočí na skupinku před nimi. Další a další duše jsou rvány na kusy, mučeny na ďábelských mučidlech, páleny v pecích a hnány do Pekla jako dobytek.

Díky Boschově stolní desce z Prada [45]³⁵⁸ a nápisech na ní, dokážeme ke každému smrtelnému hříchu přiřadit i odpovídající trest. Zda i zde postupoval stejně, nemůžeme s jistotou říci. Některé hříchy však lze podle jejich trestu identifikovat. Například chamtivci, kteří jsou vařeni ve velkém kotli umístěném v peci. Na rohu je také zmíněný požítkář. Nestoudná žena na střeše této pece pak musí za své provinění nahá snášet laskání od ještěrovité příšery.

³⁵⁶ BOSING 2005, 34.

³⁵⁷ Podle zobáku by se mohlo jednat o druh kolpíka.

³⁵⁸ Olej na dřevě, 130 cm x 150 cm, Madrid, Museo del Prado, sign. P002822. Interaktivní náhled k dispozici zde:

<http://boschproject.org/view.html?pointer=0.487,0.003&r=0.2944,0.5253,0.4750,0.2296&i=815P>
VISIB_EX, vyhledáno 23. 03. 2019.

Mimo desku z Prada se o trestech zatracených duší můžeme dočíst i v Infernu od Danteho.³⁵⁹ Ten tímto dílem ovlivnil ztvárnění Pekla v mnoha dílech a několika generací italských umělců.³⁶⁰ Bosch sice toto, ani žádné jiné podobné „očitě svědectví,“ která byla velmi oblíbená ve středověku, doslovně necituje, ale nepochybně je musel znát a snad se i volně inspiroval. Vliv je zřetelný především v topografii jeho Pekel. V nich zobrazuje jámy a hořící pece, řeky a jezera, ve kterých jsou duše topeny. Stejně tak jeho zvířecí postavy byly již dříve běžnou součástí vyobrazení Pekla. Bosch je akorát ještě více transformuje a dodává jim fantasknějšího vzhledu tím, že mnoho z nich je jakýmsi křížencem zvířete a člověka. Některé jsou pak navíc ještě propojeny s neživými předměty. Pro představu mohu uvést vejce v prostřední části, z jehož praskliny čouhá hlava nějakého plaza, nohy jsou lidské, obuté v červených botách a celé vejce je probodnuto šípem. Hlavy se tu prohánějí na nohou bez trupu, ryby zde získávají lidské končetiny. V horní části se nacházejí čerti, jejichž těla ve tmě svítí.

Nejinak je tomu i na pravé desce triptychu. Na první pohled nás upoutá centrální budova ve spodní části se stanem plným zatracených, křičících a zoufalých duší na její střeše. Uvnitř vstupu je monstrum, které diriguje pekelný orchestr. V horní části je opět zborcené město zachvácené a ničené pekelnými plameny. [46]

Bosch tímto triptychem účinně vyjádřil středověkou představu Pekla, tedy místo, kde zákony přírody, které byly ustanoveny Bohem, neplatí a jsou v naprostém chaosu.³⁶¹ Ukazuje se zde všeobecný Boží soud, který bude vyneset nad všemi lidmi v blíže neurčené budoucnosti.

Musíme však vzít v potaz to, že tak, jak dnes vnímáme tento obraz my, v dnešní době, ho lidé v Boschově době nevnímali. Lidé byli tehdy zřejmě velice dobře informovaní o prostředí Pekla, a poměrech, které se tam odehrávaly, a to především díky množství kázání, která slýchali z kazatelen kostelů. Jedním z důležitých kazatelů té doby byl již zmíněný Jan van Ruusbroec.

Jak velmi trefně poznamenává Walter Bosing, lidé při pohledu na Boschovy obrazy „*pociťovali střídání extrémního chladu a horka a lapali po dechu ve všudypřítomném kouři a v páchnoucích výparech. Slyšeli vřestění a syčení d'áblů, především ale výkřiky*

³⁵⁹ ALIGHIERI 2015.

³⁶⁰ BOSING 2005, 35.

³⁶¹ BOSING 2005, 36.

mučených.“³⁶² Tyto pocity ostatně můžeme odečíst i z postav na desce. Jako jeden příklad za všechny mohou být křičící a zoufalé duše, které se tísní ve stanu umístěného na střeše budovy nacházející se na pravé desce. V Boschově ztvárnění Pekla duše své utrpení prožívají stále znovu. Neustále se zotavují a hned poté opět trpí, aby svůj trest mohli prožívat po celou věčnost.³⁶³

Mezi Boschovými obrazy a literárními prameny vycházejícími v jeho době, nacházíme rozdíl, a to ten, že v literatuře³⁶⁴ se utrpení duší odehrává v současné chvíli, kdežto v Boschových obrazech je děj umístěn do blíže neurčené budoucnosti. Z toho podle Waltera Bosinga³⁶⁵ vyplývá, že jde o zvláštní soud, před který předstoupí každá duše ihned po své smrti, a v těchto útrapách pak bude vyčkávat na Poslední soud.

Rozkol s tradičním zobrazením Posledního soudu nastává u Bosche i v rozdělení souzených duší. Obvykle malíři rozdělovali Vykoupené a Zavržené duše na dvě poměrně stejně velké skupiny. Důkazem je van Eyckův diptych *Ukřižování a Poslední soud*, Memlingův triptych s *Posledním soudem*, nebo stejný námět od Petra Christa. S těmito autory ale Bosch takové optimistické rozdělení nesdílí, a zobrazuje – pro lidstvo spíše nelichotivý – poměr kde počítá s vyšším počtem Zavržených, nežli Spasených duší. Podobně řešil i rozdělení duší na triptychu *Posledního soudu*,³⁶⁶ který se dnes nachází v Bruggách. [47]

Bosch ve svých dílech pracuje daleko více i s vyjádřením prostoru, než výše zmínění umělci. Zatímco na Vídeňském soudu je krajina zobrazena spíše panoramaticky a naskýtá se nám daleko větší vln do prostoru, u van Eycka či Christuse, kteří vycházeli ještě ze středověké tradice vyobrazení Posledních soudů, je krajina a prostor velmi upozaděn a hlavní důraz je kladen na změť postav. Především van Eyck použil krajinu jen v jedné čtvrtině svého obrazu, tento pás slouží jako jakési oddělení mezi Nebem a Peklem. Petr Christus sice své krajině dal o trochu větší prostor, ale ani zde není hlavním prvkem skladby obrazu, ale odděluje Nebe od Pekla. Kdežto Bosch na svých obrazech s krajinou a prostorem pracuje daleko více, v tomto rozdílu lze spatřovat, že Bosch již středověkou tradici ve své tvorbě opustil.

³⁶² BOSING 2005, 36.

³⁶³ BOSING 2005, 36.

³⁶⁴ Například zmiňované Tnugdaloovo vidění.

³⁶⁵ BOSING 2005, 36.

³⁶⁶ 1480–1486, olej na dřevě, 99,5 cm x 117,5 cm, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0000GRO.0208.I.

Jak jsem zmiňovala v jedné z předešlých kapitol, roku 1481 bylo ve 's-Hertogenboschi konáno shromáždění *Řádu zlatého rouna*, při tomto shromáždění byl mimo jiné do řádu povýšen i Maxmiliánův syn, Filip I. Kastilský (1478–1506). Ten převzal nad Burgundským vévodstvím vládu roku 1493, a již o dva roky později učinil „radostný vjezd“ do tohoto města. S 's-Hertogenboschem byl jeho panovnické působení velmi spjato a není tedy divu, že si v něm v letech 1504–1505 zřídil hlavní stan při tažení proti Geldrám.³⁶⁷ Během těchto let Filip vyplatil Hieronymu Boschovi zálohu 36 liber, aby zhotovil obraz s „Božím soudem, jakožto rájem a peklem“ Z této formulace lze usuzovat, že se mělo jednat o desku s Posledním soudem. De Vrij³⁶⁸ tuto tematiku studoval, a došel k závěru, že není pochyb o tom, že se jedná právě o tento triptych Posledního soudu, dílo, které se ze sbírky Filipa I. Kastilského dostalo až do Vídeňských sbírek.

Důležité je také zmínit, že k této desce se nám dochovala i pozdější kopie od Lucase Cranacha.³⁶⁹ Ten vytvořil skoro identickou kopii, kterou ale doplnil o drobné změny.

6.9 Hieronymus Bosch – *Fůra Sena, 1510 (Poutník)*³⁷⁰

Posledním dílem Hieronyma Bosche, kterému bych se ráda věnovala, je triptych *Fůra sena* [48] také známý pod názvem *Poutník*,³⁷¹ podle poutníka vyobrazeného na zavřených křídlech obrazu. Ikonografický rozbor tohoto námětu byl předmětem již mnoha badatelů,³⁷² a proto mu v této práci nebudu věnovat pozornost. Důležitější je pro tuto práci pravá deska s Peklem.

Při otevřeném oltáři se nám ukáže pohled na tři výjevy. Na levé desce autor jako věčný pesimista zobrazuje momenty, od kterých se lidské pokolení chová jen hůř a hůř. V Ráji Adam podléhá Evě a trhá jablko ze Stromu poznání, Archanděl Michael je zachycen v momentě, kdy je oba v rozčilení vyhání z Ráje.

³⁶⁷ SCHWARTZ 2016, 65.

³⁶⁸ DE VRIJ 2012, 374–375.

³⁶⁹ *Poslední soud*, kolem 1520, olej na lipovém dřevě, 163 cm x 125 cm – střední panel, 163 cm x 58 cm – každé křídlo, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, sign 563.

³⁷⁰ Olej na dřevě, 133 cm x 100 cm – střední panel, 147 cm x 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052.

³⁷¹ Od Bosche se nám dochovala ještě jedna deska s názvem *Poutník*, která se dnes nachází v Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu.

³⁷² BOSING 2006; SCHWARTZ 2016.

Na středním panelu, je vyobrazena fůra sena, kolem které Bosch líčí lidstvo nestojící o spásu, konající hříchy, užívající si marnivosti a uspokojující svou nenasytlost. Nad nimi Kristus na nebesích dává na odiv své rány, aby lidstvu připomněl, že zemřel pro jejich spásu, pozornost mu ale věnuje jen jediná postava z celého výjevu, a to anděl klečící na vrcholu fůry a vzhlížející k němu. Celá fůra je na obřím povoze tažena nespočtem různorodých nestvůr a monster přímo do spáru Pekla nacházejícího se na pravém křídle oltáře. Nikdo z lidí tomuto cíli nevěnuje pozornost a raději si hledí toho, aby si ze sena utrhli co největší kus. Jsou pro to ochotni udělat cokoli, jako muž v popředí obrazu, který jinému podřezává hrdlo. [49] To, že se jedná o alegorii, bylo známo již od počátku jeho vzniku a roku 1605 Fra José de Sigüenza napsal:

„Bosch namaloval pinožení člověka po vyhnání z Ráje a přesídlení do tohoto světa a ukazuje, jak prahne po blaženosti, která se podobá senu či slámě, rostlině bez ovoce, o níž se ví, že druhý den bude hozena do kamen.“³⁷³

Na pravé desce s Peklem vidíme začátek průvodu táhnoucího fůru sena ze středního panelu. Ocitáme se opět v bezútěšné krajině, jako je to v Boschově Pekle obvyklé. Flóru na této desce kromě pár suchých kmenů stromů nenalezneme, za to fauna je opět fantaskním výkvětem malířovy mysli. Nestvůra s rybí hlavou a lidskýma nohama požívá nahé tělo, o kus dál je muž hnán smečkou podivuhodných psů. Jeden má místo ocasu větev, další ho má porostlý ostny a jiný má tvar přerostlého ještěra.

