

RUDOLF III.

J. Rudolf ztruhò & Bojí
misostí/wolený Čsře & římský/
Dherfey/Cheſtý ic. Král.

a jeho
svět

MYŠLENÍ A KULTURA
VE STŘEDNÍ EVROPĚ
1576–1612

R. J. W. EVANS



MLADÁ
FRONTA

tridentský koncil 112, 135, 137, 139, 194, 283,
338

Trihemius, Johann, opat sponheimský 237,

253, 262, 285, 300

Trubar, Primus 138

Třicetiletá válka (1618–1648) 23–25, 29, 32,

61, 83, 217, 329

Tschernembl, Georg Erasmus 23, 173

Turci a osmanské říše 40–41, 43–45, 77, 101,

104, 117, 135, 138, 166, 182, 194, 208, 278

Tyrotius, Jakob 160, 169–170, 183, 194–195,

Tyrolsko 42, 46, 210

Uhrý 60, 134, 180, 274

Ulrich, Christoph 251

Ungnad, von Weissenwolf, Hans 138

Unverzagt, Wolf von 99

Ursinus, Zacharias 127

Ursus, Nicholas Raimarus 332

Urendal, Alexander 230

Utrakovisté, viz Hus a husité 49–50, 52, 56–57,

138–139, 144, 162

Zaluzanský, Adam 151, 169–171, 183, 192,

292, 330

Zamyski, Jan 44, 254

Zborovští, rod 102–103, 135, 137, 254, 263

Zetnzer, Lazarus 334

Zouche, lord Edward 202, 285

Zrinský, Jan 173

Zuccaro, Federigo 312–315

Zuccchi, Jacopo 320

Vankoč, Mikuláš z Dobšic 102

Vasa, Zikmund, polský král 44

Vasari, Giorgio 199, 308, 311, 323

z Velešavina, Daniel Adam 165–166, 170,

185

Verancsics 180, 225

Vermeyen, Hans 106, 212

Vianen, Paulus van 212–213, 233, 291

Vidén 32, 103, 106, 110–111, 115, 156, 179,

217, 235, 271, 305, 331

Vielhäuser, Sigmand 96

Vigelius, Mikuláš 280

Vilém IV., Hesensko-Kasselský, lantkrabě 151

Visconti, Alfonso, nuncius 55, 132

Vries, Adriaen de (sochař) 86, 107, 198, 205–

–206, 224, 233

Vries, Hans Vredemann de (architekt) 224,

330; Pauwels Vredemann de 224

Vřesovic z Vřesovic, Václav 259

Wacker z Wackenfelsu, Johann Matthias 187

Wechelové, rodina 335

Weigel, Valentín 237, 335

Wense, Wilhelm 333

Westonia, Elizabeth Ioanna (Westonová Eliza-

beth Jane) 17, 184, 193, 229, 248, 274

Widman, Carolus (z Augšpurnku) 259

Widmanstetter, Johann Albrecht 148, 185, 283

Witte, Jan de 165, 199

Wohlmuth, Bonifác 195, 223

Wolski, Mikolaj 254

Wotton, sir Henry 17, 153, 202, 285

Wurzelbauer, Benedikt 224

Wysocki, Abraham 279

Zaluzanský, Adam 151, 169–171, 183, 192,

292, 330

Zamyski, Jan 44, 254

Zborovští, rod 102–103, 135, 137, 254, 263

Zetnzer, Lazarus 334

Zouche, lord Edward 202, 285

Zrinský, Jan 173

Zuccaro, Federigo 312–315

Zuccchi, Jacopo 320

Obsah



Předmluva k anglickému vydání
Předmluva k českému vydání

Úvod

1. Habsburkové, české země a říše

2. Rudolfova politika

3. Rudolfová náboženství

4. Habsburkové, české země a humanistická kultura

5. Rudolf a výtvarné umění

6. Rudolf a okultní nauky

7. Pražský manyatismus a magické univerzum

8. Epilog

Poznámky o pramenech a zkratkách

Výběrová bibliografie

Rudolfské magické univerzum

Rejstřík

hám mohli věnovat více pozornosti. Stejné texty nacházíme v klášterech, například Strahovském, i v domech soukromých mecenášů, jako byli Ferdinand Hofmann či Rudolf Coraduz, jejichž knihovny o několika tisících svazků se dostaly do vlastnictví Habsburků.¹ Tyto sbírky svědčí o šíři a kvalitě tehdejší české kultury a zároveň dokládají existenci obdobných postojů a jednotu intelektuálních názorů. Patří ke kultuře, v níž věda a umění, experimenty a spekulace byly stále ještě homogenní. Podrobnější analýza rudolfského umění a magie by nám nyní měla osvětlit povahu této jednoty a rovněž hlavní otázky, jimiž se tehdejší myslitelé zabývali.

„Postačí, když ten, kdo si to bude přát, zajede (*bude-li mocí*) do Prahy za největším dnešním mecenášem, římským císařem Rudolphem II. V císařské rezidenci a ve sbírkách ostatních velkých milovníků umění naleze poříhodné množství vynikajících, vzácných, neobvyčejných a nesmírně cenných děl.“

Karel van Mander (1604)

NAD RUDOLFOVOU POLITIKOU vyříkly dějiny nejprosny soud. V jiném ohledu se pozdější generace k jeho památké zachovaly spravedlivěji. Panuje obecná shoda v tom, že byl výjimečným mecenášem umění (i když je možné vést spory o míře jeho výjimečnosti). Právě jsme ocitovali názor jeho současníka Mandera.¹ Jeho cenné posítky – Mander byl blízkým přítelem předního Rudolfova malíře Sprangera a žil krátce ve Vídni – pomohly pozdějším autorům, aby se s tímto tématem poměrně dobře vyrovnali.

Omezím se co možna nejvíce na čisté „uměleckou“ družinu kolem Rudolfa a jednoznačně okultním a magickým zájmům dvora věnuji další kapitolu. Toto dělení je poněkud umělé, neboť tytéž osobnosti mohly být aktivní v obou oblastech, a co je důležitější, obě oblasti měly stejný intelektuální základ. Uveděme si jediný příklad: vásen pro glyptiku – řezání a ryti drahokamů – byla zároveň výrazem lásky k vzácnému a exotickému uměleckému materiálu, přiležitostí předvedení umělecké dovednosti i odrazem viry v talismany a astrální schopnosti kamenů. Umění rudolfské Prahy bylo v zásadě vyjevováním mystérií,² ať již prostřednictvím obrazů,

1 Lambecius, cit. d., I, s. 65. Nejbohatší z dochovaných klášterních knihoven v Čechách je knihovna premonstrátů na Strahově. Pontanus s nimi byl v úzkých kontaktech. Knihovna dnes obsahuje slušnou část jeho sbírky a je skvěle vybavena knihami z této doby. Některé z nich, většinou bez rukopisných poznámek, musely k kněžeru připadnout až v konfiskacích po roce 1620. Své dílo o přetravajícím životě místním zajmu o některé z klíčových myslitelů Rudolfovy doby. Strahov má například početnou sbírku děl Bodinových, *République* ve vydání z r. 1577 a 1593–6 (Lyon), 1586 (Paříž), 1591 (Frankfurt) a několik vydání z Oberurselu; *Universi Naturae Theatrum* ve čtyřech vydáních (Frankfurt 1596 a 1597, Leiden 1596, Hanau 1605); *Daemonomania* ve vydání z r. 1586 a 1590; *Exeatris de Magicis Actionibus*; a tři exempláře pražského vydání jeho spisu *Nova Distributio Iuris Universi* (1581). Na Strahově jsou i různé okultní práce J. B. Porty, tří různá vydání *Magia Naturalis*, tři další vydání knihy o tajných významech pismen abecedy z období 1593–1606 a čtyři exempláře jeho práce *Physiognomia*. Zájem koncem 16. století o alchymistické a magické spisy Paracelsovy je v knihovně dobrě zastoupen řadou edicí z doby mezi r. 1567 a koncem století.



5. Rudolf a výtvarné umění

1 Karel van Mander, *Het Schilderboeck waer in Voor eerst de leertukstige Iueghu den grondt der Edel Vry SCHILLERCONST in Verscheyden deelen Wort voorghedraghen*, Haarlem 1604 (dale jen „Mander“); citát z „Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-Const“.

2 To pozoroval v podstatě neprátelecky naladěný J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*,

zpracovávaním kamenů, nebo skrze alchymistická a kabalistická „umění“.

Mezi jednotlivými výrazovými prostředky nebyl žádny zásadní rozdíl: všechny byly svým způsobem intelektuální, neboť hledaly řešení problémů ležících mimo racionalní činnost a každodenní zkušenosť.

V duchu definice, k níž se ještě vrátíme, byly tyto projevy „manýristické“. Praha se stala jedním z center pozdního manýrismu, směru, o němž se vedou spory a jehož vnějšími znaky byl uniformní styl dvorské elegance a vysoce artificiální výraz. Hocke považuje Prahu za nejvýznamnější středisko tohoto rafinovaného antiklasicismu. Würtenberger označil pražský císařský dvůr za poslední významnou baštu evropského manýrismu. Podle Hausera se Spranger – díky rytinám svých děl, jejichž autorem byl jeho přítel, rytce Goltzius, – stal arbitrem kosmopolitního malířského vikusu posledních dvou desetiletí 16. století.¹ Uvedeme si nyní ve stručnosti hlavní rysy manýrismu, jak se projevují v dílech Rudolfových umělců.

V první řadě byl jejich manýrismus mezinárodní a komplexní. Ně všichni umělci, kteří pracovali na Rudolfových zakázkách, žili v Praze, i když se je císař obvykle snažil do Prahy přilákat (například Jacopa Bassana, Giovanniho da Bolognu, Christophra Schwarze a Hanse Rottenhammera).² Mnozí z těch, kteří se v Praze usadili, měli za sebou pestrou minulost. Císař navíc nakupoval umělecká díla po celé Evropě. Za druhé jejich manýrismus byl vyvrcholením celého renesančního vývoje zvaného *maniera*: charakterizovala její honosnost, sebevědomé umělecké mistrovství a virtuozita, zvláště v užitém umění. Manýristé úmyslně zachycovali, často se značným estetickým účinem, nevykliklé pozý, teatrálně usporádané scény, výrazné kontrazy. Shearman se vyjadřuje s hlubokým respektem o stylu sochaře Bologni a jeho pražského žáka Adriena de Vriese.³

Rudolfský manýrismus se také více či méně vědomě opíral o umělecké teorie severoitalské školy a akademickou mentalitu pozdního 16. století. Mezi Prahou a Florencií, Milánem a Benátkami existovaly úzké kontakty.

Praha 1964, s. 15.

1 G. R. Hocke, s. 144–8; F. Würtzenberger, s. 23n., 42n.; A. Hauser, I, s. 252n.; svr. J. Shearman, s. 28. Plné názvy těchto děl a další diskusi viz níže, s. 304, pozn. 1, s. 305, pozn. 1., s. 308, pozn. 1.

2 Karel Chytil, *Umění v Praze za Rudolfa II.*, Praha 1904 (vydáno též německy jako *Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II.*), s. 32n.; A. Ilg, *Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum Kaiserlichen Hofe*, Jahrbuch 4, 1886, s. 38–51.

3 Shearman, s. 28, 86n.

Mnozí dvorští umělci buď přímo z Itálie pocházeli, nebo se tam po mnoho let školili. Jeden z nejslavnějších, Arcimboldo, byl blízkým přítelem kritika a malíře Giovanniego Paola Lomazza. Skutečným teoretikem pražské školy se stal Nizozemec Karel van Mander, severoevropský protějšek Vassariho.

Mander, žák Lucase de Heera, působil jako malíř, historik umění, kritik a pedagog.⁴ Spolu se svými přáteli Goltziem a Cornelisem založil v Haarlemu roku 1583 jednu z prvních akademii umění.⁵ Jejich umělecké názory jistě pronikly i do Prahy, a to nejen zásluhou Mandera. Vlastní umělecké názory Goltzia. Ve své době byl Hendrik Goltzius mimorádně slavný jako malíř, kreslíř a především rytec, jehož grafické listy byly mnohde kopírovány jako vzory manýristické techniky.³ Pracoval s Dirckem Coornhertem a existují doklady, že sdílel i jeho neortodoxní náboženské postoje. Měl i širší kulturní zájmy; znal se s Lipsiem a Janem de Witte. Jeho umění je plné nářezek: jeden z jeho obrazů je například zjevnou alegorií alchymie, jejmúž studiu Goltzius propadl.⁴ Není však jisté, zda v Praze existovala akademie v pravém smyslu slova. Morhof se o žádné nezmínuje. Sandart, cenný svědek, který Prahu osobně navštívil, sice tohoto výrazu užívá, ale je pravděpodobné, že se zmiňl v době.⁵

1 O Manderovi (1548–1606) obecně viz H. Floerke (ed.), *Schilderboeck* 1–2, München 1906; N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, s. 80–2. Jak vyplývá již z jeho titulu, hlavním cílem práce *Schilderboeck* bylo poučení mladých (s. 197, pozn. 1, výše).

2 „Verarmt setzte er [Mander] sich hin mit den seinigen zu Schiff, und reiste also Holland zu, in die alte Stadt Harlem alda er wol empfangen und mit allen nötigen Mobiliën verselten wurde, erhielt auch gleich Arbeit genug, und mahlte noch eine Sündflut, wodurch er sich bey dem Goltzio und Cornelischen bekant gemacht, die daraufhin unter ihnen dreyen eine Academie nach dem Leben zu zeichnen, davon Carl ihnen die Italiänische Mänter gewiesen, angestellt.“ [Zchudlý] Mander se se svými blízkými národi a přičestoval do Hollandu, do starého města Haarlemu, kde byl vlně přijat a zaopatřen vším potřebným, zároveň také hned dostal práci a namaloval ještě jednu potopu, čímž na sebe upozornil Goltzia a Cornelise, a ti tři potom založili akademii, kde se malovalo podle života, a Carl je uvedl do italské manýry.] Sandart (viz níže, pozn. 5), f. 277r.

3 Tamtéž, ff. 276–8. V Národním muzeu v Budapešti se nachází kniha kreseb podle Goltzia, sestavená v devadesátých letech 16. století, pocházející asi z Prahy: OSZK, 514 Fol. Ger.

4 Mander, f. 282a–b; E. K. Reznicek, *Hendrik Goltzius als Zeichner*, Utrecht 1961, s. 3 a pozn.; O. Hirschmann, *Hendrik Goltzius als Maler*, Den Haag 1916, s. 21n., 53n.

5 Morhof, *Polyhistor*, 1, v kapitole 14 pojednává o učených akademických Joachim von

Pražští manyristé se těšili bezprostřednímu mecenáštví samotného panovníka a císařovy záliby se odrážejí ve volbě jejich témat. Rudolf jim zadával práci a osobně je povzbuzoval, schvaloval a kritizoval jejich dílo, občas se dokonce podílel na jejich činnosti.¹ Ikonografie jejich děl je tudíž základním klíčem k pochopení Rudolfova způsobu uvažování, i když pochopitelně nemůže sloužit jako přímý důkaz. Nejzajemčejší se to projevuje u děl s vyhraněně politickým obsahem: u apoteóz Rudolfa, glorifikací Habsburků a skvělosti jejich rodu, ale i u motivů, jimiž dával přednost Rudolf a které byly typické pro pozdní 16. století obecně: v novém způsobu zachycení přírody, v pohrávání si s narázkami, ve sklonu k erotice a nepřirozenym „dekadentním“ tématům, ale především v užívání symbolu jako prostředu komunikace. Závažnost tohoto aspektu umělecké tvorby vrátila tím více, čím méně toho víme o vztazích mezi císařem a jeho umělci. Víceméně jediným zdrojem těchto informací jsou dochované dvorské a administrativní záznamy, které se většinou – příznačně – zabývají opožděnými platbami.² Je rovněž politovánihodné, že víme jen velmi málo o přesném obsahu

Sandart, *Der Teutschen Academie Zweyer Teil; von der alt und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiäischen, Hoch und Niederdeutschen Bau-Bild- und Malerey-Künsten Lob und Leben*, Nürnberg 1675 (dále jen „Sandart“). Zmítují se o „univerzální akademii umění“ v Praze: „... Johannes Fischer, der sich durch sonderbares wolkensonne Arbeit allda sehr berühmt gemacht, und weil ihn sein kluger Geist durch innerlichen Trieb immer zu höhern Künsten aneizte, begab sich aus seinem Vaterland auf die damalige universale Künsten-Academie Prag, da er einen guten Grund beständigen Bau gesetzt.“ [...] Johannes Fischer se prostavil obzvláště dobré promyšlenou prací, a protože ho jeho bystrý duch vnitřním puzezení neustále podněcoval k vysším uměním, vydal se ze své vlasti na tehdejší univerzální akademii umění do Prahy, kde položil dobrý základ malířskému umění, na němž později v Itálii a jiných zemích zbudoval trvalou stavbu.“ (f. 322.)

1 Srv. Alidosi, *Relazione*, s. 6: [Rudolf se každý den] „va a veder dippingere, dippingendo ancor lui proprio alcuna volta, et va a veder lavorar gli ofifici, maestri d'oroli, ed intagliatori de pietre...“ [chodi dívat, jak si počínají malíři, neboť on sám svého času maloval, a chodi se rovněž dívat, jak pracují zlatníci, mistři hodináři a řezáči dřevých kamennů...]

2 Kammer Schulden Buch (SÚA) obsahuje množství příkladů takových dluhů, z nichž některé zůstaly dlouho po Rudolfově smrti nesplaceny. Většina těchto archivních pramenů byla otištěna ve formě regest v původní řadě vídeňského Jahrbuchu; viz Poznámky o pramenech a zkratkách, IV.

dvorských představení, která zaujmala v prezentaci imperiálního kultu ústřední místo.

Hlavním organizátorem Rudolfových ceremonií a jedním z jeho nejspolehlivějších přátel byl Giuseppe Arcimboldo (1527–1593).¹ Arcimboldo je dalším dlouholetým služebníkem Habsburků, který než vstoupil do Rudolfových služeb, byl věrným dvořanem jeho otce Maxmiliána. K habsburskému dvoru se připojil v roce 1562, když výhově pozvání Ferdinanda I. a opustil rodný Milán.² Ve své době býval velmi slavný, nejen groteskními malbami, kterými je znám dnes, nýbrž jako člověk, který nejvíce přispěl k císařově prestizi. Získal přízeň „non tanto nella pittura ma anco altre si in molte altre inventioni come de' tornimenti, giostre, giuochi, apparecchi di nozze e di coronatione...“ [nejen v malířství, ale právě tak i v mnoha dalších podnicích, jako jsou turnaje a klaní, hry, svatební a korunovační slavnosti...]. Taktto se vyjádřil milánský historik Morigia, který Arcimbolda znal a který v dalším textu připomíná i zvláštní příležitost „quando Carlo Arciduca d'Austria tolse moglie“ [když se arcivévoda Karel Rakouský ženil]. O této svatbě, jež se konala v roce 1571 ve Štýrském Hradci, se zmíňuje i Lomazzo. Ve své zprávě lituje, že nemůže náležitě objasnit symboliku této oslav, neboť by si to vyžádalo celou knihu.³ Svatba se stala příležitostí k předvedení skvělosti habsburského rodu, kdy každý arcikníže ztělesňoval jednu část Evropy. Jak se dovidíme z jiného pramene, byli mezi nimi i Rudolf a Arnošt, kteří se právě vrátili ze Španělska.⁴ Tehdy Arcimboldo navázal první kontakt s budoucím císařem.

Bohužel víme jen velmi málo o zábavách, které Arcimboldo organizoval na Rudolfově dvoře. Dochovala se však řada kreseb s návrhy slavnostního

1 O Arcimboldovi existuje daleko více nové literatury než o kterékoli jiné osobnosti, o níž pojednáváme v této kapitole. Nejvíce vyčerpávající prací je Sver Alfons, *Giuseppe Arcimboldi*, Tidskrift för Konstvetenskap 31, Malmö 1957. Další monografie: B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi*, Firenze 1954, F. C. Le Grand – E. Sluyss, *Arcimboldo et les Arcimboldesques*, Aalter 1955, a stručná biografie v češtině: P. Preiss, *Giuseppe Arcimboldi*, Praha 1967.

