

**Masarykova univerzita v Brně
Filozofická fakulta
Seminář dějin umění**



„SLAVNÉ STAVENÍ“ POSLEDNÍCH ROŽMBERKŮ.

**VILA KRATOCHVÍLE A MOŽNOSTI INTERPRETACE
POZDNĚ RENESANČNÍ ARISTOKRATICKÉ REZIDENCE**

Habilitační práce

Ondřej Jakubec

Brno 2014

Mé ženě Andrei.

Poděkování

Za cenné konzultace při vzniku tohoto textu a rady děkuji zejména prof. Jiřímu Kroupovi, prof. Petru Fidlerovi, prof. Václavu Bůžkovi, Dr. Elišce Fučíkové, Dr. Radce Miltové, Dr. Andreasi Kusternigovi, Dr. Ivanu P. Muchkovi, Dr. Dirku Jacobu Jansenovi a dalším mnoha přátelům, kolegům a blízkým, jejichž rada, pomoc a blízkost, ale i naléhání na dokončení práce, mi byly oporou a povzbuzením.

Obsah

1. Úvod	5
2. Rezidenční architektura raného novověku jako téma výzkumu: problematika renesanční vily	17
3. Rezidence posledních pánů z Rožmberka v 16. století, jejich dekorace a místo Kratochvíle jako „doplňku“ centrálních sídel	31
4. Kratochvíle: stavební dějiny a architektura	57
5. Účel a fungování Kratochvíle jako lovecké vily	67
6. Kratochvíle jako architektonický typ a stavební úloha	73
7. Poetická a historická výzdoba rožmberské Kratochvíle	93
8. Liviovy římské <i>historie</i> a „rožmberská etika“ v Kratochvíli	111
9. <i>Ut ars natura – ut natura ars</i> . Zahrada v Kratochvíli, poetická výzdoba interiérů „fertilita renesanční vily“	121
10. Výzdoba Kratochvíle ve světle genderové, morální a rodové interpretace: Vilémova manželka Polyxena ve svém apartmánu	143
11. Kaple v Kratochvíli: katolické <i>sacrum</i> v renesanční vile	159
12. Závěr	167
Bibliografie	171
Seznam obrazových příloh	204
Obrazové přílohy	211

1. Úvod

V srpnu 1582 se Vilém z Rožmberka, vladař rožmberského domu, nejvyšší purkrabí a nejvýznamnější představitel české stavovské obce sešel se svým zcestovalým bratrem Petrem Vokem na nedávno získané tvrzi zvané Leptáč, poblíž Netolic, teprve později nazvané Kratochvíle. Účelem schůzky byl porada bratří ve věci jasně vyjádřeného záměru – „*slavné stavení tu vyzdvihnouti*“.¹ Účel předkládané práce je na první pohled prostý – představit umělecko-historickou monografii této „slavné stavby“, nyní známé jako „státní zámek Kratochvíle“ nedaleko jihočeských Netolic, který si na konci 16. století nechal postavit a vyzdobit Vilém z Rožmberka (1535–1592) a později jej dotvořil jeho bratr Petr Vok (1539–1611), dva poslední příslušníci svého rodu. Je paradoxní, že právě tato voluptární architektura zasazená do malebné jihočeské krajiny s rybníky, oborou a okrasnou zahradou zdobenou původně sochami a fontánami souvisela s nakonec nenaplněnou nadějí dvou posledních manželství Viléma z Rožmberka na zachování svého rodu. Do dnešních dnů je toto půvabné „novomanželské sídlo“ relativně dobře zachované i se svou výzdobou. Zastupuje přitom poměrně jedinečnou příležitost analyzovat rezidenci, jejíž definice se pohybuje od letohrádku, lovecký zámek, okrajové sídlo až po vilu. Také tomuto terminologickému vymezení se bude práce věnovat. Neznamená to však, že by byla striktně vymezena úzce definovanými umělecko-historickými limity, které by se omezovaly na otázky formálně-stylové či architektonicko-typologické. Tím, čím je Kratochvíle jedinečná, není jen její forma a dekorace, ale především okolnosti a důvody, proč vznikla, respektive proč mohla vzniknout zrovna v této a ne jiné podobě. Významná je také tím, že i když byla založena ve zdánlivé jihočeské periférii, přesto její stavební úloha, typ i výzdoba představují v domácích podmínkách nesrovnatelné dílo, nalézající i ve střední Evropě jen velmi málo srovnání. Jako osobitá rezidence vilového typu naopak vyvolává potřebu komparovat ji s italskými vilami pozdní renesance, za kterými časově, typologicky, ale i kvalitou a strukturou architektonických i dekorativních prvků příliš nezaostává. V centru pozornosti se proto objeví vila Kratochvíle také jako nositelka významu/ů,² a to nejen pro svůj jedinečný program výzdoby, jehož „čtení jako klíče“ má ovšem také svá omezení, ale spíše pro své sociální funkce, které svým vlastníkům/objednavatelům poskytovala. Stejně jako forma, tak i tento obsah Kratochvíle je typickým příkladem záalpské recepce italských renesančních forem, ale

¹ Jaroslav Pánek (ed.), Václav Březan: *Životy posledních Rožmberků*, Praha 1985, s. 465.

² Problémem mezi „ikonologie architektury“ se zabývá ve své práci o jedinečné severoitalské vile Sabine Glaser, *Il Cataio. Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, München – Berlin 2003, s. 62–64. Připomíná přirozeně jednu z nejčasnějších studií Günthera Bandmanna, *Ikonologie der Architektur, Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1, 1951, s. 67–109, později publikovanou ještě samostatně (Darmstadt 1969), stejně jako poměrně řídké užívání tohoto pojmu, na místo častějšího „Architektur als Bedeutungsträger“. I tak ovšem můžeme aplikaci tohoto přístupu doplnit o další tituly: v první řadě o příkladovou, jakkoliv později kritizovanou studii Erwina Panofského, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951. Později se tématu věnovala série studií v zajímavém sborníku Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978. Z poslední doby lze jmenovat zejména německé práce: Klaus von Beyme, *Politische Ikonologie des Architektur*, in: Hermann Hipp – Ernst Seidl (eds.), *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, s. 19–32. – Wolfgang Schenkluhn (ed.), *Ikonographie und Ikonologie mittelalterlicher Architektur*, Halle a.d. Saale 1999 či jeden z posledních dílčích příspěvků: Thomas Buske, *Das Berliner Schloss und seine Schlosskapelle*, Neustadt a. d. Aisch 2009. Obecně a souhrnně viz Barbara Baert – Ann-Sophie Lehmann – Jenke van den Akkerveken (eds.), *New Perspectives in Iconology*, Brussel 2011.

i životního stylu. Text se proto pokusí naznačit onu osobitou synkrezi místních daností, specifik a tradic na jedné straně a četných importovaných idejí, včetně samotného konceptu vily jako klasického humanistického tématu na straně druhé. Cílem tedy bude definovat Kratochvíli jako jedinečný stavební typ pozdně renesančního sídla, ale i jako osobitý sociální fenomén, který v době svého vzniku poskytoval svým stavebníkům jak privátní, tak veřejný prostor a jeho specifické využití.

Tato práce vznikala jako výsledek několikaletého zájmu o rožmberskou Kratochvíli a další související stavby a jejich výzdoby,³ dosud zdaleka ne dostatečně analyzované, jakkoliv tyto památky neunikaly pozornosti historiků a historiků umění. Výsledkem tohoto zájmu byly dvě kolektivní monografie, na nichž jsem měl možnost spolupracovat s Václavem Bůžkem a Pavlem Králem.⁴ Tento text v základních rysech vychází z publikovaných prací, ovšem výrazným způsobem je přepracovává a dává do nových souvislostí. Především druhá, devátá a desátá kapitola jsou oproti publikované monografii o Kratochvíli zcela nové a výrazně byla přepracována rovněž zejména šestá, osmá a jedenáctá kapitola. Také ostatní zbývající části byly revidovány a doplněny. Děkuji v této souvislosti prof. Václavu Bůžkovi za jeho velkorysý souhlas k nakládání s jeho částí společného textu z knihy o Kratochvíli, všude tam, kde vycházím z jeho názorů je na to důsledně odkazováno.⁵ Konečným cílem této studie ovšem není jen shrnout poznatky a informace o analyzované památce, ale také využít tohoto zkoumání k definování možných badatelských přístupů a jejich limitů, které umělecko-historické bádání tohoto typu nabízejí. Motivací pro tuto práci byl také fakt, že tak významná památka, jakou Kratochvíle bezesporu je, se dosud nestala předmětem komplexní umělecko-historické analýzy. Pokud navíc taková analýza přinese i možnost zamyšlení se nad interpretačními možnostmi a limity historika umění, pak má snad taková práce své opodstatnění.

Když v roce 1602 získal dnešní „státní zámek“ Kratochvíle, společně s centrální rodovou državou Rožmberků v Českém Krumlově císař Rudolf II., jedním z jeho prvních zájmů tehdy bylo nechat si zaslat podrobnou obrazovou dokumentaci tohoto sídla. Českokrumlovský malíř Bartoloměj Beránek-Jelínek tehdy vyhotovil sérii zobrazení Kratochvíle v podobě vedut celého komplexu ze všech čtyř stran, včetně půdorysu dvoru Leptač i Kratochvíle ve všech podlažích, a navíc i zakreslil perspektivní zobrazení interiérů kaple a vybraných místností.⁶ Malby se bohužel nedochovaly, či o nich dosud nic nevíme, a jedinou představu snad poskytuje veduta Kratochvíle s Netolicemi od Jindřicha de Verle ze 17. století. Právě volba ptačí perspektivy je totiž v obou případech jedině možná pro jasné přehlednutí celého

³ Václav Bůžek – Ondřej Jakubec – Pavel Král, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009, podílem autora byla interpretace tzv. tabulnice, jídelního sálu na zámku Rožmberk, s. 61–140. – Jiří Kroupa – Ondřej Jakubec, *Telč. Historické centrum*, Praha 2013. V této publikaci jsem se pokusil o analýzu pohřební kaple Všech svatých Zachariáše z Hradce v areálu telečského zámku, zejm. s. 47–56.

⁴ Václav Bůžek – Ondřej Jakubec, *Kratochvíle posledních Rožmberků*, Praha 2012. Tématu se autor věnoval ve smyslu architektonicko-typologickém i jinde: Ondřej Jakubec, *Defining the Rožmberk Residence of Kratochvíle: the Problem of its Architectural Character*, *Opuscula historiae artium*, 61, 2012, č. 2, s. 98–119.

⁵ Na zjištění a formulace Václava Bůžka je v následujícím textu odkazováno formou citace společné publikace Bůžek – Jakubec (pozn. 4), která indikuje jeho dominantní autorský podíl.

⁶ František Mareš – Josef Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém*, Praha 1913, s. 85.

areálu. Podobně byly dokumentované i medicejské vily v Toskánsku ve slavných lunetových malbách Giusta Utense. Nebyly ale zdaleka jediné. Víme, že stejně tak si nechal záhy po dokončení vytvořit několik vedut své vily v Tivoli kardinál Ippolito d'Este, z nichž několik kreseb zaslal i císaři Maxmiliánovi I.⁷ Takoveto pohledy, které majitelé zejména vil ve střední Itálii druhé poloviny 16. století vytvářeli a šířili, měli bezesporu programové pozadí, a snad tak můžeme vnímat i Jelínkovy pohledy, a v rezonanci i onu zachovanou de Verleho. Pohled na ideální obraz vily, vytvářející kolem sebe sofistickou „kulturní krajinu“ obsahoval zakódovaný vzkaz, který referoval také o sociálních a politických aspektech, které majitel takovou stavbou a její prezentací, stejně jako dalšími veřejnými a vizualizovanými strategiemi, vyjadřoval.⁸ Souvislostí Kratochvíle s italským prostředím vilových staveb se tedy již v této fázi nabízí více a můžeme tak snad pochopit zájem Rudolfa II. Toho musela jistě poutat i náročná zahrada s pneumaticko-hydraulickými automaty, kterou měl sám Vilém z Rožmberka ještě podle tradice ze 17. století překonat podniky samotného císaře Rudolfa.⁹ Císaře snad zaujala i štuková výzdoba vily *all'antica*, která pojednávala o nejstarších dějinách Říma, vázaných na aeneovskou legendu, k němuž se jako svému vzoru Habsburkové a jejich genealogové tradičně obraceli.¹⁰ Pozoruhodných momentů bychom v bohatě a luxusně vyzdobené Kratochvíli, jak bude záhy představena, jistě našli více. To vše nepochybně přesvědčuje o tom, že jsme konfrontováni s něčím skutečně pozoruhodným, co ve zdejším prostředí poskytuje jen velmi málo srovnání. Jaké možnosti pro komparaci a interpretaci se proto nabízejí?

Přístup k problému

Historik umění dnes může disponovat celou řadou metod či přístupů, ať už si je vypěstovala sama naše disciplína, anebo si je osvojujeme, či se jimi inspirujeme u jiných vědních oborů. Na druhé straně ale spíše důvěřuji „anarchistické“ tezi filozofa vědy Paula Feyerbenda, že metodické a teoretické nástroje jsou jednak až příliš proměnlivé a navíc mohou vést k jednostranným a zplošťujícím výkladům.¹¹ Z toho důvodu mohu snad velice prostě definovat své východisko, které se budu snažit v celé této práci dokazovat, a tím se možná trochu alibisticky vyhnout „povinnému“ citování nejrůznějších „metodologických autorit“, jakkoliv je to dnes obvyklé. „Prostý“ zvolený úkol je po pravdě nepotřebuje. Ze shromážděných dat o výstavbě a výzdobě rožmberské Kratochvíle se práce bude snažit složit obraz nejen její historie, ale i významu. Významu ve smyslu postojů, názorů a představ – individuálních, stejně jako kolektivně sdílených, které dobový objednavatel či jiný uživatel do takové stavby a její dekorace vkládal, stejně jako takových, které v soudobém pozorovateli mohla tato zajímavá stavba vzbuzovat. To nemusí být totéž, stejně jako to nemusejí být zdaleka totožné představy, které dnes Kratochvíle vyvolává v soudobém návštěvníkovi či interpretovi. Je to de facto přiznání, které se neztotožňuje výhradně s autonomním charakterem a

⁷ David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, s. 125.

⁸ Claudia Lazzaro, *The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape*, in: Jean Guillaume (ed.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, s. 29–44, zejm. s. 29–30.

⁹ Helena Businská – Zdeňka Tichá (eds.), *Bohuslav Balbín: Krásy a bohatství české země. Výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*, Praha 1986, s. 138–139, 228.

¹⁰ Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven – London 1993.

¹¹ Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1986, zvl. s. 21–32.

esencialistickým výkladem uměleckého díla. To co mě na něm, tedy na Kratochvíli, zajímá nejvíce je zdánlivě obecnější, přitom však velmi konkrétní otázka, či jejich soubor. Co vlastně spočívá za tvorbou „obrazů“ (v širším slova smyslu – Bild, image) a za praxí dívání se na ně, respektive, jestli můžeme rekonstruovat způsoby jeho vnímání ze strany různých druhů publika?¹² Tato „různodruhovost“ je klíčová, protože souvisí nejen s různými aktéry a vztahy vůči stavbě a její výzdobě, ale i s možností různých výkladů, samozřejmě logicky a smysluplně spojených. Komplexita stavby Kratochvíle, její bohaté výzdoby i funkcí přirozeně volá po více než jednom absolutním výkladu. Takový výklad, například pokud tradičně tvrdí, že Kratochvíle byla „loveckým letohrádkem“ pracuje se zkratkou, někdy pochopitelnou, ale nesdělující vlastně téměř nic.