V prostředním plánu se odehrává stavba centrální budovy. [50] To je dosti neobvyklé téma zobrazené v Pekle. Ďáblové a pekelná stvoření se podílí na její stavbě. Modrý ještěr leze po žebříku a nese na svých bedrech materiál ke stavbě, zatímco další míchá maltu, kterou slepuje cihly.

V pozadí, jak je již u takového motivu časté, je plameny do ruda zbarvená obloha, oproti které se rýsuje obrys hořící budovy, z níž stoupají oblaka kouře. Od událostí odehrávajících se v předním plánu je oddělena tmavým mořem, ve kterém tonou duše hříšníků, jako je tomu například u benátské desky *Očistce*.

U tohoto díla se nabízí srovnání se starším triptychem *Posledního soudu*³⁷⁴ z Brugg, vzniklého okolo roku 1480, u něhož Boschovo autorství někteří badatelé zpochybňují

³⁷³ DE VRIJ 2012, 452–454; SCHWARTZ 2016, 180–181.

a polemizují, zda se nejedná spíše o malíře tvořícího v jeho okruhu.³⁷⁵ Gary Schwartz se přiklání k názoru Marka Rudolfa de Vrije, že se nejedná o pozdější napodobeninu, jak tvrdí Walter Gibson³⁷⁶ či Stefan Fischer,³⁷⁷ ale o nejstarší Boschovu malbu, na které si teprve zkoušel a tříbil svůj pohled na poslední věci člověka.³⁷⁸ Že si na tomto obraze teprve zkoušel a vytvářel kompozice, které bude používat později, může dokládat i srovnání Pekla nacházejícím se na *Posledním soudu* z Brugg a Pekla z *Fůry sena*. [51] Pokud se totiž podíváme na budovu, která je stavěna na Madridské desce, nalezneme nepochybnou podobnost s již postavenou věží v Bruggském Pekle. Rovněž se na obou opakuje postava probodnutého muže s helmou, jedoucího na krávi. [52] Tato postava je v podstatě totožná, až na pár jednotlivých detailů, jako je umístění kalichu či kotlíku. Při pohledu na tyto dvě desky mne napadá myšlenka, že by se mohlo jednat o stejné místo, akorát časově rozdělené. Tedy že na obou se nachází stejné Peklo, ale na madridské desce jsou zobrazeny události odehrávající se před událostmi na desce z Brugg. Na první jsou totiž práce na stavbě věže ještě v plném proudu, kdežto na druhé je již hotovo a ďáblové odnášejí nepotřebné žebříky pryč k řece, kde je používají k jejímu přebrození. [53]

Když bychom také změnili úhel pohledu na obě scény, naskytla by se nám velmi podobná krajina. Na Peklo nacházející se u Posledního soudu shlíží divák z daleko větší výšky, a tak se před námi rozprostírá větší plocha krajiny, pokud bychom ale úhel pohledu snížili, krajina by se zkrátila a kompozice by byla velmi podobná madridské. Jedná se ale pouze o mou interpretaci a nemáme nikterak doloženo, že by autor přemýšlel v takovéto rovině, i když je velmi patrné, že zde rozvíjí své již osvojené kompoziční metody. A myšlenka, že jde o jeden stejný svět je velmi nasnadě.

Nabízí se také zmínit srovnání tohoto obrazu s triptychem *Zahrada pozemských pokušení*. Zatímco svět ve *Fůře sena* vypráví o světském vlastnictví a chamtivosti, v *Zahradě lidských potěšení* jde o radost smyslů a zejména smrtelný hřích chlípnosti. Ten je na několika místech uskutečňován naprosto nezastřeně. Příkladem je dvojice v uzavřené bublině v dolní levé části, či dvojice ležící v mušli opodál. Vůz sena je

³⁷⁴ Olej na dřevě, 98,7 cm x 110 cm – střední panel, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0.208.1.

³⁷⁵ GIBSON 1973; TOLNAY 1984; KORENY 2012; DE VRIJ 2012; FISCHER 2013; SCHWARTZ 2016, 156.

³⁷⁶ GIBSON 1973.

³⁷⁷ FISCHER 2013.

³⁷⁸ SCHWARTZ 2016, 159.

naopak symbolem lidské chamtivosti, který je pomalu vlečen do Pekla. Šupinatá ryba je poté narážkou na navždy ztracenou čistotu.

6.10 Joachim Patinir – Překročení řeky Styx, 1520–1524³⁷⁹

Posledním obrazem, kterému se budu v této práci věnovat je deska Joachima Patinira *Překročení řeky Styx*. [54]³⁸⁰ Dílo je mezi Patinirovou tvorbou zajímavé svou kompozicí, ve které vybočil ze svých tradičnějších zvyků a prostor rozdělil vertikálně do tří částí. Pevniny po stranách panelu jsou oddělovány širokou vodní plochou s Cháronem plovoucím na loďce v centru obrazu.

Co se ikonografie týče, malíř v ní propojuje prvky křesťanské a řecké mystiky. Zatímco krajina na levé straně nám anděly, zvěří a studnou života v pozadí naznačuje, že se jedná o biblický Ráj, nikoliv Elysejská pole. Na druhé straně za řekou nám však přítomnost trojhlavého psa Kerbera [55] jako symbolu Háda, tedy řeckého boha podsvětí, naznačuje, že se jedná spíše o představu Pekla z řecké mytologie. Řeckému podání Pekla také odpovídá Charón převážející zemřelého přes řeku. Patinir Charóna zobrazil v okamžiku, kdy převáží duši přes řeku, v tomto momentě by si měla každá duše vybrat, kam se bude ubírat její cesta po smrti.³⁸¹ Z pohledu, který upírá sedící postava v lodi, můžeme jasně vyčíst, že zde již bylo rozhodnuto a její osud bude završen v Pekle.

Není pochyb, že Patinir se k vytvoření tohoto díla inspiroval z evangelia sv. Matouše (Mt). Také odráží atmosféru té doby, kdy společností cloumala protestantská reformace poté, co Martin Luther vydal svých *Devadesát pět tezí*.³⁸² Tímto ztvárněním představuje *memento mori*, tedy aby měl člověk na paměti, že smrt je nevyhnutelná pro kohokoli, a aby byl člověk spasen, musí si vybrat cestu Krista a nedbat falešných Rájů a lstivého pokušení.³⁸³

³⁷⁹ Olej na dřevě, 64 cm x 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616.

³⁸⁰ Deska má mnoho názvů, někdy nazývaná *Krajina s Charónem překračujícím řeku Styx* či *Charón překračující řeku Styx*.

³⁸¹ SILVA 2007, 153–160.

³⁸² LUTHER 1517.

³⁸³ SILVA 2007, 153–160.

Při vytváření této desky se Patinir nepochybně inspiroval u Hieronyma Bosche. Je to patrné nejen při dnešním pohledu, ale i díky rentgenovému zkoumání,³⁸⁴ při kterém byly v části Ráje objeveny přemalby a různé změny, které autor při tvorbě udělal.³⁸⁵ V hotovém obraze se tak ještě více přiblížil Boschově Ráji v *Zahradě pozemských pokušení*. Naopak v části Očistce jsou Patinirovy podkresby daleko více boschovské, než je výsledný obraz.

V popředí pravého dolního rohu byl v podkresbě viditelný velký démon, toho však nahradila pouze čistá krajina, která nám dává pocit falešného Ráje.³⁸⁶ Nad tímto falešným Rájem se nachází kruhová věž, ze které pramení řeka. Na této věži spatřujeme jasnou inspiraci v Boschových architekturách nacházejících se na jeho deskách *Očistec [33]*³⁸⁷ či *Peklo u Fúry sena [48]*³⁸⁸ Pod stříškou se krčí Kerberos bránící vchod do podsvětí. Na obzoru opět nalzáme siluety hořících a kouřících budov. [56]

I když je v kompozici patrná inspirace Boschem, Patinir ve svém díle nezobrazuje takové nepřeborné množství postav a různých démonů a příšer. Jeho Peklo je oproti jeho předchůdci vlastně v podstatě prázdné. Jen tu a tam nalezneme drobnou postavu krčící se za kamenem či vykukující zpoza zídky. Větší skupiny duší se nacházejí až v horní třetině Pekla, jsou ale tak malinké, že lidské oko stěží postřehne, co se s nimi na obraze děje. I přes značnou inspiraci u Bosche, ale není díky kresbám objeveným rentgenovým zářením, použitou škálou barev a postavě Charóna, který nese typické rysy Patinirových postav, pochyb, že se jedná o dílo Joachima Patinira, který ho vytvořil bez jakékoli další pomoci.³⁸⁹

Jak jsem zmiňovala, v rámci Patinirových děl je tato deska neobvyklá řešením kompozice. I přes to, že zde používá stejné prostředky k modelování krajiny, jako je perspektiva, barva, světlo a stíny, a na krajinu pohlíží z ptačí perspektivy, změna nastává v členění obrazu. Zatímco v jeho ostatních pracích skládá výjevy horizontálně, tedy by se daly pomyslně rozdělit do linií nad sebou, v *Překročení řeky Styx* použil členění vertikální a obraz čteme zleva doprava, stejně, jako s prostorem a vyprávěním

³⁸⁴ Rentgenové snímky bohužel nejsou přístupné, a tak tyto informace čerpám pouze z dostupné literatury.

³⁸⁵ SILVA 2007, 153–160.

³⁸⁶ SILVA 2007, 153–160.

³⁸⁷ 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm x 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.

³⁸⁸ 1510, olej na dřevě, 133 cm x 100 cm střední panel, 147 cm x 66 cm každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052.

³⁸⁹ SILVA 2007, 153–160.

pracuje Bosch. Z tohoto hlediska se tak v rámci Patinirovy tvorby jedná o ojedinělé dílo vystupující z jeho obvyklých kompozičních řešení.

Autor se zřejmě narodil roku 1480 v Dinantu, což je frankofonní území v dnešní Belgii a zemřel roku 1524 v Antverpách.³⁹⁰ O jeho životě toho není známo mnoho, ale víme, že se roku 1515 vyučil v antverpském cechu sv. Lukáše. Roku 1521 se setkal s Albrechtem Dürerem, který byl hostem na jeho svatbě a který ho chválil jakožto výborného krajináře.³⁹¹

Malíř byl jedním z umělců, kteří rozvíjeli tzv. *Weltlandschaft*, tedy stylu malby, kdy byla krajina znázorňována z panoramatického pohledu a postavy v ní umístěné se tak jevily jako velmi malé. Jak jsem doložila v předchozím odstavci, jeho tvorba byla ovlivněna Hieronymem Boschem, ale také Quentynem Massysem, s nímž spolupracoval mimo jiné i na obraze *Pokoušení sv. Antonína*.³⁹² Dodnes se nám dochovalo pouze pět jeho obrazů, které mu můžeme spolehlivě připisovat, neboť je sám autor podepsal slovy *Opus Joachim D. Patinier*.³⁹³ Kdo byl objednavatelem obrazu s řekou Styx, není známo, stejně tak jako nevíme, kam měl být obraz určen. Vzhledem k tématice a zpracování, se pravděpodobně nejednalo o oltářní obraz, ale byl spíše určen jako kabinetní dílo pro humanistické prostředí. Bezpochyby se ale jedná o dílo, které spadá do závěru autorovy tvorby před jeho smrtí roku 1524.