2 O Arcimboldově odjezdu z Milána a o jeho rodině viz Paolo Morigia, *Historia dell'Antichità di Milano, Venezia* 1592, s. 566n.

3 Tamtéž, G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano 1590, s. 155.

4 H. von Zwiedinek in: *Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark* 47, 1899, s. 193–213, zvl. 204.

oblečení a kostýmů z roku 1585¹ a návrhy na výzdobu domu Ferdinanda Hofmanna.² Jisté je, že se těšil císařově přízni a že ho Rudolf povýšil do řeckického stavu a udělil mu titul falckrále. Více toho víme o Rudolfovi. Spranger žil převodně v Antverpách. V Praze se objevil po delší období stráveném v Itálii, většinou v Římě, a po pětiletém pobytu ve Vídni, kam byl vyslan spolu se svým krajancem Hansem de Monte na doporučení dalsího krajana, Giovanniego Bologni.³ Ve Vídni spolupracoval Spranger s Montem (o němž toho víme jen velmi málo) na triumfálním oblouku chystaném pro Rudolfa příjezd do města v roce 1577 a na budově letohradku *Neugebäude* v císařské bazantinci. Ten byl pozoruhodným příkladem manýristického architektonického projektu, kombinujícího „curieuse Architectüre“ s fantasticky zdobenými věžemi, nepravidelnými květinovými záhonky a nejrůznějšími vodními „invencemi“. Přitahoval pozornost každého vševníka Vídne. V roce 1591 se Henry Wotton marně snažil získat jeho model pro svého přítele lorda Zouche.⁴ Triumfální oblouk rovněž budil pozornost a působil impozantním dojmem. Popsal jej Mander, který jej spatřil na vlastní oči. Z jeho popisu vyplývá, že tato stavba, kombinující Montovu architekturu se Sprangerovými malbami, převyšovala i ty nejvyšší okolní domy. Práslužníci habsburské rodiny zde dostali podobu alegorií ctnosti a mytologických figur, „alles seer conslich en uytinemende gheeselich ghedaen“ [„řechno ve vysoce uměleckém a odůsavnělém zpracování“].⁵ Začátkem osmdesátých let 16. století se stal Spranger pro Rudolfa

nepostradatelným. Císař trávil celé dny tím, že pozoroval mistra při práci a rozmloval s ním.⁶ Spranger dokonale splynul s českým prostředím; dokonce i poslední vůli sepsal v češtině. Zemřel v Praze v roce 1611.⁷

Prostřednictvím Sprangera se dostaváme do samého středu Rudolfova uměleckého světa: celé jeho dílo odráží císařovo přátelství a podhody. Jako většina jeho kolegů přišel také Spranger z Nizozemí⁸ (stojí za to připoměnout, že vyplnění Antverp se časově shodovalo s nástupem Rudolfa na trůn). Sprangerovými náboženskými postoji si nejsme zcela jisti, je však pravděpodobné, že byl nevyhraněný a nedogmatický katolík. Jeho umělecký styl by stal za důkladnou samostatnou studii.⁹ Nejvýrazněji jej charakterizují manýristické motivy: důraz na virtuozitu, nepravidelná kompozice, dramatické prvky, intelektualita, narázky – občas připomínající nereálnou atmosféru Bellangeových kreseb.¹⁰ Zde nás zajímají posledně zmíněné rysy vztahující se k problému rudolfské ikonografie.

Nejúplnejší dochovanou řadou Sprangerových obrazů je skupina silně erotických mytologických pláten, jejichž tématem jsou milostná dobrodružství stylizovaných nesourodých páru, nehodících se k sobě ani věkem, ani vzrůstem: Herkules a Omfale, Vulkan a Maja.¹¹ Zájem o smyslné, ba

i loro motti e significati quali non intrarò a scrivere ... V'erano a mano destra dell'arco la statua dell'Imperatore Massimiliano finta di marmo che haveva sotto i piedi un gran globo celeste et sopra queste parole: Sub pedibus videt astra, et pol la giustitia e prudenza et della mano sinistra la statua dell'Imperatore con un globo terrestre sotto i piedi et di sopra questo motto: Sed hic terrena gubernat, et dopo seguivano le statue della fortezza e della temperanza. Sotto al cielo dell'arco d'una banda erano tali parole...“ [Bylo tam množství obrazů v chiaroscuro s mottami a významy, jež nebudu vypisovat... Po pravé straně oblouku byla socha císaře Maximiliána z nepravého mramoru, u jejichž nohou byla statua dell'Imperatore Massimiliano finta di marmo, která měla pod nohou celeste a terrestre sféry.]

¹ Geiger, cit. d., kap. VI; Alfonso, cit. d., s. 111–6. Kresby jsou reprodovány u Preisse, cit. d., c. 12–47.

² Alfonso, cit. d., s. 117–20.

³ O podrobnostech Sprangerova života viz Mander, ff. 268a–274b; Ernst Diez, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, Jahrbuch 28, 1909, s. 93–151.

⁴ Pearsall Smith, cit. d., I: Clusius Wottonovi, Frankfurt 1590; listopadu 1590: Wotton Zoucheovi, Vídeň 19. února a 21. dubna 1591. Srv. *Die Reisen des Samuel Kiechel*, Stuttgart 1866, s. 141–4; L. Chatenay, *Vie de Jacques Spranger*, Paris 1957, s. 157; K. Oberhuber, *Die stilistische Entwicklung im Werk Bartholomäus Sprangers*, disertační práce, Wien 1958, s. 74n. Z letohradku *Neugebäude* se dochovaly jen fragmenty; viz Ilg, cit. d., s. 45n., a týž, *Das Neugebäude bei Wien*, Jahrbuch 16, 1895, s. 81–121.

⁵ Mander, f. 272a; Oberhuber, cit. disertačne, s. 90n. Jediný další popis tohoto oblouku, monumentálního díla postaveného za jediný měsíc, je zřejmě v dopise nuncia Giovanniego Delfina kardinálu Comovi z 20. července 1577. Z Delfinova dopisu vyplývá, že symbolika byla jak vizuální, tak verbální: „Si vedevano molti quadri di chiaroscuro con

i loro motti e significati quali non intrarò a scrivere ... V'erano a mano destra dell'arco la statua dell'Imperatore Massimiliano finta di marmo che haveva sotto i piedi un gran globo celeste et sopra queste parole: Sub pedibus videt astra, et pol la giustitia e prudenza et della mano sinistra la statua dell'Imperatore con un globo terrestre sotto i piedi et di sopra questo motto: Sed hic terrena gubernat, et dopo seguivano le statue della fortezza e della temperanza. Sotto al cielo dell'arco d'una banda erano tali parole...“ [Bylo tam množství obrazů v chiaroscuro s mottami a významy, jež nebudu vypisovat... Po pravé straně oblouku byla socha císaře Maximiliána z nepravého mramoru, u jejichž nohou byla statua dell'Imperatore Massimiliano finta di marmo, která měla pod nohou celeste a terrestre sféry.]

¹ Srv. svědec Krafftovo, cit. d., s. 390, a Manderovo, f. 273a.

² Diez, cit. d., s. 147–51, kde je oříšena Sprangerova poslední vůle.

³ Srv. M. Wünsch, *Die Niederländer am Hofe Rudolfs II.*, Prager Jahrbuch 1943, s. 60–4.

⁴ Viz Oberhuberovu práci, která se ale zaměřuje na jazykověkologické srovnání.

⁵ Srv. Goltzovu rytinu *Midasiv soud*, vyrobenou podle Sprangera a reprodovovanou v Diezovi, obr. 27 a vyobrazení c. XXIII.

⁶ Tamtéž, s. 117–25, s reprodukciemi většiny z nich.

až obecnější náměty je typickým rysem rudolfského umění a podle některých kritiků pozdního manýrismu vůbec.¹ Dalším Rudolfovým oblibencem se stal Švýcar Josef Heintz (1564–1609). Práce na různých zakázkách jej zavedla mnohokrát do ciziny. Heintz vynikal v pojednání lascivních námětů, jako Leda s labutí, Únos Proserpiny aj.² V těchto obrazech se odraží císařův problematický osobní život, zatímco jiné alegorie, které vytvořil Spranger, jsou inspirovány císařovou politickou rolí. V podrobnostech se liší, zato obsah je vždy podobný: apoteóza vladáře jakožto dobyvatele či mecenáše, zvýrazněná astrologickou či alchymistickou symbolikou. Žádne z těchto děl nebylo zatím z našeho zorného úhlu dosudatečně prostudováno, takže o nich můžeme vyslovit pouze prozatímní soud. Některé, jako například *Alegorie Věrnosti vítězící nad Osudem*, obraz namalovaný v roce 1607, byly objeveny teprve nedávno.³

Jediným dalším datovaným Sprangerovým dílem je *Alegorie ctností Rudolfa II.* z roku 15924, která zdobuje Rudolfa jako obránce křesťanské víry proti nevěřícím. Patří k souboru obrazů dvorských umělců, které inspirovala protiturecká atmosféra. Do této skupiny spadá i další Sprangerovo dílo, *Bellona dující na roh války*, jehož podoba se dochovala pouze na rytině Jana Müllera.⁵ Zíraceno je i několik astrologických pláten. Obrazy jako *Vítězství Moudrosti nad Nevedomostí a Sláva vedoucí Umění na Olymp*⁶ velmi pravděpodobně měly okultní program a císař je na nich zpodoben jako Hermes pravých umění. Odrážejí celou mytologii císařských ctností, která díky panteonu božstev s jejich specifickými vlastnostmi – Minervinou chytrostí, Merkurovou svížností či Fortuninou nekonečnou mocí – vítězí nad takovými překážkami, jako je nedostatek peněz, dvojaké rady a prázdné chvalozpěvy.

Vedle Sprangera vynikli v tomto žánru další dva dvorští umělci, malíř Hans von Achen a sochař Adriaen de Vries. Po odchodu z porýnské domoviny pracoval Achen v Itálii a v Mnichově. Pak se – po opakovaném Rudolfově nálehání – odebral do Prahy.⁷ Duchovně byl Achen císařovi ze všech jeho umělců pravděpodobně nejblížší. Rudolf jej učinil jedním z předních osobních agentů: vyslal jej například do Tyrol, kde se malíř dostal do nepříjemností s Filipem Langem, a v roce 1607 na pracovní cestu do Drážďan. Achen byl zřejmě i důvěrným příteltem Julia Brunsvíckého. Na několika Achenových plátnech vidíme vítězství Pravdy a Umění nad válkou a zmatkem. Patří k nim *Triumf Pravdy* (dnes v Mnichově),⁸ *Alegorie Rudolfa jako Augusta* (Rudolf si od svého císařského předchůdce vypůjčil i symbolický motiv kozoroha)⁹ a obraz, který Mander popisuje jako Mír ztělesněný nahou ženou drtíci pod nohama zbraně.¹⁰ Jiné obrazy přímo oslavují vojenské úspěchy: například portrét Adolfa ze Schwarzenbergu jako vítěze od uherské pevnosti Rábu, jejíž opětovné dobytí bylo nejúspěšnejší vojenskou akcí za Rudolfova panování. Stále se však objevují další Achenova díla.¹¹

1 Např. Hocke, cit. d., s. 179–205; N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, Re-pertoriump für Kunsthissenschaft 46, 1925, s. 257n.

2 [Viz. obr. příloha, č. 6] Sandhart, s. 286; B. Haendke, Jahrbuch 15, 1894, s. 45–59.

3 Vyčerpávající studii o Heintzovi viz. Jürgen Zimmer, cit. d., včetně katalogu všech jeho známých děl.

4 J. Burian, *Sprangerova Alegorie z roku 1607*, Umění 7, 1959, s. 54–6; Neumann, *Obraz*.

5 Diez, cit. d., obr. 26.

6 [Viz. obr. příloha, č. 3] Posledně jmenovaný obraz známe v podobě Müllerovy rytiny. Tamtéž, obr. 25.

1 R. A. Peltzer, Jahrbuch 30, 1911, s. 59–182; Mander, f. 290a–b.

2 Rudolf Maximiliáno III., Praha 21. července 1603, HHStA, Fam. Korr. A. 4. I; Hurter, *Philipp Lang*, příloha 1; SÚA, KK 1794 (Patente und Mandata 1600–22); *Briefe und Akten*, 7, s. 411, pozn. 2; 8, s. 95, 479, pozn. 1 (508), s. 643, pozn. 3. Pod záhlavím *Kämmerer* (komorník) se v *Hofstaat* zr. 1612 objevuje následující poznámka: „Ihro fürtstlicher Gnaden [Julius Brunsicky] haben diesse Besoldung [jako komorník] dem Hansen von Ach, Kammermäher, einzunehmen übergeben und geschenkt.“ [Jeho knížecí Milost předala a věnovala tento plat komornímu malíři Hansi von Aachen.] Riegger, s. 245. Srv. Lhotsky, *Sammlungen*, s. 263n. O Achenově misi do Itálie, kde maloval portréty a získával peníze, svr. Venturi, cit. d., s. 10n.

3 Reprodukce je otiskena in: Schwarzenfeld, cit. d., s. 96/7.

4 Zobrazeno v *Symbola* (viz vyše, s. 160, pozn. 2) jako habsburský hieroglyf č. XXXVIII. Tento obraz, který je dnes v Norimberku, je reprodusován in: Schwarzenfeld, cit. d., s. 192/3.

5 Mander, f. 273a: „... een naeckte shoon vrouw met een lieftlicke schoon Tronie, welcke beteycken de Vrede met de Olijftack, en heeft den krijgh oft krijsch-tuygh onder voeten: by haer comt d' overvloedicheyt en de Consten. Pictura, en ander bewijsende, dat door Vrede voorspert en de Consten bloeyen.“ [...] nahá krásná žena s něžnou tváří dříž v ruce na znamení míru olivovou ratolest a nohamá drtí válku a zbraně: tak se rozvine umění, malířství, a vyjví se další důkazy, že umění v míru rozkvétá.]

6 [Viz. obr. příloha, č. 8a] Neumann, cit. d., katal. č. 1 a 2, týž, *Achenovo zvěstování Panny Marie*, Umění 4, 1956, s. 119–32.

Bologniov žák de Vries (1545–1626) se zprvu proslavil jako tvůrce dekorativních fontán v Augšpurku. Rudolf jej zaměstnával, přinejmenším nepravidelně, již od roku 1593. Později se de Vries usadil v Praze natrvalo.¹ Byl přítelem Sprangerovým a Achenovým a zjevně s nimi na některých monumentálních zakázkách spolupracoval. Vytvořil i některá menší díla, například voskové modely, které známe pouze z rytin. Jeho nejkrásnější výtvoř jsou čistě manýristické ornamentální mytologie (jako *Merkur a Psyche* z let 1607), které patří k nejznámějším Rudolfovým portrétním. Císařův portrét ché, dnes v Louvru), ale je také autorem dvou hercických byst (z let 1603 a 1607), které patří k nejznámějším Rudolfovým portrétním. Císařův portrét *Alegorie na turecké války*, nepochybně inspirován znovudobytem města Rábu, které výjevu dominuje. Další reliéf představuje – podle Sprangerova vzoru – císaře jako patrona svobodných umění v celých Čechách.³

V těsném kontaktu s malíři a jejich královským patronem byli rytci. Postupně se stali důležitými prostředníky mezi umělci a jejich publikem a stejně jako nejlepší tiskáři sdíleli svět i téma, jejichž dílo zpřístupňovali, a někdy se sami stávali původními tvůrci. Byli mezi nimi rytci jen místní proslulosti, například Jan Müller, který reprodukoval většinu děl Sprangerových a umělců podobného zaměření; jiní, jako Goltzius, si získali mezinárodní věhlas. Jeho rytiny podle Sprangerových předloh určovaly výkus v devadesátých letech 16. století. Goltzius, který stejně jako další rytci byl i malířem, v Praze nikdy nesídlil, ale byl s ní v živém spojení. Rudolf se snažil získat co nejvíce jeho děl.⁴

Předním pražským rytcem byl Egidius Sadeler, který zemřel v roce 1629. Pocházel z významné umělecké rodiny. Nejprve pracoval se svými strýci Janem a Raffaelem v Mnichově a Římě. Poté jej Rudolf povolal do Prahy a zde se sblížil s okruhem dvorských umělců, zvláště se Sprangerem.

¹ O jeho životě viz Conrad Buchwald, *Adriaen de Vries*, Leipzig 1899. Novou monografií vydal Lars Olof Larsson, *Adrian de Vries*, Wien-München 1967. Zde je definitivní popis Vriesova díla spolu s úplným katalogem.

² Buchwald, cit. d., s. 42–5; Larsson, cit. d., s. 36–8, 47n.; obě busty jsou dnes ve Vídni. [Viz obr. příloha, č. 5]

³ [Viz obr. příloha, č. 4] Viz Larsson, cit. d., s. 39–42, 49n., kde je podrobnejší ikonografická interpretace.

⁴ Srv. dopis Johanna Tilmana hraběti z Lippe, ofisku Hischmann, cit. d., s. 35–7; a výše, s. 199, pozn. 3.

Vytvořil portréty mnoha významných státních činitelů i cizích hodnostářů, kteří navštívili Prahu, a připravoval knižní ilustrace.¹ Sandart, který se u něho ve dvacátých letech 17. století učil, jej pokládal za pýchu německého rytceckého umění.² Sadeler byl zjevně přední postavou pražského uměleckého života. Je autorem ilustrací v díle, o něž zde již padla zmínka, v knize emblémů *Symbola Divina et Humana*, na níž spolupracoval s Ottaviem Stradou, Typotiem a Boodtem. *Symbola* předváděla dlouhou řadu císařů, papežů a panovníků s příslušnými devizami, mottý a rébusy a kladala velký důraz na symboliku a spojení s egyptskými hieroglyfy.³ Tato sbírka dosáhla mimořádné obliby; ovlivnila takové básníky německého baroka, jako byl Gryphius,⁴ a byla jedním z vrcholných projevů módního zájmu o podobné knihy v rudolfském období. Počínaje Sambukem a Hadriánem Juniem se tato vlna zajmu přelila do německých zemí. Tehdy vznikla díla jako *Empresas Morales* španělského vyslance v Praze Juana de Borja a známé sbírky Joachima Cameraria, Reusnera a dalších.⁵

Síť vrahů Rudolfa, kterému je zde věnováno šestnáct samostatných emblémů. Najdeme v nich jeho osobní motto ADSIT, které Typotius nejprve interpretoval v duchu protiturecky zaměřené ideologie: „Adiuvante Domino Superavit Imperatorem Turcarum.“ [S pomocí Boží přemohli]

¹ Édouard Fétis, *Les Artistes belges à l'étranger*, 1, Bruxelles 1857, s. 67–83.

² Sandart, s. 355–7. „Sadeler blieb allein daselbst ... massen ich ihm Anno 1622 gesehen, als ich noch ein junger Mensch expresse seiner Wissenschaft halber von Nürnberg zu ihm nach Prag verreist ... [und] weil ich bey demselben zu verbleiben gesinnet gewesen, für einen Lehrling angeboten, der mich dann freundlich empfangen, und mir alles, was er gehabt, oder gekönt, gezeiget.“ [Sadeler tam zůstal sám (tj. v Praze)... viděl jsem ho roku 1622, když jsem ještě jako mladý člověk přišel hlavně za jeho učeností z Norimberku do Prahy..., a protože jsem měl v mynslu u něho zůstat, nabídl jsem se mu jako učedník, poté mě vlivně přijal a ukázal mi všechno, co měl nebo co uměl.] (Tamtéž, s. 356.)

³ Toto je zjevně z usporádání svazků a z toho, že emblémy jsou výslově označovány jako „hieroglyfy“. Srv. Volkmann, cit. d., s. 58n.