Obecně můžeme říci, že praxi vytváření a sledování uměleckých děl lze jistě vnímat jako jistou formu komunikace (proto se v současnosti někdy nazývají umělecká díla, zajímavě, ale i poněkud zjednodušeně jako „médiá“), ovšem komunikace na určitých úrovních, mezi více adresáty. Martin Kemp připomíná, jak předmoderní dílo můžeme chápat v jeho četných vrstvách významu či významů („*broad context of meanings*“) – například vedle přímého významu jako obsahu, můžeme pracovat se smyslem díla jako vyjádřením umělcovy virtuozity, či naopak patronova rozhledu, anebo štědrosti, či obecně jeho bohatství a statusu, nebo ve smyslu konkrétních dalších sociálních i politických významů. Dílo se prostě nikdy nevyhne tomu, aby neposkytovalo „*various degrees of interpretative scope for spectators who will read into it*“. To může na jedné straně vytvářet prostor pro přebujelou interpretaci uměleckých děl, hledání skrytých souvislostí a symbolických významů, anebo na druhé straně pohled spíše skeptický, hledající pragmatická řešení. Tak například Svetlana Alpers zpochybnila na výkladu holandského malířství 17. století nekompatibilitu příliš složitého čtení významu obrazů vůči jejich roli jako „pouhé“ dekorace nabízené tržním prostředím.¹³ Také v Kratochvíli budeme svědky jisté plurality významů, výskytu několika vrstev, která je nesena jak ikonografickým programem její výzdoby, tak funkcí vily a různorodými adresáty (vila jako lovecká vila, novomanželské sídlo, příležitostná reprezentativní rezidence, stejně jako arkadické útočiště na venkově). Právě tato pestrost a neuniformnost výkladu „vilového a rezidenčního konceptu“ v Kratochvíli představuje unikum, ale i výzvu pro její interpretaci. Při zkoumání různých funkcí, motivací, idejí a inspirací, které se ve vile Kratochvíle objevují, je také dobré mít na paměti specifický vztah mezi patrony (Vilémem a Petrem Vokem), jejich možnými poradci a umělci, kteří zde pro ně pracovali. Interakce mezi nimi mohla být spleť, přirozeně obousměrná, kdy zejména citliví a vzdělaní patroni, kterými oba poslední Rožmberkové bezesporu byli,¹⁴ mohli různě stimulovat a ovlivňovat umělce a jeho styl. Přirozeně, Rožmberkové sami byli ve svých uměleckých podnicích ovlivňováni jinými vzorovými příklady renesanční výtvarné kultury a dvorského umění a byli spíše tím, čemu anglická literatura říká „trend-followers“, spíše než „trend-setters“.¹⁵ I tak však, anebo právě proto, vznikala ve spleť předivů adaptací,

¹² Martin Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven – London 1997, s. 1–2.

¹³ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983. – Eadem, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago 1986.

¹⁴ Eliška Fučíková, Rožmberské kulturní prostředí v raném novověku, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 336–341.

¹⁵ Dirk Jacob Jansen, Taste and Thought. Jacopo Strada and the Development of a Cosmopolitan Court, in: Lubomír Konečný – Štěpán Vácha (eds.), *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the international conference Prague 22–25 September 2010*, Prague 2012, s. s. 171, 178.

inspirací a asimilací, stejně jako originálních inovací, pozoruhodný objekt Kratochvíle, a to nejen jako forma, ale i ve smyslu různorodého a komplexního obsahového sdělení. Vědomí toho všeho by ale nemělo znamenat přílišnou interpretační svévůli, stejně jako na druhé straně rezignaci při hledání významu či významů. Jakkoliv je takové hledání pro dnešního pozorovatele s jinou zkušeností, jiným „dobovým okem“, jinými, či spíše omezenějšími znalostmi obtížné. Slovy Johna Shearmana, který sledoval principy „pozorování“ renesančního díla: „*Nemůžeme vystoupit z našeho času, vyhnout se všem kontaminacím soudobými ideologiemi a ovlivňujícími událostmi, ale tato nevyhnutelná nedokonalost, by neměla vést ke ztrátě odvahy zkoumat historickou imaginaci. Je nepopíratelné, že přitom nebudeme vždy rekonstrukci provádět zcela správně.*“¹⁶ Anebo, jak opět Martin Kemp metaforicky připomíná: to, že nemůžeme ukázat na žádný konkrétní typ mostu, ještě neznamena, že nikdo nepřecházel řeku. Avšak, na druhé straně, nemůžeme nezodpovědně a oportunisticky stavět nové mosty, takové, které nikam nevedou, či jsou až příliš ovlivněny tradičními pohledy a výklady, jež nás formovali, a které mohou být i často limitující. Zdánlivě jednoduchým návodem je potom pracovat s intuicí a zdravým úsudkem, ovšem opřeným o znalost mentálního habitu patronů, umělců a diváků.¹⁷ O něco takového se bude pokoušet i tento text, který přese všechny výhrady nezapře obdiv k přístupům kulturní historie a historické antropologie.

Nedostatek striktně metodologického vymezení a jediného interpretačního modelu tedy přiznávám již na úvod. Vychází to nicméně z nijak revolučního názoru, že zdaleka neexistují „jediné“ dějiny umění a přirozeně ani „jediný“ výklad uměleckého díla. Existuje nepochybně tolik dějin umění, kolik je druhů historiků umění. Ti se ubírají k předmětu svého bádání různými cestami, protože si jednak kladou různé otázky, zaměřují se na odlišné problémy či si volí různé způsoby interpretace, stejně jako to odpovídá jejich profesnímu zakotvení. Každý historik umění, ať už je to typ tzv. znalecký, vysvětlující či porozumívající,¹⁸ si musí nalézt v uměleckém díle nějaký jeho smysluplný význam, na který se zaměří, a jež se bude především snažit objasnit a tlumočit. Význam díla přitom může nalézat v jeho formě či stylu, určitém sdělení opírajícím se o ikonografickou analýzu a možný ikonologický výklad, nebo může dílo považovat za „instrument“ skrývající jistý, například psychologický či politicko-instrumentální smysl, anebo jej zaujmou jeho sociální (mnohostranné) funkce (zábavná, didaktická, reprezentační, náboženská, kultovní, dekorativní, ekonomická, devocionální...). I rožmberskou Kratochvíli lze tedy vnímat jako vždycky tak trochu jiný objekt, podle toho, na jaký aspekt se zaměříme. Historik umění jej může zkoumat jako „čistou architekturu“, tedy jako formální příklad pozdně renesanční architektury, případně jako formu jisté stavební typologie, například v rámci dobové klasifikace (*villa rustica*). Vedle toho se může jeho pozornost zaměřit na bohatou výzdobu, respektive pozdně renesanční souhrn nejrůznějších výtvarných a dekorativních elementů, jež se v exteriérech i interiérech Kratochvíle projevují. A v neposlední řadě je možné na stavbu nahlížet jako na „symptom něčeho jiného“, například sociálně-historické či kulturně-historické skutečnosti, chceme-li, jisté mentality. V rámci toho pak stavbu můžeme vnímat například jako architekturu 16. století ve smyslu modelového formálního řešení určité stavební úlohy (vily, lovecké vily, nupciální architektury, vedlejšího sídla atd.). Stejně tak je však vila vynikající ukázkou výzdoby aristokratické rezidence své doby, opírající se příznačně ve většině svých částí o vzorníkové příklady. Vila byla ale instrumentem, médiem či symptomem něčeho jiného –

¹⁶ John Shearman, *Only connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, s. 4

¹⁷ Kemp (pozn. 12), s. 167–173.

¹⁸ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 50–53.

nástrojem společenské reprezentace Viléma z Rožmberka, zázemí pro jeho politická jednání, ale i ukázkou kulturního přehledu posledních Rožmberků, kteří napodobovali italské či habsburské vzory. A ještě v další vrstvě může Kratochvíle se svou výzdobou příkladů představovat zašifrovaný vzkaz, či série vzkazů, o Vilémovi a jeho rodu a jeho ctnostech – směřovaný k návštěvníkům vily i své manželce. Podobný specifický vzkaz se přitom mohl formulovat i směrem k manželce, či dokonce jiný zašifrovaný vzkaz o jeho manželce mohl být určen okruhu jiných osob a podobně. Ze souvisejícího hlediska funkcionality a komunikace uvnitř stavby můžeme prostory sídla také zkoumat z hlediska jejich hierarchie vůči obyvatelů a návštěvníkům, stejně jako v rámci „genderové teritoriality“. A snad by bylo možné pokračovat. Ukazuje se tedy, že každá redukce Kratochvíle jen na jeden okruh témat by byla ochuzením jejích interpretačních možností. Především pokud bychom ji vnímali izolovaně „jen“ jako stavbu – „stavbu“ či „stavbu s výzdobou“.

Přesvědčení tohoto textu je jiné, v podstatě ovšem docela prosté. Věřím, že umělecké dílo je mnohem více než jen materiálním objektem, faktem definovaným svou formou, která by se snad měla výhradně zkoumat. Chápu jej mnohem více jako sociální skutečnost, respektive historickou sociální skutečnost ve své zachovalé „fyzické podobě“, kterou by měl historik, tedy i historik umění odhalovat a srozumitelně přibližovat. To může jistě přinést výhrady, snad do určité míry i oprávněné, některých tradičněji orientovaných historiků umění, kteří se primárně zaměřují na formální, výtvarné či estetické kvality uměleckého díla. V reakci na předchozí publikování problematiky rožmberské Kratochvíle¹⁹ se tak projevila jistá nelibost nad podceněním právě těchto kvalit, zkoumání stylu a uměleckých východisek jednotlivých umělců či formálních komparatistických možností.²⁰ Dlužno říci, že tyto aspekty byly s ohledem na spíše „kulturně-historický žánr“ tehdy publikované práce pominuty záměrně. Ale i zde budou spíše upozaděny, rovněž vědomě, jakkoliv by se jim mohla věnovat jistá pozornost. Tu však v tomto případě neshledávám tolik podstatnou. Nejenom pro ne tak závratné výtvarné kvality, stejně jako pro obvyklou závislost tvůrců (malíře i štukatéra) na grafických předlohách, tady do jisté míry limitující jejich tvůrčí potenciál a „styl“. Soustředění se na formální stránky dekorace by ovšem také nežádoucím způsobem přeneslo akcent analýzy vily Kratochvíle a kladených otázek někam jinam, což jsem pro své vlastní a trochu jiné cíle nepovažoval za prioritní. Samozřejmě to nijak nevyklučuje estetickou dimenzi stavby a její výzdoby. Pro stavebníky byla jistě její „krása“ a výpravnost podstatná, stejně jako je podstatné studium tohoto dobového vnímání a oceňování. Takto vnímané kvality se ale odlišovaly od pohledu na „krásu“ dnešního tradičního historika umění. Jako podstatnější shledávám spíše dobové reflexe Kratochvíle, než jednostranné formálně-analytické rozborů, jakkoliv jsou z pohledu dějin umění oprávněné. Tento prostor poskytnu rád jiným badatelům.

Téma vily Kratochvíle se naopak pro rozšiřující kulturně-historický a sociálně-historický přístup jeví bezmála jako ideální. Tato stavba nabízí něco více než jen „stavbu“, tedy svou architekturu a formu. Byla místem šlechtické relaxace, lovů, prestižních společenských setkávání, jednání a slavností, soukromého manželského života, bohoslužeb... Tato polyfunkčnost se také do jisté míry odráží v architektuře celého areálu, vily a její výzdoby. Navíc vila dodnes nabízí vedle své materiální podstaty ještě mnohé z toho, co mohl dobový současník v jejím areálu pociťovat a pro co ještě Bohuslav Balbín Kratochvíli

¹⁹ Bůžek – Jakubec (pozn. 4).

²⁰ Jan Chlíbač, (Rec.) Václav Bůžek – Ondřej Jakubec: Kratochvíle posledních Rožmberků, *Umění* 62, 2014, s. 181–184, zvl. s. 183–184.

nazýval „rozkošným zámečkem“.²¹ Jihočeská vila se svou bohatou výzdobou, ale zejména přírodními prvky zahrady, rostlin, zvířat, vody a smíšenými umělecko-naturálními formami vodních automatů a fontán nabízela komplexní umělecké dílo útočící na smysly svých návštěvníků, přesně jak se od takového stavebního podniku čekalo. Právě tento aspekt vil byl v dobových úvahách, zejména v 16. století v Itálii vysoce hodnocen a zahrnoval jak estetickou, případně filozofickou dimenzi opírající se o humanisticko-antikvářskou kulturu,²² tak ve svém jakoby protilehlém pólu i praktické lékařské oceňování pro svou relaxační a terapeutickou funkci.²³ Takové vnímání uměleckého díla prostřednictvím estetických a senzuálních kvalit má přitom své místo i v dnešním rozšiřujícím se rámci umělekohistorického výzkumu, který se zaměřuje i na opomíjené aspekty zdánlivě „nevědecké“ kategorie krásy, jejího vnímání a hodnocení.²⁴ Historická dimenze tohoto problému, dobře mapovaná na italských vilách 16. století, jež byly oceňovány právě pro svou bezměrnou paletu senzuálních požitků, nabízí jeden z možných pohledů také na rožmberskou Kratochvíli.

Kratochvíle jako vila

Následující text postupně představí rožmberskou Kratochvíli jako typ specifické vilové stavby – tedy jako venkovské, autonomní šlechtické sídlo příležitostného a speciálního užívání, navíc komfortně vybavené a doplněné o systém výzdoby a zahradně-krajinné navazující prostředí. Již zde ale můžeme narazit na řadu obtíží, které takové určení pro následující výklad vyvolávají. Obtíže to mohou být omezující, stejně jako motivující. Za prvé může pochybnosti vyvolat již na úvod takové apriorní definování rožmberského sídla, které nepokrytě hledá inspiraci v italských vilách a zejména v bádání o nich. Toto typologické určení bude ovšem dále a snad důvodně vyloženo. I tak však mohou jistou rezervovanost vyvolávat i některé další nabízené analogie. Na druhou stranu však mohou obstát v logicky podloženém hledání pravděpodobných paralel a významů. Pokud je Kratochvíle na základě konkrétních argumentů vnímána jako vila, je snad jedině přirozené opřít se při jejím výkladu o některé postupy, které jsou v tomto ohledu již etablovány. Nota bene, když nenacházíme k dispozici žádný jiný typologický a výkladový model, který by Kratochvíli lépe vysvětlil. Vedle několika příkladů, jakkoliv významných pro záalpské prostředí, výzkumu vilové architektury dominují příklady italské, nejtypičtěji z období 16. až 18. století. Důvodem pro jejich privilegované postavení, ale i pro možnou naši inspiraci, je nejen stav zachování vil i četných dokladů, které mapují jejich vznik a fungování. Podstatnou roli hraje také to, že italské vily renesance a baroka představovaly pro záalpské prostředí obecně kulturní model. Nejen ve smyslu inspirativních architektonických a uměleckých forem, ale i pro ideál jistého „vilového

²¹ Helena Businská – Zdeňka Tichá (eds.), Bohuslav Balbín: *Krásy a bohatství české země. Výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*, Praha 1986, s. 138–139, 228.

²² Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven – London 1990, s. 136, 144.

²³ D. R. Edward Wright, Some Medici Gardens of the Florentine Renaissance? An essay in post-aesthetic interpretation, in: John Dixon Hunt (ed.), *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, Cambridge 1996, s. 35, 42.

²⁴ Patrizia Di Bello – Gabriel Koureas, Introduction: Other than the Visual: Art, History and the Senses, in: iidem (eds.), *Art, History and the Senses. 1830 to the Present*, Farnham 2010, s. 2–17, zvl. s. 8.

života“, který je sám o sobě klasickým motivem sahajícím do antiky, který právě italské prostředí vědomě kultivovalo. Tento text bude na některé analogie mezi italským a našim prostředím ukazovat prostě proto, že nemohou být pominuty, pro svou větší či menší zjevnost, vždy ale při tom musí zůstat na paměti vědomí fundamentálního rozdílu mezi politickým, sociálním a kulturním prostředím Itálie a záalpské Evropy. Nejen v obecných rysech společenské struktury, ale v rámci vil/venkovských sídel jako typu rezidenční architektury také ve smyslu jiného charakteru sídelní struktury aristokracie, stejně jako funkcí a forem těchto sídel.

