Claude Gellée řeč. de Lorrain

Francouzský malíř a rytec, narozen roku 1600 v Chamagnacu, na březích Mosely v Lotrinsku, umírá v Římě r. 1682. Chudá a početná rodina Gelléeů neposkytla Claudovi velké vzdělání. Když osiřel, žil se svým starším bratrem, řezbářem, ve Freiburgu, kde se naučil kreslit ornamenty a arabesky. Claudův přítel Sandrart, píšící o umění, referuje, že chlapec byl dán do učení k cukráři, avšak „*pistori*“ může být tisková chyba, záměna za „*pictori*“ – malíř. Kolem r.1613 vzal nějaký příbuzný Clauda do Říma, kde ho zřejmě opustil. Claud putoval do Neapole, hledaje Gottfrieda Wallse, kolínského umělce, jehož obrazy nesmírně obdivoval. V dubnu 1625 se vrací do Říma a vstupuje do učení k nyní neznámému Augustinu Tassimu. Zdá se, že v tomto období hojně cestoval po Itálii, Francii a Německu, včetně rodného Lotrinska. Po jeden rok byl asistentem Karla Derventa, malíře vévody lotrinského, v Nancy se pak podílel na malířské výzdobě karmelitského kostela.

1627 se opět vrátil do Říma, kde mu dvě krajiny zhotovené pro kardinála Bentivoglia získaly patronát papeže Urbana VIII. Na cestě se zastavil v Marseille, kde vytvořil kresbu Starého přístavu a setkal se s francouzským malířem Charlesem Errardem, který se pak stal ředitelem Académie de France v Římě. Kardinál Crescenzio mu svěřil provedení fresek pro svůj palác. Vyzdobil také palác Muti. Tyto práce se bohužel nedochovaly.

Roku 1629 francouzský vyslanec M. de Béthune koupil dva obrazy: *Le Port de Mer* a *Campo Vecchio*. Obdivovatelé, především Angličané se začínají předhánět o tyto Lorrainovy krajiny.

Přibližně od roku 1637 si rychle získával proslulost jako krajinář. Pravděpodobně poskytoval pomoc svému krajanovi Nicolasu Poussinovi, cestovali spolu po Kampánii a kreslili krajiny. Přestože jsou oba nazýváni krajináři, v Poussinových dílech je krajina jen pozadím postav, zatímco přes přítomnost postav jsou hlavním námětem pláten Lorrainových krajina, moře a vzduch. Je dokonce známo, že pro malování postav angažoval jiné malíře, včetně Courtoise a Filippa Lauriho. Upozorňoval kupující, že jim prodal krajinu a postavy jsou gratis. Na námitku, že neuměl kreslit postavy, že jeho mytologie jsou jen záminky lze odpovědět slovy Anthonyho Blunta – Lorrain sice nečinil postavy *námětem* svých maleb, ale jejich *obsahem*. Vyjadřuje to svými krajinami. Není před svými postavami v rozpacích, jen se o ně tolik nezajímá. Jeho zářivé mistrovství kreslíře a koloristy může postavy využívat, ale nepotřebuje jejich služby.

Aby se vyhnul opakování námětů a také aby odhalil četné pochybné kopie svých děl, dělal si barevné náčrty (měl pro ten účel šest knih) všech obrazů, které poslal do různých zemí; na zadní stranu každé kresby poznamenával jméno kupce. Tyto svazky nazýval *Liber Veritatis* a byly, převedené v rytiny a vydané, vysoce oceňovány studenty krajinářství. V pravopise, který sám stačí dokázat, že francouzština nebyla Lorrainovým mateřským jazykem, jsou stručné popisy jeho prací: „Krajina s venkovskou chatrčí,“ „Mořský přístav osvětlený sluncem skrze hustou mlhu.“ Takový titul není všechen Lorrainův *program* – pod podobnými názvy se skrývají velmi různorodé krajiny. Lorrain, mistr proměnlivého, si pohrává v každou denní hodinu s každým listem svých stromů.