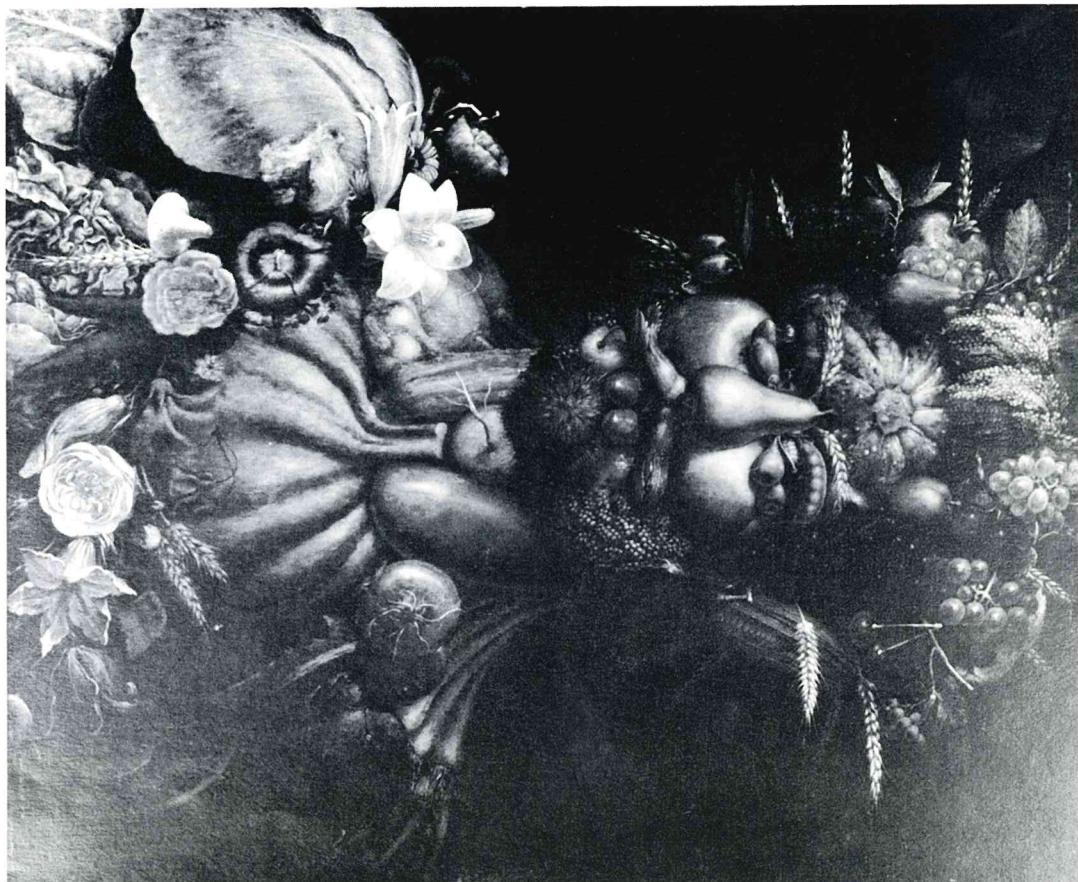
⁴ Schöne, cit. d., úvod.

⁵ *Empressas Morales a ... Don Phelipe nuestro Señor dirigidas por Don Juan de Borja su Consejo y su Embaxador cercana M. Caesarea del Emperador Rudolpho II* (Praga, por Jorge Nigrin, 1581). Velkou hojnou této literatury ukazuje Mario Praz, *Studies in Seventeenth-century Imagery*, Roma 1964 (2. vyd.), 2, Catalogue. Podobný fenomén se objevuje i v Anglii počinaje osmdesátými lety 16. století, kdy Geoffrey Whitney vydal svůj *Choice of Emblems*; viz Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London 1948. Srv. výše, s. 125, pozn. 2, a níže, s. 319, pozn. 1.

tureckého panovníka.] Později se vyjádřil v neutrálnějším duchu *Pietas Austriaca*: „Divinum enim *adsi auxilium*, ubi humanum deficit nos, necesse est.“ [Je nezbytné, aby při nás stála Boží pomoc, když se nám nedostává té lidské.] Jinde je Rudolf zobrazen jako orel, lev bojující s Turky, jako symbol ctnosti vedoucích do nebe. *Symbola* nemají být pouhou obrazkovou knihou či snahou o rozptylení: „Uttere fruere, non contemplantre modo. Nam si paullò penitus introspexeris, videbis non tam oculus quam animam pesci, quod magnis illis viris propositum est...“ [Měj z toho užitek a upotřeb to, neprohlížej si to pouze. Neboť vhlédneš-li trochu hlouběji, uvidíš, že je to pastva ani ne tak pro oko jako pro duši, což je úmyslem oněch velkých mužů.]¹

Dalším rysem některých Sprangerových obrazů – například jeho plátna *Odyssaeus a Kirké* nebo *Mars a Venuše*² – je přesné a živé zachycení zvířat, která nemají jen čistě dekorativní funkci. Pozorování a zachycení přírody je totiž dalším aspektem umění manýristické Práhy. V pozdním 16. století začaly vznikat „realistické“ krajonomalby, jimž se záhy proslavila nizozemská škola. Jejich původ úzce souvisel s novým studiem topografie, s kresbami měst, knižními ilustracemi vycházejícími zvláště z oblasti botaniky a zoologie a příbuzných oborů.³ Tyto práce byly často naprostě věrnou reprodukcí přírodního světa a jeden rakouský badatel, opírající se do značné míry o rudolfské umění, pro ně zavedl pojem „naturalistický“ či „rustikální“ styl.⁴

V jeho vývoji zaujmala Praha významné, i když obtížně hodnotitelné místo. Prazští umělci totiž kombinovali přímé pojednání přírody se všeobecnou symbolikou, který byl spjat s jejich teoriemi o makrokosmu a okultních a astrálních vlivech. Není náhoda, že mezi Sadelerovými tytinami pro *Symbola* najdeme množství veskrze pečlivě zobrazených emblematických tvorů. Stejně jako u alchymie či u ezoterického učení o kamenech, o nichž blíže pojednáme později, není takovéto pojetí přírody „naturalistické“, nýbrž blíže naopak: je intuitivním nazřením magických vlastností.



1 Z „Předmluvy pro čtenáře“ od Sadelerova. [Viz obr. příloha, č. 13]

2 Diez, obr. 21 a vybr. XX.

3 Samozřejmě to známená abstrahovat od čistě uměleckohistorického vývoje, který zde nemůžeme rozebrat; svr. ale W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London 1966, zvl. s. 18 (o C. J. Visscherovi) a 34n. (o Goltziově).

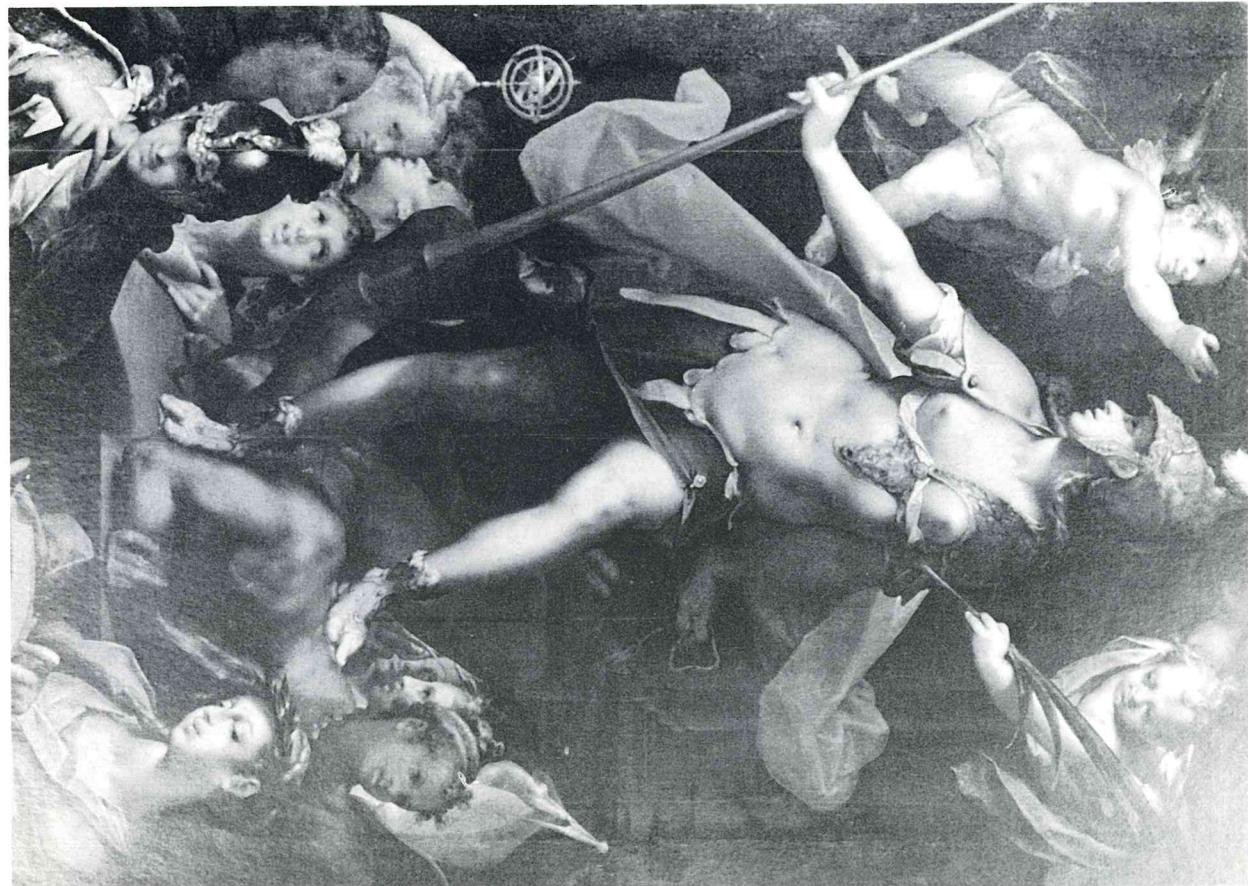
4 E. Kris, *Der Stil „Rustique“*, Jahrbuch N. F. I., 1926, s. 137–208.

V římské mytológii byl Vertumnus bohem střídání ročních období, tedy také květů a plodů. Toto výjimečné pozdní umělceovo dílo zřejmě portrétovaného velmi uspokojilo. Světsko, zámek Skokloster.



2. Bartolomeus Spranger: *Allegorie ctností Rudolfa II.*

Alegorie války, zpodobující etnosekého jako vitezze – jak vyplývá z nápisu, ide o zbožnou naději. Bellona s kopím a soškou sedí na globu, obklopena Athénou, Bakchem, Venuší a Amorem a postavami symbolizujícimi Uhry a chorvatskou řeku Savu (vpravo v popředu, s kancem). Víděn, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, č. 1504.



3. Bartolomeus Spranger: *Triumf Moudrosti*

Další velmi stylizovaná práce. Vyžívavá postava Athény zašpárá Hvězdu s oslnou ušina. Kolen Athény je skupina Bellony a devíti muz, mezi nimiž vyniká Uranie (s nebeským globem) a Geometrie (s kružítkem). Víděn, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, č. 1503.



4. Adriaen de Vries: *Rudolf II. jako mecenáš umění*

Subtilní a komplikovaný výjev. Císař, generál a zároveň mírovorce, se otáčí, aby uvítal svobodná a výtvarná umění. Nejblíže mu stojí tři umění výtvarná: architektura (s nástroji), sochařství (s kladívkem a soškou) a malířství. V popředu vlevo vidíme i říční božstvo a lva – symboly Vltavy a Čech.
Windsor Castle Collection.



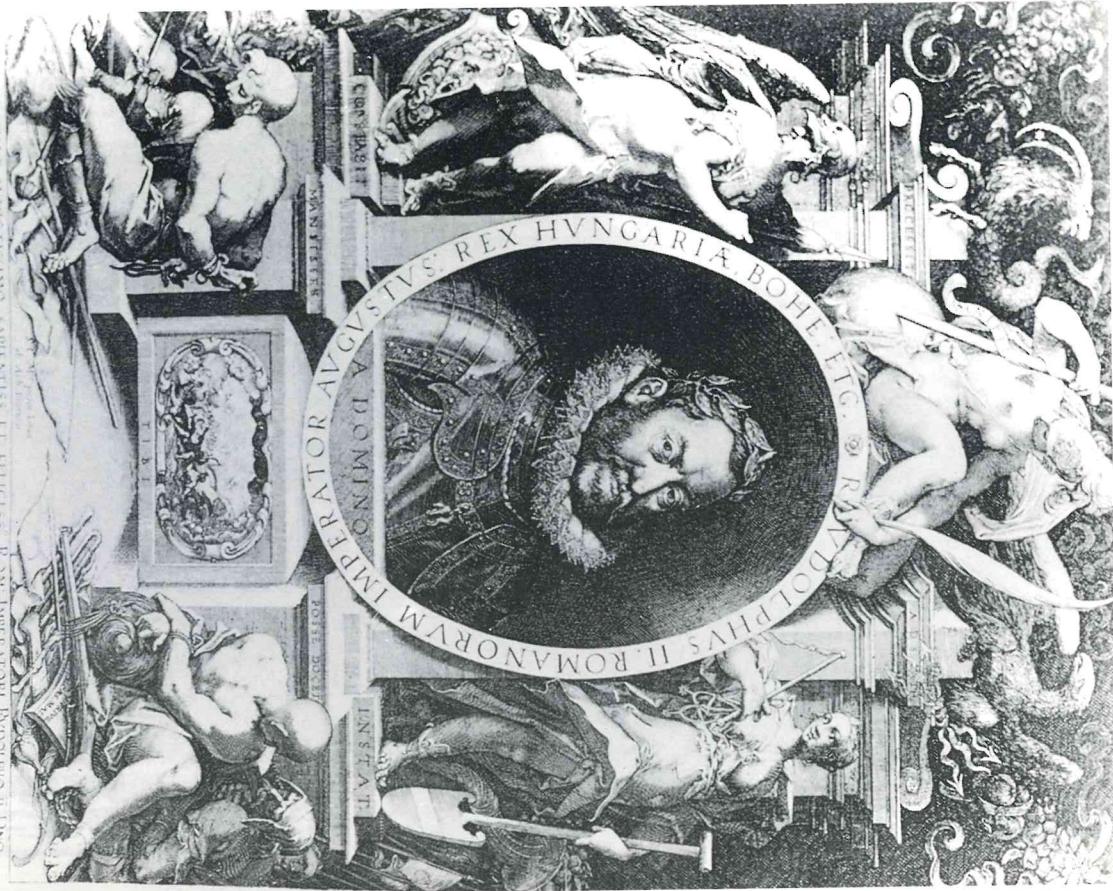
5. Adriaen de Vries: *Rudolf II. se lví hlavou*

Tento reliéf, méně známý než umělcovy busty, dobré vyjadřuje spojení Rudolfa s Herkulem, a rovněž paralelu (dovedeno až k fyziognomické podobnosti) mezi postavením císaře v lidské společnosti a lva v říši zvířat.
Londýn, Victoria and Albert Museum, č. 6920, 1580.



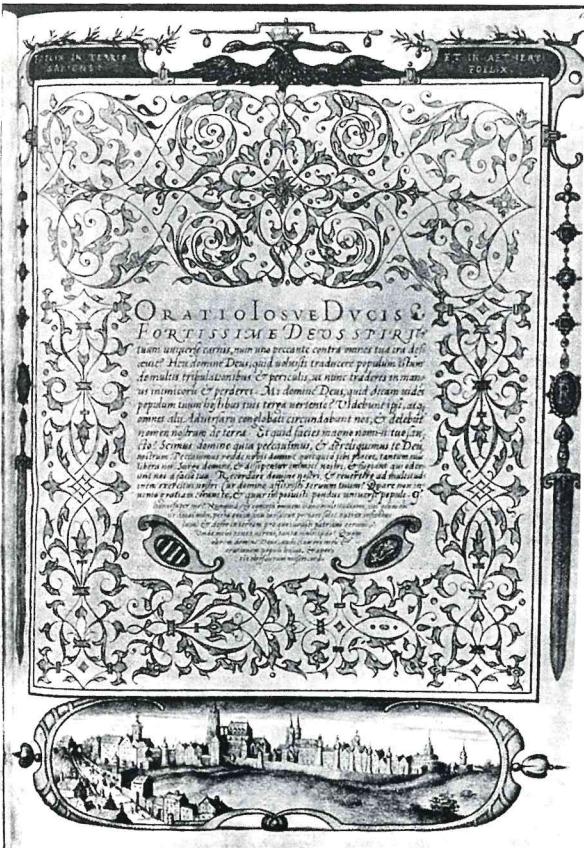
6. Josef Heintz: *Venuše a Adonis*

Typický výjev erotické mytologie z rudolfského ateliéru. Víděn, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



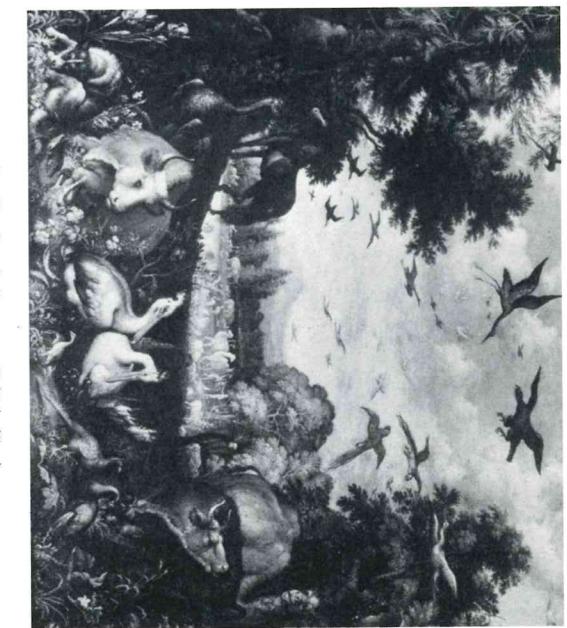
7. Hans von Aachen: *Rudolf II.* (tisk Egidia Sadelerá)

Izde nacházíme spojení humanistické ctnosti s vojenským vřeštívím. Za povšimnutí stojí kozoroh a orel nad mottem „ABSI!“. Tento Rudolfov portrét se stal jedním z jeho nejznámějších. Cisář je zpodoben s vavřínovým věncem, idealizovaným brněním a Rádem zlatého rouna. Z cit díla R. A. Peltzera, obr. 36.



8a. (nahoře) Hans von Aachen: *Alegorie na turecké války – dobytí Rábu*
Charakteristické svědectví, jak válka s Turky inspirovala ikonografii. Výjev v pozadí zobrazuje dobytí dunajské pevnosti Ráb v r. 1598 císařskými vojsky, jimž velel Schwarzenberk. Je ironií osudu, že po první světové válce byl obraz převezen z Vídně do Budapešti. Budapešť, Szépművészeti Múzeum, č. 6710.

8b. Joris Hoefnagel: *Miniatura z kaligrafického vzorníku Georga Boczkaye*
Na vyobrazěné stránce vidíme ozdobu prostého textu. Umělcovo miniaturní panoráma Pražského hradu je srovnatelné s tím, které je reproducováno v *Civitates Orbis Terrarum* (obr. č. 16, níže). Vídeň, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik a Kunstgewerbe, č. 975, fol. 59r.