Není však jisté možné automaticky přejímat italský vilový model, přes jeho dobový vliv, jako jediný a absolutní vzor pro naše prostředí, který navíc prostředkovala řada dalších mediátorů v záalpské Evropě. Navíc i v samotné Itálii existovalo několik modelů vilové architektury – přinejmenším toskánské, římské a benátské, stejně jako se odlišoval jejich sociální, kulturní a ekonomický kontext. Je evidentní, že například koncepce benátských vil, villegiatury a „agrární ideologie“, definované kupříkladu Alvisem Cornarem,²⁵ je naprosto odlišná od prostředí záalpské šlechty, možná ne tak ve snaze o ekonomickou exploataci krajiny (jak činil tzv. šlechtický velkostatek, zvláště v rožmberských jižních Čechách),²⁶ ale přinejmenším v ideologickém a moralistním pojetí vilových sídel, které italské prostředí tradičně vztahovalo k autoritám *rei rusticae scriptores* (Varro, Columella, Cato, Plinius ad.). I když samozřejmě humanistické prostředí střední Evropy v 16. století pracovalo s tímto antickým konceptem villegiatury, jen málo či vůbec se to projevilo ve zdejší stavební praxi.²⁷ Podobně specificky se tento severoitalský model obohacoval o prvek naplňování Božího plánu při kultivaci a zabydlování venkova. Takovýto severoitalský humanistický koncept *Santa Agricultura* v záalpském prostředí můžeme asi jen stěží hledat. Co to potom vlastně znamená čist záalpskou Kratochvíli – dnešní „státní zámek“ – jako vilu? Je šlechtická vila v Itálii raného novověku totéž jako šlechtický zámek/zámeček té doby v Zápálí?²⁸ V mnoha ohledech jistě ne, i když problém pokrývající různé oblasti širokého období 16. až 18. století jistě zjednodušuji. Obecně je však hranice mezi venkovským sídlem (zámkem, zámečkem) a vilou (kupříkladu loveckým zámečkem) velmi tenká pokud jde o formu i funkci.²⁹ Vila sloužila vždy jako více či méně příležitostné sídlo, mohla sice do určité míry splňovat nároky „vedlejší rezidence“ (společenským využíváním, komfortem, reprezentativní výzdobou apod.) nebyla ale centrální jednotkou v rámci správy panství, sdružující úřady – dvorské i patrimoniální (s jistým specifickým benátských vil, funkčně odlišných). I když i majitelé zámků disponovali městskými rezidencemi, často z hlediska politického a společenského významnějšími než jejich venkovská sídla, ta i v jejich

²⁵ Reinhard Bentmann – Michal Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt am Main 1981, s. 22–24.

²⁶ Napsledy shrnuje Aleš Stejskal, Finance posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (red.), Rožmberkové. *Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 174–177.

²⁷ Pro případ Polska to dokládá Jerzy Kowalczyk, Willa w Polsce w XVI a w pierwszej połowie XVII stulecia, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 21, 1976, s. 304–305.

²⁸ K typologické charakteristice rezidenční venkovské architektury šlechty raného novověku u nás zejména Jiří Kroupa, Palazzo in fortezza und palazzo in villa in Mähren. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (eds.), *Rudolf II, Prague and the World*, Prague 1998, s. 64–69. – Idem, Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 117–132.

²⁹ Barbara Arciszewska, The Baroque Villa – Probing the Paradox, in: Eadem (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 1–8, zvl. s. 3.

nepřítomnosti fungovala jako významná centra správy šlechtického dominia. S výjimkou svérázného typu benátských vil od poloviny 16. století se život a význam vil odchodem majitele a jeho dvora omezil na nezbytnou údržbu. Vilám jednoduše dominovaly nad funkcí sídelní, hospodářskou a správní spíše časově nárazové ohledy relaxační, společensky mnohem vyhraněnější, ale přitom o nic méně reprezentační. V ideálním případě, stejně jako i v Kratochvíli, představovaly tyto výjimečné vily osobitá „satelitní sídla“, poskytující jako součást rezidenční sítě prostor pro odpočinkové aktivity, ale ve svém luxusním pojetí a společenském využívání, koncentrovaném do omezenějšího času, vůbec nezaostávající za centrálními sídly.³⁰ Uvidíme dokonce, jak i Kratochvíle v extrémním případě byla schopna nahradit ústřední rožmberskou rezidenci a po téměř celý rok zde poskytovat zázemí pro dvěstěčlenný dvůr. To je však výjimka, spíše potvrzující pravidlo distinkce mezi vilami jako krátkodobými a funkčně specializovanými (loveckými) sídly na jedné straně a ústředními venkovskými sídly šlechty (zámky), které na druhé straně vždy tvořili hlavní osu majetkového zázemí a rodové identity šlechtického vlastníka, který s nimi spojoval hospodářské i dvorské zázemí. Naopak, vily poskytovaly to, čím centrální sídla plná provozu, rušivého elementu zaměstnanců a dvořanů, stejně jako úřední agendy nemohla nikdy disponovat, tedy více či méně klidným prostředím.

Příklad italských vil renesance, navazujících vedle zdejší tradice i na antický literární ideál blaženého života na venkově, naopak lákal četné záalpské aristokraty, kteří si vedle svých centrálních sídel budovali příležitostné venkovské vily – jak to známe již od druhé poloviny 15. století na příkladu vil Matyáše Korvína v Nyéku a Visegrádu či loveckých vil Zikmunda Habsburského v okolí Innsbrucku, některé příklady se v habsburském prostředí uvádějí již pro konec 14. století.³¹ I později budily mezi záalpskými vladaři a aristokraty italské vily oprávněný obdiv a snahu po napodobování, málokdy však naplněnému. V sídelní struktuře záalpské Evropy byla autonomní vila typu *architectura recreationis* stále výjimečným zjevem. V 16. a počátkem 17. století vedle velkorysých příkladů jako Hellbrunn u Salcburku či specifický „zoo-park“ v Neugebäude u Vídně, srovnatelných s italskými vzory suburbánních vil funkcí i složitou výzdobou, vznikaly spíše méně náročné lovecké zámky. Italské vily ovšem budily obdiv nejen náročnou výzdobou, ale mezi záalpskými aristokraty i svou bezprecedentní nákladností, zdůrazněnou de facto praktickou (hospodářskou) neužitečností vil. Když Maxmiliána II. informoval v prosinci 1568 jeho římský agent Niccolaus Cusanus o vzniku kardinálské Villy d'Este, psal nejen, že ferrarský kardinál postavil v Tivoli „*královský palác plný nekonečných požitků a množství fontán*“, ale především zdůraznil, že tento podnik jej „*stál více než sto tisíc dukátů, a vskutku jsem takový neviděl v celém křesťanstvu.*“ Kardinál Ippolito d'Este o tři roky později zaslal císaři „*několik kreseb mé zahrady v Tivoli*“, které měly zvidavému Habsburkovi zprostředkovat tento výstřední projev humanisticko-aristokratické kultury manýrismu.³² Značně sofistikovaný program estenské vily totiž oživoval antickou tradici zdejšího místa spojeného s tiburtinskou Sibyllou a dalšími symbolickými odkazy, které v bohaté a synkretické řeči symbolických forem koncipovali antikváři jako malíř a architekt Pirro Ligorio, pro něhož kardinál představoval ztělesnění

³⁰ Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800*, Chicago – London 1993, s. 65–66.

³¹ Rózsa Feuer-Tóth, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest 1990. – Wolfgang Lippmann, *Dal castello di caccia al Lusthaus cinquecentesco. La Maison des Champs nell'ambiente austro-germanico*, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 299–316, zde s. 302–305.

³² Coffin (pozn. 7), s. 125.

nového císaře Hadriána. Podobně dvorský básník Marc-Antoine Muret představoval svého kardinála jako Herkula uprostřed zahrady Hesperidek, z níž čerpá své ctnosti.³³ Je pravděpodobné, že právě tato zkušenost vedla Maxmiliána II. k vybudování Neugebäude u Vídně, bizarního zahradního a zvířecího komplexu, který neposkytoval žádnou obytnou funkci, ale sloužil právě jako taková „neužitečná atrakce“. O to více budí zájem, že Neugebäude patřila k největším stavebním podnikům Habsburků, stejně jako je snad příznačné, že nakonec patrně ne zcela sloužila svému původnímu účelu, ať už byl jakýkoliv. Její využívání, stejně jako vůbec vůle ji dokončit, nebyla zdaleka tak častá, jak bychom od takové exkluzivní stavby očekávali, podobně jako to ale můžeme pozorovat u využívání Kratochvíle. Kritérium kvantity, frekvencí a délek pobytů nebude nejspíše tím hlavním měřítkem.

Neugebäude byla jistě výjimečná, i když její vliv můžeme sledovat ve střední Evropě, jak to bude přiblíženo u samé Kratochvíle. Přestože Neugebäude díky svému konceptorovi, architektu a antikváři Jacopo Stradovi využívá četné odkazy a citace, literární i umělecké, na antické zdroje. Takový programový antický *revival* bychom v Zápí a jeho vilách mohli hledat jen velmi výjimečně, stejně jako přirozeně stěží i v architektuře Kratochvíle. To ale neznamená, že bychom tuto rožmberskou stavbu nemohli srovnávat s exkluzivními italskými vzory a jejich složitým rejstříkem inspiračních zdrojů. I v „menším formátu“ totiž poskytuje Itálie zajímavé typologické i ikonografické analogie. Proč Kratochvíli neporovnávat třeba s vilou La Magliana, jednou z nejstarších a nejdůležitějších papežských rezidencí na římském venkově? Tato lovecká vila (*palatium della Magliana*) vznikala za Sixta IV. počátkem sedmdesátých let 15. století, později to byl jeden z významných stavebních podniků Julia II., na kterém se podílel mimo jiné i Bramante. Villa della Magliana byla později vyzdobena za Lva X. a zahrnovala vedle bohatě zdobené kaple i sál Múz s Apollónem jako jejich ochráncem, který měl společně s další výzdobou oslavovat intelektuálně kultivovaný, múzický charakter sídla, přirozeně propojený s ušlechtilou loveckou zábavou.³⁴ Chtělo by se říci, podobně jako v Kratochvíli, jak záhy uvidíme. Italské vily renesance tedy mohou poskytovat zajímavé komparatistické příklady, vždy je třeba ale mít na paměti dost rozdílný kontext, ve kterém se svou výzdobou vznikaly v prostředí sofistickované humanistické a antikvářské kultury Apeninského poloostrova, a jak se uplatňovala jejich imitace a někdy neméně osobitá a originální adaptace za Alpami. Pro ni byl, jak skvěle dokládá Dirk Jansen i v případě Neugebäude,³⁵ příznačný bytostně kompilativní a synkretický duch, který mohl využívat nepřeborného množství vizuálních i literárních zdrojů současného i antického původu, jímž disponovali poučení humanističtí poradci a konceptoři (jako zvláště jmenovaný Jacopo Strada), ale do jisté míry jej ovládali i kultivovaní patroni. Toto kombinatorické myšlení

³³ Ibidem, s. 78–79, 96–97.

³⁴ Vila nebyla nikdy zcela dokončena, dodnes je spíše torzem původního konceptu, David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, s. 112–114. – Marco Dezzi Bardeschi, *L'opera di Giovanni da Sangallo e di Donato Bramante nella fabbrica della villa papale della Magliana*, *L'arte* 5, 1971 s. 111–173. – Francesca Cappelletti, *L'uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione afresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina*, in: Hermann Walter – Hans-Jürgen Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. De antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, s. 115–128, zvl. s. 121.

³⁵ K tomu prozatím nepublikovaný příspěvek Dirka Jacoba Jansena přednesený na pražském kolokviu „Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700“, v červnu 2014: „Adeste Musae, maximi proles Jovis!': Functions and sources of the Emperor Maximilian II's Lustschloß Neugebäude“.

provází nejen architektonická řešení, ale podobně a snad ještě v pestřejší formě i výzdobné programy aristokratických sídel.

Podobně jako není možné přejímat z italského prostředí absolutně sám typ vilové stavby, nelze tak přistupovat ani k výkladu výzdobných programů tamních a záalpských příkladů, jakkoliv mohou být často v základních rysech a tématech své ikonografické struktury obdobné.³⁶ Mohou naopak ukazovat propastný rozdíl mezi imaginací italských a záalpských vil. Jako příklad lze uvést srovnání rožmberské Kratochvíle s Villou Barbaro v Maser, která má některé elementy výzdoby velmi podobné (např. iluzivní kompozice figury vystupující z fiktivních dveří, poetické výjevy apod.). Jádrem obou vil jsou ústřední prostory s náročnou a neméně programovou výzdobou. V italské vile jsou to většinou centrálně disponované haly, v Kratochvíli je to sál prvního patra, zvaný dnes Zlatý, který bude dále detailně přiblížen. V jeho centru se nachází figura rožmberského jezdce, jako symbolické figury Viléma z Rožmberka, který zde sice zástupně, ale přesto dominantně a přímo zpřítomňuje majitele sídla. Ve Ville Barbaro v Maser sice odkazy na stavebníky také potkáváme, přinejmenším v rétoricky akcentovaném znaku na hlavním průčelí,³⁷ ale ústřední sál nese poměrně komplikovanou ikonografii, v jejímž centru trůní Divina Sapientia, základ všeho bytí, obklopená planetárními božstvy jako rámcem harmonie kosmu, což svou inspirací vede k platónsky inspirovaným myšlenkám, jež později našly svůj ideální utopický výraz ve spisech typu *Città del Sole* Tommasa Campanelly.³⁸ Je pochopitelné, že takto složité humanistické kosmologické koncepty bychom v záalpském prostředí, neřkuli v netolické krajině jižních Čech asi hledali marně. To však neznamená, že bychom v případě Kratochvíle neměli co do činění s opravdu zajímavou ikonografií její výzdoby. Naopak. Při pokusech o její interpretaci se přirozeně můžeme opřít o italské, ale i záalpské příklady, které pracovaly s velmi obdobnými dekorativními schémata a cykly. Jedna věc je ovšem obecný výskyt například mytologických motivů v renesančních vilách napříč Evropou, a druhá to, do jaké míry musí být zákonitě a všude přítomna spekulativní rovina významů – ona „*intellectual decoration*“, která humanistická concetta italských vil provázela. I v samotné Itálii totiž dekorativní programy tamních vil 16. století provází jistá dvojznačnost kombinující zašifrovanou konceptuálnost s „pouhým“ dekorativním přístupem. Slovy Davida Coffina: „*The appeal of the Mannerist programs is twofold, first as intellectual compendia and even enigmas conveying often a hidden fashion, ideas and morals, and secondly, in an almost contradictory fashion, as pure decoration.*“³⁹ Mnohem komplikovanější může být takové pozorování malířské a sochařské výzdoby v Kratochvíli, kde i přes lákavost řady analogií musí být zachována obezřetnost, odpovídající minimálně zdejším kulturním a myšlenkovým limitům, v porovnání například s prostředím medicejského dvora či papežské kurie.

³⁶ Tato obdobnost byla dána i popularitou ustálených schémat v samotné Itálii, viz např. Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington 1994, s. 121.

³⁷ Lex Hermans, Built-in Eloquence. Rhetorik in Architecture and the Villa Barbaro at Maser, *Notizie dia Palazzo Albani, Rivista di storia e teoria delle arti* 34–35, 2005–2006, s. 53–74.

³⁸ Bentmann – Müller (pozn. 25), s. 56–57. K programu výzdoby Villy Maser např. Richard Cocke, Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, s. 226–246. – Douglas Lewis, Classical Texts and Mystic Meanings: Daniele Barbaro's Program for the Villa Maser, in: Jürg Meyer zur Capellen – Gabriele Oberreuter-Kronabel (eds.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim – Zürich – New York 1987, s. 289–307.

³⁹ Coffin (pozn. 7), s. 68.

Nepřítomnost vědomě volených humanistických konceptů provázejících italské vily však nemusí znamenat, že by některé elementy těchto konceptuálních programů nemusely být v Kratochvíli v různé podobě a míře, a za různého zprostředkování (patronem či umělcem) přítomny.

Při všech následujících pokusech o výklad četných „obrazů“ v Kratochvíli se mi mimoděk stále a pochybovačně vkrádala na mysl jedna z nedávných mediálních aktualit, s nadsázkou pojatá kritika volného a manipulativního nakládání s „obrazy“ v novinovém tisku. Nemanipulují i naše výklady se studovanými obrazy až přespříliš? Podobně jako populární britský deník *Mirror*, který nedávno uveřejnil jednu fotografii. Jeho článek pojednávající o aktuálním problému zvyšujícího se počtu osob, i dětí závislých v Británii na tzv. potravinových bankách, doprovázela fotografie hlady plačícího dítěte. Brzy se zjistilo, že skutečnost je zcela jiná. Fotografie totiž ukazovalo nikoliv britské, ale americké dítě, nebyla aktuální, ale pět let stará, a dítě neplakalo proto, že by mělo hlad, nýbrž proto, že ztratilo hračku.⁴⁰ Podobných příkladů by jistě mohlo být sneseno více. Autor následujících řádků by si nic nepřál méně, než dosáhnout podobného vzdálení se pravděpodobné skutečnosti při výkladu smyslu „obrazu“ rožmberské Kratochvíle. Snažil se mít naopak vždy na paměti konkrétní souvislosti, aktéry a jejich zájmy či potřeby, které vznik Kratochvíle provázely. Cílem přitom jistě není za každou cenu přesazovat pod dojemem přitažlivých paralel s italskými vilami sofistikovaný a výjimečný charakter italské vily za Alpy. I když byly nejrůznější vily této doby v typologickém i ikonografickém ohledu velmi často podobné, „tvorba vily“, jako ostatně i jiných staveb, byla bytostně individualizovaným aktem a i za pomoci obvyklých schémat vyjadřovala osobitý postoj svého původce.⁴¹

⁴⁰ Jane Merrick, How to picture child poverty, *The Independent on Sunday*, 20. 4. 2014, s. 8. Nebo na: <http://www.independent.co.uk/voices/comment/how-to-picture-child-poverty-the-mirror-may-have-used-a-stock-photo-but-there-was-nothing-fake-about-the-story-9271466.html>.