Lorrain, který velmi trpěl dnou, umírá v Římě 21. nebo 23 listopadu 1682 zanechávaje podstatné jmění jediným žijícím příbuzným, synovci a adoptované dceři.

V Římě nebyly do poloviny 17. stol. krajiny pokládány za vhodný námět vážně míněné malby. Severoevropané, jako Elsheimer a Brill učinili krajinu hlavním thematem některých svých obrazů (jako i Da Vinci ve svých soukromých kresbách); avšak až do časů Annibala Carraciho a jeho žáka Domenichina se italští malíři na krajinu nikterak nesoustředí. U těchto dvou, stejně jako u Lorraina jsou themata jejich děl mytická nebo náboženská. Krajina jako námět byla výrazně neklasická a sekulární. Prvně jmenované atributy nesouzněly

s renesančním uměním, které se definovalo v opozici k staršímu umění; druhá, sekulární themata pak měla malou veřejnou podporu v protireformačním Římě, který si cenil děl „vysokého umění“ právě s náměty především náboženskými. Na pouhou krajinomalbu, zátiší nebo žánrové obrazy, se nahlíželo jako na estetiku postrádající dostatek morální závažnosti. Řím, teologické a filosofické centrum 17.stol., nebyl připraven na takovýto průlom v tradici.

Lorrain byl ve věci závažnosti krajinomalby předvídavý. Žil v preromantickém období a nezobrazoval ony pusté, neobydlené krajiny, které byly tolik oceňovány v pozdějších staletích. Maloval svět venkova, pole a údolí spolu s hrady a městy, pokud je zobrazen mořský horizont, potom z prostředí živého přístavu. Patrně aby ukojil zájem o vznešená themata, objevují se na jeho obrazech i polobozi, héroové, a svatí, ačkoli jeho přečetné kresby a skicáře dokládají, že měl větší zájem o krajinnou perspektivu.

Lorrain není dítě, které by tvořilo mistrovská díla ze šťastné nevědomosti. Jeho krajiny jsou doslova vynalezené, jakoby objevené tam, kde jiní nevidí.

O Lorrainovi se dozvídáme od malíře Joachima von Sndrarta (*Academia Artis Pictoriae*, 1683), který byl v jeho životě autoritou a od Baldinucciho, který se setkal s Lorrainovými bezprostředními následovníky (*Notizie dei professoni del disegno*).

Georges de La Tour

Narodil se r.1593 ve Vic-sur Seille, v tehdy nezávislém Lotrinsku jako druhé ze sedmi dětí pekaře Jeana de La Tour.

Předpokládá se, že na počátku své dráhy cestoval do Itálie nebo Nizozemí; jeho práce reflektují Caravaggiův barokní naturalismus, s nímž se však patrně seznámil skrze Caravaggiovy nizozemské následovníky Utrechtské školy a jeho francouzské a nizozemské současníky. Caravaggiův vliv nesahal až do Paříže, ale v provinciích byl velmi živý

R.1620 založil La Tour ateliér v Lunéville, jednom z nejvíce prosperujících měst vévodství, zabývaje se především náboženskými a některými žánrovými náměty. Hned na počátku své kariéry, v letech 1623-4 získal dvě zakázky od lotrinského vévody, není však doloženo, zda jeho přízeň trvala. V roce 1639 obdržel na pařížském dvoře titul Peintre du Roi. Je známo, že Ludvík XIII. vlastnil jeho obraz sv. Šebestiána. Těžiště jeho kontaktů však spočívalo mezi měšťany z Lunéville a Nancy a zde také nacházely hlavní odbyt jeho obrazy, sledující ve srovnání s jeho bezprostředními manýristickými předchůdci a současníky, jako Bellange, Callot a Deruet, zcela vlastní cesty vývoje.