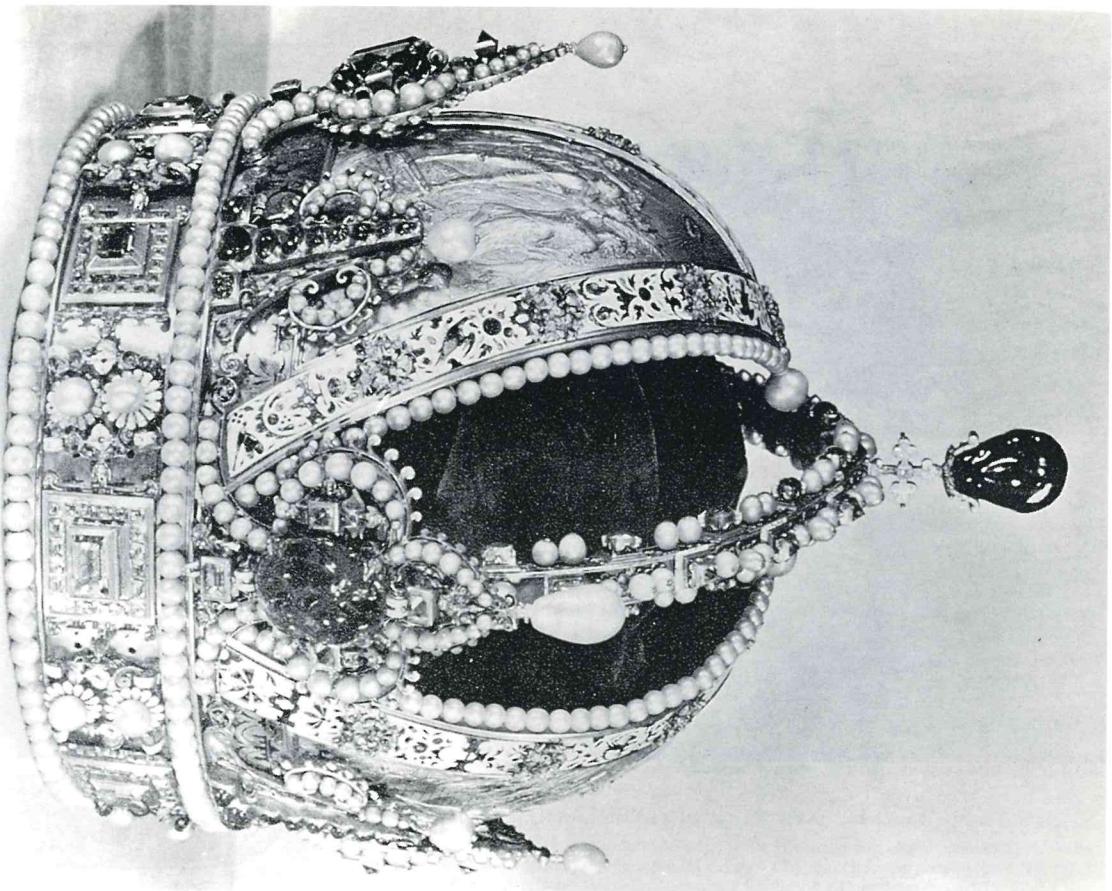


9a. Roelandt Savery: *Ráj* (výřez)

Nádherná ukázka autorova výrazného umění, ijjž zejména výtvarném otiskujeme, přestože vznikla až několik let po Rudolfově smrti. Dílo bylo dříve v Nosticové galerii. Praha, Národní galerie, č. DO 4246.

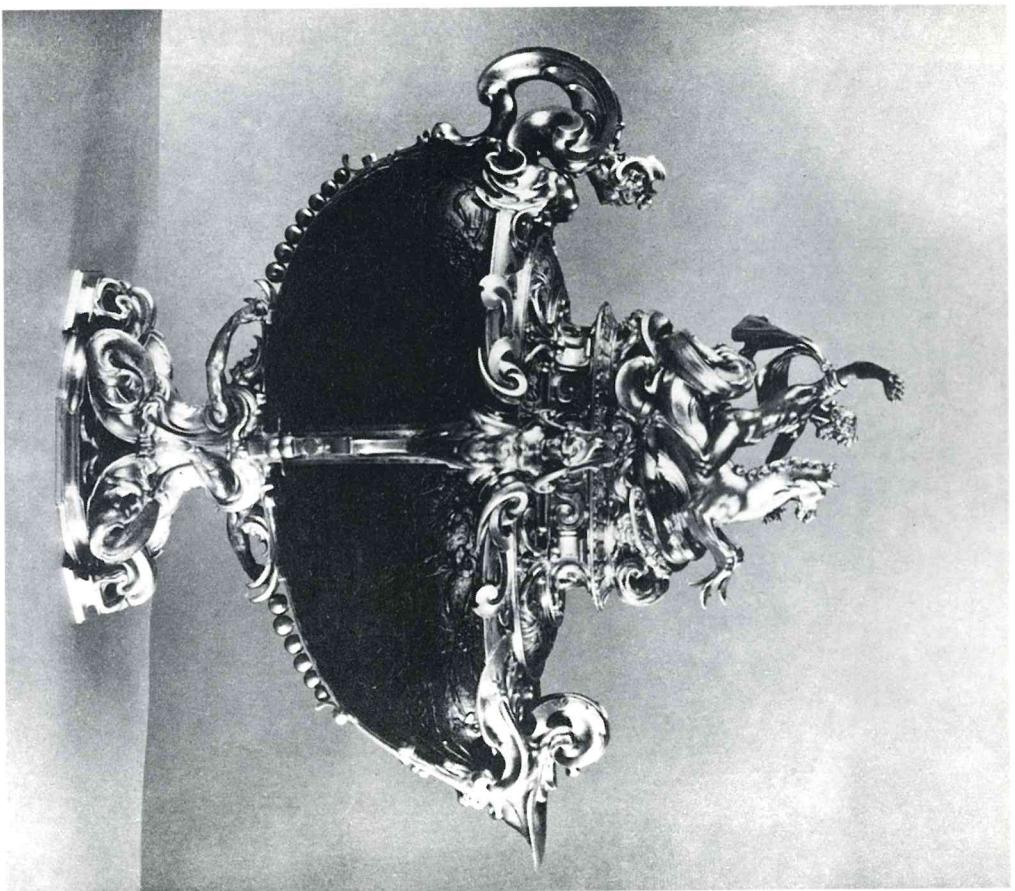
9b. Roelandt Savery: *Orfeus se zvěřitý a plácavým*

Na toto téma namaloval Savery přinejmenším dvacet variací. Jako obvykle představuje posava Orfea s loutní pouhou kulistou, i když už některé zjevně přitaňovaly spojnosti s křesťanskou a snad i novoplatonskou symbolikou. Cambridge, Fitzwilliam Museum, kat. č. 342.



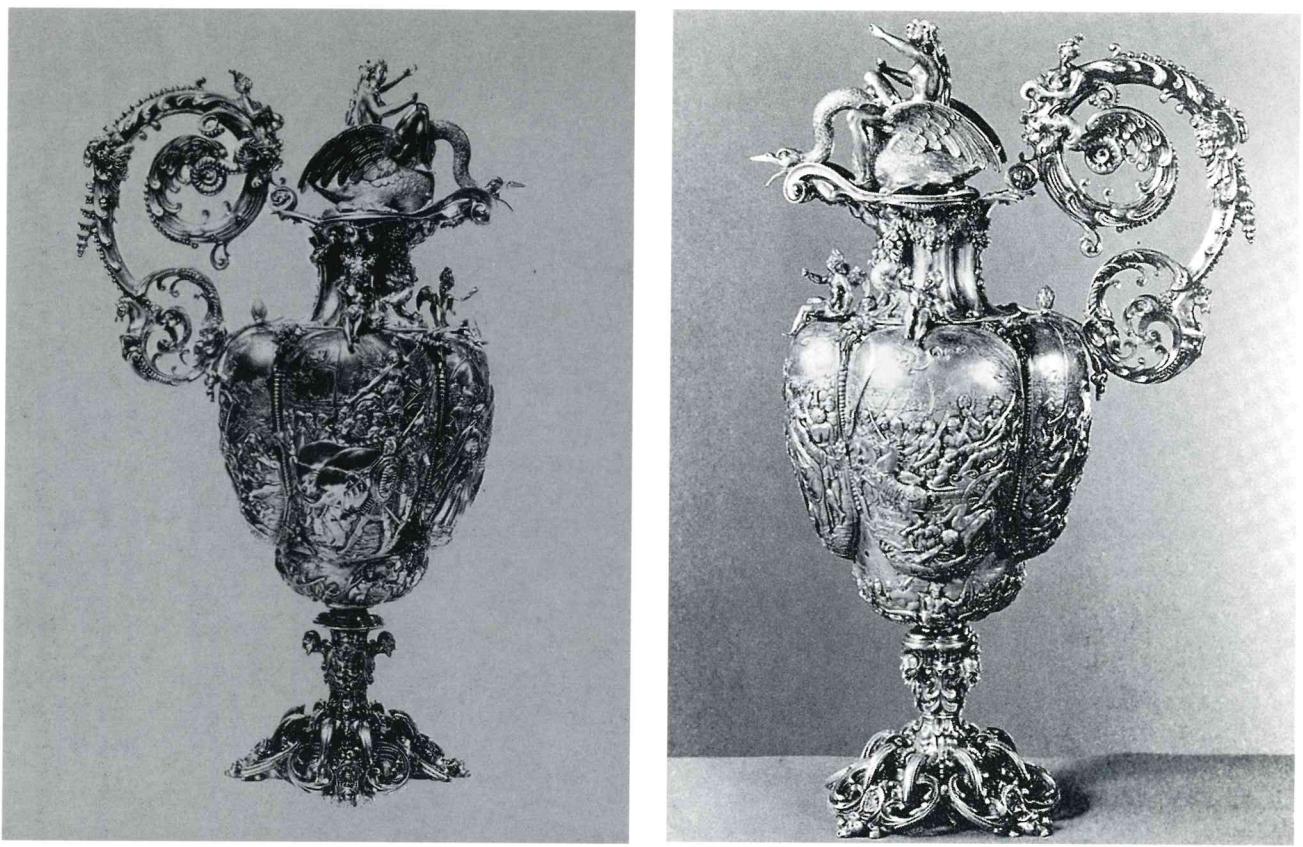
10. Jan Vermeyen: *Koruna Rudolfa II. (Koruna rakouského rodu)*

I přes nádhru tohoto předmětu vše je jen málo o jeho vzhledu. Na postranních plochách jsou zobrazeny tři Rudolfovy korunovace: česká, uherská a česká, a rovněž symbolické zpodobení Vítězství, využívající obvyklých obrazů a ozdob. Pozdější císař korunu užíval při některých státních aktech, i když její posavení mezi habsburskými regáliemi nebylo nikdy zcela vyseštěno. Víděn, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer.



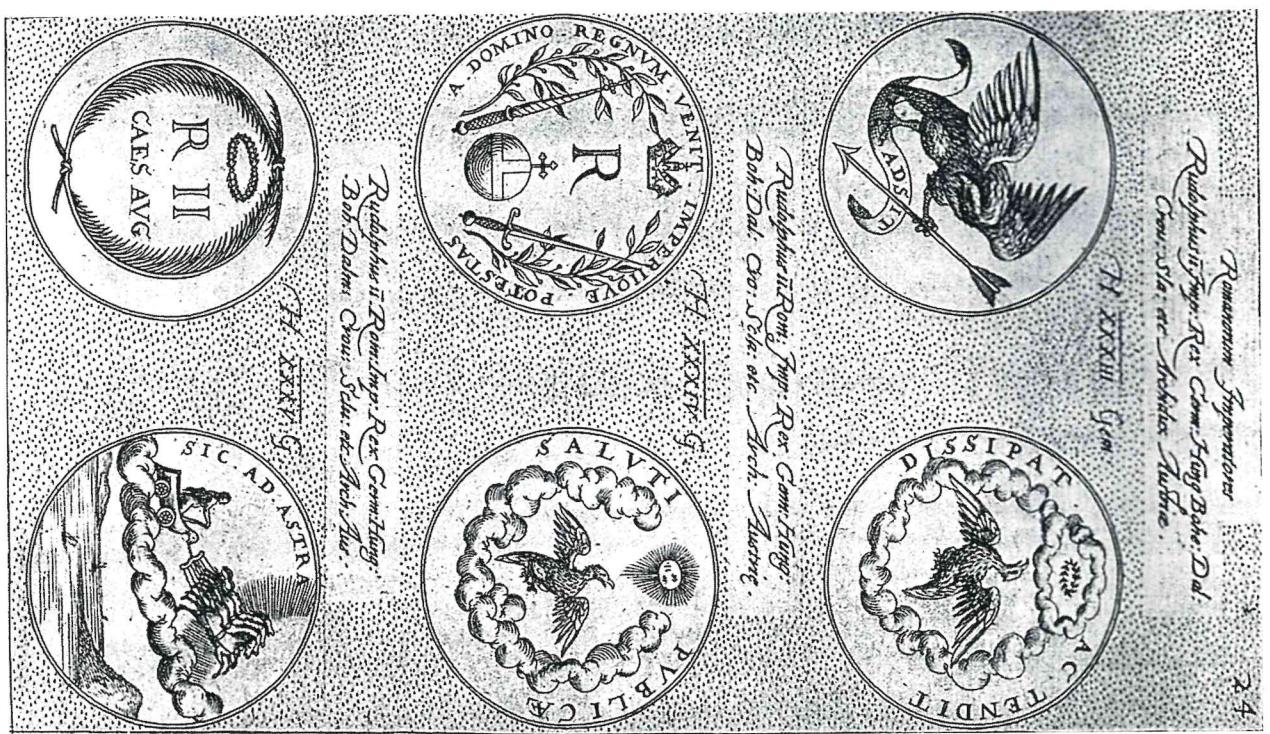
11. Anton Schweinberger: *Nádoba z palmového ořechu*

Dílo je zdobeno variacemi na klasická vodní téma. Samotný ořech je velmi exotický a záda se, že jej Rudolf koupil od holandského admirála Woltera Hamanszena, který jej získal od bantamského vládce (západní Jáva). Víděn, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, č. 6872.

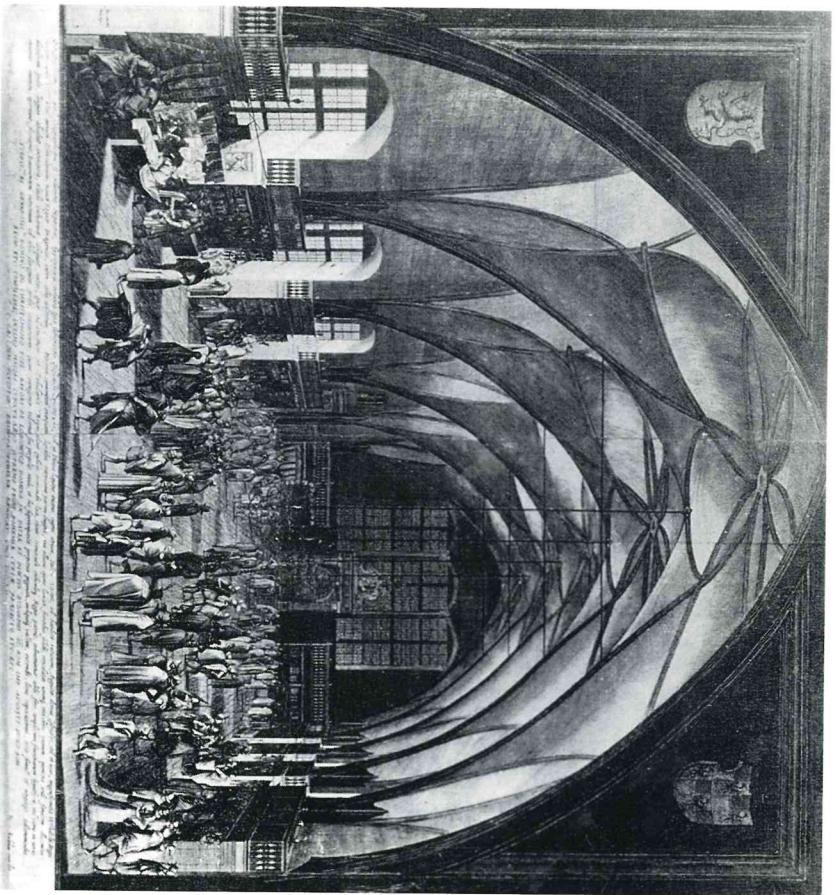


12. Christoph Jamnitzer: *Triumfální džbán*

Vysoce originální a zcela nefunkční mistrovské dílo manýrismu. Na dvou pohledech vidíme (vlevo) triumf Slávy, za jejímž slony taženým vozem stojí slavní umělci a literáti, a (vpravo) triumf Pravdy, s postavami mučedníků a výrazným jednorožcem. Vídeň, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, č. 1128.



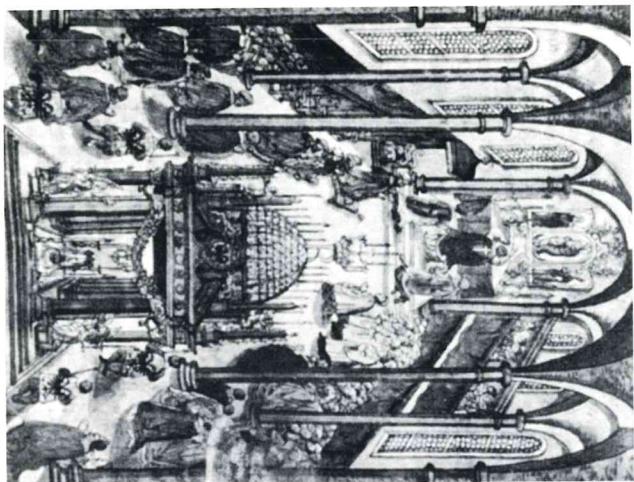
13. Egidius Sadeler: Rudolfská *impresa* ze sbírky *Symbola Divina et Humana*
Tyto příklady osobních emblémů jsou typické pro dobový vkus. Bodleian Library, M. 5.7 Art, l. 24.



14. Egidius Sadeler: *Vladislavský sál v r. 1607*

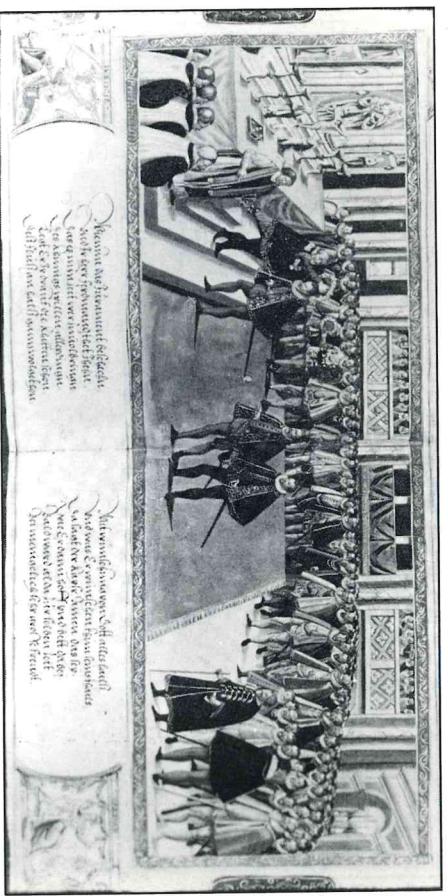
Barvý vyjev pod nádherou pozdněgotickou klenbou Benedikta Reja v hlavním příjmacím sále Pražského hradu, který zůstal dodnes téměř nezměněn. Živé obchodování pozorují perští našeřenici (uprostřed); a na tisku je věnován rytce nevyššemu souknu Kryštofu z Lobkovic, který byl zvláště důvěře obecnám s východními záležitostmi. Slabé patrná posava stojí u horního okna na konci místnosti by mohly být sám císař Oxford,

Ashmolean Museum, Douce Prints, složka f. 113.



15a. *Investitura Řádu zlatého rouna v Praze, 1585*

Acívěoda Ferdinand předvá Rudolfově řetěz rádu; ořadu příhlížeji Arnošt a Karel Štýrští. Němčelé verše dle obsahují obvyklý zbožný komentář. Vídén, Österreichische Nationalbibliothek, rkp. sign. 7906, ff. 12r-13v.



15c. Antonio Abondio: *Portraitní medaille Rudolfa II. (IIC a rub)*

Portrét mladého Rudolfa, jeho tvary napadně připomínají ty, které později zobrazil de Vries a další. Na rubu je prostý císařský motiv. Budapest, Nemzeti Múzeum.



16. Joris Hoefnagel:
Pohled na Prahu,
kolem r. 1590

V horní části vidíme Hradčany (Ratzin!) obehnáne hradbami a korunované katedrálou sv. Vítta. V dolní Hoefnagelův panoramatický pohled na město z Letné: na pravém břehu Vltavy se rozkládá Staré a Nové Město; na levém Malá Strana, vinoucí se vzhůru k Hradčanům. Z díla *Civitates Orbis Terrarum* G. Brauna a F. Hogenberga, sv. V, č. 49.