⁴¹ Sabina Frommel, Villa Lante a Bagnaia e lo sviluppo tipologico della villa del Rinascimento italiano, in: Eadem (ed.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano 2005, s 186.

2. Rezidenční architektura raného novověku jako téma výzkumu: problematika renesanční vily

Když počátkem června 2014 pořádala evropská výzkumná skupina *Palatium* kolokvium „Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700“, bylo poučné sledovat zaměření jednotlivých příspěvků, které se dotýkaly právě tématu příležitostných voluptárních rezidencí. Bylo příznačné, že příspěvky historiků umění se týkaly povětšinou úžeji zaměřených témat stavebních typů, architektonických forem, popisů a dešifrování ikonografických námětů výzdob. Vedle toho historikové spíše sledovali využívání sídel a jejich fungování v rámci dvora a jeho mobility. Jen málokdy docházelo k propojení těchto dvou světů a stále to potvrzovalo palčivý problém souběžnosti (mimoběžnosti) uměleckohistorického a historického zkoumání.⁴² Nezasťírám, že ambicí této práce je pokusit se propojit oba tyto přístupy ve smyslu historického porozumění uměleckému dílu. Zkoumání rožmberské Kratochvíle jako osobité sídelní architektury totiž nabízí obecnější a více přesahující otázky rezidenčních zvyklostí raného novověku, jejich příslušných stavebních typů, respektive úloh, pohybujících se při jejich výkladu na širokém terénu od praktických aspektů těchto sídel, až po symbolické role či principy, které stanovovaly dobové normativní či reflexivní texty. Ty ovšem mohou být více či méně vzdáleny skutečné intenci, okolnostem a podobě, stejně jako využívání takových rezidencí. I zde se totiž při výkladu uměleckého díla dostáváme do situace, kdy i jasně definované principy či výpovědi současníků mohou být „konstruktivní povahy“. Přirozeně, sám pracovní postup historika je takovou konstrukcí, výběrem a novým (smysluplným) uspořádáním faktů. I při kritice dobových pramenů se však můžeme setkat s tím, že zdánlivě objektivní, neutrální výpovědi současníků odrážejí jejich stanoviska, očekávání a mohou být do větší či menší míry manipulativní, tedy výrazně zkreslující, a to více či méně úmyslně. V případě rezidenční architektury tak důvody jejího vzniku a výzdoby, způsoby využívání a prezentování mohou i vůči zachovaným reflexím vykazovat značnou disproporci, a poskytovat výchozí teze pro interpretaci takové architektury v deformované podobě.⁴³ V případě vilových sídel, která nás v případě snahy po definici Kratochvíle jako osobité vily zajímají především, se proto podobně upozorňuje na nutnou obezřetnost vůči těmto soudobé bohaté reflexivně-normativní literatury (tzv. villa-books) a jejímu ideálnímu „antikvářskému konceptu“. Mezi ním a praxí, stavební produkcí a využíváním vil totiž dost možná často neexistovaly žádné, či jen velmi omezené vazby.⁴⁴ Následný pragmatiký výklad rezidenční architektury a rezervovanost vůči příliš

⁴² Carlo Ginzburg, *Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition*, in: Idem, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2002, s. 83–173. – Vít Vlnas, Potřebují dějiny umění historii?, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004, s. 135. – Idem, *Tunel ražený ze dvou stran? Poznámky ke vzájemnému vztahu dějepisu umění a historiografie bez přívlastků*, in: Jan Dvořák – Tomáš Knoz (eds.), *IX. Sjezd českých historiků II. Historie v kontextu ostatních vědních disciplin*, Brno 2008, s. 36.

⁴³ Takový charakter dobových konstruktivních výpovědí exemplárně dokazuje na specifickém materiálu sepulkrálních obřadů a památek Nikolaus Staubach, *Quibus virtutum testimoniis in vita floruit, illis in morte ornetur*. Paris de Grassi und das kuriale Begräbniszeremoniell des frühen 16. Jahrhundert, in: Joachim Poeschke – Britta Kusch – Arnhold und Thomas Weigl (eds.), *Preamium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, s. 13–39.

⁴⁴ To přesvědčivě dokládá Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Achitectural and Social History*, Cambridge 2005, zvl. s 150–154. – Arciszewska (pozn. 29), s. 3.

sofistikovanému výkladu jejích teoretických východisek a symbolických aspektů je jistě na místě, avšak neznamená, že na tuto výkladovou vrstvu rezignujeme. Naopak, představovalo by to nejen značné ochuzení, ale i vzdání se velkého množství disponibilního interpretačního a komparativního materiálu.

Rezidenční architektura mezi pragmatickým a symbolickým výkladem

I když se zdá, že literatura v posledních dekádách věnuje až přílišnou pozornost výkladu symbolického potenciálu rezidenční architektury, je to přirozená reakce na předchozí jak vyhraněně formální, tak ikonograficky interpretační výklady, které opomíjely sociální dimenzi těchto architektur.⁴⁵ Na druhou stranu i takovýto socio-kulturní či spíše kulturně-antropologický přístup se stává předmětem jisté reakce, která upozorňuje na podceňování zanedbávaných ekonomických a hospodářských aspektů takových sídel, které se některým autorům jeví jako bezmála dominantní, na úkor oněch symbolických výkladů.⁴⁶ Pokud mluvíme o vilových stavbách, jejich asi nejlepší definici poskytli Reinhard Bentmann a Michal Müller, kteří mluví o vile (ale potažmo to platí o jakékoliv šlechtické rezidenci) jako o „kulturní instituci“, při jejímž zkoumání se musí kriticky zohlednit jak praktické i symbolické roviny, tak samotná „historiografie“ vily, zakletá neodmyslitelně do mentality současníků a jejich habitu, stejně jako do pozdějších výkladů a jejich tradice.⁴⁷

Obecně lze říci, že pozornost, která se šlechtickým či vladařským rezidencím dostává v posledních dekádách ze strany historiků umění, spíše odklání pozornost od jejich ryze praktických funkcí (hospodářsko-správního významu až po složité vnitřní struktury organizace dvora). Vychází přitom z již starších tezí Norberta Eliase, který podstatnou symbolickou roli sídla vnímal v tom, jak struktura a výzdoba „domu“ odráží hierarchii sociální struktury jeho obyvatel, respektive všech, kteří zde přicházeli na různých úrovních a při různých příležitostech do kontaktu.⁴⁸ Z mladších textů se zase často odkazuje na Petera Burka, který ve vnější podobě rezidencí spatřoval vždy prezentaci „splendor of house“, míněno neoddělitelně jak ve smyslu fyzického zjevu sídla tak rodiny a rodu.⁴⁹ Tak lze samozřejmě univerzálně nahlížet na symbolickou roli aristokratických sídel jako ztělesnění mocenské a stavovské pozice jejich majitelů, opírajících se o rodovou kontinuitu a teritoriální hegemonii a vykonávanou fakticky i vizuálně-symbolicky z, a prostřednictvím tohoto sídla jako centra patrimonální vlády.⁵⁰ Stavební aktivity a výzdoba přirozeně odrážely jak praktický

⁴⁵ Bentmann – Müller (pozn. 25), s. 9–10.

⁴⁶ Tracy L. Ehrlich, *Landscape and identity in early modern Rome: Villa culture at Frascati in the Borghese era*, Cambridge 2002. – Lillie (pozn. 44).

⁴⁷ Bentmann – Müller (pozn. 25), s. 9.

⁴⁸ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Berlin 1969, s. 68–101, zvl. s. 78.

⁴⁹ Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy*, Cambridge 1986, s. 132–149.

⁵⁰ Problematiku shrnuje s řadou důležitých bibliografických odkazů např. Peter-Michael Hahn, *Das Residenzschloss der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft*, in: Werner Paravicini (ed.), *Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (Mitteilungen der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen. Sonderheft 7), Kiel 2005, s. 55–74. Pro naše prostředí např. Václav Bůžek (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků* (Opera historica 3). České Budějovice 1993. – Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném*

smysl sídel, tak současně symbolicky využívaly řady prostředků od zdálky viditelného objemu stavby a spektakulárního výzdoby fasád až po nejmenší detail zařízení interiérů.⁵¹ Především studie Jiřího Kroupy pro naše prostředí dokládají, jak měly proměny sociálního i stavovského statusu šlechtických stavebníků bezprostřední a konkrétní dopad na jejich „inscenování“ v proměňujících se kulisách neustále a k tomu úmyslu záměrně přestavovaných rezidencí.⁵² Tento aspekt vladařských a šlechtických sídel je přirozeně konstantním rysem evropské aristokratické kultury, a známe jej i ze středověku.⁵³ Stejně tak se již pro starší dobu zkoumá propojená symbolická role vlády, rezidenci, dvora a jeho rituálů a ceremoniálů, prezentovaných v řadě médií (literatura, výtvarná umění, architektura a podobně).⁵⁴ Obecně lze říci, že veškerá vláda a uplatňování moci („politika“) je „uměním symbolizování“, vláda je sama o sobě neviditelná, musí být personifikována, symbolizována a vyjádřena srozumitelnou imaginací (pomocí „image-making“),⁵⁵ aby mohla být reprezentována jako vizuální či konceptuální obraz.⁵⁶ To je při výkladu rezidenční architektury docela zásadní zjištění, jakkoliv to může znít jako banální konstatování. Ve veřejných kulisách takové rezidence se potom utváří identita vladaře či aristokrata jako podobná konstrukce pomocí nejrůznějších více či méně zjevných postupů, kdy i výtvarná média a architektura (stejně ale i jako literatura, hudba či drama) vytvářejí jakousi meta-rovinu, prostřednictvím které lze vladařskou autoritu prezentovat a nahlížet.⁵⁷

novověku (Opera historica 7). České Budějovice 1999. – Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.

⁵¹ Detailněji tuto problematiku nastiňují a mapují např. Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Mataphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004. – Peter-Michael Hahn, Fürstliche Wahrnehmung höfischer Zeichensysteme und zeremonieller Handlungen im Ancient Régime, in: Idem – Ulrich Schütte (ed.), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfischen Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, München – Berlin 2006, s. 9–38. V českém prostředí představuje jedinečnou analýzu symbolické výzdoby šlechtického sídla práce Tomáše Knoze, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996.

⁵² Jiří Kroupa, Zámek Valtice v 17. a 18. století, in: Emil Kordiovský (ed.), *Město Valtice*, Břeclav 2001, s. 155–196. – Idem, Lednický zámek doby barokní a klasicistní, in: Emil Kordiovský a kol., *Městečko Lednice*, Lednice 2004, s. 355–385.

⁵³ Franz Alto Bauer (ed.), *Visualisierung von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, Istanbul 2006. Naposledy u nás Robert Šimůnek, Hrad jako symbol v myšlení české středověké šlechty, *Český časopis historický* 108, 2010, s. 185–219.

⁵⁴ Horst Wenzel, *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, Darmstadt 2005.

⁵⁵ Brenda Bolton – Christine Meek (eds.), *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, Turnhout 2007, s. 2–7.

⁵⁶ Michael Walzer, On the Role of Symbolism in Political Thought, *Political Science Quarterly* 82, 1967, č. 2, s. 191–204.

⁵⁷ Wenzel (pozn. 54), s. 246–247. – Gerd Althoff – Ludwig Siep, Symbolische Kommunikation in gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution, *Frühmittelalterliche Studien* 35, 2000, s. 393–412. – Sergio Bertelli, *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, University Park 2001. – Alain Dierkens – Jacques Marx (eds.), *La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène*, Bruxelles 2003. – Karl-Heinz Spieß (ed.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003. – Ildar H. Garipzanov, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751–877)*, Leiden – Boston 2008, zvl. s. 13–27. Z prostředí raně novověkých studií může být inspirativní Chandra Mukerji, *Territorial Ambitions and the Gardens at Versailles*, Cambridge 1997, která zkoumá symbolické vyjadřování sociálních hierarchií a vztahů na půdorysu rezidence a jejích zahrad.

To vše sice může být zajímavé, ale ani množství výtvarných objektů, například složitě vystavěné a dekorované vily či paláce, nemusí být pro historika (zvláště umění) zárukou uspokojivého výkladu. I když mohou poskytovat řadu dokladů sebe-inscenace vladaře, jeden podstatný aspekt tu stále chybí. Rezidence totiž nebyla statickým objektem, naopak všechny její součásti dostávaly smysl jen v interakci s performativními ceremoniály a vůbec s aktivní percepcí zúčastněných. Rezidence, její výzdoba a vše co ji naplňovalo životem, vytvářelo zjevný „*imagined order*“, umožňující vůbec percepci abstraktní ideje vlády jejího majitele.⁵⁸ To ostatně reflektovaly i dobové vizuální reprezentace, například velmi typická grafika z frontispise tisku Julia Bernharda von Rohr *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* (1728), kde se prezentují „staré“ nevhodné mravy dvojice šlechticů na pozadí neuspořádané směsice architektur, zatímco správné a moderní společenské způsoby rámuje velkolepá palácová stavba s uniformní fasádou. Architektura zde tak jasně definuje mentální vzorce a chování, které ji měly naplňovat.⁵⁹ Tím se ovšem dostáváme ke složité otázce a vůbec vědomí našich limitů, jak takové dobové záměrné, ale snad i jiné druhy vnímání rekonstruovat. Některé studie totiž ukazují, že ani to zjevné, co je nám stále k dispozici ke zkoumání ve formě sídel a jejich výzdoby, nemuselo být jediným klíčem pro takovou symbolickou inscenaci vladaře. Stejně tak i skrývání, postupné či částečné odkrývání výzdoby, její nedostupnost, neuchopitelnost a regulované zpřístupňování bylo součástí manipulace s návštěvníkovou pozorností a mnohavrstevnaté manifestace vladařovy identity.⁶⁰ Obdobně tak mohl nabývat různých forem a proměn „horizont očekávání“ mezi vysílatelem a příjemcem vizuální/symbolické informace, jenž také mohl podléhat řadě specifických „ztrát v překladu“.⁶¹ Přirozeně však historik umění pracuje většinou s tím, co vidí přímo či zprostředkovaně. Je ovšem vhodné každé individuální dílo sledovat také v kontextu tradice, nikoliv jen ve smyslu analýzy abstrahovaných architektonických forem, ale často v dlouhém časovém horizontu přenášených základních typologických vzorců. Stanislas von Moos tak již v sedmdesátých letech 20. století upozorňoval, že „*patterns of form-idea relation*“ odpovídají vždy cílené potřebě něco někomu zjevně demonstrovat, v případě vladařských rezidencí tedy především vladařovu autoritu. Především diskuse o „ikonologii středověké architektury“ často opodstatněně zdůrazňuje onu kontinuitu mezi dlouhodobě etablovanými symbolickými referencemi a obsahy staveb vázanými na jejich tradiční stavební typologii, v našem případě opět vztažené k panovnickým a aristokratickým

⁵⁸ Franz Alto Bauer, Einführung, in: idem (ed.), *Visualisierung von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, Istanbul 2006, s. 1. – Olaf Mörke, The Symbolism of Rulership, in: Martin Gosman – Alasdair MacDonald – Arjo Vanderjagt (eds.), *Princes and Princely Culture 1450–1650*, Leiden – Boston 2003, s. 32–49, zvl. s. 35. Obecně s metodologickým nástinem otázku řeší např. Werner Paravicini, Zeremoniell und Raum, in: Idem (ed.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997, s. 11–36.

⁵⁹ Werner Paravicini (ed.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997, s. 7.

⁶⁰ Avinoam Shalem, Manipulation of Seeing and Visual Strategies in the Audience Halls of the Early Islamic Period, in: Franz Alto Bauer (ed.), *Visualisierung von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, Istanbul 2006, s. 213–228. K dualitě viditelnosti a neviditelnosti reprezentace i Wenzel (pozn. 54), s. 14–16.