V letech 1639-42 není o něm v městských záznamech Lunéville zmínka, předpokládá se, že opět cestoval a po návratu lze v jeho pracích vystopovat vliv Gerrita van Honthorsta. Jasné světlo známé z jeho raných děl je pod jeho vlivem nahrazováno světlem svic, dopadajícím do tváří tvarově oproštěných postav a zanechávajícím pozadí bez nadbytečných rekvizit v polotmě. De La Tour se podílel na obrodném náboženském hnutí, které bylo tou dobou v Lotrinsku velmi živé. Zdá se, že prostota postav dobře vystihuje nenápadnou spiritualitu františkánů, kteří toto hnutí vedli. Postupem kariéry se zaměřil téměř výhradě na náboženské náměty avšak s vlivy žánrové malby.

Zemřel spolu se svou rodinou za epidemie v Lunéville r.1652.

La Tourovo umělecké vzdělaní bylo předmětem dohadů. Jeho raná díla jako *Podvod* nebo *Věštec* nevykazují přímé známky Caravaggiova vlivu, jsou však ukázkou způsobu, jímž v Nancy malovali např. Callot a Jean Leclerc. Avšak série maleb zařaditelná do 20.let 17.stol., kam patří i *Sv. Jeroným kajícník* ukazují, že La Tour se záhy dostal do styku s caravaggiovským stylem. Předpokládá se sice, že jej vstřebal v Římě, kde tradice žila v práci Manfrediho a Valentina, avšak zvláštní podoba naturalismu v *Sv. Jeronýmovi* napovídá spíše na obeznámení s Caravaggiovými nizozemskými následovníky. Nejužší paralelu lze vysledovat mezi ním a pracemi Terbrugghenovými, jako např. *Čtyři evangelisté* z r.1621, kdy se La Tour s velkou pravděpodobností nacházel v Utrechtu. Nacházíme zde zvláštní tvárnost v zobrazení těl, důraz na zvrásnění kůže, tak charakteristické u *Sv.Jeronýma*. La Tourův naturalismus v této fázi spočívá v úzkostlivě přesném popisu podrobností těl, která maluje. Jenom v kardinálském klobouku v pozadí jsou stopy generalizace, která se stane typickou pro jeho pozdější styl. Ostatní práce datovatelné do tohoto období se všechny vyznačují touž doslovností, jako *Kolovrátkář*, v jistém smyslu protějšek *Sv. Jeronýma*, malovaný navíc podle velmi podobného modelu.

Obraz *Job vysmíván vlastní ženou* je znamením přechodu do další umělcovy etapy. Je pojat v témže duchu popisného naturalismu, avšak nese už jednu podstatnou odlišnost: zobrazuje noční výjev osvětlený necloněnou svíčkou, kterou drží Jobova žena. Tento prvek je oním spojením s nizozemskými caravaggisty, kteří zaváděli tento způsob práce se světlem. Metoda je pak užita s velkou originalitou v téměř všech La Tourových dílech, a to mnoha různými způsoby. Obrazy *Pokání svatého Petra* (1645) a *Kristus se sv. Josefem v tesařské dílně* v teplých, jakoby měděných tónech ukazují na vliv prací Honthorstových, s nimiž by se

mohl seznámit na cestě do Nizozemí nebo do Říma. V poslední skupině svých děl je však la Tourovo užití světla svíček mnohem osobnější a ukazuje jeho nejlepší schopnosti. Jsou to *Sv. Petr zapírá Krista* (1650), *Sv. Irena oplakává sv. Šebestiána* a *Narození páně.* La Tour již zcela upouští od dřívějšího popisného stylu, vyhýbá se všem rušivým detailům, světlo svíček omezuje postavy do ukázněných, čistých, geometrických kontur. Osoby na obraze jsou v téměř matematicky vyváženém, průzračně jasném vzájemném postavení. Výsledná monumentalita nemá mezi ostatními Caravaggiovými následovníky paralelu, působivá jednoduchost dává naturalistickému stylu klasické vyznění.