- 1 Podrobnosti o jeho životě viz Eduard Chmelarz, *Georg und Jakob Hoefnagel*, Jahrbuch 17, 1896, s. 275–90. Mander udává jako datum jeho narození rok 1543, Fétils rok 1545.
- 2 Mander, f. 262b; Fétils, cit. d., s. 97n. [Viz obr. příloha, č. 16]
- 3 Chmelarz, cit. d., s. 281n. Dnes existuje podrobná analýza symboliky, již ve svém díle Hoefnagel užíval. Viz Th. A. G. Wilberg Vignau-Schuuman, *Die emblematischen Elemente im Werk Joris Hoefnagels*, 1–2, Leiden 1969.
- 4 Mander, f. 263a: „...een van alle viervoetige Dieren, den anderen van de cruypende, den derden van de vliegende en den vierden van de swimmende oft Visschen.“
- 5 [Viz obr. příloha, č. 8b] Videň, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, inv. č. 975; Vignau-Schuuman, cit. d., *passim*.
- 6 Chmelarz, cit. d., s. 287–90; Fétils, cit. d., s. 117. V roce 1612 byl Jakob stále u dvora; tehdy se objevuje jako *Contrefetter* (portrétnista). Viz Rieger, s. 249. Později se za povstání dal na stranu protestantů. Viz Poličenský, *Nizozemská politika*, s. 162n., 193, 201, 205n., *passim*.

Rustikální sloh se velmi zřetelně projevuje v díle Georga Hoefnagela (1542?–1600). Hoefnagel, „Inventor Hieroglyphicus et Allegoricus“, vzdělaný muž, básník, cestovatel a přítel Orteliov, opustil po období španělské hrůzovlády v roce 1576 rodiné Antverpy, pracoval pro Fuggery a pro barvorské vévodovy, potom se dal do služeb Ferdinanda Tyrolského a posléze Rudolfových.¹ Hoefnagel se proslavil kresbami měst, z nichž mnohé vyšly v Braunově a Hoogenberghově publikaci *Civitates Orbis Terrarum*, i národních krojů a zvyklostí.² To všechno naznačuje, že tihle k irénismu. Své grafické techniky dále rozvinul v pracích pro Habsburky; pro Ferdinanda připravil misál k textu vytisklému u Plantina, bohatě zdobený květinami, ovocem, hmyzem a zvířaty,³ pro Rudolfa nakreslil několik „zvířecích knih“, o nichž se zmíňuje Mander: „Jedna [kníha] byla o všech čtyřnohých zvířatech, druhá o ptazích, třetí o létajících a čtvrtá o plovoucích čili o rybach.“⁴ Jako modely mu posloužily předměty z císařských sbírek a je typické, že se soustředil na exotické druhy. V Praze vytvořil své mistrovské dílo, ilustrace ke kaligrafické příručce uherského autora Jiřího Bocskaye, napsané o dvacet let dříve na objednávku Maxmiliána II. Hoefnagelovo umění, doplňující Bocskayovy nádherné „kudrlinky“ a serify, je plné emblematických motivů, od živých tvorů přes náboženská téma až po dynastické *impresy* jeho habsburského pána.⁵ Hoefnagelův syn Jakob kráčel v otcových šlepéjích, stal se dvorním malířem a vytvořil kresby mnoha předmětů z Rudolfova muzea. Další syn Jan ilustroval svazek nazvaný *Diversae Insectarium Volantiumque Icones*, vydaný v roce 1630.⁶

K mladším Hoefnagelovým kolegům v Praze patřil malíř zátiší a krajinář Roelandt Savery (1576–1639), který vstoupil do císařových služeb

v roce 1604.¹ Podobně jako Hoefnagel byl Savery specialistou na přesné zpodobení přírody, zvláště méně známých živočichů a různých anomálií. To zajisté zčásti vysvětuje, proč si ho Rudolf oblíbil. Kořeny Saveryho inspirace však byly hlubší, jak prozrazují jeho zátiší s květinovými motivy, která patří k prvním svého druhu. Jsou symetricky uspořádána a vycházejí z detailního pozorování přírody. Jejich cílem nebylo pouze pobavit, ale podobně jako *Symbola* mají intelektuální význam.² Ještě patrnější je tento rys na Saveryho krajinářských pracích, kde fantastická seskupení zvířat a ptáků jako by předjímala „celná Rousseaua“. Mnohé ze Saveryho obrazů zachycují alpskou krajinu, a jak víme, Rudolf vyslal Saveryho na studijní cestu do tyrolských hor a je možné, že Savery svými alpskými scenériemi chtěl aspoň zčásti uspokojit císařovu marnou touhu po Tyrolích.

Dvojitá role manýristického umění – vážný metafyzický smysl, skrývající se za zábavným vnějškem – je zřetelná v dílech umělců, jako byli Sadeler a Savery, ale nejpříjemněji se projevuje v malbách Arcimboldových. Jeho groteskní „poskládané hlavy“ vždy poutaly pozornost historiků umění a svou záhadností si uchovávají dodnes. Měly tedy obrazy pobavit, byly zamýšleny jako společenská satira, jak tvrdí jeden z kritiků?⁴ Do jisté míry určitě ano. Již jsme se zmínili o Arcimboldovi jako o hlavním organizátorovi zábav na habsburském dvore. Bylo prokázáno, že přinejmenším některé z jeho obrazů jsou portréty konkrétních osob, jako například ten, který zobrazuje Rudolfa jako boha zahradníku Vertumna.⁵ Arcimboldovy obrazy mají zároveň hlubší význam. Patří do manýristické tradice svou groteskností (která má předchůdce např. v dílech Rossových⁶ a v některých nizozemských zátiších), i svou protiklastickou pózou a vědomým motívickým medievalismem.⁷ Především jsou však manýristické tím, že zílešnějí systém přirozených korespondencí.

Jistým „klíčem“ k Arcimboldovi by mohl být jeho současní Comanini, který podal vysvětlení k jednomu z Arcimboldových obrazů, hlavy složené výhradně ze zvířat. Podle něj se vlastnosti každého zvířete vztahují k příslušnému místu těchto vlastností u člověka: například slon a tvář značí skromnost.¹ Rámcem, v němž Arcimboldo pracoval, tak předpokládal soustavu vzájemných vztahů včetně představy mikrokosmu a teorie elementů, která byla teleologická a současně měla mravní význam. Jeho malby jsou *concreti* ve významu, jaký měl tento termín v 16. století, ale ve službách symbolismu pracují i s iluzí, pohybují se s trvalou nejistotou mezi říšemi čisté ideje a čisté senzibilitě. Vlastním Arcimboldovým symbolem v kruhu zasvěcenců kolem Rudolfa byl právě bůh Vertumnus, který sice představoval císaře, ale vyjadřoval i samu podstatu zosobnění: transformaci, převlek, masku dvorských slavností, v nichž ona doba vynikala.

Totéž vzájemné působení přírodního a umělého, bezprostřední zkušenosti a hlubšího významu je patrné i v užívání umění a v drobnějších výtvarných rudolfského období. Přednější ze zlata, stříbra, skla, smaltu a dalších materiálů byly u dvora obzvlášť ceněny a jejich sláva se rozšířila i daleko mimo něj, a to z důvodu, které nejsou zcela jasné.² Zdrojem inspirace bylo kromě místní tradice i to, že uměci vytvářeli osobitá a hmataelná díla a že práce s nepoddajnými materiály byla výzvou k předvedení manýristické virtuozity.³ Mimoto zde působily i okultní aspekty. Ať je

¹ G. Comanini, *Il Figino*, Mantova 1591, s. 32, 46n. O roli tohoto v podstatě středověkého přístupu k fyzionomii v renesančním umění viz P. Meller, *Physiognomical theory in Renaissance heroic portraits*, in: *The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art*, Princeton 1963, s. 53–69. Stojí za zmínu, že zatímco Arcimboldo byl v Praze, jeho kolega Hájek znovu vydal své populární pojednání o astrologických principech fyziognomie: *Thaddaei Hageci ab Hagek ... Aphorismorum Metoposcopicorum libellus unus*, Frankfurt 1584.

² Nejlepší obecné pojednání napsal Lhotský, cit. d., s. 245–61.

³ Srv. bystrý posteh u Kriše: „Andererseits hat die Glyptik wohl darum in jenem virtuosenhaften Milieu Bewunderung gefunden, weil eben hier ein Schnittpunkt zwischen den ‚bonae artes‘ und den ‚artes mechanicae‘ lag, ein Schnittpunkt, der sich einem Zeitalter doppelt empfand; dessen Intellektualismus nicht zuließ die Überwindung der Schwierigkeit als Eigenwert empfand.“ [Na druhé straně glyptika byla v onom prostředí virtuozity obdivovaná proto, poněvadž právě zde leží průsečík mezi „bonae artes“ a „artes mechanicae“, průsečík, který se dvojnásobně nabízí ve věku, jehož intellektualismus pocítíval překonávání obtížnosti i jako svébytnou hodnotu.] E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Wien 1929, 1, s. 6. Pokud jde o místní tradice, lze připomenout vásěn Karla IV. pro drahé kameny.

¹ Fétils, cit. d., 2, Bruxelles 1865, s. 88–103.

² [Viz obr. příloha, č. 9a a 9b] O Saveryho zátiších viz I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956 (angl. překl.), s. 89n. Srv. níže, s. 318, pozn. 4.

³ Sandrart, f. 305.

⁴ Geiger, cit. d., zvl. kap. III.

⁵ [Viz obr. příloha, č. 1] Alfonso, cit. d., s. 134–9; srv. Lomazzo, *Tempio*, s. 154, popisuje složený portrét vicekancéře, v němž Alfonso identifikuje Johanna Zasia. Tamtéž, s. 56, 59.

⁶ Srv. Rossovy masky; jsou vyobrazeny in: Shearman, cit., d., s. 153.

⁷ Hocke, cit. d., s. 153.

tomu jakkoli, v rudolfském užitém umění, jež císař zajisté aktivně podporoval, lze v mnoha případech rozpoznat stejný typ ikonografického programu jako u malířství a sochařství.

„Naturalistické“ postavy se vyskytují například v dílech vytvořených rodinou Jamnitzerů, zvláště Wenzelom Jamnitzerem z Norimberka (1508–1585). Ten asi nikdy v Praze nežil, byl ale v úzkém kontaktu s arcivévodou Ferdinandem i s Rudolfem.¹ Najdeme je i v pracích Antona Schweinbergera (v Praze pobýval v letech 1587–1603), jehož nádobu z palmového ořechu, jedno z mistrovských děl oné doby, zdobí rostliny i reální a myticité tvorové.² Podobné výjevy, často znázorňující exotická a groteskní zvířata, se objevují na předmětech z křišťálového skla z přelomu století, i na drahotech, zpracovávaných většinou italskými mistry.³ Přiblžným žárem byly mozaiky (převážně krajiny) z leštěných kamenů, takzvané *commessi in pietra dura*. Střediskem jejich výroby byla Florencie. Rudolf o ně projevil značný zájem a podařilo se mu do Prahy získat Giovannihho a Cosima Castrucciových, kteří vytvořili řadu takovýchto děl, většinou stejně idealizovaných, jako jsou Saveryho malby. Na dvou z nich jsou však pohledy na Prahu. *Commessi* byly mimořádně ceněny a podle odhadu z roku 1619 dosahovala jejich hodnota poloviny celkové hodnoty všeho užitého umění v Rudolfově sbírce.⁴

Vrcholným dílem uměleckých řemesel na Rudolfově dvoře byla ne-pochybne koruna, kterou jsme si zde již popsali. Dnes se její autorství připisuje tehdy slavnému zlatníkovi Hansi Vermeyenovi.⁵ Panovník však inspiroval i další *invenzioni*, například práce ze zlata a stříbra, jejichž autorem byl Paulus van Vianen (v Praze pobýval v letech 1603–12), který měl k Rudolfovi velmi blízko – snad i svým náboženským přesvědčením – a byl přítelem Achenovým a Julia Brunšvického.⁶ Obzvláště pozoruhodná je

Triumfální komvice, dříve připisovaná Vianenovi a nyní spojovaná se jménem Christopha Jamnitze, dokončena kolem roku 1609.¹ Tato nádoba se čtyřmi segmenty, které zobrazují Čas, Pravdu, Smrt a Slávu, má značně složitý a dosud nevysvětlený ikonografický program. Pravdu představují čtyři malíři: Leonardo, Tizian, Dürer a Aachen (zařazení posledních dvou je zvlášť významné). Spojení motivů na ostatních reliéfech ukazuje na inspiraci okultním pramenem, snad spisem *Occulta Philosophia Agrippa z Nettesheimu* nebo nějakou kompliací vycházející z tohoto slavného textu. Další ukázkou téhož stylu, i když poněkud prostší, je Jamnitzerův džbán s triumfem Amora.²

Umělci i rozvíjeli téma rudolfské „mystiky“ také na mincích a medailích. Dovední řemeslníci, zvláště Antonio Abondio (v Praze od roku 1580) a jeho syn Alessandro, realizovali v kovu stejný ideál, o jaký rodina Stradiů usilovala z hlediska antikvářství.³ Antonio sloužil Habsburkům jako umělec i nákupce po více než třicet let. Vytvořil četné portréty příslušníků dynastie, mimo jiné i řadu originálních předloh pro slavné tovary, které se razily v Horních Uhrách. Alessandro se oženil s vdovou po Achenovi. Jako na příteli na něj vzpomíná Sandrart, který v roce 1665 psal o jeho slavných medailích i dílech z vosku.⁴ Podobně jako Hoefnagelovi, i Abondiové a další řemeslníci u dvora se ve své práci inspirovali modely a materiály, které byly součástí pozoruhodné a proslulé císařské sbírky.

Rudolf nebyl jen mecenášem dvorských umělců, byl také vášnivým sběratelem obrazů a starožitných i soudobých objektů *d'art* všeho druhu. O Rudolfově sběratelství byly vysloveny různé soudy. Některí je pokládali za chтивost, jež neměla nic společného s estetickým vkusem, jiní za vásen, již živila záliba naročného znalce. Druhý názor se zdá i z moderního pohledu spravedlivější. Rudolf vyvinul obrovské úsilí, aby získal Grünewaldův Isenheimský oltář a Holbeinův oltář z Freiburgu, a vyhledával i slavná díla

1 Srv. jeho kalamář: E. Kris, *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks*, 1, Wien 1932, č. 44, vyobrazení 31, v Ambrasu; část Krisovy argumentace ve studii *Der Stil „Rustique“* se opírá o Jamnitzera.

2 [Viz obr. příloha, č. 11] Kris, *Goldschmiedearbeiten*, č. 9.

3 Kris, *Steinschneidekunst*, s. 97n. a *passim*.

4 Viz E. Neumann, *Florentiner Mosaik aus Prag*, Jahrbuch N. F. 53, 1957, s. 157–202, s repodukcemi většiny těchto děl.

5 Srv. výše s. 106 a pozn. 3.

6 H. Modern, *Paulus van Vianen*, Jahrbuch 15, 1894, s. 60–102, zvl. 67n. Sandrart uvádí, že Vianena zadřovala v Římě inkvizice a že jej propustila teprve po Rudolfově nálehnání,

aby přijel do Prahy. Viz Sandrart, f. 341.

1 [Viz obr. příloha, č. 12] Kris, *Goldschmiedearbeiten*, č. 88. Modern (cit. d., s. 77n.) ještě považoval za jejího autora Vianen.

2 Kris, cit. d., č. 87, výbor. 58–60.

3 [Viz obr. příloha, č. 15] Lhotský, cit. d., s. 260n.; T. Gerevich, *Antonio Abondio*, in: Dr. Gróf Klebelsberg Kuno emlékkönyve, Budapest 1925, s. 463–97.

4 Sandrart, Vorrede, f. 341.

antického umění.¹ Tyto soudy však opomíjejí podstatu věci. Důležitější je samo sběratelství, které v pozdním 16. století dosáhlo pozoruhodné úrovně. Byl to předstupeň na cestě k modernímu pojednání stálé sbírky uměleckých děl, ale pro současníky mělo daleko širší význam, a pokoušme-li se vysvětlit Rudolfový obecné, ba snad až příliš obecné zásady, je třeba přihlížet k tomuto druhému pojetí sběratelství.² Shrnomazdování nesčetných jednotlivých předmětů pokládal císař za odraz základní mnohosti světa, již ale mohl sjednotit intelekt, který by tyto předměty svedl dohromady a vytušil jejich vzájemné vnitřní vztahy. Opět zde vidíme analogii mikrokosmu a makrokosmu a hledání „klíče“ k harmonii stvořeného univerza, jinými slovy – panskické sny.

Pozoruhodný je sám termín, jehož k označení tohoto jevu užili současníci. Mluví o rudolfské *Kunst- und Wunderkammer*, kabinetu umění a kuriózit, a naznačují, že bez ohledu na fyzické rozměry sbírky bylo jejím základním smyslem představit co nejvíce v omezeném prostoru, vytvořit jakousi encyklopédii viditelného světa. S tím souvisela vědomá paralela mezi přírodou a uměním, neboť existoval i duševní svět řízený manýristickým principem *disegno interno*, který přenášel božský tvůrčí záměr do světa věcí. Proto jedním z úkolů Jorise Hoeuffeta a dalších bylo napodobit mnohost forem, jež císař kolem sebe pozoroval. Nejvýrazněji tuto tendenci ztělesňovaly takzvané *Kunstschränke* (skřínky s drobnými uměleckými předměty), jež byly koncipovány tak, aby obsáhlý svět v jeho rozmanitosti a záhadnosti. Byly plné divů jak uvnitř, tak v programu své výzdoby, jejíž intarzie a gemy obsahovaly nejednu skrytu narázku. Nejslavnější byl kabinet zhotovený na počátku 17. století pro vévodu Filipa Pomořanského; podobně jej popsal Philip Hainhofer. Další kabinety, zhotovené v Chebu, zdobili reliéfní intarzie podobné té, jež vznikaly v pražských dílnách.³

Stojí za povšimnutí, že Rudolf sbíral nejen neživé exponáty, nýbrž i živá zvířata a rostliny, jak o tom svědčely jeho zahrady, stáje a zverínce. Návštěvníci žášli nad hojností podivných rostlin a tvorů, které bylo možno

spatřit v okolí Hradu,⁴ a nebyl to pouze projev zvědavosti. K umělcům, kteří zdobovali ideální tvary živých originálu v císařském zvěřinci či voliére, – v tomto ohledu vynikl Savery – se řadí architekti, kteří pro ně navrhovali vhodné prostředí, jako Heintz,⁵ a humanisté, skládající na tato téma učené básně. Dlouhou řadu takových veršů obsahuje Dornaviovo *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Joco-Seriae*.³ Zvítřatum, ptákům i rostlinam byly přisuzovány různé ctnosti. Tehdejší zoologie a botanika byly projevem učeného zájmu, jehož konečným cílem však bylo poznání božských kosmologických záhad. Rozšířená legenda o tom, že poslední císařovu nemoc předznamenalo úmrtí jeho oblíbeného lva a dvou havranů, má původ v prostředí, které bylo o nejen hluboce pověřené, ale i přesvědčené o existenci systému souvztažnosti a harmonie prostupující jevový svět.⁴

Sbírka byla pro Rudolfa místem soukromého rozjímání. Dělal s ní velké tajnosti, takže se dochovalo jen několik málo popisů jejího obsahu. Jedním z nemnoha, kterým se podařilo do sbírky proniknout, byl cestovatel Krafft, který tak překvapil i své společníky: „Als Ichs bestettigite dem sey, Also sagtten Ire G(naden): Wolan, krafft, Ir mögt euch dössen Riemen, Ir happt gesehen, so vil Grafen und herren mitt kan zu tail werden.“ [Když jsem potvrdil, že tomu tak je, řekla Jeho Milost: Dobrá, Krafft, můžete se chlubit tím, že jste viděl, co mnoho hrabat a pánů nevidělo.] Dalším šťastlivcem byl potulný humanista Jacques Esprinchard z La Rochelle, který si přinesl doporučení pro Sprangera a Hanse von Aachen. Třetím byl právník Melchior Goldast, který se dal sbírkami provést bezprostředně po Rudolfově smrti v roce 1612.⁵ Bohužel ani jeden z nich nebyl do té míry znalcem,

1 Např. Hans Georg Ernstingers *Raisbuch*, ed. P. A. E. Walther, Stuttgart 1877, s. 100; Chatenay, *Esprinchard*, s. 168n.

2 O Heintzově práci pro královské stáje viz J. Zimmer, Josephus Heinrich, *Architectus cum Antiquis Comparandus*, Umění 17, 1969, s. 217–43.

3 Caspar Dornavius, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Joco-Seriae...*, 1–2, Hanau 1619; jde o sbírku, do níž přispěli i jiní autori.