⁶¹ Ildar H. Garipzanov, The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751–877), Leiden – Boston 2008, s. 25. Zajímavě se inscenací rezidenční architektury ve vztahu autority biskupa k jeho poddaným zabývá Maureen C. Miller, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca – London 2000, zvl. s. 123–124.

rezidencím. Přirozeně ale byly tyto vzorce flexibilní a v každé době i situaci se adaptovaly na konkrétní okolnosti.⁶²

Renesanční rezidence a *magnificentia* jako architektonická kategorie

Italská humanistická kultura nesporně obohatila koncept symbolické role vlády, respektive symbolických prostředků jejího vyjadřování, včetně rezidencí. Dodala mu zajímavé teoretické zdůvodnění, v němž spojila aspekty mocenské reprezentace s etickým rozměrem, který vycházel z Aristotelova pojetí „magnificence“, z jeho *Etiky Nikomachovy*, v renesanci normativně představené komentářem Francesca Petrarce.⁶³ Dle tohoto výkladu je majetný člověk povinován svůj majetek a sociální postavení zjevně a odpovídajícím způsobem prezentovat, a to nejen v sociálně či veřejně prospěšných počinech, ale z principu příslušnosti takového jednání ke svému statusu. Italská humanistická kultura 15. století, i počátky teoretického uvažování o architektuře tak dodaly šlechtickému stavitelství potřebné argumentační zázemí, jako v případě Leona Battisty Albertiho a jeho *Deseti knih o stavitelství*, anebo ještě výrazněji u Giovanniho Pontana, který ve svém díle *O vznešenosti (I trattati delle virtù, 1498)* pokládal výstavbu a bohatou výzdobu architektur za ideální formu pro vyjádření vznešeného statusu a trvalé památky šlechtice. Ctnosti *Magnificenza* a *Splendore* patřily mezi pět těch vůbec největších, kterými se dle Pontana musel člen elity prezentovat. Renesanční kultura s sebou přinesla nejen pozitivní hodnocení osobního patronátu a budování přepychových staveb, ale obohatila tyto aktivity o podstatný morální rozměr ve smyslu utváření mužné šlechtické ctnosti – *virtus*.⁶⁴ Bohatství a majetek není představován jako negativní vlastnost, ale naopak ospravedlňuje a ve stavebních a dalších uměleckých podnicích poskytuje etickou legitimaci, která je přímo závazkem vznešeného muže. Ne náhodou se podobné myšlenky precizovaly v okruhu Lorenza de' Medici, příznačně nazývaného „Il Magnifico“; například pro Marsiglia Ficina byla *magnificentia* nejvyšší ctností. Analogicky Giovanni Sabadino degli Arienti ve spisu *De triumphis religionis* (1497), věnovanému Ercolemu I. d'Este, vyzdvihuje, že jeho „*dignità della magnificentia*“ se projevuje právě tím, že ve Ferrare buduje chrámy, paláce a zahrady.⁶⁵ Stejně přesvědčení ovšem sdíleli i sami stavebníci, jak mimo jiné ukazuje známý bonmot Giovanniho Rucellaie – „*Muž vykonává během svého života dvě hlavní činnosti. Tou první je plodit děti, ta druhá je stavět.*“⁶⁶

Stejně jako v případě později analyzované dekorace vily Kratochvíle, a její vazby k podobným výzdobám italských vil, i zde se mohou tyto interpretace opřít nikoliv o jeden či

⁶² Stanislaus von Moos, *The Palace as a Fortress: Rome and Bologna under Pope Julius II*, in: Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978, s. 74. S. Moos připomíná zejména slavnou studii Richarda Krautheimera, *Introduction to an „Iconography of mediaeval architecture“*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, s. 1–33.

⁶³ Feuer-Tóth (pozn. 31), s. 35–45.

⁶⁴ Joyce de Vries, *Caterina Sforza and the Art of Appearances. Gender, Art and Culture in Early Modern Italy*, Farnham – Burlington 2010, s. 78–79.

⁶⁵ Kornelia Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie. Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis*, Oberhausen 2003, s. 47–61.

⁶⁶ Cit. dle Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven – London 2008, s. 66.

více zjevných (písemných) pramenů – závazných konceptů dekorace, přičemž takové ani neexistovaly, ale spíše o jistý všeobecný habitus sdílených norem a konvencí, které promlouvají v řádcích či mezi řádky nejrůznějších výpovědí. Pokud zůstaneme u fenoménu raně novověkých rezidencí, pak je takovým způsobem v několika publikacích představena slavná rezidence Federiga da Montefeltra v Urbinu. Příslušní autoři přesvědčivě dokládají, jak celý koncept architektury i konkrétní formy výzdoby tohoto sídla vyjadřovaly na pozadí dobově všeobecně sdílených hodnot Federigův jasný záměr prezentovat se jako mocný, stejně jako ušlechtilý, kultivovaný a čestný vladař. Jeho rezidence, jako „extrémní“ příklad prvního novodobého, skutečně zámeckého a velkolepého sídla šlechtice, byla v tomto směru současníky právem přirovnávána k sídlům římských císařů. Pěkně to formuloval Pierantonio Paltroni ve svém životopisu Federiga da Motefeltro: „*Je zřejmé, že život tohoto skvělého knížete může být porovnáván a srovnáván s životy kteréhokoliv ze slavných a význačných starověkých postav...nejen pro jedinečnu moudrost jeho vlády, jeho podniky a záležitosti vlastního panství, stejně jako péči a starosti, kterou věnoval jiným skvělým šlechticům a městským republikám...stejně tak však pro jeho vzdělání ve vědách, výmluvnost, štědrost, laskavost, nádherný dvůr, stejně jako pro a velkolepé a nádherné stavby.*“ Takto podložené interpretace raněnovověké architektury tedy vycházejí z oprávněného přesvědčení o existenci koherence mezi formou a obsahem, spíše než o její neexistenci.⁶⁷ Podobná víra v logickou a pravděpodobnou souvislost bude přirozeně provázet i následující pokus o výklad rožmberské Kratochvíle.

Úvahy o magnificenci a etickém principu vladařské reprezentace ovšem nebyly omezeny jen na kroužek florentských humanistů. Sama představa ukazování autority vlády ve zjevných formách souvisela se středověkou koncepcí, že „*Statusqualität*“ vladaře se nevyjevuje sama o sobě, ale jen v patrných projevech; odkazuje se přitom na výstižnou poetickou metaforu Thomasína von Zerclaere z počátku 13. století, že vládce musí svou vládu projevovat stejně tak viditelně, jako se oheň ukazuje před svým žárem.⁶⁸ Všeobecné rozšíření těchto myšlenek v raném novověku dobře ukazuje jeden „okrajový“ doklad, stejně jako se zdánlivě okrajovou může zdát samotná jihočeská vila Kratochvíle. V roce 1546 vydal v Lyonu Barthélemy de Chasseneux, předseda místního parlamentu v Provence, politický spis *Catalogus gloriae mundi*, v němž zdůvodňoval stejně jako Leon Battista Alberti či Giovanni Pontanus nezbytnost vizualizace sociálního statusu vznešené osoby. Odpovídá to dle něj bezmála kosmologickému principu, v němž se analogicky projevuje strukturovaný řád univerza, podléhající Boží autoritě. Když říká, že „*honor consistit in signis extereoribus*“ jednoznačně tím konstatuje, že symbolizující zviditelňování je integrální součástí techniky

⁶⁷ Carroll William Westfall, Chivalric Declaration: The Palazzo Ducale in Urbino as a Political Statement, in: Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978, s. 21–45, zvl. s. 40–41, citace na s. 23. K rezidencím Federiga da Montefeltro také vynikající studie Olgy Raggio, The liberal arts studiolo from the Ducal Palace at Gubbio, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 53, 1996, č. 4, s. 5–35 či nedávná práce Claudie Wedepohl, *In den glänzenden Reichen des ewigen Himmels. Cappella del Perdono und Tempietto delle Muse im Herzogpalast von Urbino*, München 2009. K jedinečně pojaté stavební typologii Werner Lutz, *Luciana Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995, zvl. s. 157–159. K roli Federiga da Montefeltro jako konceptora stavby viz Janez Höfler, *Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376–1508)*, Regensburg 2004, s. 238–263.

⁶⁸ Wenzel (pozn. 54), s. 17.

vlády.⁶⁹ V takovýchto absolutních etických souřadnicích vlády jsou potom urození patroni a stavebníci raně novověké Evropy zapojeni do erasmíanského „systému mravnosti“, ukazující se jako zástupci Božího řádu a spravedlivého křesťanského ideálu, naplněného touhou po ctnostném a příkladném životu. Individualita jednotlivých stavebních podniků a jejich výzdob tak v sobě skrývá paradox jejich jisté všeobecnější platnosti, související především s obecnou kolektivní identitou sociálních struktur a obecně vyznávaných hodnot. To je z uměleckohistorického hlediska analogické jisté normativnosti výzdobných programů a jejich do jisté míry omezené ikonografické variability, která se soustřeďovala na více či méně standardizovaný okruh témat, podmíněný dostupnými a často opakovanými grafickými předlohami. U většiny výzdobných programů renesančních sídel dominovala alegorická emblematicko-symbolická složka, která pracovala s demonstrací vladařsko-vojenských schopností a etických ctností, *vice versa* s nebezpečím neřestí, šlechtice a jeho rodu. Tato jistá čitelnost a srozumitelnost umožňuje, jistě s množstvím těžko dešifrovatelných výjimek, rozpoznat řadu obecných i specifitějších významů, které do nich urození objednavatelé projektovali. Mezi podstatné otázky tedy patří nejen ono „jak“, ale také „proč“ měli tito urození objednavatelé potřebu navenek sdělovat tato poselství o své sebe-representaci ale i sebe-reflexi.

Tyto skutečnosti jsou zde uváděny proto, aby poskytly základní rámec pro tuto práci, jejímž hlavním cílem je, jak znovu připomínám, vysvětlení konkrétní rezidenční architektury, rožmberské Kratochvíle, její podoby, výzdoby a vůbec důvodů jejího vzniku. Pokud tedy usilujeme blíže poznat tyto důvody, pak je dobré porozumět tomu, co pro soudobého stavebníka takové sídlo mohlo znamenat (měřeno dobovými normami a analogiemi) a co patrně znamenalo (měřeno vlastními výpověďmi aktérů a doloženým využíváním objektu). Vedle zvláštní podoby a umístění raně novověkých sídel o jejich charakteru a významu vypovídá především jejich výzdoba. Může být pro ni příznačný její manifestační charakter, který často pracuje již v exteriéru, na fasádách, s principem „mluvící architektury“,⁷⁰ vědomě a programově určené návštěvníkům zámku a často počítá s principem hierarchického odstupňování, vycházející z přístupnosti, či naopak relativní nepřístupnosti prostor sídel.⁷¹ Dekorativní programy nebyly jen samoučelnou „kulturní ozdobou“. Naopak, vedle svého „temporálního“ vytvoření v rámci konkrétní, v určitém okamžiku dané motivace a „živého“ rituálního vystupování měla výzdoba aristokratického sídla i dalších objektů rozměr, který přesahoval životy objednavatelů a okamžiky konkrétních událostí. Nejenže se systém sídel a jejich „dekorativní vybavování“ propojoval horizontálně, v prostoru, v systému ovládaného dominia, ale i vertikálně, v čase, vyjadřoval touhu nejen po okamžité reprezentaci, ale také touhu po trvalém uchování paměti na osobu a rod. Tato neustálá potřeba trvale obhajovat urozený původ, viditelně se projevující například bezmála obsesí v aplikaci heraldických

⁶⁹ Olaf Mörke, The Symbolism of Rulership in: Martin Gosman – Alasdair MacDonald – Arjo Vanderjagt (eds.), *Princes and Princely Culture 1450–1650 I*, Leiden – Boston 2003, s. 32–49, zvl. s. 34–35.

⁷⁰ Marina Dmitrieva-Einhorn, Rhetorik der Fassaden. Fassadendekorationen in Böhmen, in: A. Langer – G. Michel (eds.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*. Stuttgart 2001, s. 151–170.

⁷¹ John Adamson, Introduction. The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700, in: Idem (ed.), *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1700*, London 2000, s. 12–14. – Hahn (pozn. 50), s. 59. Z domácí literatury např. Josef Petráň a kol., *Dějiny hmotné kultury II/1*. Praha 1995. – Jiří Kubeš, Vývoj obytné jednotky v sídlech vyšší šlechty z českých zemí (1550–1750), *Sborník 6*, 2008, s. 79–90.

atributů a znakových galerií, představovala základní úběžník společenského postavení a určovala snahu po uhájení a potvrzení aristokratického statusu. Šlechtická sídla a jejich výzdobu proto můžeme považovat vedle dalších atributů moci a pozice, úřadů, majetku, statků a rodových vazeb za jeden z podstatných symbolů demonstrujících urozené společenské postavení z pozice stavby jako faktického i symbolického centra teritoriální vlády nad vlastněnými pozemky.⁷² Stavba tak viditelně zajišťuje mocenskou autoritu a její morální legitimitu ve smyslu provázaných pojmů *magnificentia*, *virtus* a *splendor*.

Renesanční vila v historii a historiografii

Mnohé o přístupu a výkladu k vilovým stavbám bylo již řečeno, přesto si tento typ sídla člena urozené elitní společnosti (ať už to byl vladař, šlechtic či bohatý patricij) zaslouží vzhledem k analyzované rožmberské Kratochvíli bližší pozornost. V následujícím textu bude stručně nastíněna problematika tradice vily jako stavební úlohy i historiografického nástinu její interpretace v dějinách umění. Tento nástin nebude zdaleka úplný, což by bylo jednak obtížné, jednak snad i docela zbytečné. Postačí, když budou naznačeny hlavní badatelské tendence.

Vila je bezesporu „kulturní fenomén“, jehož tradici mapujeme od republikánského Říma. Marcus Tullius Cicero, Marcus Terentius Varro, Plinius Caecilius Secundus, Julius Martialis či Lucius Junius Columella, ale i další, jako především básníci Vergilius či Horatius zachovali pro humanistickou kulturu renesance četná svědectví o římské venkovské či příměstské vile nejen jako stavebním fenoménu, ale spíše jako atributu životního stylu. Varro byl jedním z prvních, který ve svém *De re rustica libri III* poskytl několik zamyšlení nad venkovskou architekturou. Ville se také věnoval Vitruvius ve své VIII. knize, kde ji představuje jako výraz ušlechtilého a urozeného statusu svého majitele a pro její definice aplikuje obvyklé schéma svého normativního jazyka (*et vetustas et usu et decore*). Filosoficko-životní koncept vilového fenoménu zase definoval Cicero zejména ve svých dopisech Quintovi a Atticovi, kde vystihuje onu intelektuální kultivaci, kterou mu jejich venkovské prostředí poskytuje. Pro pozdější renesanční čtenáře, kteří koncept antické vily promýšleli, muselo být zajímavé, jak Cicero oceňuje především výhledy, které poskytuje vila na její zahradu a okolní krajinu, stejně jako náročnou výzdobu vily a zahrady uměleckými díly, zvláště sochami. Ty ovšem nemají sloužit jen dekoraci, ale naopak k utváření „kulturní atmosféry“ odpovídající vzdělání a charakteru vlastníka. Proto Cicero připomíná, že jeho vilu v Tusculu zdobily malby Múz, jako patronek svého učeného majitele. Také další popisy římských republikánských vil mohly být inspirativní – například velmi zajímavé vylíčení vily Scipiona Africana v Liternu od Lucia Annaea Senecy. Vila měla být situována v lese a svým ohrazením zdmi a náročnými věžicemi připomínala pevnost.⁷³ Nemůže to být jedna z inspirací i středoevropských vil,

⁷² K tomuto aspektu podstaty šlechtické vlády viz např. Ronald G. Asch, *Europäische Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln – Weimar – Wien 2008, s. 52–96 a zvl. s. 124–131.