³⁹⁰ VACKOVÁ 1989, 93.

³⁹¹ Dürer při této příležitosti vytvořil také malířův portrét, který je dnes uložen v Rijksmuseum: Albrecht Dürer: *Portrét Joachima Patinira*, 1530–1550, rytina, 23,2 cm x 18,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, sign. RP-P-OB-4589. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.223050>, vyhledáno 24. 3. 2019.

³⁹² Olej na dřevě 155 cm x 173 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001615.

³⁹³ GLENN 2009.

Závěr

Jak z práce vyplývá, motiv Pekla byl v Burgundském vévodství 15. a 16. století (a nejen v něm) vnímán především jako jakási prevence proti páchání hříchů za pozemského života. Byl upomínkou toho, co lidskou duši čeká, pokud se nebude chovat mravně a bude páchat smrtelné hříchy. Obrazy zobrazující Poslední soudy, v jejichž spojení byl motiv Pekla vyobrazován nejčastěji, byly jednou z pomůcek církve, jak udržet a vést člověka po správné Boží cestě. Objednavatelem však nebyla výhradně církev, ale i bohatí měšťané a panovníci, kteří těmito obrazy vyjadřovali svou oddanost víře a potažmo církvi. Tito donátoři pak mohli mít vliv i na výslednou podobu obrazu. Co dále ovlivňovalo podobu Pekla, byla zajisté literatura. Díky Janovu Zjevení a jiným biblickým či apokryfním textům panovalo všeobecné povědomí o tom, jak bude probíhat a vypadat Poslední soud a jak budou hříšníci trpět v Pekle. Pro umělce 15. století byl velkým východiskem text o Tnugdalově vidění. V pozdějších letech pak byl důležitý popis Pekla od Danta. Je však nutné říci, že i přes to, že se umělci jistě inspirovali různou dobovou literaturou popisující průběh Posledního soudu a vzezření pekelného světa, jednalo se stále jen o inspiraci a v žádném z představených děl se nejedná o doslovnou citaci nějakého textu. Takovou doslovnou citaci můžeme spatřovat především v italském prostředí, jako příklad za všechny může být Botticelliho *Inferno*.

Proměna v nizozemském podání Posledního soudu a potažmo Pekla vznikala nejen v kompozičním řešení obrazů a jejich výjevů, ale také v pojetí času, ve kterém se nekonečné mučení duší odehrávalo. Zatímco totiž z díla Tnugdalova vidění vyplývala tradice jakéhosi zvláštního a osobního soudu, který probíhal po smrti jednotlivého člověka, v tradici vyplývající z křesťanské víry, se Poslední soud a následné uvržení hříšných duší konalo na konci světa, v blíže nespecifikované budoucnosti.

Z počátku nebyl Peklu v obrazech dáván tak velký prostor. Příkladem jsou diptychy Jana van Eycka a Petra Christa, jejichž scény Pekla jsou spíše jen doplňkem důležitějšího motivu Posledního soudu a svou kompozicí vycházely ještě ze středověké tradice románských tympanonů. Přes to ale u těchto dvou obrazů nalzáme stejné východisko. Především u desky *Posledního soudu*, která byla dříve autorsky připsána Janu van Eyckovi, nyní jsou badatelé opatrnější a připouští i možnost, že se jedná

o práci jeho následovníka. Na obou výjevech nalezneme na první pohled stejnou kompozici, která se u každého autora trochu liší, ale stejné východisko je nepopíratelné.

Jak je vidno, oba autoři mají stejné kompoziční dělení obrazu, tedy na tři části, nebeskou, pozemskou a pekelnou pod zemským povrchem. Obě desky jsou členěny horizontálně a na obou se opakuje motiv Archanděla Michaela. Zatímco je však na Eyckově desce spíše v pasivní roli, Petrus Christus ho do akce zapojuje daleko více, a je zde představen jako aktivní obránce před zlem. Na těchto raných deskách je Peklo spíše jen doplňkem hlavního výjevu Posledního soudu. Jedná se o prostor nijak perspektivně členěný, ve kterém se lidské duše v prvním případě nacházejí jedna na druhé a jsou požírány démony, k jejichž podobiznám přispěly biblické a apokryfní texty, ve kterých jsou popisováni jako padlí andělé s lidskou postavou a zvířecími končetinami.

Dílo Dierica Boutse z poslední čtvrtiny 15. století, na kterém pozorujeme změnu Eyckovy kompoziční tradice, je triptych s Posledním soudem, určeným pro městskou radu. Z triptychu se nám dochovala pouze dvě boční křídla, a tak s jistotou nevíme, jaký motiv se nacházel na střední desce. Dochovala se nám však křídla, na kterých je zobrazen *Ráj* a na druhém *Peklo*. Dieric Bouts na těchto deskách vycházel z pojetí soudu, které vycházelo z Tnugdalaova vidění, tedy zobrazuje výjev, který se odehrává v přítomnosti. V Ráji jsou duše očišťovány a vedeny anděly ke spasení do nebes, zatímco v Pekle panuje neutěšená mučivá atmosféra s nahými lidskými těly mučenými ještěrovitými démony. Na této desce vidíme posun, kdy autor dává v rámci obrazu Peklu větší prostor, na rozdíl od van Eycka a Christa. Pekelná krajina je vytvářena skalnatými útvary, nachází se v ní i moře, ve kterém jsou topeny duše. Motiv moře, ve kterém jsou hříšníci topeni a démony taháni ke dnu, se na výjevech tohoto typu objevuje velmi často. Může jít o narážku na řeku Styx, ve které – jak popisuje Dante – se v bahně brodí hříšníci, anebo o jinou pekelnou řeku Flegeton, která se podle Danta nachází v sedmém okruží a topí se v ní násilníci, mezi kterými Dante spatřuje i Alexandra Velikého.

Řeka Styx ostatně hraje velkou roli v obraze Joachima Patinira – *Překročení řeky Styx*, na tomto obraze je zajímavé, že autor zde vychází nejen z křesťanské tradice Pekla, ale připojil k ní i antickou. Na jednom výjevu se nám totiž po levé straně

rozkládá křesťanský ráj, ale na straně pekelné vchod do podsvětí stráží antický tříhlavý pes Kerberos.

Pokud bychom ale chtěli označit jediného malíře, který motivy křesťanského „morálního“ Pekla zpracovával do nejmenších detailů, šlo by o Hieronyma Bosche. Jeho obrazy odjakživa vzbuzovaly velkou pozornost a dodnes tomu není jinak. Na jeho pojetí Pekla mělo veliký vliv Tnugdaloovo vidění, které bylo v jeho době velice oblíbené.

Jeho obrazy jsou doslova přeplněné symboly, narážkami a tajemstvím. I když by se ale mohlo na první pohled zdát, že je každý jeho obraz unikátním, není tomu tak, jak ostatně dokládají předchozí kapitoly. Bosch propracovával schémata, která již dříve vytvořil, a velmi často se na jeho obrazech objevují stejné výrazy démonů, které dokola používal. Nalezneme u něj stejné postavy a symboly. Tyto své osvědčené motivy recykloval, propracovával a dále v obrazech používal.

Takto přepracovanou, ale ve své podstatě stejnou krajinu nalezneme v jeho deskách *Fůra sena* nacházející se v Madridu a *Posledního soudu* z Brugg. Na těchto dvou je Peklo podle mého názoru zobrazeno ve stejné krajině, jen úhel pohledu autor pozměnil, změna nastala také v čase, ve kterém je Peklo zachyceno, zatímco na první desce je kruhovitá věž uprostřed ještě stavěna, na druhé stojí stavba dokončena a ďáblové od ní odcházejí pryč. Zde můžeme nalézt inspiraci v Dantově Pekle, kde je popsáno, že takováto kruhová stavba stála u bahnitě řeky Styx a hříšné duše se k ní snažily přebrodit.

Představená díla mimo jiné dokládají i změnu, jakou prošlo zobrazení Posledního soudu, jehož nedílnou součástí Peklo je. Od středověkého vertikálního čtení výjevu, který vycházel z tradice románských tympanonů, a na kterém byl děj vyprávěn v lineárních pásích nad sebou a umocňován postavou Archanděla Michaela, který scénu dělil na horní a dolní polovinu, se výjev proměnil do horizontálního vyprávění, odehrávajícího se zleva doprava, kdy byl hlavní výjev Trůnicího Krista umístěn doprostřed mezi Ráj na levé straně a Peklo na straně druhé a přítomnost Archanděla pak obraz nedělil na horní a dolní polovinu, ale na levou a pravou stranu. Jak je vidět na díle Hieronyma Bosche, motiv Pekla se v průběhu času odlučoval od Posledních soudů a začal se objevovat i v jiných kontextech což můžeme vidět na desce *Fůra sena* či je to místo, kde jsou svatí pokoušeni ďábly, jako je tomu u *Pokušení sv. Antonína*. Peklu byl

tak v průběhu let dáván v rámci triptychů daleko větší prostor a většinou mu byla věnována celá jedna deska. V případě Vídeňského soudu od Bosche se Peklo prolíná dokonce i s hlavním panelem a nelze ho jednoznačně oddělit od pozemského světa sužovaného útrapami.

Pokud bych měla shrnout představu malířů 15. a 16. století o Pekle, šlo by o velmi nehostinné místo, plné d'áblů, démonů a pekelných plamenů. Faunu zde v podstatě nenalezneme, a pokud ano jedná, se hlavně o suché, ohořelé kmeny stromů stojící osamocené uprostřed vyprahlé, ohněm zničené a často velmi skalnaté krajiny. Odchytky nastávají v pojetí umístění Pekla. Zatímco van Eyck a Christus ho umisťují přímo pod zemský povrch, Memling, Patinier, a především Bosch ho vyobrazují spíše jako místo, nacházející se na okraji země. Je to prostor, do kterého postupně přechází děj ze střední desky, kde se ve většině případů odehrává Poslední soud a kdy jsou z tohoto hlavního děje duše svrhávány či odváděny čerty po Pekla na pravém křídle. Výjimkou je deska *Fura sena*, kdy se ve středu soud neodehrává, nicméně trakař je průvodem plynule tažen do Pekla nacházejícího se na pravé desce.

I když Peklo malíři umisťují rozdílně, všichni se shodnou v tom, že se jedná o skalnaté, temné a děsuplné místo. Duše jsou mučeny tím nejhorším způsobem, požírány d'ábly a demony. Velmi často je na výjevech zobrazena řeka či moře, ve kterém jsou hříšníci topeni. Démoni jsou zobrazováni jako zoomorfní míšenci, připomínající člověka, ale se zvířecími rysy. Mají netopýří křídla, jakožto připomínku toho, že se jedná o padlé anděly vyhnané z Nebes. Hříchy jsou v Pekle vykonávány d'ábly a trestány podle jejich závažnosti. Další věcí, ve které se všechna představená díla shodují je, že ani na jedné z desek není přímo vyobrazen Satan, jakožto vládce podsvětí. Jediná postava, kterou bychom mohli považovat za nějakého výše postaveného démona, a tedy i samotného Lucifera, by mohla být ta, jenž je zobrazena na Vídeňském *Posledním soudu* Hieronyma Bosche, nacházející se uvnitř centrální budovy a která je oblečena do šatů, které by mohly nasvědčovat jejímu vyššímu postavení.