4 Současnici toho proracovali samotnému Rudolfovi (např. *Briefe und Akten*, 10, č. 4618, 4622, 4625).

5 Cennými podnuty k pochopení těchto nálad (i když nikoli v konkrétně „manýristické“ podobě) přispěl Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, zvl. s. 90n.

3 Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin, ed. O. Doering, Wien 1894 (dále jen „Hainhofer“), s. 289–348; Barock in Böhmen, ed. K. M. Swoboda, München 1964, s. 280n.; Neumann, *Florentiner Mosaik*, s. 190.

aby této příležitosti náležitě využil. Přestože se jen nemnohým Rudolfovým současníkům podařilo spatřit poklady jeho sbírky, byla široko daleko povážována za jeden z divů své doby. Podobně jako císařova alchymie a intelektuální mecenáštví byla i ona ve vztahu k jiným evropským dvořům, například k Mnichovu či Drážďanům, *primus inter pares* a stala se klasickou ukázkou pozdněhumanistických zájmů.

Sběratelství spojovalo Rudolfa i s jeho rodinou. Stejnou zálibu projevovali jeho otec a bratři, a přímo vásnívým sběratelem byl jeho strýc Ferdinand. Ferdinand si postavil pomník svou slavnou ambraskou sbírkou, kterou začal shromažďovat v době, kdy působil jako místodřítel v Praze, a kterou později převezl na hrad Ambras poblíž Innsbrucku. Bylo v ní vše:

obrazy, nábytek, drahé kameny a kameje, brnění a zbraně, mince a starobylé nápisy, antické památky, nejrůznější kuriozity a exotické předměty.¹ Jak se dalo očekávat, Rudolf na ambraské sbírky velmi žárlil. Pokládal se za výhradního správce pokladů svého rodu, za jedinou osobu, která je oprávněna převzít ambraskou sbírku po Ferdinandově smrti v roce 1596.² V prvních letech 17. století pravděpodobně ovlivnila jeho plány na abdikaci a odchod do Tyrol. Dlouho se s bratry přel o některé další zděděné předměty pochybného původu, zvláště o *Achatschale*, údajně byzantskou achátovou misku, a také o *Ainkhürn*, magický roh jednorozce.³

Rekonstrukce Rudolfovy sbírky je krajně obtížná. Důvodem je jednak nedostatek svědků, kteří pronikli do „španělských pokojů“ Hradu a spatřili ji na vlastní oči, jednak její bizarní pozdější osudy. Přestože ji Matyáš a jeho nástupci zčásti převezli do Vídne a za třicetileté války byla zčasti prodána a zčásti vyplněna, zachovalo se z ní po celé 17. století tolik, že prohlédl v r. 1604; viz Venturi, cit. d., s. 19.

1 Ambraský inventář, pořízený po Ferdinandově smrti v roce 1596, je otištěn in *Jahrbuch 7*, 1888, Reg. s. 226–311. Srv. Schlosser, cit. d., s. 35–72; Hrm, *Erzherzog Ferdinand*, 2, s. 21–49.

2 To tvrdí Lhotský, cit. d., s. 239n.; svr. Rudolf bratrovi Maximiliánovi, 14. února 1603 (koncept): „Aliss ist mein freundt brüderlich begern an E(ure) L(ebe) Sie wollen die Sachen nachsinnen ... (um) obgedachtecs Ombras abzutreten, und mir Ir guetachten hierüber zukommen lassen...“ [Proto přátelecky a bratrský zákláme V(aš) Láska] abyste o věci přemýšlēt... a vzdal se zmíněné ambraské sbírky a poslal mi o tom dobrozdání...]

3 HHSIA, Fam. Korr. A. 4. I. Jahrbuch 15, 1894, Reg. č. 12155, 12270; svr. Lhotský, s. 249n.; Schwarzenfeld, cit. d., s. 46–8.

upoutala pozornost různých cestovatelů.⁴ Po řadě dražeb v osvícenské době a po dalších odvozech do Rakouska v 19. století se mělo za to, že sbírka byla rozprášena. V šedesátých letech 20. století však byl učiněn pozoruhodný objev: vyšlo najevo, že se přes sedmdesát obrazů a soch (včetně několika známých děl považovaných za ztracená) dochovalo na původním místě, *in situ*.⁵ Tato díla jsou nicméně pouhým torzem celku, jehož největší část je dnes ve vídeňském Uměleckohistorickém muzeu a další fragmenty sbírky jsou rozptýleny po galeriích a muzeích v celé Evropě.

Již delší dobu je známo několik inventářů pražské sbírky, ale ani jeden nepochází z rudolfské doby. Podle Skály byla v roce 1612 oceněna na sedmnáct milionů zlatých.³ Nejzajímavější je „lichtensteinký“ inventář z roku 1621⁴ a inventář sestavený Dionysiem Miseronim v roce 1650.⁵ I když oba sestávají pouze z chaotických a pisatelem nepochopených položek, informují, jak rozsáhlé sbírky kunstkamora původně obsahovala. Ve třicátých letech 20. století byl objeven seznam pořízený protestantskými stavovými. Přesněji řečeno byl znovuobjeven, neboť se již dříve vědělo, že v roce 1619 vzbourěnci pořídili katalog pohádkových rudolfských pokladů předtím, než některé z nich prodali, aby získali prostředky k financování svého vojska.⁶ Je to závažný dokument, ale jako pramen nedosahuje hodnoty

1 Např. William Crowne v r. 1636 (viz Francis C. Springell, *Commissaire and Diplomat*, London 1963, s. 71n.) a Charles Patin v sedmdesátých letech 17. století: *Relations historiques et curieuses ...* Amsterdam 1695, s. 222.

2 Viz Neumann, *Obrazárna*, s. 7–14, 19–51. Díla starých mistrů nebyla, jak uváděly některé zprávy, „objevena ve sklepě“, mýbrž přemalovana či znešvárena, nebo byla chybě katalogizována či natolik zchátrala, že se nedala identifikovat.

3 J. Srátek, *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, Praha 1879, s. 234, 235 a poz.

4 *Inventarium aller derjenigen Sachen, so nach der victori in ihrer mayestät shaz- und kunstcamer zue Prag send gefunden und auf ihrer mayestät und ihrer firschtlichen graden von Lichtenstein bevelch seind den 6. decembri anno 1621 inventari worden, wie volgt...* [Inventář všech věcí, které se po větševi nacházely v klenotnici a pokladnici Ježho Velkého v Praze a na příkaz Ježho Velkého a jeho Milosti knížete z Lichtensteina byly 6. prosince 1621 inventarizovány...] Inventář byl publikován in: *Jahrbuch 25*, 1905, Reg. s. 20–51, a opatřen indexem.

5 *Specification der ienigen Sachen, welche bei dem auf der löbl. Böhm. Camer beschene gnatige Verordnung, den 29 Julij An° 650 gehaltenen Inventar, in der Keys, Schatz und Kunsti Camer befunden, und wie hernach folget, beschrieben worden.* [Soupis inventáře pořízený v slavné české komoře na milostivý příkaz 29. července 1650, který registruje věci v císařské pokladnici a následně podává jejich popis.] SUA, SM S 217.

6 J. Morávek, *Nově objevený inventář rudolfských sbírek na Hradě pražském*, Praha 1937.

ty seznamu, který vznikl o dva roky později. Nedávno byl objeven soupis z let 1607–1611, který pravděpodobně pořídil miniaturista Daniel Fröschl a který přináší nové informace o užitím umění, jež současníci zjevně povalžovali za jádro sbírky.¹ V tomto seznamu i v seznamu z roku 1619 není ani zmínky o obrazech. Tuto mezeru do jisté míry vyplňuje katalog obrazů, které se po Rudolfově smrti dostaly z jeho galerie do sbírky Albrechta a Isabely v Bruselu.²

Ze všech těchto zdrojů jasné vyplývá, že Rudolfova sbírka byla mezinárodní. Pocházela nejen z produkce pražských ateliérů, ale i z darů a koupí.³ Mnohé orientální cennosti dostal Rudolf darem.⁴ Evropský dvorům – nevyjímaje protestantské, jako byl dvůr Kristiána z Anhaltu – děkoval za umělecká díla, jež od nich obdržel. Trvalé kontakty udíloval s Augšpurkem a Norimberkem, bohatými jihoněmeckými městy, která mu posílala dary a sjednávala pro něj nákupy.⁵ Byl i v úzkém styku s významnými obchodními rodinami Fuggerů a Welserů, které část svého bohatství věnovaly na velkorysé mecenáštví umění. Během augšpurského sněmu v roce 1582 se Rudolf ubytoval u sběratele a bibliofila Hanse Fuggera, v jehož službách pracovali Friedrich Sustris, Dietrich a Alexander Colin.⁶

Mnohé o uměleckých kontaktech Prahy s Německem objasňují dopisy, jež psal zcestovalý augšpurský měšťan Philip Hainhofer. Hainhofer byl o kulturních kruzích v českém hlavním městě dobře informován. Znal se

1 E. Neumann, *Das Inventar der rudolphinischen Kunstsammlung von 1607/11*, in: *Queen Christina of Sweden, Documents and Studies* (Analecta Reginensis, I, Stockholm 1966), s. 262–5.
2 M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Bruxelles 1955, s. 316–19.
Tento katalog připravili dva rudolfinští umělci, Jeremias Gunther a Hans von Pettl. Je datován v Praze 6. září 1615. O obrazech, které byly ihned po Rudolfově smrti rozděleny mezi členy jeho rodiny, svr. K. Garas, *Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II.*, Umění 18, 1970, s. 134–40.
3 Viz obecne J. Morávek in: *Co daly naše země...*, s. 143–5.
4 Dlouhý seznam tureckých a indických předmětů viz Morávek, *Inventář*, s. 19n.; svr. Kurz, cit. d. Část byla samozřejmě kořistí z osmanských válek.
5 Lhotský, cit. d., s. 270–4; Rudolfova korespondence, *passim*. Sbírka výnosů o uměleckých záležitostech města Norimberka se buhuž týká výlučně právních postupů, ale je v ní mnoho zmínek o Praze. Viz *Nürnberger Ratsverlasse über Kunst und Künstler*, 2, 1571–1618, Wien–Lepzig 1904.
6 G. Lill, *Hans Fugger und die Kunst*, Leipzig 1908, s. 35n. a *passim*; svr. Jahrbuch 19, 1898, Reg. č. 16160, 16266.

například s Fradeliem.¹ Sám byl význačným sběratelem a některé předměty z jeho sbírky přilákaly Rudolfov žádostivý pohled. Jednou si povšiml, že císař usiluje o jeho dřevoryt Karla Chrabrého a o oboustranný prsten se zobrazením tváře (zjevně ve stylu Arcimboldově)². Hainhofer však nechápal Prahy půjčit nic, dokonce ani své album. Zachoval se rozumne, neboť Rudolf měl pověst člověka, který získává vše, po čem zatouží, ale královský prezírá povinnost za věc zaplatit či ji vrátit. Energicky povolával ke dvoru ty, s nimiž si přál vyjednávat, a vysílal nákupce na tajné místo. Mnoho peněz dostali služebníci, „welche die Kay. Maytt. in dero aigenen sachen verschickten“. Byli mezi nimi někteří z jeho oblíbených, například Aachen a Ottavio Strada. Dokonce i tak významný diplomat jako Rudolf Coraduzzi strávil v roce 1595 mnoho týdnů v Římě jen proto, aby s různými italskými osobnostmi jednal o koupi obrazu.³

Císař rovněž využíval osobních kontaktů v cizině, zvláště prostřednictvím Khevenhüllera v Madridu. Korrespondence, kterou s ním Rudolf udržoval, obsahuje mnoho zmínek o získaných uměleckých předmětech. Šlo nejen o slavné obrazy, ale i o bezoárové kameny, smaragdy a další poklady z odlehlych částí španělské říše.⁴ Khevenhüller byl mezi těmi, kteří měli za úkol zajistit důležité položky z dědictví kardinála Granvely, jež byly nabídnuty k prodeji v Burgundsku. Když tento významný mecenáš kultury v roce 1586 zemřel, některé jeho obrazy byly neprodleně zpeněženy.⁵ Zbytek jeho sbírky byl rozptýlen kolem roku 1607. Asi nikoli pouhou náhodou se v témže roce Rudolfova nemanželská dcera Karolina vdala za jednoho z Granvelových dědiců, jeho prasynovce Françoise Thomase Perrineta,

1 Hainhofer, *Rukověť*, 2, s. 154–6. Jakýsi „Melchior Hainhofer“ byl dvorským komorním radou od 1. února 1610 (Riegger, s. 197; *Brieke und Akten*, 8, s. 709, pozn. 1).
2 Hainhofer, s. 94.
3 Coraduzzovy dopisy na toto téma viz Jahrbuch 15, 1904, Reg. č. 12219, 12246, 12250, 12262, 12266.

4 Některé z Rudolfových agentů uvádí Chytil, *Umění*, s. 28–32. O Khevenhüllerovi viz výše, s. 72, pozn. 2; svr. Jahrbuch 7, 1888, Reg. č. 4634; 13, 1892, č. 9165, 9167, 9244, 9251, 9256; 15, 1894, č. 12153, 12257, 12412, 12426, 12431, 12494; 19, 1898, č. 16215, 16232, 16267–71, 16273–5, 16621; viz následující poznámka níže.

5 M. van Durme, *El Cardenal Granvela*, Barcelona 1957, s. 287n.; Lhotský, cit. d., 283n. Ve dvou obdobích, 1586–8 a opět v roce 1600, probhala překotná jednání s Rudolfem; svr. Jahrbuch 13, 1892, Reg. č. 9465, 9485, 9504, 9509, 9583, 9590; 7, 1888, č. 4648, 4656; 15, 1894, č. 12521, 12526.

hraběte z Cantecroy.¹ Krátce předtím sjednával mladíkův strýc v císařově zastoupení v Benátkách koupi „res quasdam nobis curiosas“.²

Z dochovaných dokumentů je patrný osobní ráz Rudolfových diplomací v oblasti umění. Doslechl-li se o význačném díle, vzácné gemě či rukopisu, zaujal-li jej nějaký předmět spjatý s pověrou, nelitoval žádné námahy, aby jej získal. Jeho sbírka tak odražela nejen jeho vkus, nybrž i způsob uvažování, mentalitu. Rudolfovo sběratelství nebylo jen úzce estetickou záležitostí. Jíž jsme se zmínili o císařově vásni pro plátna Albrechta Dürera. Měl bezpochyby různé důvody, proč si jich vážit: působila zde jistě snaha o napodobení Maxmiliána I. i císařova duševní spřízněnost s Dürerovou symbolikou. Přitahovala jej nejen Dürerova symbolika, která byla ve službách habsburské rodové „mystiky“, ale i její širší okultní a magický význam. Rudolfova dürerovská galerie se stala slavnou, ba legendární. Bylo dobré známo, jak Rudolf zařídil přepravu *Ružencové slavnosti* (malby plné habsburské symboliky) z Benátek přes Alpy: aby byla neustále ve svislé poloze, museli ji nést čtyři nosiči.³ Získal obrazy z umělcova rodného města Norimberka, z Augšpurku, z Granvelovy sbírky i odjinud.⁴ Zaměstnával také řadu méně významných dvorských umělců, kteří Dürerův styl napodobovali. Mezi nimi vynikl Fröschl, malující kromě toho miniatury květin a ptáků. Po smrti Ottavia Strady se Fröschl stal Rudolfovým antikvářem a až do konce jedním z jeho nejbližších sluhů.⁵

Druhým císařovým oblíbeným mistrem byl Pieter Bruegel. Existuje hypotéza, že Rudolfa přitahoval kombinací monumentality a přesných detail-

1 Nunciové Caetano, Praha 24. září 1607, 14. ledna, 2. a 18. února 1608, *Briebe und Akten*, 6. č. 59. Svoba se slavila začátkem roku 1608, i když Aliodosi (*Relazione*) v dopise z roku 1607 již povazuje pár za oddaný. François Thomas Perrenot de Granvelle byl vnukem kardinálova mladšího bratra Thomase.

2 Jährbuch 19, 1898, Reg. č. 16534; Rudolfov dopis Françoisi Perrenotovi de Granvelle, Praha 28. února 1605; svr. *Briebe und Akten*, 5, s. 822, pozn. 2.

3 Mander, f. 209a; Hainhofer, s. 59n. a *passim*; Lhotský, cit. d., s. 279n.; F. X. Harlas, *Rudolf II., milovník umění a světového*, Praha 1917, s. 52n.

4 Např. Rudolf Augšpurským, 20. září 1604, kde jím děkuje za Dürerův obraz *Adam a Eva a za jeden Portretného obraz*: HHStA, Fam. Korr. A. 4. II, Jährbuch 19, 1898, Reg. č. 16608-9, 16617-18, 16749-50. Srv. výše, s. 219, pozn. 5.

5 K. Chytíl, *Umění a umělci na dvoru Rudolfa II.*, Praha 1921, s. 12; Hainhofer, s. 12; Lhotský, cit. d., s. 293; Gindely, *Rudolf II.*, 2, s. 313; *Briebe und Akten*, 10, č. 75, s. 176 pozn. a 184 pozn.; E. Fučková v časopise *Umění* 20, 1972, s. 149-63.

lů,¹ což jsou prvky charakteristické i pro Dürerovy obrazy *Ružencová slavnost* či *Umučení deseti tisíc křesťanů*. Spojení duchovně či metafyzicky pojatého celku s „realismem“ detailu je bezpochyby charakteristické pro intelektuální manýrismus a typické pro pražskou školu. Můžeme se oprávněně domnívat, že císař oslovovaly Bruegelovy alegorie, zvláště ty, které útočily na oficiální církve. Mander uvádí devět konkrétních Bruegelových děl v Rudolfově sbírce a dodává, že v Praze jsou některá další.² Vítána byla zřejmě i malířova rodina. Prahu navštívili Jan (Sametový) Bruegel i Peter II. Hainhofer považoval Jana – společně s Paulem Brilem – za nejlepší tehdejší evropské krajináře.³

V jistém ohledu tvorili umělci na Rudolfově dvoře uzavřený exoterický kroužek, kulturní elitu. To však neznamená, že byli od země, jíž přijali za svou, zcela izolováni. Je třeba zdůraznit, že ani v umění – obdobně jako v náboženství a politice – neexistovala propast a vývoj českého umění nebyl odtržen od západoevropského vývoje zprostředkovávaného umělci z císařova okruhu. Podívejme se nyní na některé momenty jejich vzájemného působení.

Spor o povaze vlivu Rudolfova dvora na původní české umění nebudou nikdy zcela rozhodnutý, zvláště pokud se pozornost i nadále soustředí na malířství, kde byla domácí tradice umělecky nejslabší. Zastaralá cechovní struktura a omezující charakter zakázek církevních a měšťanských donátorů udždžovaly tvorbu na primérné úrovni.⁴ Navíc, jak jsme se již zmínili, Rudolf jen s nechutí dovoloval Sprangerovi a jeho druholům, aby pracovali pro jiné. Z tohoto pravidla existovaly výjimky a Spranger namaloval řadu obrazů pro své pražské přátele, jako byl zlatník Müller nebo tiskář Peterle, ale i pro církve.⁵ Jinde naopak existovaly blízké kontakty. Mecenáši z rád vysoké šlechty, zvláště Rožmberkové, Lobkovicové a Brunsvíčtí, podporovali skupiny místních umělců, které vytvářeli díla v manýristickém dvorském stylu,⁶ a pražští milovníci umění mohli nakupovat od panovníků.

kových umělců. Svědčí o tom jedna Sadelerova rytina zachycující „trh“ s uměleckými předměty v hlavním sále Hradu. Existoval i kvetoucí trh s uměleckými materiály. Pražští patroni získávali rozsáhlé sbírky děl cizích mistrů: Kašpar Loselius po sobě zanechal devadesát obrazů, Sixt z Ottendorfu šedesát šest, atd.¹ Mnozí pražští sběratelé, například Hainhoferův přítel Ferdinand Matthioli, syn autora herbáře Pietra Andreya, se zajímal o Dürera.² I cechovní systém získal vyšší status a některí z Rudolfových umělců do čechu vstoupili, včetně Sprangera, který byl jeho členem od roku 1584 až do své smrti. Větší význam měl císařův výnos z roku 1595, jímž cechy získaly privilegované postavení.³ Tím byla fakticky opět ustavena akademie a potvrzena nová tvůrcí role výtvarných umění.