⁷³ Seneca píše: „*Vidi villam exstructam lapide quadrato, murum circumdatum silvae, turres quoque in propugnaculum villae utrimque subrectas...*“, cit dle Lise Bek, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, Odense 1980, s. 165–181, zvl. s. 174. K debatě o pevnostním charakteru Neugebäude viz interperatece dopisu Hanse Jakoba Fuggera Jacobu Stradovi z roku 1568 („*Vi prego avisarme in che luochu sia, et s'el sara solamente palazzo di piacere o pure con qualche fortezza appresso*“), kterou poskytuje Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst-*

například Neugebäude u Vídně, potažmo i Kratochvíle? Zajímavé básnické popisy vil poskytl ve svých *Silvae* také Publius Papirius Statius, který oceňoval především propojení architektury a přírody, a její zapojení, respektive podřízení celkovému konceptu vilových komplexů, míněných ve smyslu kultivace krajiny člověkem. Podobný aspekt zdůrazňuje i Plinius mladší při deskripci svých dvou vil (Villa Laurentiana a Villa Tusci), pojatých v jasně symetrickém uspořádání geometricky vázaných celků vily navazující na terasovitou zahradu. Pro koncept renesanční vily, výzdoby a přírodní složky její zahrady byly jistě zajímavé také Pliniovy úvahy o tom, jak se v takové vile stírají hranice mezi uměním a přírodou – výhledy na okolní krajinu mu připomínají spíše malbu, zatímco ptáci ve větvoví *cubicula* se zdají být více skuteční než jen namalovaní. Zdá se být nadevší pochybnost, že tyto různé popisy zachycovaly reálnou situaci a nebyly čirými básnickými obrazy, jakkoliv míra jejich imaginativních kvalit v rámci básnického líčení zůstává přirozeně otevřenou otázkou.⁷⁴

Tento svět antických vil se poté stal v renesanci nepřebornou inspirační zásobárnou motivů a témat. Zejména italští humanisté 15. a 16. století (jako například Poggio Bracciolini, Marsiglio Ficino, Pietro Bembo, Paolo Giovio) pak ve svých dopisech oživil tento topos idylického venkovského života, samozřejmě v osobitě adaptaci, jak už to bylo vlastní recepci a interpretaci antiky renesanční kulturou. Takovéto tvrzení je přirozeně zjednodušující, ale není zde prostor, a snad ani důvod, reflektovat strukturovaný a vyvíjející se vztah humanistické kultury k antické písemné tradici (obrazně se pohybující od Cicerona k Platonovi a „republikánského realismu“ k „císařskému klasicismu“).⁷⁵ Od poloviny 16. století se pak v Itálii vytvořil specifický žánr vilového traktátu,⁷⁶ který prezentoval ideál vznešeného a učeneckého odpočívání, respektive kultivování ducha ve venkovské vile. Řadu autorů jako Agostino Gallo, Giuseppe Falcone, Bartolomeo Taegio a další navazovali na patrně první práci Alberta Lollia *Lettera di M. Alberto Lollo...celebra La Villa et lauda molto l'agricoltura* z roku 1544.⁷⁷ Jeden z těchto raných textů jasně formuluje ve formě dialogu příznivce venkovského a naopak městského bydlení výhody prvního z nich, kdy hrdina Vitauro prohlašuje: „*Roste ve mně touha trávit své dny v opravdové sladké svobodě venkova, kde mi sladčeji zní skromné dudy, než hluk hrozných trumpet města. A tehdy, když opustím město, přicházím do vily, přesladkého útočiště mých myšlenek.*“ Pokud stejný hrdina tvrdí, že „*ve vile se můžeš pohodlně věnovat obdělávání pole, stejně jako ducha, protože tyto dvě činnosti si vůbec nejsou protichůdné*“, pak zřetelně vystihuje antický ideál čistého rurálně-intelektuálního života.⁷⁸

Kolem poloviny 16. století tato literatura odpovídala intenzivnímu zájmu kruhů vzdělaných objednavatelů, humanistů a antikvářů, kteří se snažili antický arkadický ideál uvádět v praxi. Zejména v Římě a Latiu se po *sacco di Roma* a od pontifikátu Pavla III. v prostředí papežské kurie, kardinálů a jejich nepotů začala tato myšlenka uplatňovat více a více, jak ukazují nové vily v Římě a jeho okolí. Mezi hlavní duchovní figury patřil bezesporu

und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhundert, München – Berlin 1987, s. 117–118.

⁷⁴ Bek (pozn. 73), s. 175–179, 195–196, 211.

⁷⁵ Fritz-Eugen Keller, *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof der Farnese*.

Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro, Berlin 1980, s. 3–15. – (pozn. 73), s. 164–165.

⁷⁶ James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country House*, Princeton 1990, zvl. s. 108–123.

⁷⁷ Thomas E. Beck (ed.), Bartolomeo Taegio: *La villa*, Philadelphia 2011, s. 15–16.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 151, 241.

humanistický literát a filolog Annibal Caro (1507–1566), pracující od třicátých let 16. století jako papežský sekretář a od roku 1542 soustavně působící ve službách rodu Farnese. Ve svých četných listech, návrzích a konceptech vil, jejich zahrad a mobiliáře (zejména fontán) dosvědčoval svou prominentní roli znalce této stavební úlohy, ztělesňující ušlechtilý ideál vznešeného odpočinku – *otium cum dignitate*. Tato vize bezmála „ráje na zemi“ (*locus amoenus*) měla ovšem nejen relaxační, ale především intelektuální pozadí, odkazující na ideu kultivace ducha a mentálních schopností majitele vily; Caro v jednom listu jasně napsal, že účelem vil je „*stanza veramente del riposo e del recreamento dell animo*“.⁷⁹ Tato myšlenka kvetla ostatně již o bezmála století dříve v toskánském prostředí v humanistických kruzích kolem Lorenza de' Medici, kde Marsiglio Ficino promýšlel myšlenku vily jako místa, kde se pěstují Múzy (v souvislosti s „akademickým“ prostředím některých z nich, např. v Poggio a Caiano). K medicejské vile v Careggi se potom vztahuje jiný okřídlený bonmot Lorenza Medicejského, zaznívající i ve výše uvedeném tvrzení A. Lollia, že zde tráví čas nikoliv proto, aby obdělával pole, ale vzdělával ducha (pracující se dvojím významem slovesa *colere* – obdělávat i vzdělávat).⁸⁰ Podobným příkladem může být i antikvář a architekt Pirro Ligorio, který ve vatikánském kasinu Pia IV. vytvořil typické humanistické *exemplum* antické vily zasvěcené Múzám (stavbu definoval jako *musaeum* či *lymphaeum*). Obdobnou archeologickou rekonstrukci či parafrázi vily ostatně již dříve navrhl Raffael v římské Ville Madama.⁸¹

Je přirozené, že tento silný proud humanistického vilového revivalu nutně ovlivnil historiografii výkladu renesančních vil ve 20. století.⁸² Z toho důvodu se již dříve (a de facto trvale) zaměřila pozornost právě na italské prostředí, nejen pro výskyt exkluzivních příkladů vil 15.–18. století, ale právě i pro množství textů a pramenů, který fenomén vilové architektury provázejí. Právě tato humanistická koncepce vilového bydlení ovlivnila z počátku dominantní badatelský přístup, který se přirozeně zaměřoval především na medicejské (toskánské), římské a benátské (Palladiovy) vily, které byly dobře dokumentovány, především se však k nim vztahovaly výpovědi z prostředí zmíněného uzavřeného humanistického prostředí. Tento přístup se pak koncentroval v první řadě na estetickou, ikonografickou a formální analýzu italských vil. Těžiště bádání spočívalo v anglosaském, zejména severoamerickém prostředí, reprezentované zejména historiky architektury či zahrad a zahradní architektury jakými byli David R. Coffin, James S. Ackerman

⁷⁹ Keller (pozn. 75), s. 5–11, 32.

⁸⁰ Ibidem, s. 17–19. Ke Carovi viz také Diego Poli – Laura Melosi – Angela Bianchi (ed.), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Macerata 2009, zaměřující se spíše na jeho literární odkaz a epistolografii, či pro nás zajímavější Clare Robertson, Annibal Caro as Iconographer. Sources and Method, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 45, 1982, s. 160–181.

⁸¹ Maria Losito, *Pirro Ligorio e il casino di Paolo IV in Vaticano. L'“esempio” delle „cose passate“*, Roma 2000, s. 83–104. K archeologickému přístupu P. Ligoria ve vztahu k antickým vilám viz Ginette Vagenheim, Retour sur Pirro Ligorio et Francesco Contini à Tivoli. Le plan de la villa d'Hadrien et son explication (Declaration), in: Perrine Galand-Hallyn – Carlos Lévy (eds.), *La villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris 2008, s. 79–91. Lze zde připomenout právě Ligoriovu archeologicko-poetickou „mini-rekonstrukci“ antického Říma v zahradě estenské vily v Tivoli.

⁸² Souhrnný přehled bádání poskytují John Dixon Hunt, Making and Writing the Italian Garden, in: Idem (ed.), *The Italian Garden*, Cambridge 1996, s. 1–5 či obšírněji Mirka Beneš – Dianne Harris, Introduction, in: Eadem (ed.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, s. 3–16.

či Elisabeth Blair MacDougall či v poslední době například Claudia Lazzaro.⁸³ Tito autoři se velmi často věnovali právě konceptuální („ideologické“ – J. S. Ackerman) povaze italských vil, jejich složitých a enigmatických dekorativních programů či manýristických zahrad s jejich dialektickým pronikáním přírodního a uměleckého elementu.⁸⁴ Na jakoby opačném konci tohoto interpretačního modelu pak stojí práce, které se snaží italskou renesanční vilu vysvětlovat z pozic formálně-stylových či typologicko-klasifikačních, jak to zastupuje například Ludwig Heydenreich či Christoph Luitpold Frommel.⁸⁵ K podobnému proudu by potom patřily i nejrůznější soupisové práce zabývající se hledisky morfologickými, typologickými či atribučními. Plodem takových studií je potom více či méně bohatá stupnice různých typů vil jako například villa podere, villa fattoria, villa castello, villa fortificata, villa-palazzo, villa suburbana, villa all'antica a podobně. Jakkoliv všechny tyto termíny a typy vycházejí z dobové literatury, zejména oněch tzv. villa-books, je asi obtížně mluvit o nějaké jednotné či všeobecně sdílené typologii. Vilovému stavitelství byla naopak vlastní značná rozmanitost daná rozličnými funkcemi a prostředím těchto staveb, různorodými osobami objednavatelů a rozdílnými osobnostmi architektů, stejně jako osobitými invencemi a vztahy mezi stavebníky, architekty a umělci.⁸⁶

Další, de facto současný badatelský přístup se zabývá renesanční vilou z mnohem širšího hlediska, které se snaží prolnout sociální a ekonomické aspekty, včetně hospodářské role vil, ale i jejich symbolického potenciálu, metodologicky kombinující sociální a hospodářské dějiny, kulturně-historické i historicko-antropologické přístupy. Kolektivní a interdisciplinárně pojaté publikace se tak snaží představovat vilu a zahradu raného novověku, což jsou de facto spojitě nádoby, na pomezí architektury, umění, dějin náboženství, literatury, lingvistiky, ekonomie, vojenských dějin, dějin vědy, botaniky, technických věd, lékařství a přírodních, ale i okultních věd, alchymie a magie.⁸⁷ Diana Harris tak navrhuje studovat vilu jako vyjádření „komplexního souhrnu strategií“ zaklíněných v

⁸³ Coffin (pozn. 7). – Idem (ed.), *The Italian Garden*, Washington 1972. – Idem, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979. – Idem, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991. – James S. Ackerman, Sources of the Renaissance Villa, in: Ida E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, s. 6–18. – Idem (pozn. 76). – Elisabeth Blair MacDougall, Imitation and Invention. Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens, *Journal of Garden History* 5, 1985, s. 119–134. – Eadem (pozn. 36). – Lazzaro (pozn. 22). Z recentních kolektivních publikací lze v tomto ohledu upozornit na Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008.

⁸⁴ Robertson (pozn. 80), s. 160–181.

⁸⁵ Ludwig H. Heydenreich, Entstehung der Villa und ländlichen Residenz im 15. Jahrhundert, *Acta historiae artium* 13, 1967, s. 9–12. – Christoph Luitpold Frommel, La Villa Madama e la tipologia della villa romana nel rinascimento, *Bolletino del centro internazionale di studi di architettura „Andrea Palladio“* 11, 1969, s. 47–64. Podobně téma mapují Paul van der Ree – Garrit Smienk – Clemens Steebergen, *Italian Villas and Gardens*, München 1993. Z námi bližšího prostředí lze jmenovat významného historika architektury Martina Kubelíka a jeho studie *Die Villa im Veneto. Zur typolog. Entwicklung im Quattrocento*, München 1977 či *400 let benátských vil (1404–1797)*, Praha 1993.

⁸⁶ Keller (pozn. 75), s. 2. – Gerardus Johannes Jacobus van der Sman, *La decorazione a fresco delle ville Venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze 1993, s. 364–366.

⁸⁷ John Dixon Hunt (ed.), *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, Cambridge 1996.

konkrétním socio-ekonomickém prostředí.⁸⁸ Ještě dříve to byli především zmínění Reinhard Bentmann a Michal Müller, kteří v případě benátských vil ukázali na potřebu jejich interpretace ve vyváženém průniku sledování humanistických *topoi*, tak specifických ekonomických a hospodářských motivů, které ve Venetu vznik vil podmiňovaly.⁸⁹ V současnosti pak zejména Amanda Lillie zcela úmyslně opouští „úzký a exkluzivní kánon“ medicejských vil a zaměřuje se na méně badatelsky frekventované toskánské vily rodin Strozzi a Sasseti. Vilové objekty proto primárně nevnímá jako „*pleasure houses*“, ale spíše jako lokality navazující na existující a tradiční struktury venkovských sídel a jejich hospodářského využívání. Do centra pozornosti tak přináší podstatná, ale do této doby spíše opomíjená témata jako například fungování zemědělských a hospodářských provozů a produkce, samotné získání sídla (dědictví, koupě, pronájem, prodej), vazba na okolní statky a vůbec lokální ekonomické „zasítování“, fungování stěhování rodiny mezi sídly na venkově a ve městě, a je příznačné, že symbolické roli vil věnuje jen velmi malou kapitolu.⁹⁰ V případě exemplární korespondence bratří Lorenza a Filippa de Mateo Strozziů ze sedmdesátých let 15. století, týkající se koupě venkovského sídla v Santuoccu, jasně dokládá, že „kulturní“ motivace byla zcela v rovnováze s pragmatickými ekonomickými zřeteli. Jako když jeden z bratrů vysvětluje, že koupí zvažuje, ani ne proto, „že by měl chuť farmařit, ani se těšit s radosti (*diletto*) a pohodlí (*comodita*)“ vily, ale daleko více pro její předpokládaný ekonomický výnos.⁹¹ A. Lillie proto varuje, abychom humanistický koncept „pliniovské vily“ automaticky nevztahovali ke všem renesančním vilám a nevytvářeli tak umělé a realitě na hony vzdálené paralely.⁹² Na limity „renesančního ideálu“ vil a jejich zahrad upozorňuje snad nejvíce, a možná poněkud jednostranně Edward Wright, který přímo, a trochu provokativně volá po jejich „post-estetické interpretaci“. Snaží se především dekonstruovat historiografický konstrukt manýristické zahrady jako sofistikované a konceptuálně budované hierarchické provázanosti Přírody a Umění. Naopak obrací pozornost z pozice ideálního designu a designéra na uživatele a jeho praktické důvody pro využívání vilového sídla a jeho zahrad. Inspirativně přitom obrací pozornost k dobové lékařské literatuře, ale i novému čtení oněch „villa-books“ podporující terapeutický, zdravotní a vůbec instrumentální výklad renesančních vil a zahrad.⁹³ Ne vždy se jeho přístup setkává s pochopením a správně se upozorňuje, že vedle pragmatického využívání vil bylo jejich prostředí svědkem řady inscenovaných a ritualizovaných „performancí“: v medicejském Castellu se konaly tance, průvody, turnaje a pěstovaly se různé sportovní aktivity, na *prato grande* v Boboli se pořádaly jezdecké dostihy, v Pratolinu se zase tradičně okruh medicejských přátel setkával večer před dramaturgicky pojatými lovy na opulentních „parties“. Každý extrém a účelová

⁸⁸ Dianne Harris, *The Nature of Authority. Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombard*, University Park 2003, s. 90–91. Podobný přístup zastává sborník Mirka Beneš – Dianne Harris (eds.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001.

⁸⁹ Bentmann – Müller (pozn. 25), zejm. s. 10.

⁹⁰ Lillie (pozn. 44), s. 147–154.

⁹¹ Ibidem, s. 148–149.

⁹² Ibidem, s. 150. Roli podstatných rodinných vztahů při vzniku a využívání renesančních vil řeší ve speciální studii Amanda Lillie, *Memory of Place. Luogo and Lineage in the Fifteenth-Century Florentine Countryside*, in: Giovanni Ciapelli – Patricia Lee Rubin (eds.), *Art Memory and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000, s. 195–214.