Všechny výjevy však podtrhují jediné. Mají být připomínkou toho, aby lidé na zemi nehřešili a byli dobrými křesťany, neboť to, co by je čekalo, kdyby tak nečinili, jsou nikdy nekončící muka v těchto děsuplných a nehostinných podmínkách. Změna nastává

pouze ve způsobu, jakým tohoto cíle autoři dosahují. Hieronymus Bosch totiž zobrazením nejhorších stránek lidské společnosti chtěl napomáhat dobru a lidskou společnost od tohoto hříšného chování odradit. Naproti tomu například Jan van Eyck sice směřoval ke stejnému cíli, ale jeho cesta je jiná, svého záměru dosahuje oslavou oduševnělé krásy.

Předmětem dalšího zkoumání by jistě mohlo být téma vlivu těchto raných nizozemských zobrazení Pekla na tvorbu mladších nizozemských malířů, a nejen jich. Autorem, který byl výrazně ovlivněn a snad mohu říci i fascinován tvorbou Hieronyma Bosche, byl Pieter Brueghel starší a potažmo i tvorba jeho synů. Boschovi následovníci zpracovávali nejen Tnugdalovo vidění, ale také hojně pracovali s motivem Pekla.

Jednou z dalších možností je pak sledování linie zobrazení Pekla vycházející především z Danteho díla v rámci italského umění 14. a 15. století. Zda byly tendence podobné jako v Nizozemí či se nějak lišily. Tomuto tématu však (díky mému hlavnímu zaměření na nizozemské umění) nezbyl v rámci této práce čas. Jistě by však bylo zajímavé tuto linii sledovat, neboť italská objednavatelé byli s tvorbou nizozemských umělců obeznámeni. To je ostatně vidno na příkladu triptychu *Posledního soudu* od Hanse Memlinga, který byl pro italské prostředí objednan. Je tedy nasnadě otázka, zda se tyto dvě umělecká centra v rámci výjevu Pekla nějakým způsobem ovlivňovala, či nikoli.

Seznam literatury

- ALIGHIERI 2015 — Dante ALIGHIERI: Božská komedie: Peklo, Očistec, Ráj. Praha 2015
- AKVINSKÝ 2011 — Tomáš AKVINSKÝ: Kompendium teologie. Olomouc 2011
- AUGUSTIN 1990 — AUGUSTIN: Vyznání. Praha 1990
- ARISTOTELES 2009 — ARISTOTELES: Etika Nikomachova. Praha 2009
- ATHANASIIUS/VENTURA/MENDELOVÁ 2010 — ATHANASIIUS / Václav VENTURA / Edita MENDELOVÁ: Život sv. Antonína Poustevníka: život a působení našeho svatého otce Antonína, jak ho napsal a mnichům v cizině poslal náš svatý otec Atanáš, biskup alexandrijský. Praha 2010
- BALDASS 1952a — Ludwig von BALDASS: Jan van Eyck. London 1952
- BALDASS 1942b — Ludwig von BALDASS: Hans Memling. Wien 1942b
- BARTILA 2009 — Stefan BARTILA: Flámské a holandské malířství od 16. do raného 18. století. Průvodce sbírkou Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou. Hluboká nad Vltavou 2009
- BAX 1979 — Dirk BAX: Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered. Rotterdam 1979
- BAXANDAL 1971 — Michael BAXANDAL: Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450. Oxford 1971
- BEENKEN 1943 — Hermann BEENKEN: Hubert und Jan van Eyck. München 1943
- BERNARD Z CLAIRVAUX 1999 — Bernard z Clairvaux: O stupních pokory a pýchy. Chvály panenské Matky. Praha 1999
- BERNARD Z CLAIRVAUX 2004 — Bernard z Clairvaux: O milosti a svobodném rozhodování. Praha 2004
- BERNARD Z CLAIRVAUX 2009 — Bernard z Clairvaux: O lásce k Bohu. In: Mistr Eckhart a středověká mystika. Praha 2009
- BIBLE 2012 — Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. 9. přepracované vydání. Praha 2012
- BORCHERT 2011 — Till-Holger BORCHERT (ed.): Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530. Londýn 2011
- BOSING 2005 — Walter BOSING: Hieronymus Bosch: kolem 1450–1516: Mezi nebem a peklem. Praha/Köln 2005
- BOSING 2010 — Walter BOSING: Hieronymus Bosch: kolem 1450–1516: Mezi nebem a

Peklem. Praha 2010

BRINKMAN 1993 — Pim BRINKMAN: Het geheim van Van Eyck: Aantekeningen bij de uitvinding van het olieverven. Zwolle 1993

CERMANOVÁ/MORAVOVÁ/NODL 2011 — Pavlína CERMANOVÁ / Magdalena MORAVOVÁ / Martin NODL / Jana ENGELBRECHTOVÁ: Ráj, Peklo a Očistec ve středověkých viděních. Praha 2011

CIULISOVÁ 2006 — Ingrid CIULISOVÁ: Paintings of the 16th Century Netherlandish Masters: Slovak Art Collections. Bratislava 2006

COHEN-WILLNER 2017 — Saskia COHEN-WILLNER: Karel van Mander. Het Schilder boeck. s. l. 2017

CROWE/CAVALCASELLE 1857 — Joseph Archer CROWE / Giovanni Battista CAVALCASELLE: The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works. Londýn 1857

DESCAMPS 1769 — Jean-Baptiste DESCAMPS: Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant. s. l. 1769

DVOŘÁK 2014 — Max DVOŘÁK: Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. s.l. 2014

ECO 1998 — Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice. Praha 1998

El Bosco 2016 — El Bosco. (kat. výst.). Pilar Silva MAROTO / Eric DE BRUYN / Paul VANDENBROECK / Larry SILVER / Reindert L. FALKENBURG / Fernando Checa CREMADES (ed.). Madrid 2016

EMERY JR 2014 — Kent EMERY JR: Denys the Carthusian: the world of thought comes to Roermond. In The Carthusians in the Low Countries: studies in monastic history and heritage. Lovañ 2014, 255–304

FAGGIN 1968 — Giorgio FAGGIN: L'opera completa dei Van Eyck. Milán 1968

FAZIO 1456 — Bartolomeo FAZIO: De viris illustribus. s. l. 1456

DE GUEVARA 1973 — Felipe de GUEVARA: Commentarios de la pintura. In: SNYDER 1973, 28–30

FLOSS 1977 — Petr FLOSS: Mikuláš Kusánský. Život a dílo. Praha 1977

FOSTER 2004 — Edward FOSTER (ed.): The Vision of Tundale: Introduction. In: Three Purgatory Poems: The Gast of Gy, Sir Owain, The Vision of Tundale. Kalamazoo 2004

FRAENGER 1951 — Wilhelm FRAENGER: The Millennium of Hieronymus Bosch. Chicago 1951

FRAENGER 1975 — Wilhelm FRAENGER: Bosch. Dresden 1975

- FRAENGER 1999 — Wilhelm FRAENGER: Hieronymus Bosch. Germany 1999
- FRIEDLANDER 1924 — Max Jakob FRIEDLANDER: Die Altniederländische Malere. Berlin 1924
- FRIEDLANDER 1916 — Max Jakob FRIEDLANDER: Von Eyck bis Bruegel. Berlin 1916
- FRIEDLANDER 1967 — Max Jakob FRIEDLANDER: Early Netherlandish Painting. Brusel 1967
- GARYN 2003 — Eugenio GARYN: Renesanční člověk a jeho svět. Praha 2003
- GERLACH 2001 — Pater GERLACH: Jheronimus van Aken alias Bosch en de Onze-Lieve-Vrouwe Broederschap. In: Jheronimus Bosch: Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling. 's-Hertogenbosch. 2001
- GOMBRICH 2001 — Ernst Hans GOMBRICH: Příběh umění. Praha 2001
- GOODGAL-SALEM 1992 — Dana GOODGAL-SALEM: Claus Sluter: Artist at the Court of Burgundy. In: The Burlington Magazine, 1992, 37–40
- GOŠ 2007 — Vladimír GOŠ: Loštice, město středověkých hrnčírů. Opava 2007
- GRYGAR 2014 — Mojmír GRYGAR: Bosch: Zbožný pohan? Vysoké mýto 2014
- HAGGHOVÁ 2013 — Barbara HAGGHOVÁ: Between council and Crusade: the ceremonial of the Order of the Golden Fleece in the fifteenth century. In: Staging the court of Burgundy: proceedings of the conference „The splendour of Burgundy.“ London 2013
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAND/WOLFF 1986 — John Oliver HAND / Martha WOLFF: Early Netherlandish Painting. Cambridge 1986
- HARBISON 1991 — Craig HARBISON: Jan van Eyck. The Play of Realism. Londýn 1991
- HARTHAN 1977 — John P. HARTHAN: The book of hours. New York 1977
- HEGEL 1920 — Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: The Philosophy of Fine Art I-IV. Londýn 1920. K nahlédnutí i online: <http://www.gutenberg.org/files/55334/55334-h/55334-h.htm> vyhledáno 17. 2. 2019
- HORST 2005 — Han van der HORST: Dějiny Nizozemska. Praha 2005
- HOTHO 1842 — Heinrich Gustav HOTHO: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei I-II. Berlin 1842
- HOTHO 1855 — Heinrich Gustav HOTHO: Die malerschule Huberts Van Eyck, nebst deutschen vorgängern und zeitgenossen. Berlin 1855

- HULIN DE LOO 1909 — Georges HULIN DE LOO: An authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434. In: *The Burlington Magazine*, 1909, 202–208
- HULIN DE LOO 1902 — Georges Hulin de HULIN DE LOO: De l'identité de certains maîtres anonymes. (kat. výst.) Bruggy 1902
- ILSINK/KOLDEWEIJ 2016 — Matthijs ILSINK / Jos KOLDEWEIJ: Hieronymus Bosch: Visions of genius. Brussels 2016.
- ILSINK/KOLDEWEIJ/SPRONK 2016 — Matthijs ILSINK / Jos KOLDEWEIJ / Ron SPRONK (ed.): Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Yale 2016
- KINCL/MORAVOVÁ 2008 — Jaromír KINCL / Magdalena MORAVOVÁ: Církevní dějiny národa Anglů. Praha 2008
- KOTALÍK 1988 — Jiří Tomáš KOTALÍK: Staré Evropské umění. Šternberský palác. Praha 1988
- KOTKOVÁ 1999 — Olga KOTKOVÁ: The National gallery in Prague. Netherlandisch Painting 1480–1600. Praha 1999
- KORENY/POKORNY/ZEMAN 2002 — Fritz KORENY / Erwin POKORNY / Georg ZEMAN: Early netherlandish drawings: from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp 2002
- KORENY 2014 — Fritz KORENY: Bosch and his pupil? Observations on Jheronimus Bosch's Prado Epiphany. In: Jheronimus Bosch, his patrons and his public. International Jheronimus Bosch Conference. 's-Hertogenbosch 2014, 162–170
- KORENY/BARTZ/POKORNY 2012 — Fritz KORENY / Gabriele BARTZ / Erwin POKORNY (ed.): Hieronymus Bosch: die Zeichnungen: Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. (kat. výst.) Turnhout 2012
- KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Brno 2010
- LANE 1991 — Barbara G. LANE: The Patron and the Pirate: The Mystery of Memling's Gdansk Last Judgement. In: *The Art Bulletin*. 7, 4, 1991, 623–640
- LENKOVÁ 2000 — Jitka LENKOVÁ: Kladivo na čarodějnictví, čarodějnice a jejich kacířství kopí hubící, z různých autorů složené a do čtyř svazků správně rozdělené. Praha 2000
- LUTHER 1517 – Martin LUTHER: Devadesát pět esejí. Wittenberg 1517
- MANDER 1764 — Carel van MANDER: Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche schilders, voormaals byeenvergaderd en beschreeven door Karel van Mander: In de hedendaegsch Nederduitsche spraake en styl overgebracht, met verscheiden bygevoegde aanmerkingen...vermeerderd, en vollediger gemaakt,