České umění, ostatně jako celou českou kulturu, poznamenaly husitské války, a použíjeme-li pro ně pojem „renesance“, jde o značně nadnesený výraz pro postupné vstřebávání italských a později ve stále větší míře nizozemských vzorů.⁴ Významný je ale negativní aspekt, který je v tomto umění obsažen: odpor proti změně. Manýristický pohled upřený do minulosti a vědomá záliba ve starožitnostech totíž byly naroubovány na dovolivý přítomné na habsburském dvoře silně působily na domácí produkci⁵ a že na straně druhé místní modifikace gotiky a renesance přispívaly k formování rudolfského stylu.

Nejjednodušší se to projevilo v architektuře. Soudí se, že Rudolf o architekturu nejevil zájem, protože právnu připadala příliš „bytelná“ a osobní.⁶ V nejlepším případě to platí jenom napůl. Je sice pravda, že nevznikl

Sancha Coella a Sustisse; svr. Československá vlastivěda 8, Praha 1935, s. 108n.

1 Z. Winter, Český primysl, s. 524n.; svr. též Život v pražském Ungeltě roku 1597, ČČM 73, 1899. [Viz obr. příloha, č. 14]

2 Harlas, cit. d., s. 38; Hainhofer, s. 100, 156n. a passim. Matthioli, který se narodil v Praze

v roce 1561, se později usadil v Augšpurku. Jeho portrét namaloval Josef Heintz. Zimmer, cit. d., s. 326n.

3 Text uvádí Chytil, Malířstvo, s. 310n.

4 Srv. Wirth, *Böhmishe Renaissance*, s. 105–7 a passim.

5 Z. Winter, *Prámy sl*, s. 522n.; K. V. Herain, České malířství od doby rudolfské do smrti Reinerovy, Praha 1915, s. 5–25. Tato záležitosť je ale stále sporná; některé standardní příručky tento vliv téměř zcela popírají (např. Československá vlastivěda 8, s. 111), a v některých žádou je pro něj vskutku málo dokladů.

6 V. Kotrba, *Die nachgotische Baukunst Böhmens zur Zeit Rudolfs II.*, Umění 18, 1970, s. 298–330, zvl. s. 318. Kaple se dochovala a byla nedávno opravena. Srv. obecně Chytil, *Umění v Praze*, s. 30; Harlas, cit. d., s. 20; O. Schüter, *Prag – Kultur, Kunst, Geschichtie*, Wien–Leipzig 1930, s. 137.

žádný jednotný „dvorský“ styl a že se císař nevrhl do budování paláců, nadále však zachovával přízeň architektům svého otce a Ferdinanda Tyrolského. Byl to především vzdělaný Bonifác Wohlmut (zemřel v roce 1579), dále naturalizovaný Ital Ulrich Avostalis de Sala, který se v Praze usadil na více než čtyřicet let (zemřel v roce 1597) a zdůmácněl v ní do té míry, že občas psal i česky,¹ a innsbrucký architekt Alexander Colin, kterému Rudolf svěřil práci na novém mauzoleu v chrámu sv. Vítta. Ve svém stylu spojovali pozdněrenesanční prvky (příkladem je palladiovská fasáda královské mičovny) s výraznými gotickými remiscencemi.²

Toto mísení starého s novým se projevuje i u jiných pražských staveb. V pozdním 16. století se stále více prosazovala architektura šlechtické renesance, vyčlázející z italských vzorů (zvláště ze Serlia) a užívající nizozemské dekorativní motivy.³ Horlivý stavitelem Vilém z Rožmberka zakoupil v roce 1573 v sousedství svého paláce na Hradčanech další budovu a dal ji Avostalisem upravit podle Serliova vzoru na záhradu s arkádami (Vilémův přítom Strada vydal v roce 1575 Serliovu sedmou knihu o architektuře). V roce 1600 kupil Zahradu Rudolf a přičlenil ji ke své císařské rezidenci.⁴ V církevní architektuře převládal italský vliv, a to bez ohledu na význam. Například protestantský chrám sv. Salvátora působil natolik italsky, že byl přijatelný i pro katolky, kteří jej po roce 1620 prevzali. Totéž platí i o vnitřní dřevěné výzdobě kostelu.⁵ Sv. Salvátor si obdobně jako některé další pražské kostely, které v té době byly postaveny či přestavěny, zachoval určité rysy pozdní gotiky. Patří sem kostely sv. Trojice a sv. Tomáše na Malé Straně a kostel sv. Václava na Novém Městě, jehož stavbu zřejmě financoval Rudolf II. Nejpozoruhodnějším příkladem je votivní kaple sv. Rocha na Strahově, založená císařem a postavená v prvních letech 17. století v dokonalém gotickém stylu.⁶

1 Např. jeho návrhy a názory dochované v SÚA, SM S 21/4 (Hofbauamt).

2 Barock in Böhmen, s. 16n.

3 Viz obecně Pollak, Jahrbuch, cit. d.

4 A. Kubíček, *Rozemberký palác na pražském Hradě*, Umění 1, 1953, s. 308–18; J. Krčák-

lová, *Palác paní z Rozemberka*, tamtéž, 18, 1970, s. 469–83.

5 Kotrba, České rezbářství, s. 22, kde se pojednává o kazatelně z r. 1613 v novoměstském kostele sv. Štěpána.

6 V. Kotrba, *Die nachgotische Baukunst Böhmens zur Zeit Rudolfs II.*, Umění 18, 1970, s. 298–330, zvl. s. 318. Kaple se dochovala a byla nedávno opravena. Srv. obecně

Rudolfově velmi záleželo na tom, aby okolí Hradu tvořilo vnitřně propojený celek, aby jeho paláce byly obklopeny zahradami s fontánami, klecemi s exotickými zvířaty a ptáky, s neobvyklými rostlinami vyšazeny do záhonů bizarních tvarů, stájemi s jeho oblíbenými koňmi, a tak dále. Jako architekta nového „španělského“ křídla Hradu (v němž byly umístěny Rudolfovy sbírky) pozval císař do Prahy Hanse Vredemanna de Vries. De Vries pracoval pro Rudolfa též jako odborník na malířskou perspektivu a jako návrhář fontán. Proslavil se rovněž jako stavitele triumfálních oblouků a jako autor uměleckých manuálů přispěl k popularizaci manýristických vzorů. V Praze pracoval několik let společně se svým synem Pauwensem.¹ Rudolfovým nejoblibějším venkovským sídlem byl zámek v Brandýse nad Labem, vzdálený asi dvacet kilometrů od Prahy, na jehož zvelebení a zahrady vydal značné částky. Na Rudolfovu objednávku vznikly v Brandýse umělecké výtvory, jež odpovídaly jeho osobnímu vkusu.²

Kult panovnické rezidence vytvořil na konci 16. století v celé Evropě novou vásně pro fontány a jiná vodní díla, která stala královskou pokladnu mnoha peněz.³ Nová móda, jež přinesla úspěch umělcům, jako byli Vredemann de Vries či Wurzelbauer, Adriaen de Vries či Jamnitzerové, byla projevem rafinovaného dobového vkusu a zároveň se v ní odražel pro onu dobu tak charakteristický zájem o mechaniku a automaty. Tato móda vycházela také z rostoucího intelektuálního zaujetí pro vývoj řemesel a technologií i nového nadšení pro řemeslné výrobky.⁴ Některé mezníky tohoto vývoje, například Ramelliho dílo *Diverse et Artificiosa machine*, vydané v roce 1588 v Paříži, jsou dobře známy. Méně již známe rozsah a zdroje zájmu o tyto věci mezi vzdělanými a seriózními muži. Tento vývoj

E. Šamáňková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, kap. 5; B. Knox, *The Architecture of Prague and Bohemia*, London 1965, s. 37, 42.

¹ Mander, ff. 266b–267a; svr. Mádl, cit. d., s. 184n. a Jahrbuch 12, 1891, Reg. č. 8317.

² J. V. Prášek, *Zámek Brandýs nad Labem, obříhemé sídlo Rudolfa II.*, ČČM 80, 1906, s. 246n. Adriaen de Vries vytvořil pro Brandýs olátní reliéf podle Duferovy grafické předlohy. Viz Larsson, cit. d., s. 35. [Recentně však bylo doloženo, že autorem nebyl Vries, ale S. B. Quadri.]

³ Např. Avostalisova zpráva o tom, že „die unterschiedlichen Röhrwasser darauff Jarliches mit Unterhalt und ausbesserung der Rören nit wenig unkosten unnd Muhe verlaufet“ [každoročně probíhá s nemalými náklady a úsilím údržba a vylepšování různých vodních trubek], 3. února 1593; SÚA, SM S 21/4²⁶⁻⁸. Srv. Chytil, *Prager Venusbrunnen*, s. 7n.

⁴ Srv. Thorndike, cit. d., 5, kap. XXVII.

byl spjat s „progresivními“ trendy, z nichž se měla zrodit experimentální věda (například Francis Bacon vděčil za mnohé své znalosti řemeslné práci v 16. století)¹, ale stejnou měrou i s duchem manýrismu, jímž se zde právě zabýváme. Dával přiležitosť nápaditosti, *invenzione*, a byl triumfem vynalezlosti. Zároveň mělo takové snažení i hlubší symbolický smysl, neboť mechanismus strojů byl v pravém slova smyslu „živý“ (stejně jako byl živý svět) a mohlo se ho využívat k ovládnutí magických vlastností přírody. Je také doloženo, že strojky pojaté jako hračka nabízely možnost zkoumat působení náhody a nabývaly tak všeckého či prorockého charakteru.²

Mnohé osobnosti z Rudolfova okruhu se těmto věcmi vážně zabývaly. Sérii kreseb různých mechanismů vytvořili Jacopo a Ottavio Stradovi. Podobné kresby se zachovaly z ruky uznávaného přírodoředce, uherského biskupa Fausta Verancsicse (kolem r. 1550–1617), který strávil hodně času v Praze a byl přítelem Campanelly a De Dominise.³ Verancsicův spis *Mathimae Novae*, vydaný v Benátkách krátce před jeho smrtí, obsahuje celou řadu důmyslných navrhů hodin, pump a fontán, a také utopickější nápadů, například kresbu létajících mužů. Sám císař zřejmě vymyslel jakousi mechanickou mapu pro cestovatele, ovládanou vespod uloženým kompasem. Stručně ji popsal Caspar Dornavius v proslovu, v němž chváli tehdejší rozkvět umění a věd.⁴ Známé byly i vynálezy Arcimboldovy. Lomazzo

¹ P. Rossi, *Francesco Bacone*, s. 23–48.

² Např. *Iusus globulorum* popsaný E. Neumannem v H. von Bertele – E. Neumann, *Der kaiserliche Kammeruhmacher Christoph Margraf und die Erfindung der Kugellaufrühr*, Jahrbuch N. F. 59, 1963, s. 90–3.

³ L. Tóth, *Verancsic's Fanuszt csanádi píspek es emlékírata* V. Pál Papához a magyar katholikus egyház állapotáról, in: *Jahrbuch des Graf Klebelsberg Kuno Instituts für ungarische Geschichtsforschung in Wien*, Budapest 1933, s. 155–211. Verancsic byl rovněž lexicograf, autor pětičlenného slovníku, který vyšel v Benátkách r. 1595 a znovu v Praze r. 1605.

⁴ Caspar Dornavius, *Felicitas Seculi: hoc est Oratio qua probatur artes liberales et mechanicas nostra aetate cultiores esse, quam multis retro seculis* (Beuthchen, bez vročeného), D 2. „Laudabilissime aliud instrumentum, quod mappam in plano chartaceo, adspiciente eo, qui pedes iter facit, describit? In superiori nempe illius parte vitrum extet, sub quo tota mappa solitarii punctis notetur; quae non ab acu magnetica perforantur: sed ab orbiculo, sub charta latitante, quae cum alio illi adjuncto, magnes in hanc illamque partem agitet. Invenit hoc opus olim ingeniosissimus Caesar Rudolphus II in cuius Regia ... thesaurus servabatur selectissimarum rerum, quæ naturae miraculo, qua artis divinitate elaboratarum.“ [Nebudem snad chválit jiný přístroj, který popisuje mapu na papírové ploše orientovanou z pohledu cestujícího? Na její horní straně je totiž sklo, pod nimž je

popisuje, jak se jimi dali současníci téma oklamat: „In ogni cosa egli fu d'acutissimo ingegno, onde ritrovò arteficii di passar fiumi espeditamente, ovunque fossero ponti ne si havessero navi, e fu inventore di cifre che non si potevano intendere senza il suo strumento.“ [Projevoval ve všem velice bystřého ducha, objevil například způsob, jak rychle přejít přes řeku v místech, kde by nebyly mosty ani lodi, a rovněž vynalezl šifry, jež nebylo možno rozluštít bez jeho přístroje.]¹ Plody těchto studií jsou patrné i na některých jeho portrétech, na nichž jsou i soubory přístrojů.² O vodní stroje se zajímal i Kepler. Někdy v letech 1603–1604 si dal takový stroj vyrobit v Augšpurku a zdá se, že po mnoha pokusech se mu jej podařilo uvést do chodu. O něco později si dopisoval s knížetem anhaltským o projektu nejlepší možné vodní pumpy.³ V této oblasti byl jeho hlavním pomocníkem skvělý vynálezce Jost Burgi, kterého Kepler v jednom svém astronomickém pojednání označil za „S. C. Majest. Automatopoeus; qui licet experius linguarum, rerum tamē Mathematicarum scientia et speculatione multos earum Professores facile superat“. [Jeho císařského Veličenstva turce automatických přístrojů; třeba neznalý jazyků, přesto v matematické vědě a zkoumání snadno překoná mniché profesory této vědy.]⁴

Burgi (1552? – kolem r. 1620) byl osobností všeobecných zájmů (je pokládán za možného objevitele logaritmů, prokazatelně konstruoval matematické přístroje),⁵ ale proslul především jako hodinář. Pravé hodiny byly ústředním symbolem dobového zájmu o mechaniku. Jsou často považovány (naposledy Cipollou) za jeden z prvků postupujícího vývoje moderní technické celé mapy vyznačená samostatnými body, kterými nepronikná magnetická jehla, ale kolečko ukryté pod papírem, a které jsou s jiným kolečkem k němu připojeným uváděny do pohybu na jednu i druhou stranu magnetem. Toto dílo vynalezl veleudávný císař Rudolf II., na jehož dvoře byla uložena šáckomora s nejvybranějšími věčními vytvořenými jednaky zázačnou mocí přírody, jednak božskou mocí umění.]⁶

¹ Lomazzo, cit. d., s. 155.

² Např. Alfonso, cit. d., s. 89n.

³ Kepler, *Gesammelte Werke* 14, s. 448; 15, s. 12, různé dopisy Ludvíka z Dietrichsteina, psané ze Štýrského Hradce Keplérovi: tamtéž, 15, č. 291, 295, 303, 329, 384; Kepler Anthaltovi, Praha, bez vrácení [1607]: *Werke* 16, č. 436.

⁴ Johannes Kepler, *De Stella Nova*, Praha 1606, in: *Gesammelte Werke* 1, s. 307.

⁵ Srv. Levinus Hulsius, *Dritter Tractat der mechanischen Instrumente*, Frankfurt 1604–5, o kružíku: „Dieser Zirkel wirdt bey M. Jobst Burgi, so sie selbst macht, und bey mir Levinu Hulsio zu kauff gefunden...“ [Toto kružítko zhotovuje sám Jobst Burgi, a u mne Levinu Hulsia je lze koupit...]

civilizace.¹ To je však očividné zjednodušení. V symbolice manýrismu a v některých aspektech baroka jsou hodiny užívány k označení omylnosti rozumu a bezprostřední zkušenosti.² Čas tehdy ještě nebyl všeobecně uznávaným pánum a nebyl brán jako kvantitativní měřítko všech událostí; představoval spíše subjektivní údaj, jehož vztah ke světu jeví zůstával problematický. Rudolf byl proslulým sběratelem hodin, jež získával dary i koupěmi. Jak jsme se již zmínili, vásěn pro hodinové strojky se projevila i u jeho syna dona Julia. Císař zaměstnával několik hodinářů: Georga Schneebergera, Georga Rolla z Augšpurku, Martina Schmidta, Christophra Margrafa a především Burgiho.³ Burgi předmětem mnoha let pracoval na dvoře lankraběte Viléma IV. Hesensko-Kasselského, který se zajímal o astronomii. S Rudolphem byl v kontaktu po celá devadesátá léta a v roce 1604 konečně přijal místo v Praze, kde žil ještě v roce 1612.⁴ Po celou tu dobu pracoval na hodinách všeho druhu, z nichž některé se dochovaly. Jejich význam je dvojí: dokládají nejen technickou úroveň doby (byly to první hodiny vůbec, které umožňovaly měření vteřin), ale jsou i mistrovskými kusy manýristické dekorativnosti a programování. Nejiskvělejší z nich, hodiny s planetami (nyní ve Vídni), znázorňují oblohu podle koperníkovské a ptolemaiovské soustavy a jsou zdobeny ve zlatě provedenými výjevy plnými mytických a astrologických narážek.⁵ Burgiho kolega Christoph Margraf (v Praze žil od roku 1584 až do doby kolem r. 1604) je dnes považován za vynálezce takzvaných hodin s kuličkovým systémem (*Kugellauflühr*). Margraf je autorem několika děl s charakteristicky rudolfskou výzdobou.⁶

Práce na zdokonalování hodinového mechanismu se někdy velmi podobaly snahám o sestrojení perpetua mobile. Ani v této oblasti Rudolf nezůstával pozadu za svými současníky. Podporoval mnohé záhadné postavy, které o sobě tvrdily, že perpetuum mobile vskutku zkonstruoval dvě okrajové zmninky.

¹ Carlo M. Cipolla, *Clocks and Culture 1300–1700*, London 1967; Cipolla činí o Burgim dvě okrajové zmninky.

² Srv. Hooke, cit. d., s. 79n.; Angyal, cit. d., s. 100.

³ Chytíl, *Umění v Praze*, s. 46.

⁴ Rieger, s. 251; podrobnosti, které jsou známé o Burgiho životě, uvádí C. Alhard von Drach, *Jost Burgi*, Jahrbuch 15, 1894, s. 15–45.

⁵ H. von Bertele, *Jost Burgis Beitrag zur Formenentwicklung der Uhren*, Jahrbuch N. F. pro Fridricha Württemberského šálek v podobě modelu astronomického systému. Viz Koestler, cit. d., s. 268n.