⁹³ Wright (pozn. 23), s. 34–59.

selekce pramenů a výpovědí je tak přirozeně ke škodě věci.⁹⁴ Vzorovými publikacemi tak mohou být ty, které se zabývají konkrétními vilami v jejich prostředí, jež utvářelo jak symbolické, reprezentativní, ceremoniální, antikvářské, humanistické, stejně jako ekonomické a pragmatické využívání těchto sídel. Právě ony totiž dobře vykládají koncept villegiatury v jejím all'antica pojetí, sdružují její poetickou, stejně jako hospodářskou náplň. K takovým knihám bezesporu patří ta Tracy Ehrlich o vilách ve Frascati kolem roku 1600, kde neopomíjí tak podstatné aspekty jako bylo sezónní využívání a rezidenční strategie kuriální elity, mobilita církevních (papežských, kardinálských) dvorů, slavnosti, stejně jako hospodářské podnikání a správa vily a jejích statků. Autorce se zde podařilo výtečně prokázat, jak Scipione Borghese ve své vile završil stávající vilovou tradici, kdy spojil antický ideál ušlechtilého odpočívání v kultivovaném uměleckém a „umělém“ přírodním prostředím s povinnostmi funkčně hospodářské suburbánní vily, která plnila všechny potřebné politické, společenské i ekonomické potřeby svého majitele.⁹⁵

Doposud byla řeč pouze o italských vilách renesance, ale uplynulé dekády přinesly také erupci zájmu o záalpské vily a podobná příležitostná sídla či letohrádky, které jsou zkoumány jako výsledek italských vlivů, ale v nemenší míře také jako projevy osobitých lokálních souvislostí a stavebních tradic. Na čelném místě lze jako osoby v roli *spiriti agens* jmenovat zejména Jeana Guillaumea⁹⁶ a Monique Chatenet, která připravila dvě významné kolektivní monografie, na kterých se téma venkovského sídla, vily a loveckého zámečku (*hunting lodge*) analyzovalo na příkladu mnoha evropských oblastí mimo Itálii.⁹⁷ Vedle francouzského prostředí, zejména za éry Františka I., jak jej sleduje M. Chatenet, můžeme jmenovat pro anglické prostředí například Nicholase Coopera⁹⁸ či Maurice Howard,⁹⁹ pro německo-jazyčné prostředí je to zase například Stephan Hoppe,¹⁰⁰ Wolfgang Lippmann,¹⁰¹

⁹⁴ Corinne Mandel (rec.), *The Italian Garden: Art, Design, and Culture*. Ed. John Dixon Hunt, *Sixteenth Century Journal* 28, 1997, č. 3, s. 879–882, zvl. s. 881.

⁹⁵ Ehrlich (pozn. 46), s. 6–8. K tomu i Alberta Campitelli, *Villa Borghese in Rome: The Forgotten Coexistence of an Open Air Museum and Productive Farm Estate*, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 71–80.

⁹⁶ Jean Guillaume (ed.), *Architecture, jardins, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1992.

⁹⁷ Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006. – Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007. Komplexně se tématu recepce italských modelů a jejich osobité redakci v záalpské Evropě věnuje sborník Monique Chatenet – Claude Mignot (eds.), *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe, 1540–1650. Sélection, interprétation, invention*. Actes des sixièmes Rencontres d'architecture européenne, 11–13 juin 2009. En hommage au professeur Jean Guillaume, Paris 2013.

⁹⁸ Nicholas Cooper, *Houses of the gentry 1480–1680*, New Haven – London 1999. – Idem, *Houses of the London Countryside 1570–1650. The First English Villas*, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 257–268. – Idem, *The English Villa. Sources, Forms and Functions*, in: Malcolm Airs – Geoffrey Tyack (eds.), *The Renaissance Villa in Britain 1500–1700*, Reading 2007, s. 9–24.

⁹⁹ Maurice Howard, *The Hunting Lodge in England 1500–1650*, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 291–298.

¹⁰⁰ Stephan Hoppe, *Anatomy of an Early „Villa“ in Central Europe. The Schloss and Garden of the Saxon Elector Frederick the Wise in Lochau (Annaburg) according to the 1519 Report of Hans Herzheimer*, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 159–166.

¹⁰¹ Lippmann (pozn. 31), s. 299–316.

Iris Lauterbach,¹⁰² Ulrike Hanschke¹⁰³ a velmi inspirativně zejména Ulrike Weber-Karge,¹⁰⁴ a na příkladu vídeňské Neugebäude jako *last but not least* Hilda Lietzmann.¹⁰⁵ Pro polské prostředí nelze nezmínit polské konference organizované Barbarou Arciszewskou, které však poskytují prostředí pro mezinárodní dialog, v němž se vily analyzují v širokém rejstříku metod, akcentujících právě ony kulturně a soci-historické.¹⁰⁶ Mohli by být samozřejmě jmenovaní i další autoři. Pro aktuální pohled na badatelské zázemí a preference snad postačí odkaz na širší badatelský projekt, který se aktuálně v červnu 2014 věnoval na speciální konferenci právě specifickému typu příležitostného venkovského sídla evropské aristokracie – vile/letohrádku, Lustgebäude.¹⁰⁷ Z domácího prostředí si pak zaslouží pozornost především Jiří Kroupa,¹⁰⁸ který se fenoménu rezidenční architektury, její typologii a variabilitě stavebních úloh věnoval několikrát, dále Ivan Mucha a Sylva Dobalová, v jejím případě skvěle mapující fenomén domácích renesančních (zvl. rudolfínských) zahrad. Je více než na místě, že oba se klíčovou měrou podíleli na publikaci o pražském letohrádku/vile Hvězda Ferdinanda Tyrolského, kde ji zpracovali s maximální erudicí na pozadí analogické evropské rezidenční architektury jako exemplární *pars pro toto*.¹⁰⁹ Na tomto místě je snad možné ukončit tento stručný úvod do fenoménu renesanční rezidenční a vilové architektury a započít s vlastním výkladem o Kratochvíli, přiblížením okolností jejího vzniku. Předtím však bude jen naznačena rezidenční struktura rožmberských sídel, v rámci kterých sehrávala Kratochvíle osobitou roli.

¹⁰² Iris Lauterbach, *Jardins de la Renaissance en Allemagne et en Autriche*, in: Jean Guillaume (ed.), *Architecture, jardins, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1992, s. 219–232.

¹⁰³ Ulrike Hanschke, *Lustgärten der Renaissance in Weserraum*, in: Petra Krutisch – G. Ulrich Großmann (eds.), *„...uns und unseren Nachkommen zu Ruhm und Ehre“. Kunstwerke im Wesserraum und ihre Auftraggeber*, Marburg 1992, s. 133–171.

¹⁰⁴ Ulrike Weber-Karge, *„...einem irdischen Paradeiß zum vergleichen...“ Das neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchung zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance*, Sigmaringen 1989.

¹⁰⁵ Lietzmann (pozn. 73) či všeobecněji s ohledem na zahradní kulturu renesance viz Eadem, *Irdische Paradiese. Beispiele höfischer Gartenkunst der 1. Hälfte des 16. Jahrhundert*, München – Berlin 2007.

¹⁰⁶ Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009. V současnosti se pro podzim 2014 připravuje ve Varšavě další sborník konference „The Early Modern Villa: The Senses and Perception versus Materiality“.

¹⁰⁷ V rámci evropského výzkumného projektu „*Palatium. Court Residences as Places of Exchange in Late Medieval and Early Modern Europe (1400–1700)*“ byla v červnu 2014 v Praze uspořádána speciální konference, která si problematiku letohrádku – lusthausu vzala za hlavní své téma: „*Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700*“.

¹⁰⁸ Jiří Kroupa, *Palazzo in fortezza und palazzo in villa in Mähren. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600*, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (eds.), *Rudolf II, Prague and the World*, Prague 1998, s. 64–69. – Idem, *Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku*, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars naturam adiuvens. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 117–132. – Idem, *Vila – ideál a historická skutečnost*, in: Jana Máchalová – Ivan Chvatík (eds.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010, s. 16–25.

¹⁰⁹ Ivan P. Muchka – Ivo Purš – Sylva Dobalová – Jaroslava Hausenblasová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014.

3. Rezidence posledních pánů z Rožmberka v 16. století, jejich dekorace a místo Kratochvíle jako „doplňku“ centrálních sídel

Následující kapitola jen v základních obrysech představí podobu sídel posledních Rožmberků v rámci jejich rezidenční sítě ve druhé polovině 16. a počátku 17. století. Jejich hlavní sídla byla v této době intenzivně přestavována a opatřována pozdně renesančními výzdobami, což souvisí i s hospodářským a územním rozvojem rodového dominia. Rožmberský kronikář Václav Březan příznačně hodnotil tento *Baulust* Viléma a poté i Petra Voka: „A zvláštní libost jměl v stavění“ – „A zvláštní kochání a libost jměl v stavění, v čemž s panem bratrem svým se srovnal.“¹¹⁰ Bude snad vhodné v souvislosti s navazující analýzou Kratochvíle nastínit základní kontext rožmberských rezidencí, a to alespoň ve stručném přehledu. Pro tento případ bude navíc blíže představena dekorace těchto sídel. Dekorativní programy představí základní okruhy témat, typické motivy, stejně jako symbolické a rovněž i poměrně sofistikované ikonografické vrstvy – zejména v případě výzdoby hodovního sálu na zámku Rožmberk, který pro Jana Zrinského ze Serynu, synovce posledních Rožmberků, nechal nejspíše koncipovat jeho „patron“ Petr Vok z Rožmberka. Právě jeho osobnost, zájmy a možné ovlivnění dekorativního programu v zámku Rožmberk mohou docela dobře předjímat následnou debatu o výzdobě Kratochvíle, která rovněž pracuje s řadou podobných elementů typických pro manýristickou estetiku a konceptuálnost výzdobných programů šlechtických rezidencí. Právě rožmberská tabulnice ve spojitosti s Kratochvílí snad komplementárně prokáže, že v souhře objednavatelského zadání a uměleckých sil ve službách Rožmberků se mohla utvářet skutečně „intelektuální výzdoba“¹¹¹ typická pro zakázky elitní a kultivované society pozdní renesance.

Tento text soustavně používá pro Kratochvíli, ale i další sídla, termín „rezidence“ ve smyslu úzu obvyklého pro české historické publikace. Do jisté míry to koliduje s německojazyčným prostředím, kde je tento pojem vyhrazen především pro sídla politických suverénů, v domácím prostředí analogických titulárně jen pro užší okruh šlechty. Jaký pojem ale potom užít? Vyhnout se zcela pojmu rezidence a nahrazovat jej výrazy jako zámek, sídlo apod.? Současná terminologie nepochybně vychází z tradice, ale především obecného konsenzu. Kupříkladu anglické prostředí tak pro výzkum „rezidenční architektury“ tento termín v podstatě nepoužívá vůbec (definuje stavby tradičně jako *palaces, houses* apod., a to i v případě „skutečných královských rezidencí“). Právě anglické jazykové prostředí ukazuje při překladech v pojmech jako zámek/chateau jistou terminologickou nekompaktibilitu s kontinentální tradicí (v Anglii je obvyklejší *country-house* či *manor-house*). Středoevropské prostředí ale nemá problém používat pojem rezidence v obecnějším slova smyslu pro všechna sídla nobility.¹¹² Osobně pojmy rezidence a sídlo vnímám v této práci jako synonyma. Vychází to jak se základu latinského *resideō, residere* – sedět, zůstat, setrvat, tak z historického kontextu 16. století. I s ohledem na německou tradici pokládám Rožmberky a jejich dominium v mnoha ohledech za suverénní teritorium, odpovídající jejich prioritnímu postavení ve stavovské obci. I bez toho však

¹¹⁰ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 371, 641.

¹¹¹ Coffin (pozn. 7), s. 68.

¹¹² Stanisław Mossakowski, *Le residenze nobiliari di campagna nella Polonia del Cinque e Seicento*, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 317–328. – Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004.

pokládám za možné alternovat konkrétnější výrazy jako palác či zámek s obecnějšími sídlo/rezidence.

Následující text nabídne opravdu jen stručný shrnující pohled na hlavní rezidence Rožmberků se zaměřením na období raného novověku a naváže povětšinou na již publikované názory. Přes řadu inspirativních a materiálově bohatých textů doposud postrádáme analytický pohled na rožmberskou rezidenční síť ve smyslu jejího fungování a využívání, hierarchie a tomu odpovídajícího důrazu na architektonickou a uměleckou výzdobu. Práce podobné například hlubokému porozumění sídlům olomouckých biskupů v 17. století pro prostředí Rožmberků stále chybí.¹¹³ Jednotlivé studie většinou shrnují různými výčty jednotlivé stavby a analyzují jejich architekturu, jistě na erudované úrovni, ale málokdy se vztahem k jejich roli v komplexní struktuře sídel.¹¹⁴ Ani tento drobný text nebude bohužel výjimkou a některé obecné teze pouze naznačí. Období posledních Rožmberků je přitom v tomto ohledu skutečně výjimečnou situací, kdy za Viléma z Rožmberka kulminoval rozsah rožmberského dominia (aby však nedlouho po jeho smrti došlo pro velké zadlužení k odprodeji přibližně jeho dvou třetin). Takový rozsah rožmberského panství v jižních Čechách i jinde, související politické angažmá a nároky na stavovskou prestiž vedly k přirozenému rozmachu stavebních a uměleckých aktivit při rezidencích, jež lze sledovat nejen při pražském hradčanském paláci, ale i v centrálních rezidencích na jednotlivých panstvích, stejně jako na nově vznikajících vedlejších sídlech.¹¹⁵

Dominium posledních pánů z Rožmberka bylo vybaveno řadou sídel,¹¹⁶ které měly v systému jejich panství osobitý význam, který se v průběhu času a podmíněn řadou okolností proměňoval. Na všech hlavních sídlech od poloviny 16. století pozorujeme řadu přestaveb, dostaveb a především uměleckého vybavování a výzdoby, která tyto změny provází a vždy indikuje momentální akcentování a využívání rezidence. Vedle sídel které procházely spíše „momentální“ adaptací – jako například Bechyně či Třeboň při přesídlení Petra Voka či Rožmberk po převzetí Janem Zrinským – přirozeně existovala sídla trvale užívaná či symbolicky extrémně význačná jako Český Krumlov, do jeho prodeje Petrem

¹¹³ Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695*, Olomouc 2001.

¹¹⁴ Jan Müller, Zámecká sídla, in: Václav Bůžek – Josef Hrdlička a kol., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997, s. 25–42, zejm. s. 32–42. – Josef Hrdlička, Pražské paláce, in: ibidem, s. 43–51. – Ivan Muchka, Profánní architektura posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 420–425. Pro starší období je příkladem takového syntetického pohledu, jistě odpovídajícímu „žánru“ textu Tomáš Durdík, Rožmberské hrady, in: ibidem, s. 182–195. Výjimečnou prací, která se pro starší období touto problematikou více zabývá, je Robert Šimůnek, *Reprezentace české středověké šlechty*, Praha 2013.

¹¹⁵ Aleš Stejskal – Robert Šimůnek, Územní vývoj rožmberského dominia, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 108–117, zvl. s. 113–114. Text kapitoly v některých svých částech vychází z již publikovaných textů autora: Bůžek – Jakubec (pozn. 4). – Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3).

¹¹⁶ Problematiku terminologie „rezidence“ ponechávám stranou. Striktní vnímání sídel jako „domova“ šlechtice nemusí být hlavním měřítkem, jak tvrdí Petr Maťa – „rezidence vymezuje účel, pro který byla zřízena, nikoliv její naplnění“, Petr Maťa, Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem“, in: Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku* (Opera historica 7). České Budějovice 1999, s. 139–140. – Václav Bůžek a kol., *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha – Litomyšl 2002, s. 173–175.