Caravaggiův styl dovoluje dvě různé, lze říci i protikladné interpretace. Někteří z jeho následovníků, zejména Neapolští, zdůrazňují v jeho díle dramatické a děsivé kvality a adaptovali jeho metody do hrůzného zpodobení mučednictví, v němž je každý hrůzostrašný detail věrně zaznamenán a zdůrazněn šerosvitem. La Tour ve svých zralých dílech hledá v Caravaggiovi kvality právě opačné. Nenapodobuje jeho zobrazení v detailech a vyhýbá se znázornění otřesných podrobností. Kupříkladu v obrazu sv. Šebestiána nenajdeme ani krev ani muka; světec leží nehybně a zjevně bez života, avšak takřka bez památky svého mučednictví. Tvary jsou zobecněny k nejvyšší jednoduchosti, a všechno násilí, dokonce každý pohyb jsou eliminovány, takže obraz vyzařuje zklidnění a ticho, o něž výtvarná díla zřídkakdy usilují. V této klidné, vášně prosté interpretaci Caravaggiova naturalismu se la Tour přibližuje klasicismu Poussinovu a vznešenosti nejkrásnějších děl Campaignových. La Tourovo umění je spíše než manýrismu dvora v Nancy blízké vývojovým proudům, které se dostávaly ke slovu v Paříži téže doby.

Jacques Callot

Jacques Callot se narodil roku 1592 v Nancy. Rodina „měšťanských šlechticů“ byla spojena s vévodským dvorem po několik generací a jeho otec byl heroldem vévody Karla III. Roku 1609 vstoupil mladý Callot do učení ke zlatníku Domange Crocqovi.

V téže době, mezi lety 1608 – 1611 odjel do Říma a stal se členem ateliéru Philippe Tomassina. Zde se učil soudobým technikám čárkové rytiny, první čas v učení trávil vyšrafováváním některých míst velkých desek, jak bylo Tomassinovou specialitou, a získával zkušenost kopírováním kompozic vlámských a benátských umělců. Žádná z Callotových rytin tohoto období nenese Tomassinovo excudit a Callot také nepracoval jen pro něj. První signovaná je kopie rytiny Villamenovy, kterou provedl pro něj samotného. Od tohoto umělce se naučil zájmu o realistické zpodobení každodennosti a živých typů, které lze potkat na ulici – řemeslníků i žebráků, a od něj přejal také kompozice s jednou ústřední postavou v prvním plánu a krajinou či městskou scenérií se stafáží drobných postav v pozadí, a toto uspořádání efektivně využíval.

Koncem roku 1611 se přestěhoval do Florencie, kde jeho umělecká kariéra skutečně začala. Záhy byl přijat ke dvoru Cosima II., patrona umění a nadto milovníka všech radovánek. Roku 1612 dostal Callot zakázku na sérii rytin vzpomínkových slavností po smrti španělské královny podle předloh Tempestových, a druhou zakázku na podobnou sérii s thematem života Ferdinanda I. Toskánského alespoň částečně podle předloh florentských malířů. Avšak největší proslulosti měl dosáhnout teprve rytinami lidových slavností, jimiž vévodové občas bavili florentský lid a jejichž myšlenka většinou pocházela od Giulia Parigiho. Parigi vybavoval alegorické vozy a fantastické postavy z *Guerra d’Amore* nebo *Intermezzi*, ale byl to Callot, kdo dokázal brilantně ztvárnit gesta a pohyby zúčastněných. Týž výraz nalezneme na v pozadí rytiny dvou šašků, která se také datuje do tohoto období. Tentokrát to nejsou lidé v alegorickém průvodu, nýbrž florentská vyšší společnost na korzu. Nicméně v povznesené společnosti medicejského dvora byla hranice mezi všedním a slavnostním dnem velmi vágní a dvořané na tomto vyobrazení vypadají téměř jako by figurovali v baletním představení. A jsou to právě tyto chvástavé, jakoby taneční pohyby, které Callot zpodobňuje s takovou živostí, pózy postav čerpají i z pozdně gotických vzorů viděných očima vlámských manýristů, jako např. Goltzius. Vykreslení Callotových postav je založeno na blízkém a inteligentním pozorování, kombinuje manýrismus s naturalismem způsobem, který předčil jen Watteau. Některé přebírají i polohy drobných postav fantastických rytin po Boschovi a Breughelovi, které byly běžné v Itálii. Callot byl zjevně ovlivněn těmito umělci v postupu, jímž sestavuje své nesčetné postavy do jediné kompozice. Ve *Dvou pantalónech* je problém relativně jednoduchý, ale na rozměrných dílech jako *Florentinská slavnost* jde počet postav do stovek a Callot projevuje neuvěřitelnou schopnost sestavit je do soudržného vzorce.