⁶ Bertele – Neumann, cit. d., s. 39–98.

valy.¹ Patřili k nim především Erasmus Habermel,² který zřejmě stavěl i umělé fontány, a geniální Holandec Cornelius Drebbel, jehož se Rudolf pokoušel přetáhnout ze dvora Jakuba I. Drebbel do Prahy přijel a účastnil se posledních císařových zoufalých politických akcí.³ Jeho jméno upadlo téměř zcela v zapomnění, ale ve své době byl vcelku oprávněně pokládán za slavného vynálezce.⁴ U Goltzia se vyučil rytcem a v Haarlemu kartografickému umění, ale zdá se, že nakonec zcela podlehl kouzlu mechanických strojů a automatů. Mnozí – patřil k nim i Kepler⁵ – Drebbelovi nedůvěrovali, přestože vskutku vytvořili celou řadu fungujících modelů větrem nejednoho perpetua mobile. Jeho přístroje ovšem byly vědecky vysvětlitelné, šlo o jakýsi barometr, jehož pohyb závisel na změnách atmosférického tlaku. Hranice mezi racionalním a magickým se v takových případech nedala přesně určit, zvláště byl-li k přístroji připojen nějaký hodinový mechanismus. Není divu, že král Jakub pověřoval Drebbela přípravou oslnivých efektů pro dvorská představení a že ho Rudolf později zaměstnal jako alchymistu, údajně znalého tajemství transmutace. Duchovně náleží Drebbel zcela rudolfské přírodovědě: oba jeho traktáty – první o životech, druhý o kvintesenci – jsou poplatné staré kosmologii, neoddělitelně spjaté s ezoterickou tradicí a s teorií filozofické záhady.⁶

- 1 Např. jeho dopis Vilému Bavorškému, Praha 9, června 1603, se žádostí, aby k němu byl poslán jakýsi Hans Oberer, který „mir mit underschlichen inventionen, firnenlich aber den mottum perpetuum betreffend, dienen wolte“ [mni chci posloužit různými nápady týkajícimi se však hlavně perpetua mobile]. HSStA, Fam. Kor. A. 4. II. Tětož Oberera Rudolfovi dlouho předtím vskutku doporučil Wilhelm zu Öttingen. Viz *Jahrbuch* 7, 1888, Reg. č. 4602, dopis z 29. ledna 1592.
- 2 Lhošky, *Geschichte der Sammlungen*, 1, s. 275.
- 3 O Drebbelovi: F. M. Jaeger, *Cornelis Drebbel en zijne Tijdsgeooten*, Groningen 1922.
- 4 V roce 1610 byl Drebbel již nepochyběně v Praze. Srv. Gindely, *Rudolf II*, 2, s. 313.
- 5 Morhof jej označuje za „Magister rerum naturalium et artificialium insignis, quique multis magni Arcani Philosophici Possessor fuit habitus.“ [...] Mistra přírodních věd i technických umění, jehož mnozí měli za muze, který ovládá velké filozofické Tájenství.] Viz *Polyhistor*, 2, s. 362, 383.
- 6 Kepler Augustovi z Altdachu, dopis citovaný výše, s. 226, pozn. 3. Anhalt se jej předtím zepjal na jeho názor na Drebbela, Krossen 10. července 1607 (*Werke*, 16, č. 435).
- 7 *Tractatus Duo: De Natura Elementorum ... De Quinta Essentia ... editio cura Joachimi Morsi*, Hamburg 1621. Existovala i různá jiná vydání, z nichž většina obsahuje i krátké Drebbelovo věnování jeho perpetua mobile Jakubovi I. Tento mechanismus popsal, nakreslil a pochválil Thomas Tymme ve spise *Dialogue Philosophicall Wherin Nature's Secret Closet is Opened...*, London 1612, s. 60–3.

Dalším tehdejším vynálezem, připisovaným Arcimboldovi a snad i Drebbelovi, byla „perspektivní loutna“, užívaná k vyjádření vztahu mezi barvou a hudebním tónem a umožňující jakousi barevnou notaci.¹ Na Rudolfově dvoře nalezneme i další spojovací články mezi mechanikou a hudebnou. Například varhaník a skladatel Hans Leo Hassler upoutal císařovu pozornost experimenty s novými automatickými nástroji.² Mezi oběma činnostmi existovalo hlubší pouto: hudba sice byla praktickou činností, ale zároveň umožňovala bezprostřední kontakt s kosmickými silami. V rudolfské době tomu odpovídala celá metafyzická teorie, ale zde se jí nemůžeme podrobnejší zabývat. Nejzřetelnější je vyjádřena v Keplerově spisu *Harmonices Mundi* z roku 1619, jejž autor věnoval Jakubu I. Tato teorie zahrnovala doktrínu o sluchových podnětech vnímání, která učinila z hudebně důležitou součást obřadu a dvorské symboliky a tím i „inscenačních“ technik Arcimbolda a dalších režiséru.³ Zajímavým způsobem na tuto teorii navázali alchymisté, kteří hudbu užívali k vytváření příznivé atmosféry nezbytné k transmutaci. V jedné ze svých knih (*Atalanta Fugiens*) pracuje Michael Maier se souborem primitivních kánonů.⁴

Hudba se v Praze těšila významnému postavení již od dob Ferdinanda Tyrolského a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředím. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředím. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostředním. Habsburská dvorní kapela (*Hofkapelle*) představovala nejpočetnější z mnoha šlechtických kapel (hned po ní nasledovala rožmberská). Koncem 16. století zaměstnávala více než šedesát instrumentalistů a zpěváků.⁶ Částečně šlo o místní hudebníky a hudebníci byli v těsných vztazích s ostatními umělci u dvora – Hans von Aachen si vzal Lassovu dceru, Philippe de Monte se přátelil s Clusiem, Dodoeensem, básníkou Westonii a malířem Pieterem Stevensem⁵ – a zůstávali spjati s českým prostřed

debníky, ale hráli v ní i zahraniční umělci. Samozřejmě mezi nimi najdeme Nizozemce, například Philippa de Monte, Karla Luythona a Jacoba de Kerle, dále Francouze, třeba básnika a skladatele Jacquesa Regmarta, a konečně Němce, jako byli varhaník Valerian Otto a bratři Hasslerové, Hans Leo (1564–1612) a Jacob (1569–1622), kteří byli protestanti.¹ Nejvýznamnějším Rudolfovým hudebníkem byl de Monte (1521–1603), jehož v roce 1568 původně povolal Maximilián II. a který byl jedním z nejznámějších polyfoniků. V dedikaci jeho rozsáhlého díla se objevují některé hlavní postavy dvora: sám císař Rudolf, Rumpf, Kurz a Medek. Je z nich patrný i de Montiův zájem o pythagorejskou teorii hudby.² Další členou osobnosti byl španělský mnich Matteo Flecha (1530?–1604), který se v šedesátých letech 16. století rovněž stal členem dvorní kapely a který byl před návratem do Katalánska v roce 1599 jmenován titulárním opatem benediktinského kláštera Tihany v Uhrách. Flecha vydal četná hudební i básnická díla u tiskaře Jiřího Nigrina v Praze, u něhož publikoval i Jacobus Gallus neboři Handl (1550–1591), poměrně významný jihošvavanský skladatel, který se v Čechách objevil v sedmdesátých letech 16. století a který se později stal členem císařovy družiny.³

Nejvýznamnějším českým tvůrcem tohoto typu dvorské polyfonie se stal šlechtic, jehož hudba byla objevena teprve nedávno: Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic (1564–1621). Harant, významná postava své doby, pocházející z rodiny skromného katolického venkovského rytíře věrného Habsburkům, studoval na dvoře arcivévody Ferdinanda v Innsbrucku u historika van Rooa a skladatelů Utendala a Regnarta.⁴ Po letech cestování 1543–1619, Studien zur Musikwissenschaft 6, 1919, s. 139n., doplňující informace podal L. von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867*, Wien 1869, který ale ignoruje skutečnost, že Rudolfova kapela působila v Praze. Sav. G. L. Pazzurek, *Beiträge zur Geschichte der Musik in Böhmen*, MVGDB 31, 1893, s. 280–93.

O Rožmbercích: F. Mareš, *Rožmberská kapela*, ČČM 68, 1894, s. 209–34.

1 Mnoho podrobných archivních informací shromázdil Smijers, cit. d., a Studien zur Musikwissenschaft 7, 1920, s. 102–42; 8, 1921, s. 176–206. Nejúplnější muzikologické informace obsahuje MGG s. v.

2 Doorschlaer, cit. d., zvl. dodačky IV, VII, VIII, XIV, XVII, XVIII.

3 Smijers, cit. d., 1920, s. 135n.; MGG 4, 1955, s. 296–9; Fleischman (1594), f. k. 2^r. Flecha si zaslouží další studium: cestoval jako kaplan císařovny Marie, pak se stal zpovědníkem arcivévodkyně Alžběty (vdovy po francouzském králi Karlu IX.), k jejímuž úmrtí vydal svazek versů: *Obra muevamente etcha ... de la muerte y miseria humana...*, Praha 1593. O Gallovi viz MGG 4, s. 1329–34.

4 Z. Nejedlý, *Kryštof Harant z Polžic*, Praha 1921, s. 13n. O jeho hudbě svr. R. Quoika

vstoupil do Rudolfových služeb a v roce 1601 se stal komořím. Získal si naprostou důvěru císaře, který jej povýšil do šlechtického stavu a povážoval za blízkého přítele.¹ Harant byl vzdělaný umělec, básník, skladatel i výkonné hudebník. Jeho politická kariéra se v něčem podobá Wackerové, ale skončila velmi odlišně, neboť Harant odšel z habsburských služeb – zřejmě po návštěvě Španělska v roce 1615 – a za stavovského povstání se stal jedním z protestantských vůdců. Po potlačení vzpoury byl v roce 1621 popraven. Harantovo naboženské stanovisko nebylo nikdy jasné? Na konci života byl asi protestantem (Komenský jej považuje za typického protestantského mučedníka),² ale jeho rodina a zázemí byly katolické a jeho církevní hudba má silný katolický nádech. Zprávy o Harantových cestách svědčí o ekumenické vře v základní jednotu všech vyznání. Je dobrým příkladem neutrálního intelektuála, jemuž svědčila atmosféra Rudolfova dvora, nikoli však prospánské a propapežské postoje císařových nástupců.

Po Rudolfově smrti se okruh jeho hudebníků rozpadl. To platí i o mnoha řemeslnících a umělcích působících v různých žánrech užitého umění. V této oblasti zjištějme nejtěsnější pouto mezi rudolfskými mistry a místním vývojem a jejich manýrismus nalezl trvalejší domácí odevzdu, než tomu bylo v jiných oborech.⁴ Kromě zlatníků a stříbrníků dosáhl významných výsledků také řezáči skla a drahých kamenů. Tomu všemu velmi napomohly místní zdroje surovin. V historických pramenech najdeme známny o mnoha mužích, jejichž jména jsou někdy česka, jindy německá nebo italská, kteří právě hledali kameny, drahokamy a vzácné kovy nebo působili jako zprostředkovatele v obchode s těmito surovinami jak v Čechách, tak v zahraničí. Jedním z nich byl Peter Schiebel, který v roce 1602 dostal povolení „hledat drahé kameny na Moravě, ve Slezsku a Klad-

¹ Die Musikforschung 7, 1954, s. 414–29, a Československý hudební slovník 1, Praha 1963, s. 403n.

² A lidosí pojmenovává, že „Arant“ je jednou ze tří osob, které jsou císařovými spořeňky při jídle (cit. d., s. 6, 8). V roce 1612 byl Harant stále komorníkem (Rieger, s. 243). O jeho vztazích k Rudolfovi viz též E. Schebek v MVGDB 12, 1874, s. 273–86, zvl. 281–4.

³ K tomu viz J. B. Čapek, *Osobnosti a dílo Krištofa Haranta*, Zprávy Bertramky 1964, s. 1–8, který se kloní k protestantské straně.

⁴ Komenský, *Historie o protivenstvích*, s. 133n.

Chytil, *Umění*, s. 48n.; *Vlastivěda*, s. 11–13.

sku". Philip Holbein měl povolení „zu hiereinführung in Behem vor die Kay: Maitt: allerley schöne Sachen von Edelgestain, Goldt: und Silberwerck“ [dovážet do Čech různé krásné věci z drahokamů, zlata a stříbra pro Císařské Veličenstvo].¹ Některí – třeba Matthias Krätz, jeden z předních členů *ateliéru* – byli zároveň prospektory, nakupcůmi a brusiči.² Obchodováním s minerály se zabýval i Hasslerové a Ferdinand Matthiolí.³ Není pochybné, že je k tomuto druhu podnikání vybízel sám císař, jenž se o kovy, minerály a jejich využití zajímal. Tento zájem se projevil také v alchymii.

Vzácné kameny dovedli nejlépe zpracovávat milánskí umělci. Rudolf zprvu posílal české drahokamy milánským rodinám Masnagů, Sarachiů a Miseroniovů.⁴ Posledně jmenovanou rodinu se mu podařilo přivést do Prahy. Její nejvýznamnější příslušníci, Ottavio (v Praze žil v letech 1588–1624) a jeho syn Dionysio, vytvořili z polodrahokamů a kříšťálu nádherná manýristická dlaň svědčící o vrcholném mistrovství. Na císařovu objednávku zhodnotili také řadu portrétů a dalších prací. Jednou z jejich specialit zřejmě byly nádoby s „naturalistickými“ ornamenty. Miseroniové se v Praze usadili natrvalo. V 17. století působili jako dědiční strážci císařského pokladu a měli úzké styky s habsburským dvorem.⁵ Po Rudolfově smrti však vývoj glyptiky ustnul a umělci se spíše orientovali na další rudolfské řemeslo, broušení skla. Sandrart nel pravdu, když zdůraznil Rudolfovou roli v oživení tohoto uměleckého řemesla: „So ist auch bey höchst gedachten Kaysers Rudolphi Regierung, die Kunst des Glasschneidens wieder von neuem erfunden, und an den Tag gebracht worden, und haben Ihre Majestät den Authorn und Erfindern Caspar Lehmann statlich *recompensirt*.“[Za milosti- věho panování císaře Rudolfa bylo také znova vynalezeno a zavedeno umění řezání skla a Jeho Veličenstvo autora a vynálezce Caspara Lehmana bohatě odměnilo.]⁶ Lehmann, velký přítel Achenčanů a Vianenův, který

přišel do Prahy v roce 1603, obdržel privilegium k broušení skla až v roce 1609. Toto monopolní postavení posléze přešlo na jeho žáka Georga Schwanhardta a jeho rodinu.¹

Zabýval jsem se zde vzájemnými vztahy mezi mezinárodním a domácím prvkem dvorské společnosti v Praze proto, aby nevznikl klamný dojem dichotomie. Povaha českého kulturního vývoje navíc osvětuje problém manýrismu. Rozhodujícím problémem uměleckohistorické interpretace celého období je určení hranice mezi pozdním manýrismem a počátky baroka. Až již baroko znamenalo obecně cokoli, v Čechách bylo vždy spojováno se snahami protireformace. Proto se má běžně za to, že začalo teprve po roce 1620.² K oživení katolického cítení však došlo přinejmenším o dvacet let dříve, a baroko je jednoznačně doloženo již v době předbělohorské. Důkazem jsou některé projevy pompézního a okázáleho umění vzniklého na zakázku ortodoxně katolických mecenášů, jako v kostele sv. Jakuba na Starém Městě, při přestavbě Litomyšle pro Marii Manriquez de Lara, v poezii jezuitů,³ a snad i v Matyášově bráně na Pražském hradě.⁴ Ve srovnání s těmito díly zůstalo umění dvora Rudolfova či Petra Voka z Rožmberka sebevědomě artificiální, složité a plné narážek. Jeho pozůstatky nalézajíme ještě dlouho po roce 1612: dokladem jsou jak díla, jež ve dvacátých letech 17. století pro Valdštejna vytvořili Miseroniové, Adriaen de Vries a alchymista G. B. Pieroni,⁵ tak provinční manýrismus Bartholomea Strobela či Matouše Radouše a jeho školy.⁶

1 Tamtéž, s. 346; *Barock in Böhmen*, s. 278n.

2 Srv. V.-L. Tapé, *The Age of Grandeur*, London 1950 (angl. překl.), s. 197n.

3 Vašta, cit. d., s. 13n. a *passim*; Bitnar, cit. d., s. 183n. a *passim*.

4 Tento portál podle Scamozzho byl dokončen v r. 1615 a lze jej interpretovat buď jako dozvívání renesance, nebo jako předzvěst baroka. Druhá interpretace vyjadruje lépe jeho dušička, neboť se jeho vznik časově shodoval s odchodem habsburského rodu z Pražského

hradu, čímž byl vytvořen jeden z hlavních předpokladů vzpoury v r. 1618.

5 Z. Wirth, *Valdštejn a současné umění*, in: *Doba bělohorská a Albrecht z Valdštejna*, s. 173–92. Valdštejn rovněž zamýšlel přebudovat Jicín na „ideální“ město, pro něž dal vypracovat návrhy a úpravy (tamtéž, s. 187n.). To, že Valdštejnovi architekt a návrhář Pieroni byl zároveň alchymistou, vysvětla jeho rozhovorů s Matthiasem von Brandau. Viz M. E. von Brandau, *Wahrhaft Beschreibung von der Universal-Medicin*, s. 18. Pieroni se téžil přeložitví J. Keplera a Galileiho. Viz Galileo, *Operae*, Firenze 1890–1909, 13, s. 333–4; 16, s. 188–90, 300n.

6 J. Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách*, Praha 1951, s. 67–9; týž, *Kleine Beiträge*, s. 185–98; H. Klapsia, *Dionysio Miseroni*, *Jahrbuch N. F.* 13, 1944, s. 301–58.

6 Sandrart, s. 345.

Nikdy však nešlo o prostý paralelní vývoj, protože pojmen „baroko“ vyjadřuje složitý soubor jevů, jejichž vztah k tomu, co předcházelo, nebyl pouze negativní. Již jsme konstatovali, že určité prvky intelektuálního humanismu přetrvávaly dokonce i u tak barokních „hrdinů“, jako byl Pontanus. Obdobně se některé rysy mariánského dědictví Rudolfova dvora staly součástí uměleckých forem, které v Čechách převládly po roce 1620. Je to zjevné nejen u jednotlivých umělců,¹ ale i v ikonografii, dekorativních prvcích, dokonce i ve stylu. Existují například budovy postavené v 17. či 18. století, které vědomě užívají gotického tvarosloví,² a shledáme se s užitím symboliky velmi podobné Rudolfovým apoteózám (například zámek Šternberků v Trójí)³ a vyskytují se i spojení pozdněrenesančního mysticismu s kultem svatých a poutí.⁴

Pokud tyto argumenty přijmeme, pak dojdeme k závěru, že podstatou českého baroka nebylo ani pouhé ztožnění se s aristokratickým katolicismem (tentotéž model předložil Victor Tapié), ani pokusy utlačovaných tráv vyjádřit svoji ideologii sociálního „realismu“, jak tvrdí Jaromír Neumann.⁵ Jeho zrod byl těsně spjat s duchovními a mystickými silami, které byly tak drahé Rudolfově. Rudolfova ortodoxie byla však přece jen odlišná – byla to ortodoxie magického univerza a projevovala se posedlostí okultnem. Tímto tématem se nyní budeme zabývat podrobněji.

„Jeho Veličenstvo císař má zájem jen o čarodějnky, alchymisty, kabalisty a jiné podobné. Neříte žádých nákladů při hledání pokladů všeho druhu, odhalování tajemství a pro nalezení hanebných prostředků, jak škodit svým nepřátelům... Má též celou knihovnu magických spisů. Neustále se pokouší úplně odstranit Boha, aby mohl v budoucnu sloužit jinému pánu.“

Z vídeňské dohody habzburkých arcivévodů (1606)

VŠECHNY RUDOLFOVY OSOBNÍ STYKY obklopovala v bezpečném ústraní Pražského hradu jakási tajuplnost a záhadnost. Výstižně to shrnul jeden návštěvník z Benátek: „Císař nalézá potěšení v naslouchání tajemstvím jak o věcech vzniklých přirozenou cestou, tak i uměle vytvořených, a kdo se v takových věcech vyzná, vždy dojde jeho sluchu.“¹ Již jsme se zmínili, že se Rudolf stále víc uzavíral ve vlastním světě, a také o jeho neochotě umožnit přístup do svých sbírek nerazsvěceným. Císařův sklon vyhýbat se běžným povinnostem byl nejen jeho příznačným povahovým rysem, ale i podstatnou součástí jeho způsobu myšlení.

Okultní snaky byly v podstatě pokusem proniknout za hranice zkušenostního světa k realitě, která se za nimi skryvala. V tomto ohledu měly vyplácen plat (stát mu dlužil ještě v r. 1654, viz SÚA, sign. 2377, f. 98^f). Karla Škrétu zpočátku inspirovaly dvorské vzory. Viz Pešina, cit. d., s. 291; J. Neumann, *K italským začátkům Karla Škréya*, Umění 3, 1955, s. 308–29.

² Viz Angyal, cit. d., s. 19n. Předním architektem v tomto slohu byl Santini-Aichel; svr. Knox, cit. d., s. 131–41.

³ Barock in Böhmen, s. 197n.

⁴ Obojí se počátkem 17. století opět spojilo. Hýzrle před odjezdem do západní Evropy v roce 1607 navštívil jeskyni ve Střatem lanu pod Skalou poblíž Prahy a vypráví, že totéž učinilo i mnoho jiných (Raiss Buch, f. 40^b). Přiběhy (ed.), s. 119. Srv. komplexní symboliku mariánského kultu: Angyal, cit. d., s. 26n.

6. Rudolf a okultní nauky



¹ Contarini, in: Albéri, *Relazioni*, s. 245.

² Tapié, cit. d., *passim*; Neumann, *Mariáští*, zvl. s. 13–22.