- door Jacobus de Jongh...Met het leven van den schryver, naar den besten druk van 't jaar 1618. s. l. 1764
- Metropolitan museum, New York 2006 — Metropolitan museum, New York (kat. výst.) Lucia IMPELLUSO (ed.). Praha 2006
- Museo del Prado, Madrid 2005 — Museo del Prado, Madrid (kat. výst.) Daniela TARABRAOVÁ (ed.). Praha 2005
- MIEDEMA 1994 — Hessel MIEDEMA: Karel van Mander: the Lives of the Illustrious Netherlandisch and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604). Doornspijk 1994
- NASH 2005 — Susie NASH: Claus Sluter's „Well of Moses“ for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part I. In: The Burlington Magazine, 2005, 798–809
- NASH 2006 — Susie NASH: Claus Sluter's „Well of Moses“ for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part II. In: The Burlington Magazine, 2006, 456–467
- NASH 2008 — Susie NASH: Claus Sluter's „Well of Moses“ for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part III. In: The Burlington Magazine, 2008, 724–741
- NEKUDA/REICHERTOVÁ 1968 — Vladimír NEKUDA / Květa REICHERTOVÁ: Středověká keramika v Čechách a na Moravě. Brno 1968
- PÄCHT 1986 — Otto PÄCHT: Book illumination in the Middle Ages: an introduction. London/Oxford/New York 1986
- PANOFKY 1939 — Erwin PANOFKY: Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York 1939
- PANOFKY 1953 — Erwin PANOFKY: Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character 1, 2. Cambridge 1953
- PANOFKY 1965 — Erwin PANOFKY: Renaissance and Renascences in Western Art. 2. vydání. Stockholm 1965
- PANOFKY 1971 — Erwin PANOFKY: Early Netherlandish Painting, its origins and character. New York 1971
- PANOFKY 1981 — Erwin PANOFKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981
- PANOFKY 1991 — Erwin PANOFKY: Perspective as Symbolic Form. New York 1991, dostupné online: <http://tems.umn.edu/pdf/Erwin%20Panofsky%20-%20Perspective%20as%20Symbolic%20Form.pdf> vyhledáno 18. 3. 2019
- PAREZ 2019 — Mieke PAREZ: Hans Memling. In: Flamish primitives <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en>, vyhledáno 23. 3. 2019

- PASSAVANT 1833 — Johann David PASSAVANT: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt 1833
- Patinir 2007 — Patinir (kat. výst.) Alejandro VERGARA (ed.) Madrid, Museo del Prado 2007
- PAUMEN 2019 — Vanessa PAUMEN: Petrus Christus. In: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/>, vyhledáno 25. 1. 2019
- PÉRIER-D'ETEREN 2006 — Catheline PÉRIER-D'ETEREN: Dieric Bouts: the complete works. Brussels 2006
- PEŠINA 1941 — JAROSLAV PEŠINA: Rogier van der Weyden. Praha 1941
- POKORNY 2002 — Erwin POKORNY / Georg ZEMAN / Fritz KORENY: Early netherlandish drawings: from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch. Antwerp 2002
- Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych 2006 — Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych (kat. výst.) John Oliver HAND / Catherine A. METZGER / Ron SPRONK (ed.). Washington 2006
- Primitifs Flamands 2018 — Primitifs flamands: Trésors de Marguerite d'Autriche, de Jan Van Eyck à Jérôme Bosch. (kat. výst.) PIERRE-GILLES GIRAULT / Magali BRIAT-PHILIPPE (ed.). Brou 2018
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007
- RULÍŠEK 2005 — Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie. Hluboká nad Vltavou 2005
- SCHABACKER 1974 — Peter H SCHABACKER: Petrus Christus. Utrecht 1974
- SCHNAASE 1834 — Carl SCHNAASE: Niederländische Briefe. Stuttgart 1834
- SCHNAASE 1843 — Carl SCHNAASE: Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1843
- SCHNAASE 1879 — Carl SCHNAASE: Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1879
- SCHOPENHAUER 1822 — Johanna SCHOPENHAUER: Johan van Eyck und seine Nachfolger. Frankfurt am Main 1822
- SCHWARTZ 2016 — Gary SCHWARTZ: Hieronymus Bosch: Cesta do nebe a pekla. Praha 2016
- SILVA 2007 — Pilar SILVA: Patinir. Essays and critical catalogue. In: Patinir. Madrid 2007 (kat. výst.), 150–163
- SKLENÁŘOVÁ 2006 — Sylva SKLENÁŘOVÁ: Nizozemí pod vládou Burgundů a Habsburků, In: Nizozemsko. Praha 2006, 56–68
- SNYDER 1973 — James SNYDER: Bosch in perspective. New Jersey 1973

- SNYDER 1985 — James SNYDER: Northern Renaissance Art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575. New York 1985
- STERLING 1971 — Charles STERLING: Observations on Petrus Christus. In: The Art Bulletin, 1971, 1–26
- SUGER 2006 — SUGER: Spisy o Saint-Denis. Praha 2006
- TOLNAY 1935 — Charles de TOLNAY: Pieter Brueghel l'ancien. Brussels 1935.
- TOLNAY 1937 — Charles de TOLNAY: Hieronymus Bosch. Basel 1937
- TOLNAY 1939 — Charles de TOLNAY: Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck. Brussels 1939
- TROJAN/MRÁZ 1996 — Raoul TROJAN / Bohumír MRÁZ: Malý slovník výtvarného umění. Praha 1996
- UPTON 1990 — Joel Morgan UPTON: Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. Pennsylvania 1990
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky. Praha 1989
- VACKOVÁ 2001 — Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů. Praha 2001
- VACKOVÁ 2005 — Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck. Praha 2005
- VAN VAERNEWIJCK 1568 — Marcus VAN VAERNEWIJCK: Den spiegel der Nederlandtsche oudheyt. Ghent 1568
- VANDEKERCHOVE 2019 — Veronique VANDEKERCHOVE: Dieric Bouts. Flemish Primitives. In:
<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/dieric-bouts>
 vyhledáno 22. 1. 2019
- VANDENBROECK 1990 — Paul VANDENBROECK: Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten, II. De Graal of het Valse Liefdesparadijs. In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen 1990, 9–192
- VAUGHAN 2002 — Richard VAUGHAN: Philip the Good: The apogee of Burgundy Suffolk 2002
- VÉGH 1977 — János VÉGH: Fifteenth Century Netherlandish Painting. Budapest 1977
- VÉGH 1983 — János VÉGH: Van Eyck: with fourteen colour and twenty-two black-and white illustrations. Budapest 1983
- DE VRIJ 2012 — Marc Rudolf DE VRIJ: Jheronimus Bosch: an exercise in common sense. Hilversum 2012

- WAAGEN 1822 — Gustav Friedrich WAAGEN: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822
- WAAGEN 1860 — Gustav Friedrich WAAGEN: Handbook of Painting. The German, Flemish and Dutch schools. London 1860
- WAAGEN 1862 — Gustav Friedrich WAAGEN: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862
- WALTHER/WOLF 2005 — Ingo F. WALTHER / Norbert WOLF: Codices illustres: The world's most famous illuminated manuscripts: 400 to 1600. Köln 2005
- WEALE 1861 — William Henry James WEALE: Catalogue de Musée de l'académie de Bruges. Bruggy 1861
- WEALE 1903 — William Henry James WEALE: The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Article II. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1903, 202–217
- WOOD 1991 — Christopher WOOD: Introduction. In: PANOFSKY 1991, 7–24
- YATESOVÁ 1966 — Frances A. YATESOVÁ: The art of memory. London 1966

Obrazová příloha



1. Burgundské vévodství za vlády Karla Smělého, 1465–1477.



2. Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?): Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab.



3. Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?): Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail nápisových pásek



4. **Mistr des Zweder van Culemberg:** Kresba výjevu tří králů, Perokresba, velikost neudávána, Berlín, Kupfestichkabinett, signatura nenalezena. Detail



5. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?):** Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail střední části



6. Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?): Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail Pekla



7. Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?): Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail mučených biskupů



8. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?):** Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5 cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail intarzií lavic a královských korun vyvedených do nejmenších detailů.



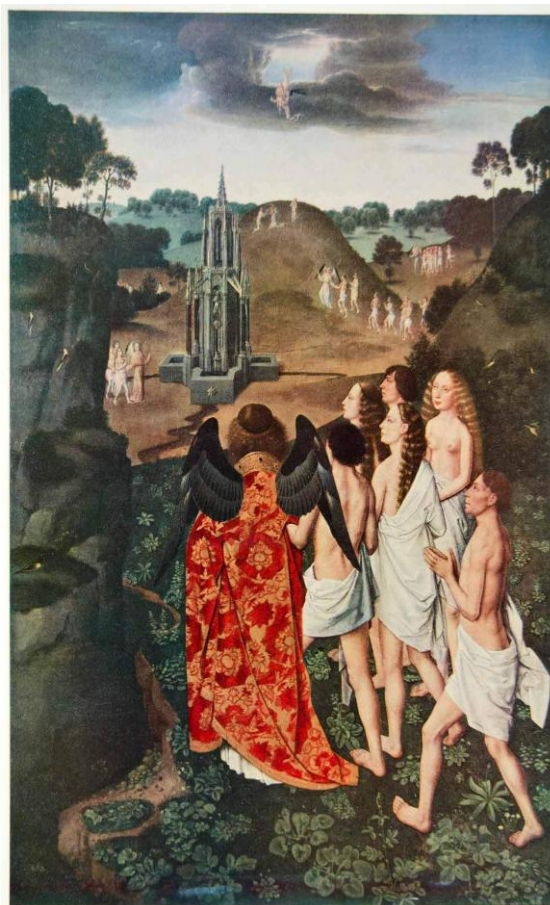
9. **Petrus Christus:** Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat.