Dalším důležitým aspektem Callotova díla je jeho záliba v grotesce. Již v Římě začal napodobovat rytiny žebráků a mrzáků umělců jako Villamena a Agostino Carracci, kteří ve své době čerpali myšlenku takových studií od vlámských umělců 16.stol. Callot z tohoto thematu udělal svou specialitu a jeho *Hrbáči* a *Žebráci* patří k jeho dodnes nejoblíbenějším dílům. Ve *Dvou pantalónech* jsou použity groteskní charaktery ze zdroje, z něhož často čerpal – komedie dell’arte. *Dva pantalóni* nicméně nejsou jen groteskní figury, ale jsou Callotem postaveni do kontrastu s dvořany. To je typické pro manýristický způsob myšlení, v němž má umělec, v reakci na normy klasické krásy, obracet pozornost jak k vypjaté eleganci, tak k naprosté ošklivosti a nalézt dráždivost v tom, že je vystaví srovnání. Callotova rytecká technika je vysoce osobní. Soudobý měkký lak se ukázal nevhodným pro jemnou

drobnokresbu, jíž chtěl dosáhnout, proto jej nahradil tvrdým lakem užívaným houslaři – metoda užívaná v rytectví dodneška. Callot zkusil tento způsob do mědi. Výsledkem byly lepty, které měly preciznost mědirytin a zároveň čistotu, jakou měkký kryt neumožňoval. Za druhý objev vděčí technika leptu Callotově cestě do Sieny. V Siennské katedrále obdivoval její slavné pavimento, dlažbu z velkých bílých mramorových desek, s rytou kresbou silnými nekřížícími se čarami vyplněnými maltou. Callot ji uplatnil v padesáti drobných rytinách Capriccií, která jsou zrcadlem života toskánské společnosti poč.17.stol. Pro zobrazení stínu v nich užívá jen silných nebo slabých čar, které se vzájemně nekříží. Tato technická virtuozita se po Callotovi už nikde nenajde.

Ztvárnění lidového živlu se Callotovi dokonale zdařilo v *Imprunetě*. Impruneta je vesnice, kde Callot navštívil a zachytil slavnou pouť k zázračnému obrazu namalovanému údajně svatým Lukášem. Žádný umělec před Callotem nezobrazil tak ohromné množství lidí a zvířat. Tajemství této kompozice spočívá v geniálním náčrtu (ve vídeňské Albertině v tušové lavírované kresbě, do níž Callot nakreslil síť, aby ji mohl zvětšit).

Kromě Pantalónů čerpal Callot z komedie dell'arte ještě ve dvaceti čtyřech malých rytinách *Sfessanských tanců*, (což je možno přeložit jako tance potrhlých), který byly však vyryty teprve roku 1622 v Nancy.

V roce 1621 umírá velkovévoda a jeho vdova, která se stala regentkou, nastolila novou ekonomickou politiku, jejíž součástí bylo zrušení Callotovy gáže. Umělec se proto vrací z Florencie do Nancy, kde se záhy stává jednou z vůdčích postav uměleckého života v Lotrinsku.

Dále rozvíjel rytecké techniky, jejichž pomocí získal jméno ve Florencii. V návaznosti na série slavností vytvořil v roce 1627 slavnostní sérii rytin k poctě vévodkyně de Chevreuse během jejího vyhnanství z Paříže; ve dvacátých letech 17.stol. vznikly nejlepší z jeho groteskních studií – *Cikáni* a *Slavnost v Gondeville* (*Slavnost v Xeuilley*), kde opakuje italskou *Imprunetu*. Tato dvě poslední díla ukazují novou tendenci v jeho tvorbě po návratu do Nancy, a sice zájem o objektivní zobrazení každodenních výjevů, které nebude ani chvástavě elegantní, ani pitvorné. V *Cikánech* je stále patrný jeho zájem o grotesku, avšak mnohem méně než v *Hrbáčích* a v dalších rytinách je jeho vidění mnohem objektivnější. Nejvýrazněji je tato změna patrná v *Žebrácích*, v nichž je třeba vidět tragický obraz Lotrinska v r.1622. Ve srovnání s žebráky z přípravných kreseb k *Imprunetě* je zde Callot spíše svědkem protestujícím nežli pobaveným, lotrinské rytiny prozrazují tragické rozhořčení. Styl *Žebráků* je zcela jiný, než byl styl rytin, které až dosud vytvořil. Od chvíle, kdy se jeho talent vyhranil, až do *Žebráků* byly jeho desky vždy vycizelovány pod lupou, byly plné nekonečných podrobností, krajiny a jejich pozadí byly vypracovány s velkou pečlivostí. Zde je všechno uchopeno ve velkých rysech a s mohutnou jistotou výrazu.

Změněné ladění je součástí celkové změny přístupu, kterou lze zjednodušeně popsat jako zvážnění. Pořád se u něj sice vyskytují prvky dvorského manýrismu, ale na jejich úkor získávají prostor i jiné – Callot například poprvé kreslí a ryje krajiny jen po ně samé. *Agonie v zahradě* ukazuje jeho cit pro zobrazení přírodní scenérie, přestože je zde použita jako pozadí náboženského námětu; v Nancy je však mnoho desítek kreseb a rytin, jimž je krajina skutečným thematem. Ty vlastně pokračují v manýristické tradici, jak se rozvíjela v Nizozemí z podnětů Breugelových, jehož rytiny krajin musel Callot znát. Kulisy jeho scenérií jsou jen doplňkové a často opakované – fantastické skály, zřícené chaloupky, rozpadající se sídla, ale užívá jich s takovou zručností a nápaditostí, že jejich umělost není rušivá.

Výrazná změna se udála v Callotových náboženských rytinách z Nancy. V Itálii vytvořil řadu kompozic s náboženským námětem v běžném stylu pozdně florentinského manýrismu, aniž do nich vložil cokoli osobního a bez hlubokého prožitku. Avšak v dílech z Nancy jako například Velké pašije se vyskytuje skutečný smysl pro drama. Callot zde užívá manýristických prostředků k tomu, aby příběhu dodal břitkosti. Ukazuje cit pro tragédii, když

izoluje křehkou postavu Krista v jedné z osvětlených partií ve středním plánu, s níž kontrastuje stín, jímž se blíží vojáci. Obratně využívá přechody světla s stínů pro účely nikoli formální nýbrž dramatické.

V roce 1625 je Callot povolán do Bruselu, aby sbíral materiál pro své velké dílo *Obléhání Bredy*, jež si objednala infanta Clara Eugenia. *Bredou* pohlédl Callot zpříma do tváře nejhroznější skutečnosti svého století – třicetileté válce, a s tímto thematem se až do smrti nerozloučí. Roku 1629 jej pak Richelieu pozval do Paříže, aby svým dílem oslavil také zisk La Rochel a ostrova Ré. Tato tři velká vyobrazení obléhání patří ke Callotovým nejoslnivějším dílům z technického hlediska, v brilantním seskupení stovek drobných postav a vynalézavostí jejich dekorativního zarámování. Během pobytu v Paříži vytvořil také některé své proslulé topografické krajiny, včetně dvou pohledů na Seinu.