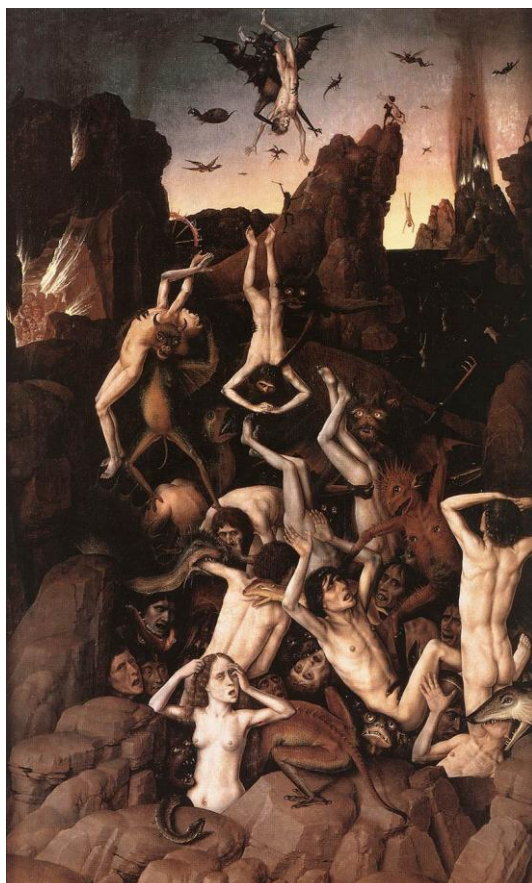
10. **Petrus Christus:** Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat. Detail Archanděla Michaela



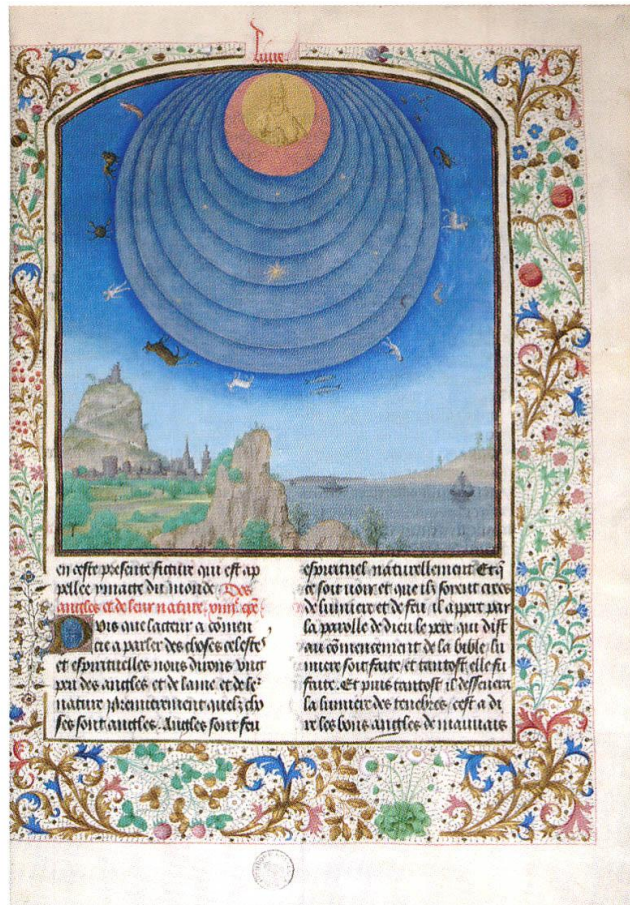
11. **Petrus Christus:** Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlin, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat. Detail Pekla



12. **Dieric Bouts:** Ráj, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808.



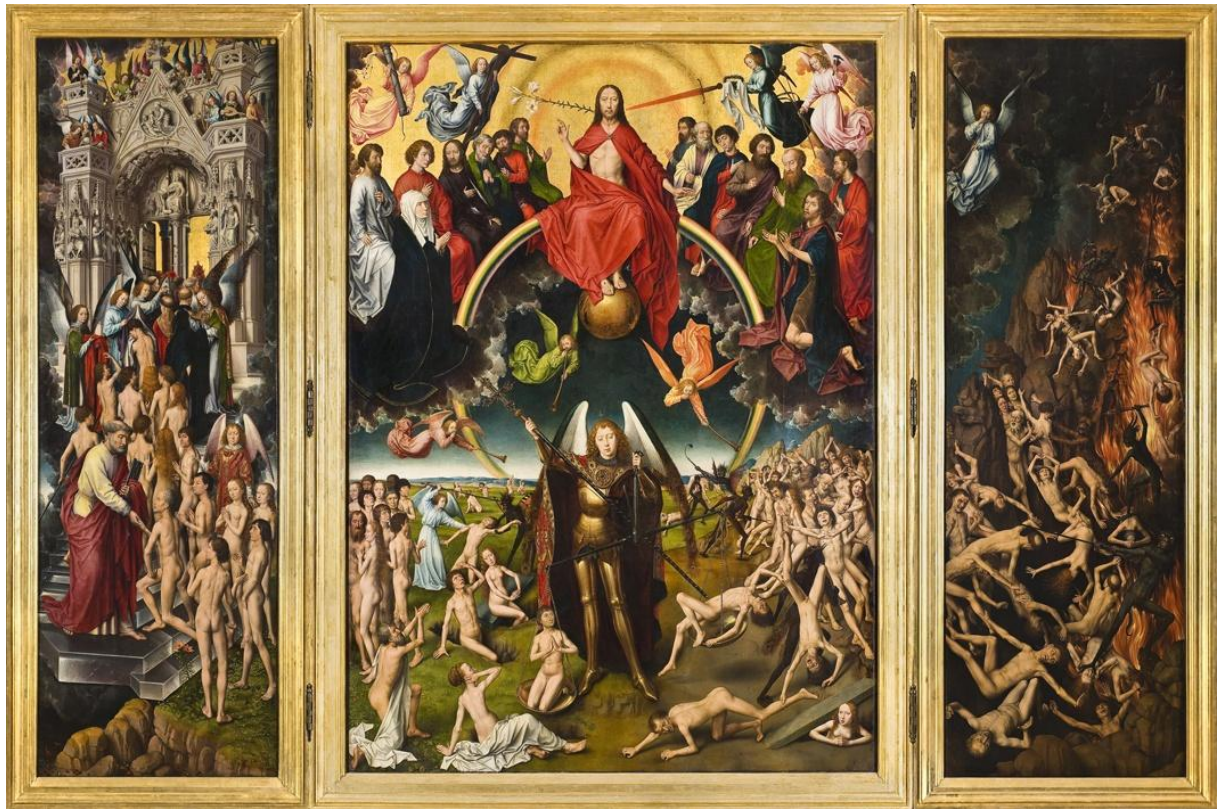
13. **Dieric Bouts:** Peklo, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808



14. **Simon Marmion:** Bůh a nebeská bání v Lexicon van Boekverluchters, kolem 1460, pergamen, Brusel, Koninklijke Bibliotheek, sign. Ms 9047 fol. 1v.



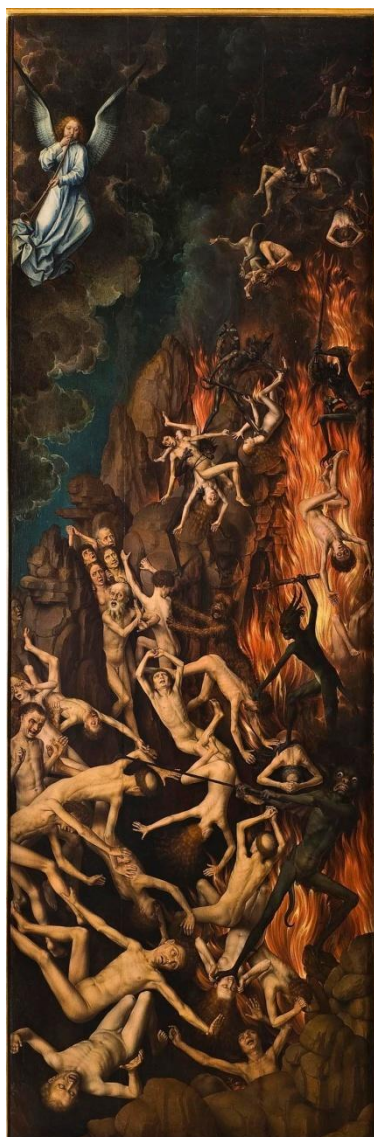
15. **Dieric Bouts:** Peklo, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808. Detail mužské postavy se snahou zobrazit lidskou anatomii.



16. **Hans Memling:** Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1.



17. **Hans Memling:** Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail vážených duší



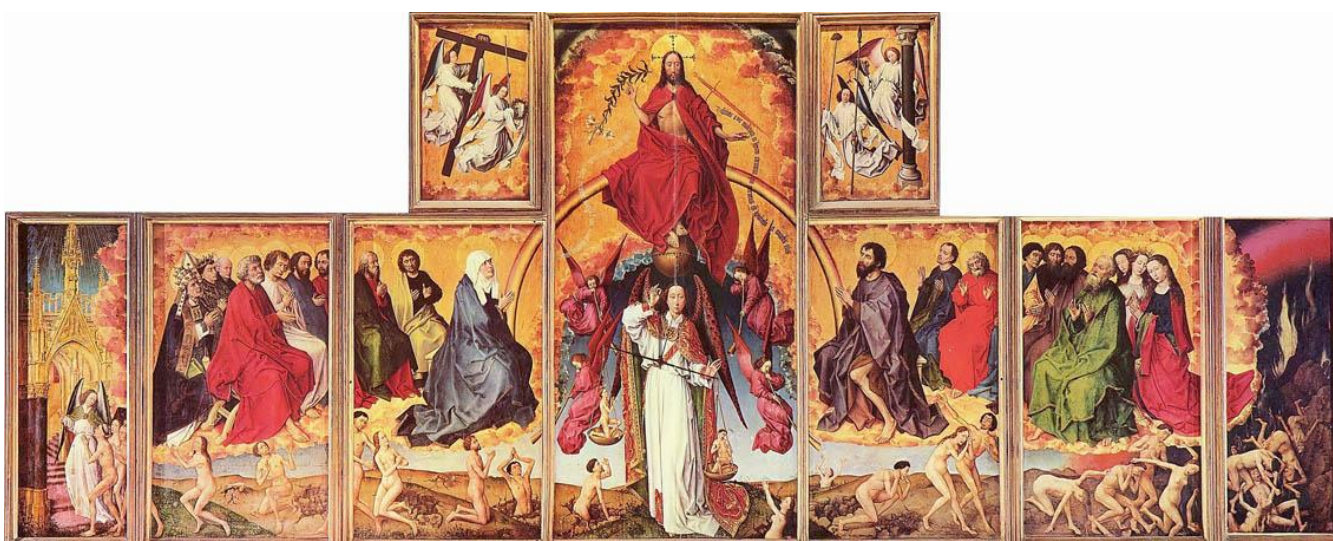
18. **Hans Memling:** Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail desky Pekla



19. **Hans Memling:** Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail na postavy vklíněné mezi skalami.



20. **Hans Memling:** Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail ženy škrcené d'ablem



21. **Rogier van der Weyden:** Poslední soud, 1445–1450, olej na dřevě, 215 cm × 560 cm, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, signatura nelze dohledat.



22. **Hieronymus Bosch:** Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282.



23. **Hieronymus Bosch:** Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500. Detail mužů mučených na harfě a mandolíně.



24. **Hieronymus Bosch:** Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500. Detail, muž nabodnutý na tyči.



25. **Hieronymus Bosch:** Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500. Detail Člověk-strom



26. **Hieronymus Bosch:** Člověk-strom, kolem 1505, pero a inkoust na papíru, 27,7 cm × 21,1 cm, Vídeň, Albertina, sign. 7876



27. **Anonym** – Člověk-strom jako oblíbená atrakce, poč. 17. století, lept, velikost neudávána, Amsterdam, Rijksmuseum, sign. RP-P-1882-A-6534



28. **Hieronymus Bosch:** Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500. Detail loštického poháru.



29. **Hieronymus Bosch:** detaily nožů. Nahoře: Zahrada pozemských pokušení. Dole: Poslední soud z Brugg. Vpravo: Vídeňský Poslední soud.



30. **Hieronymus Bosch:** detaily lebek. Vlevo: Zahrada pozemských pokušení. Uprostřed: Pokušení sv. Antonína z Lisabonu. Vpravo: dochovaná kresba, Albertina.



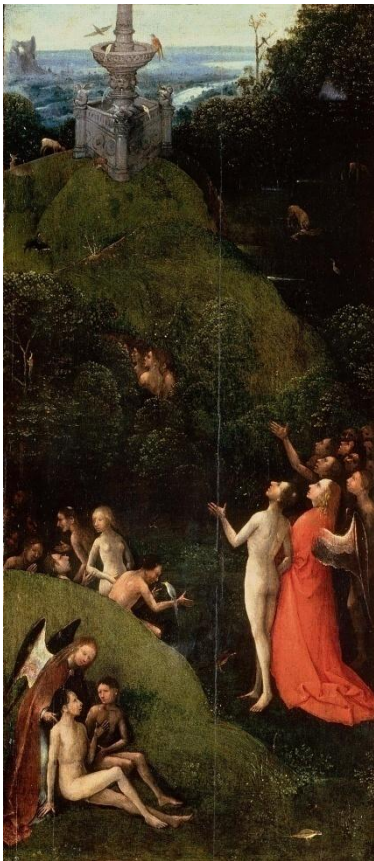
31. **Hieronymus Bosch:** detaily hořících měst. Vlevo nahoře: Zahrada pozemských pokušení. Vlevo dole: Oltářní obraz s poustevníky. Vpravo nahoře: Fůra sena. Vpravo dole: Poslední soud z Vídně.



32. **Hieronymus Bosch:** Pád Zavržených, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.



33. **Hieronymus Bosch:** Peklo, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.



34. **Hieronymus Bosch:** Ráj, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.



35. **Hieronymus Bosch:** Příchod duší do Emyrea, 1504–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat.



36. **Hieronymus Bosch:** Peklo, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Detail na muže taženého ďáblem



37. **Hieronymus Bosch:** Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint.



38. **Hieronymus Bosch:** Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail sv. Antonína na prámu z příšer



39. **Hieronymus Bosch:** Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail sv. Antonína taženého muži. Muž v turbanu představující autoportrét samotného autora?



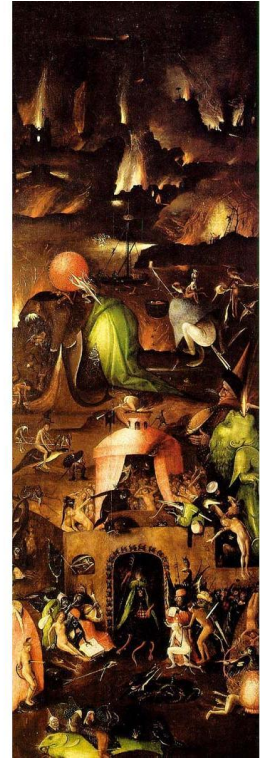
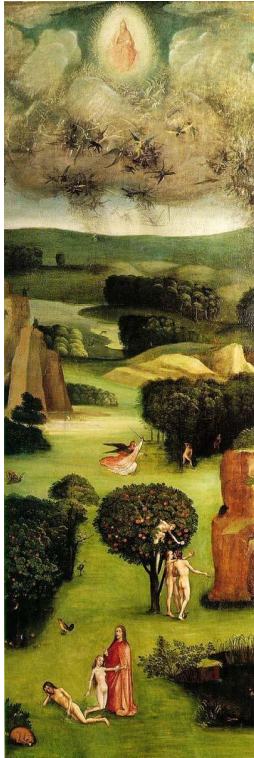
40. **Hieronymus Bosch:** Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail s modlícím se Antonínem.



41 **Hieronymus Bosch**: Detaily žen svádějících sv. Antonína. Vlevo: Pokušení sv. Antonína z Lisabonu. Vpravo: Oltářní obraz s Poustevníky.



42. **Hieronymus Bosch**: Detaily opakujícího se motivu čertů z několika Boschových desek.



43. **Hieronymus Bosch:** Triptych Posledního soudu, 1504–1505, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm – centrální panel, 167 cm × 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581.



44. **Hieronymus Bosch:** Triptych Posledního soudu, 1504–1505, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm – centrální panel, 167 cm × 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581. Detail uloveného lovce.



45. Podepsáno **Hieronymus Bosch**: Stolní deska z Prada se sedmi smrtelnými hříchy, olej na dřevě, 130 cm × 150 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P002822.



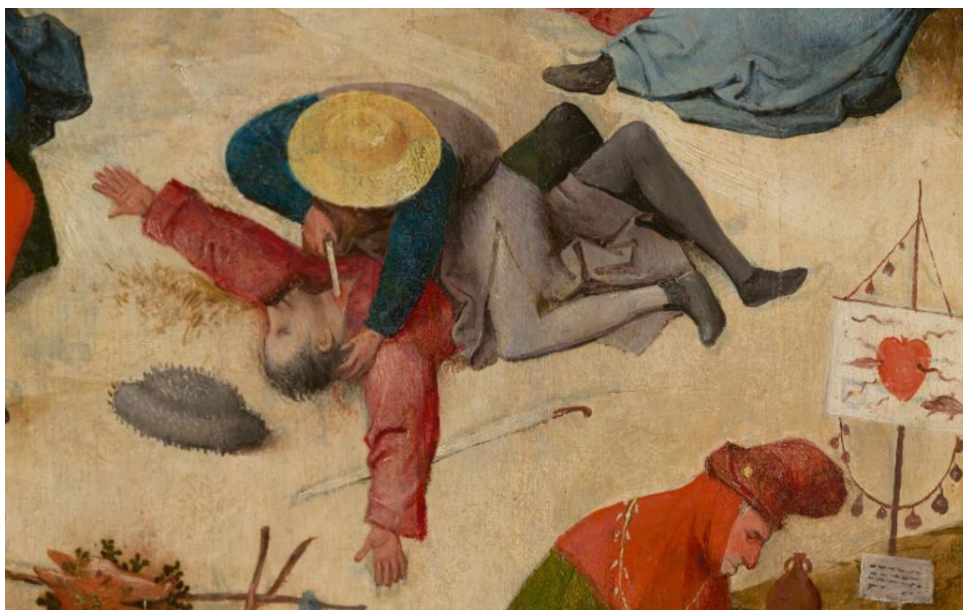
46. **Hieronymus Bosch**: Triptych Posledního soudu, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm – centrální panel, 167 cm x 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG-579-581. Detail hořícího města na středním panelu.



47. **Hieronymus Bosch:** Poslední soud, 1480–1486, olej na dřevě, 99,5 cm × 117,5 cm, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0000GRO.0208.I.



48. **Hieronymus Bosch:** Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052.



49. **Hieronimus Bosch:** Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052. Detail na muže, kterému je podřezáváno hrdlo.



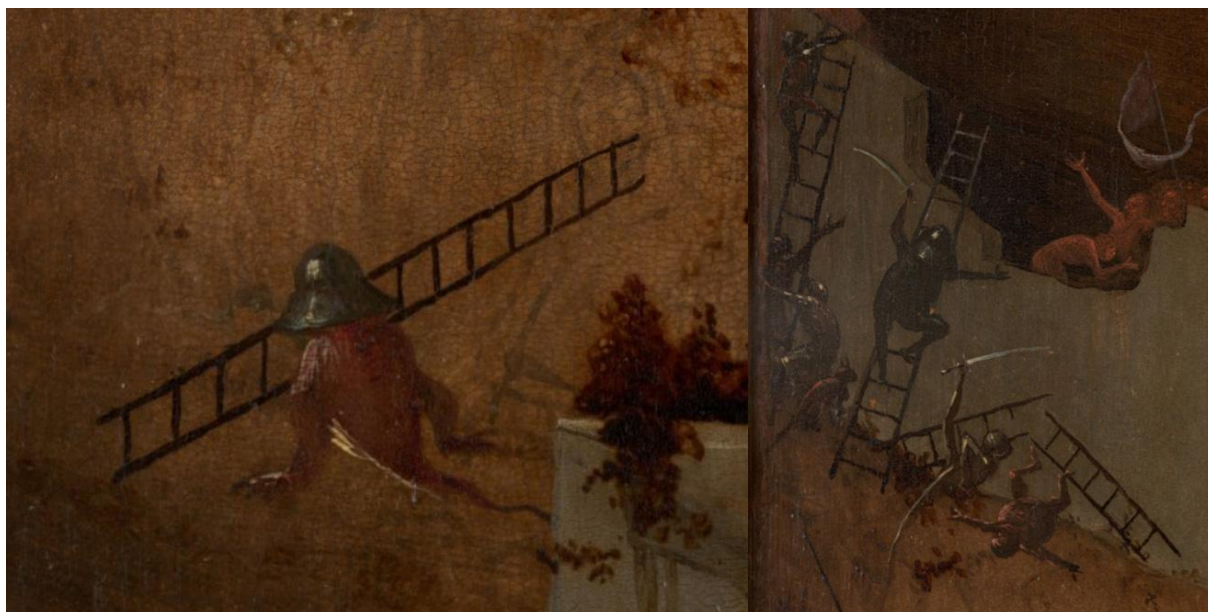
50. **Hieronimus Bosch:** Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052. Detail na ďably stavějící centrální budovu.



51. **Hieronymus Bosch:** Vlevo: Fůra Sena. Vpravo: Poslední soud z Brugg. Schéma perspektivního úhlu pohledů na scény.



52. **Hieronymus Bosch:** Vlevo: Fůra Sena. Vpravo: Poslední soud z Brugg. Detaily postav jedoucích na krávkě.



52. **Hieronymus Bosch:** Triptych s Posledním soudem, olej na dřevě, 98,7 cm × 110 cm – střední panel, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0.208.1. Detail ďáblů odnášejících žebříky od dokončené stavby.



54. **Joachim Patinir:** Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616.



55. **Joachim Patinir:** Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616. Detail Kerbera.



56. **Joachim Patinir:** Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616. Detail hořícího obzoru.

Seznam vyobrazení

1. Burgundské vévodství za vlády Karla Smělého. Foto:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3977827>, vyhledáno 28. 3. 2019
2. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3. 2019
3. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail nápisových pásek. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3. 2019
4. **Mistr des Zweder van Culemborg** – Kresba výjevu tří králů, perokresba, velikost neuváděna, Berlín, Kupfestichkabinett, detail, signatura nenalezena. Foto: <https://wgue.smugmug.com/Museen/Berlin-kupferstichkabinett/Niederlande-Zeichnungen-15-Jh/i-GLTXz9f/A>, vyhledáno 28. 3. 2019
5. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail střední části. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3. 2019
6. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail Pekla. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3. 2019
7. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail

mučených biskupů. Foto:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3.