Do Nancy se vrátil v roce 1631 a poslední čtyři roky jeho života proběhly ve znamení Richelieuova vpádu do Lotrinska r.1633, dobytí Nancy a potupného zajetí vévody. Není známo, jak dalece byl Callot do tohoto dění zapojen, avšak jeho život zasáhnout muselo a jeho reakci můžeme vidět v jeho posledním velikém díle *Útrapy a hrůzy války*, realizovaném v r.1633.

Často bylo zdůrazňováno, že tyto rytiny nesmí být spojovány příliš úzce s probíhající kampaní v Lotrinsku, protože některé náměty už zpracoval ve svých předchozích dílech, konkrétně v *Obléhání Bredy*, a samy některé z *Útrap* byly započaty ještě před útokem na Nancy. To se však nedotýká skutečného jádra věci: Lotrinsko bylo dost blízko Říši, aby za patnáct let podrobně poznalo hrůzy třicetileté války; Callot sám byl přinucen studovat obléhání Bredy a La Rochelle, byť i teprve po jejich skončení; a na *Útrapy* lze proto nahlížet jako na esenci jeho obecných pocitů ohledně války, zhmotněných po invazi do Lotrinska.

Ve způsobu podání přivádí Callot své dřívější pokusy k vyústění, jež má podávat zintenzivňující se hrůznost příběhu, který je nucen vyprávět. Na rytině, kde jsou oběšeni bandité je jeho typický tmavý strom v prvním plánu nahrazen skupinkou, v níž kněz dává rozhřešení muži, který se má stát dalším z oběšených v centru obrazu. Strom, na němž visí, stojí osamoceně ve středu kompozice v kruhu vojsk, jež jsou perspektivou redukována na nepatrnou veličinu. Na zobrazení oběšenců vynaložil Callot právě tolik přesného pozorovatelství a obratnosti jako ve skicách florentských dvořanů. Výsledný obraz je natolik zlověstný, že usvědčuje z omylu ty, kdo tvrdí, že Callot vystupoval jen jako nezaujatý pozorovatel, jenž zachycuje scénu věšení bez emocí, jako by se jednalo o *Slavnost v Gonderville.*

Rytiny byly v 17.stol. vydávány v nákladu 1500 – 2000 kusů a byly svého druhu obecně dostupným sdělovacím prostředkem. Callotovy útrapy si i po více jak třech stech padesáti letech zachovávají všechnu svou sílu a časovost. Položíme-li je však do jejich století, jeví se nám jejich odvaha i působivost ještě větší. Bosch, Brueghel, Till Eulenspiegel, Pantagruel, kteří byli před Callotem, vzali si masku fantastickou nebo burleskní. Callotovo svědectví je vášnivé, jasné a přímé. Každý historik píšící o třicetileté válce s prospěchem využívá pravdivost Callotovy ilustrace hrůzných událostí. Callot pouze na jediné rytině ukazuje vlastní boj, na deseti popisuje mnohem příznačnější popravy a vraždy, těch se v oné době běžně dopouštěla vojska procházející krajem bez boje. Callot vypověděl jako později Goya děs své doby. Jeho nesmrtelnost spočívá v tom, že se vcítil do prožitků prostých trpících a jejich utrpení vyjádřil.

Před smrtí připravil Callot poslední rytinu, kterou už neměl čas sám vyleptat, malé vinné loubí, venkovská hospoda, v níž zobrazuje klidný každodenní život vesničanů, jediný mrzák připomíná minulé útrapy, z války zbyl vzdálený příznak. Callot, svědek nejbídnějších dnů Evropy, nepřestává věřit ve smír a radost.

Literatura:

Blunt, Anthony: Art and architecture in France 1500 – 1700, Yale University Presss, New Haven 1999

Daudy, Philippe: Histoire génerle de la peinture: Le XVIIe Siècle, Rencontre, Lausanne 1966

Sadoul, Georges: Jacques Callot, SNKLU, Praha 1964

Umění a lidstvo: Larousse – Umění renesance a baroku: ed. René Huyghe, Odeon, Praha 1970

http://en.wikipedia.org

Lucie Rohanová, archivnictví 3.ročník