2019

8. **Neznámý autor (kopie podle Jana van Eycka?)** – Diptych Ukřižování a Posledního soudu, 1440–1441, olej na plátně, přeneseno ze dřeva, 56,5cm × 19,7 cm – každá deska, New York, The Metropolitan Museum, sign. 33.92ab. Detail intarzií lavic a královských korun vyvedených do nejmenších detailů. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282>, vyhledáno 28. 3. 2019
9. **Petrus Christus** – Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlín, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus_Christus#/media/File:Petrus_Christus_-_The_Last_Judgement_-_WGA04844.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019
10. **Petrus Christus** – Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlín, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat. Detail Archanděla Michaela. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus_Christus#/media/File:Petrus_Christus_-_The_Last_Judgement_-_WGA04844.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019
11. **Petrus Christus** – Poslední soud, 1452, olej na dřevě, 134 cm × 56 cm, Berlín, Gemäldegalerie, signatura nelze dohledat. Detail Pekla. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Petrus_Christus#/media/File:Petrus_Christus_-_The_Last_Judgement_-_WGA04844.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019
12. **Dieric Bouts** – Ráj, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Pallaïs des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808. Foto: https://cdn.shopify.com/s/files/1/1021/8371/products/XAOA5_003_c8f526fb-6480-43b3-9a30-d6d80a2d8f3d.jpg?v=1549003712, vyhledáno 29. 3. 2019
13. **Dieric Bouts** – Peklo, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Pallaïs des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Dieric_Bouts_-_Hell_-_WGA02967.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019
14. **Simon Marmion** – Bůh a nebeská báň v Lexicon van Boekverluchters, kolem 1460, pergamen, velikost neuváděna, Brusel, Koninklijke Bibliotheek, sign. Ms 9047 fol. 1v. Reprodukce z: SCHWARTZ 2016, 171
15. **Dieric Bouts** – Peklo, 1468–1470, olej na dřevě, 115 cm × 69,5 cm, Lille, Pallaïs des Beaux-Arts de Lille, sign. P.1808. Detail s postavou se zobrazením

lidské anatomie. Foto:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Dieric_Bouts_-_Hell_-_WGA02967.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019

16. **Hans Memling** – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Foto:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), vyhledáno 29. 3. 2019
17. **Hans Memling** – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail vážených duší. Foto:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), vyhledáno 29. 3. 2019
18. **Hans Memling** – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail desky Pekla. Foto:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), vyhledáno 29. 3. 2019
19. **Hans Memling** – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail postavy vklíněné mezi skalami. Foto:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), vyhledáno 29. 3. 2019
20. **Hans Memling** – Triptych s Posledním soudem, 1466–1473, olej na dřevě, 306 cm × 222 cm, Gdaňsk, Muzeum Narodowe, sign. 1. Detail ženy škrcené d'áblem. Foto:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Memling\)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File:Das_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), vyhledáno 29. 3. 2019
21. **Rogier van der Weyden** – Poslední soud, 1445–1450, olej na dřevě, 215 cm × 560 cm, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, signatura nelze dohledat. Foto:
<https://gloria.tv/photo/24Sbm8y8PEpjBmh1HdrjfEWGG>, vyhledáno 28. 3. 2019
22. **Hieronimus Bosch** – Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights, vyhledáno 28. 3. 2019,

23. **Hieronimus Bosch** – Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282. Detail mužů mučených na harfě a mandolíně. Foto: http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights, vyhledáno 28. 3. 2019,
24. **Hieronimus Bosch** – Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282. Detail, muž nabodnutý na tyči. Foto: http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights, vyhledáno 28. 3. 2019
25. **Hieronimus Bosch** – Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282. Detail, Člověk-strom. Foto: http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights, vyhledáno 28. 3. 2019
26. **Hieronimus Bosch** – *Člověk–strom*, pero a inkoust na papíru, 27,7 cm × 21,1 cm, Vídeň, Albertina, sign 7876. Reprodukce z: SCHWARTZ 2016, 86
27. **Anonym** – *Člověk-strom jako oblíbená atrakce*, poč. 17. století, lept, Amsterdam, Rijksmuseum, sign. RP-P-1882-A-6534. Reprodukce z: SCHWARTZ 2016, 221
28. **Hieronimus Bosch** – Triptych se zahradou pozemských pokušení, okolo 1500, olej na dřevě, 220 cm × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P0282. Detail, ložického poháru. Foto: http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights, vyhledáno 28. 3. 2019
29. **Hieronimus Bosch** – detaily nožů. Nahoře: Zahrada pozemských pokušení. Dole: Poslední soud z Brugg. Vpravo: Vídeňský Poslední soud. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 28. 3. 2019
30. **Hieronimus Bosch** – detaily lebek. Vlevo: Zahrada pozemských pokušení. Uprostřed: Pokušení sv. Antonína z Lisabonu. Vpravo: dochovaná kresba, Albertina. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 28. 3. 2019

31. **Hieronymus Bosch**: detaily hořících měst. Vlevo nahoře: Zahrada pozemských pokušení. Vlevo dole: Oltářní obraz s poustevníky. Vpravo nahoře: Fůra sena. Vpravo dole: Poslední soud z Vídně. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 28. 3. 2019
32. **Hieronymus Bosch** – Pád zavržených, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Seznam_maleb_Hieronyma_Bosche#/media/File:Jheronimus_Bosch_Fall_of_the_Damned.jpg, vyhledáno 28. 3. 2019
33. **Hieronymus Bosch** – Peklo, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Seznam_maleb_Hieronyma_Bosche#/media/File:Accademia_-_Visioni_dell%27Aldilà_-_L%27inferno_-_Bosch.jpg, vyhledáno 28. 3. 2019
34. **Hieronymus Bosch** – Ráj, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Seznam_maleb_Hieronyma_Bosche#/media/File:Jheronimus_Bosch_Terrestrial_Paradise.jpg, vyhledáno 28. 3. 2019
35. **Hieronymus Bosch** – Příchod duší do Empyrea, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Seznam_maleb_Hieronyma_Bosche#/media/File:Hieronimus_Bosch_013.jpg, vyhledáno 28. 3. 2019
36. **Hieronymus Bosch** – Peklo, 1500–1504, olej na dřevě, 86,5 cm × 39,6 cm, Benátky, Palazzo Grimani, signatura nelze dohledat. Detail na muže taženého ďáblem. Foto: [http://boschproject.org/view.html?layout=top-major&mode=curtain&pointer=0.319,0.001&i=32_34_36_38_MCPVIS\[r=0.4735,1.7451,0.6462,0.3123\],32_34_36_38_IRREFL\[r=0.4735,1.7452,0.6462,0.3123\],32_34_36_38_MCPIRP\[r=0.4735,1.7452,0.6462,0.3123\]](http://boschproject.org/view.html?layout=top-major&mode=curtain&pointer=0.319,0.001&i=32_34_36_38_MCPVIS[r=0.4735,1.7451,0.6462,0.3123],32_34_36_38_IRREFL[r=0.4735,1.7452,0.6462,0.3123],32_34_36_38_MCPIRP[r=0.4735,1.7452,0.6462,0.3123]), vyhledáno 28. 3. 2019
37. **Hieronymus Bosch** – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Foto: http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.833,0.000&i=13_14_15_MCPVIS,13_14_15_IRREFL,13_14_15_MCPIRP,13_14_15_XRADGR, vyhledáno 28. 3. 2019

38. **Hieronymus Bosch** – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail sv. Antonína na prámu z příšer. Foto: http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.833,0.000&i=13_14_15_MCPVIS,13_14_15_IREFL,13_14_15_MCPIRP,13_14_15_XRADGR, vyhledáno 28. 3. 2019
39. **Hieronymus Bosch** – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail sv. Antonína taženého muži. Muž v turbanu představující autoportrét samotného autora? Foto: http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.833,0.000&i=13_14_15_MCPVIS,13_14_15_IREFL,13_14_15_MCPIRP,13_14_15_XRADGR, vyhledáno 28. 3. 2019
40. **Hieronymus Bosch** – Pokušení svatého Antonína, 1500–1502, olej na dřevě, 131,1 cm × 119 cm, Lisabon, Museu Nacional de Arte Antiga, sign. 1498 pint. Detail s modlícím se Antonínem. Foto: http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.833,0.000&i=13_14_15_MCPVIS,13_14_15_IREFL,13_14_15_MCPIRP,13_14_15_XRADGR, vyhledáno 29. 3. 2019
41. **Hieronymus Bosch** – Detaily žen svádějících sv. Antonína. Vlevo: Pokušení sv. Antonína z Lisabonu. Vpravo: Oltární obraz s Poustevníky. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 29. 3. 2019
42. **Hieronymus Bosch** – Detail opakujících se motivů čerta z několika Boschových desek. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 29. 3. 2019
43. **Hieronymus Bosch** – Triptych Posledního soudu, 1504–1505, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm centrální panel, 167 cm × 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG–579–581. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Last_judgment_Bosch.jpg, vyhledáno 29. 3. 2019
44. **Hieronymus Bosch** – Triptych Posledního soudu, 1504–1505, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm – centrální panel, 167 cm × 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG–579–581. Detail uloveného lovce. Foto:

http://boschproject.org/view.html?pointer=0.404,0.001&r=0.4631,0.8880,0.6761.0.3267&i=816MCPVIS_EX, vyhledáno 29. 3. 2019

45. Podepsáno **Hieronymus Bosch** – Stolní deska z Prada se sedmi smrtelnými hříchy, olej na dřevě, 130 cm × 150 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P002822. Foto:
http://boschproject.org/view.html?pointer=0.395,0.001&i=815PVISIB_EX, vyhledáno 29. 3. 2019
46. **Hieronymus Bosch** – Triptych Posledního soudu, 1504–1505, olej na dřevě, 163,7 cm × 127 cm – centrální panel, 167 cm × 60 cm – každá boční deska, Vídeň, Akademie der bildenden Künste, sign. GG–579–581. Detail hořícího města. Foto:
http://boschproject.org/view.html?pointer=0.395,0.001&i=815PVISIB_EX, vyhledáno 29. 3. 2019
47. **Hieronymus Bosch** – Poslední soud, 1480–1486, olej na dřevě, 99.5 cm × 117.5 cm, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0000GRO.0208.I. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Last_Judgment_Groeningemuseum, vyhledáno 29. 3. 2019
48. **Hieronymus Bosch** – Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Haywain_Prado, vyhledáno 29. 3. 2019
49. **Hieronymus Bosch** – Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052. Detail na muže, kterému je podřezáváno hrdlo. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Haywain_Prado, vyhledáno 29. 3. 2019
50. **Hieronymus Bosch** – Fůra Sena, 1510 (Poutník), olej na dřevě, 133 cm × 100 cm – střední panel, 147 cm × 66 cm – každé křídlo, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P02052. Detail na ďábly stavějící centrální budovu. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Haywain_Prado, vyhledáno 29. 3. 2019
51. **Hieronymus Bosch** – Vlevo: Fůra Sena. Vpravo: Poslední soud z Brugg. Schéma perspektivního úhlu pohledů na scény. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 29. 3. 2019

52. **Hieronymus Bosch** – Vlevo: Fůra Sena. Vpravo: Poslední soud z Brugg.
Detaily postav jedoucích na krávě. Koláž vytvořená autorkou, z reprodukcí, které jsou k dispozici zde: <http://boschproject.org>, vytvořeno 29. 3. 2019
53. **Hieronymus Bosch** – Triptych s Posledním soudem, olej na dřevě, 98,7 cm × 110 cm - střední panel, Bruggy, Groeningemuseum, sign. 0.208.1. Detail d'áblů odnášejících žebříky od dokončené stavby. Foto:
http://boschproject.org/#/artworks/The_Last_Judgment_Groeningemuseum, vyhledáno 29. 3. 2019
54. **Joachim Patinir** - Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616. Foto:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/charon-crossing-the-styx/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>, vyhledáno 29. 3. 2019
55. **Joachim Patinir** - Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616. Detail psa Kerbera. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/charon-crossing-the-styx/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>, vyhledáno 29. 3. 2019
56. **Joachim Patinir** - Překročení řeky Styx, 1520–1524, olej na dřevě, 64 cm × 103 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, sign. P001616. Detail hořícího obzoru. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/charon-crossing-the-styx/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1>, vyhledáno 29. 3. 2019