Vokem v roce 1601, či palác na Pražském hradě, ztělesňující nedělitelnou a kontinuální auru rožmberské vlády. U nich potom bylo jejich přestavování (rozšiřování) z hlediska stavovské a rodové prestiže zásadní a jejich výzdoba a doplňování uměleckými předměty v tomto období v podstatě souvislá. Všechny rožmberské rezidence pozdní renesance ukazují přes své rozdílné formy a bohaté formy výzdoby, že přece jen vyjadřují určitou obecnou tendenci. Pozornost, která se se šlechtickým rezidencím dostává v posledních dekádech, totiž dostatečně prokázala, že tyto stavby sehrávaly vedle řady svých praktických funkcí (od hospodářsko-správního významu až po složité vnitřní struktury organizace dvora) také podstatnou a v podstatě univerzální symbolickou roli jako ztělesnění mocenské a stavovské pozice majitele, opírající se o rodovou kontinuitu a teritoriální hegemonii vykonávanou fakticky i vizuálně-symbolicky prostřednictvím tohoto sídla jako centra patrimoniální vlády.¹¹⁷ Stavební aktivity a výzdoba přirozeně akcentovaly jak praktický smysl sídel, tak přitom symbolicky využívaly řady prostředků od zdálky viditelného objemu stavby a spektakulární výzdoby fasád až po nejmenší detail zařízení interiérů.¹¹⁸

Pozdně renesanční rezidence posledních Rožmberků, zámky v Českém Krumlově, Kratochvíli, Bechyni, Třeboni či Rožmberku nesou dodnes stopy jedinečného individuálního vkladu obou Rožmberků. Stejně jako je propojují ustálené motivy odkazující na rodovou tradici, tak je rovněž provázejí jisté univerzální elementy analogické výzdobným programům jiných aristokratických sídel tohoto období.¹¹⁹ Tyto výzdoby nelze jistě považovat za „programové“ ve smyslu existence přesného zadání a *concetta*, jak to známe například v některých případech v Itálii. To však neznamená, že bychom se měli zdráhat mluvit o „výzdobných programech“ ve smyslu obecnější recepce a vědomého využívání určitých obvyklých významových i výtvarných motivů a *topoi*, která se v záalpském prostředí kombinovala ve velmi bohaté míře.¹²⁰

Rožmberská sídla pozdní renesance

Jednotlivá sídla rožmberského dominia se odlišovala nejen svou často jedinečnou architekturou, ale především funkcí, kterou zastávala v rámci panství a rezidenční sítě. V rámci sídelní struktury posledních Rožmberků přitom měly rezidence specializovanou a také proměnlivou funkci a význam,¹²¹ což odpovídá rozličným využitím i přístupům, jaké ke svým sídlům jejich majitelé zaujímalí a jaké stavební a dekorativní úlohy pro ně tedy volili. Ústředními venkovskými rezidencemi byly zámky v Českém Krumlově, po jeho odprodeji

¹¹⁷ Problematiku shrnuje s řadou důležitých bibliografických odkazů např. Hahn (pozn. 50), s. 55–74. Pro naše prostředí zejména Václav Bůžek (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků* (Opera historica 3). České Budějovice 1993. – Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku* (Opera historica 7). České Budějovice 1999. – Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.

¹¹⁸ Detailněji např. Müller (pozn. 51). – Hahn (pozn. 51), s. 9–38. V českém prostředí zejm. Knoz (pozn. 51).

¹¹⁹ K rezidencím viz Müller (pozn. 113), s. 25–42.

¹²⁰ O této problematice omezené „programovosti“ renesančních výzdob mluví i v případě italského prostředí např. Elisabeth MacDougall, *Imitation and Invention: Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens*, *Journal of Garden History* 5, 1985, č. 2, s. 119–134, zvl. s. 129. U nás např. Herbert Karner, *Pod Martovou hvězdou. Obrazová výzdoba Valdštejnského paláce mezi programem a pragmatismem*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha 2007, s. 127–143, zvl. s. 142–143.

¹²¹ Pavlíčková (pozn. 112).

Rudolfu II. pak Třeboň. Vedle toho měl klíčovou roli palác na Pražském hradě, budovaný zde od poloviny 16. století jako rezidence dalších významných rodů, které od poloviny 16. století hledaly v pražské metropoli stabilnější rezidenční zakotvení.¹²² Pražský palác (1545–1556) byl nikoliv náhodou budován jako jiná soudobá sídla předních rodů (Pernštejnů, Lobkoviců) po vzoru panovníckých rezidencí italskými staviteli. Na místě předchozích dvou velkých domů tedy vyrostla díky projektu Giovannio Fontany „moderní“ forma rozsáhlého městského paláce se systémem patrových nádvorních arkád, z prvních v celé střední Evropě vůbec, a obohaceného souborem věžic a štítových věnců. Při stavbě a na její výzdobě byli rovněž činní další italscí tvůrci (malíř Florian Vlach, pověřený „*rýsováním figur v domě*“ ad.). Později připojená zahrada (1574) a úpravy těsně před Vilémovou smrtí (1590–1591), spojené s dalším luxusním vybavováním paláce, přetvořily tento objekt v jednu z nejrepresentativnějších rezidencí své doby. To plně odpovídalo postavení stavebníka disponujícího nejvýznamnějším zemským úřadem nejvyššího purkrabího.¹²³

Rezidenci v Českém Krumlově patřila jako hlavnímu sídlu rožmberského dominia přirozeně priorita, odrážející se v rozsáhlých přestavbách a vybavování sídla. Kontinuální úpravy byly započaty již v padesátých letech, záhy po Vilémově převzetí vlády nad svým panstvím, a trvaly do konce jeho života. Založení obory a zahrady s letohrádkem, který ještě Bohuslav Balbín obdivoval jako „*italské dílo*“, pokračovalo v sedmdesátých letech velkorysou přestavbou hradu dle projektu Baldassara Maggiho, který dal rezidenci dnešní jasný a dominantně působící tvar, vymezený kolem dvou nádvoří.¹²⁴ Známa je obšírná Březanova pasáž shrnující Vilémovo budování: „*Pročež hrad Krumlov starý, nepořádný, úzký, tmavý a neveselý, takměř ve všech místech rozšířil, přeformoval, v způsob veselý a prostranný vystavěti dal, takže kromě věže staré podobenství starého nezůstalo.*“ Pripomíná přitom zejména důsledně klenuté místnosti, velkorysé prostory – „*krásné stavení*“ a „*příhodní pokojové*“.¹²⁵ Obrys zámku roku 1580 výrazně doplnilo zastřešení a později dekorativní vymalování monumentální věže při Hrádku.¹²⁶ S výjimkou této dominanty nevykazuje ovšem zámek v Českém Krumlově zvnějšku náročnější architektonické řešení, což jednak vyvolala omezená a určující starší dispozice, ale snad také vědomě sevřený charakter stavby, která stroze vyjadřuje svrchovanou vládu nad rožmberským dominiem. Osobité místo potom mělo patřit náročným a programovým dekoracím fasád a interiérů.

Nesporně zajímavým sídlem byla Bechyně, získaná roku 1569 Petrem Vokem a sloužící jako sídlo rodové sekundogenitury. Výjimečná vnitřní výzdoba je předznamenána také bohatou vnější podobou zámku, kterou projektoval rovněž Baldassare Maggi, souběžně s pracemi v Českém Krumlově, od roku 1579. Tento „*v nově na větším díle*

¹²² Bůžek a kol. (118), s. 175–176.

¹²³ Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977, s. 22–23. – Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986, s. 34–38. – Jarmila Krčálová, *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*. Praha 1989, s. 22. – Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 1995, s. 239–240.

¹²⁴ Jarmila Krčálová, *Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986, s. 16–20. Naposledy k objektu s další literaturou Anna Kubíková, *Českokrumlovský zámek za posledních Rožmberků*, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 196–197.

¹²⁵ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 371.

¹²⁶ K původní podobě viz Milada Lejsková-Matyášová, *Českokrumlovská veduta z roku 1591*, *Umění* 13, 1965, s. 607–611.

vystavený“ zámek na místě staršího hradu získal podobně scelenou podobu, koncentrovanou kolem nádvoří, jako českokrumlovský zámek. Kubickou hmotu dominanty stavby i tu ozvláštňuje silueta věže a výmalba fasád, zejména té vstupní se složitou manýristickou dekorací v podobě nizozemsky orientovaných iluzivních motivů architektonických i figurálních.¹²⁷ Jako i v Českém Krumlově, tak i zde byla snad tato vnější působivost a „vznešenost“ stavby komplementárně doplněna náročnou podobou a výzdobou interiérů.¹²⁸

Pokud tato působivá sídla tvořila ústředí vladařské moci Rožmberků, pak na opačném konci pomyslné linie mezi centrem moci a její periferií mohou stát drobnější příležitostné stavby. Vedle několika většinou starších tvrzí, plnicích základní administrativně-správní či příležitostné obytné funkce (například Drslavice) to byly i objekty spojené s krátkodobým „relaxačním využíváním“, zejména s loveckou zábavou. Většinou to byla spíše jen nenáročná refugia (jako například letohrádek Dobrá Mysl u obce Klec u Lomnice nad Lužnicí) či skutečně jen efemérně stavěné objekty, jako „stavení nové od dřeva vyzdvižené“ u Veselí na třeboňském panství, připravené v roce 1561 pro lovecké atrakce, jež oba poslední Rožmberkové uspořádali pro arciknížete Ferdinanda Tyrolského. Vedle toho představuje Kratochvíle vybudovaná Vilémem z Rožmberka rovněž „jen“ jako lovecké *tusculum* mnohem komplexnější, náročnější a trvalejší rezidenci.¹²⁹ Může se zdát, že v pozadí výstavby stavby v izolovaných netolických lesích stálo humanistické Vergiliovo vzdálení se povinností (*negotiis procul*), které na příkladu italských renesančních „humanistických vil“¹³⁰ provázela proklamovaná pastorální touha po klidném a čistém životě na venkově. Ale jen zdánlivě. Cosimo Medicejský sice mohl osobně poeticky tvrdit mladému Marsiliu Ficinovi, že neodjel do své vily v Careggi vzdělávat pole, ale duši, nicméně celý systém medicejských vil v Toskánsku provázal v rámci jejich renesančních adaptací silný politicko-dynastický zřetel, demonstrující teritoriální superioritu medicejských vladařů.¹³¹ Podobně silný „politický“ akcent provázal tzv. „protireformační vily“ italských duchovních šlechticů.¹³² Také v Kratochvíli sama složitá a bohatá výzdoba stavby, která bude dále analyzována, signalizuje její manifestační charakter určený celé řadě významných hostů, kteří sem zajížděli za Viléma i za Petra Voka. Samotná architektura této vily je velmi zajímavá – je obklopená ohradní zdí a sama o sobě vymezuje přísně ohraničený a nepřístupný okrsek, podobně jako v italských vilách, což se odráží i v jejím dobovém označení „zámek“ či dokonce „hrad“.¹³³ Vstup zajišťuje věžovitá brána a zeď s nikami a malbami „slavných mužů“ doplňují symetricky vložené objekty kaple a malých objektů – luxusně řešených obytných pavilonů. V rámci rezidenční sítě tedy Kratochvíle

¹²⁷ Krčálová (pozn. 124), s. 24–30.

¹²⁸ J. Krčálová, Renesanční nástěnné malby zámku Bechyně, *Umění* 11, 1963, s. 25–49.

¹²⁹ Krčálová (pozn. 124), s. 30–39.

¹³⁰ Amanda Lillie, The Humanist Villa Revisited, in: A. Brown (ed.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, s. 193–215.

¹³¹ Matthia Quast, Die Medici-Villen als Spiegel frühabsolutischer Herrschaft. Beobachtung zur Instrumentalisierung der Villenarchitektur unter Großherzog Ferdinand I. (1587–1609), in: Wolfgang Liebenwein – Anchise Tempestini (eds.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München – Berlin 1998, s. 375–385.

¹³² Nadja Aksamija, Defining the Counter-Reformatin Villa: Landscape and Sacredness in Late Renaissance „villeggiatura“, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 33–63.

¹³³ David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, s. 3–4. – Pánek – Březan (pozn. 1), s. 545.

nesloužila jako „prostý lovecký letohrádek“, ale mnohem více se zdá, že plnila funkci sice příležitostného zato plnohodnotného vedlejšího sídla, doplňujícího hlavní rožmberské rezidence. Toto doplnění bylo nejen funkční, pragmatické (poskytovalo kupříkladu zázemí pro lovy a odpočinek), ale neslo s sebou i značný symbolický kapitál. Vilém z Rožmberka mohl disponovat sídlem, jež bylo v českém prostředí naprosto výjimečné, a proto nepřekvapí dokumentovaný zájem jeho současníků o tuto stavbu. S nadsázkou můžeme říci, že stejně tak jako byl Maxmilián II., fascinován zprávami o Ville d'Este v Tivoli, jejíž dokumentaci získal, podobně byl i jeho syn Rudolf II. nadšen nově získanou Kratochvílí (koupenou roku 1602 s dalšími rožmberskými majetky), pro kterou stejně tak nechal vzápětí pořídit bohatou obrazovou dokumentaci série vedut celku i pohledů do interiérů.¹³⁴

Poslední ústřední rezidencí Rožmberků byl zámek v Třeboni, který může být za Petra Voka vnímán jako zdánlivě uzavřený svět sbírek, vzdálený od pražského centra. Přesto se analogicky jako v Kratochvíli jednalo o „dynamickou rezidenci“, v níž se konala řada klíčových politických jednání. Architektura a výzdoba přestavovaného zámku je skutečně pozoruhodná a intenzivní výstavba jen potvrzovala potřebu a význam vybudování prostředí pro početný rožmberský dvůr. Rozsáhlá výstavba podle projektu Domenica Cometty vytvořila velkorysý zámecký areál s řadou zajímavých manýristických detailů,¹³⁵ včetně moderních a vznešených detailů, jakou byla zejména galerie – „dlouhá chodba“, která jako typ souvisí s prestižními příklady na zámku Fontainebleau, v mnichovské rezidenci s Antikváriem či s rudolfínským španělským sálem Pražského hradu, analogicky určenými pro umělecké sbírky.¹³⁶ Třeboňský zámek ukazuje exkluzivní a náročný typ aristokratického sídla, prokazující vysoké standardy šlechtické rezidenční kultury, se kterými byl rožmberský rod schopen se ztotožnit i na konci své éry. Forma i výzdoba zámku přirozeně odpovídala nejen intelektuálnímu milieu a zájmům posledního rožmberského vladaře, ale i jeho odpovídající stavovské pozici.

Výzdobné „programy“ rožmberských sídel a spektrum jejich témat

Snad názorněji než sama architektura vypovídá o náplni a významu rožmberských sídel jejich výzdoba, pro kterou je nezřídka příznačný jejich ostentativní charakter „rétorických fasád“. Tento aspekt raně novověké architektury byl diskutován mnoha teoretiky zejména 16. století, kteří obecně zdůrazňovali afibitu mezi tváří člověka a fasádou jako tváří budovy, které spojuje stejná kvalita výmluvnosti a přesvědčivosti. Pietro Aretino tak v roce 1538 explicitně napsal benátskému sběrateli Andreu Odonimu: „*Nechej komukoliv, kdo bude chtít poznat jak jasná a čistá je dušu člověka, pohlédnout do tváře a na jeho dům.*“ Podobně je doloženo, že se na průčelí vily Giangiorgia Trissina, šlechtického teoretika a prvního patrona Andrey Palladia, v Cornar u Vicenzy nacházel nápis „*Pokud chceš poznat duši zdejšího pána, dívej se a přemýšlej o tomto domě.*“¹³⁷ Pokud sledujeme základní

¹³⁴ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 85.

¹³⁵ Jarmila Krčálová, Domenico Benedetto a Antonio Comettové v jižních Čechách, *Umění* 26, 1978, s. 34–55.

¹³⁶ Lietzmann (pozn. 73), s. 194–202.

¹³⁷ Marina Dmitrieva-Einhorn, Rhetorik der Fassaden. Fassadendekorationen in Böhmen, in: Andrea Langer – Georg Michel (eds.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, s. 151–170. – Cit dle. Lex Hermans, The Rules of Rhetoric as Manual for Reading Classicist Architecture, *Internationa Journal of Architectural Theory* 12, 2008. <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/en/issue/2007-2.php>.

intence výzdob rožmberských sídel, můžeme jako první uvést vizualizaci mocenského a dynasticko-rodového, tedy „vladařského“ principu. Vyjádřením rodové kontinuity, zapojení do tradičních stavovských struktur, a s tím souvisejícím majetkovým a politickým zakotvením byly především heraldické atributy a emblémy. Objevují se nejčastěji ve formě tzv. rožmberského jezdce či figury rožmberské růže, jež nacházíme na širokém spektru předmětů – od stolního nádobí až po fasády rezidencí (např. na zámku v Bechyni), v příznačně všudypřítomné podobě také ve výzdobě pražského Rožmberského paláce. Dalším komplexním motivem byly různě řešené genealogické galerie rodových znaků s Rožmberky spřízněných rodin. Ty ukazovaly tradiční a letité svazky jako nástroje uchování urozenosti a pokračování rodu, stejně jako trvalé připomenutí významu těchto „sňatkových strategií“, vytvářejících majetkovou základnu a zapojujících Rožmberky (ale *vice versa* i další dotčené rody) do příslušných společenských a stavovských struktur. Rožmberské rezidence nedisponovaly prostorem arkádových nádvoří moravských zámků, které poskytovaly reprezentativní místo pro genealogické vývody svých stavebníků, proto se tato podstatná složka heraldické výzdoby soustřeďovala do zvláštních a k tomu určených vnitřních prostor „erbovnic“. Takovým byl například vznešený dvoupodlažní tzv. Erbovní sál s přilehlou chodbou na zámku v Českém Krumlově či tzv. Dvořanská světnice v třeboňském zámku s heraldickou výmalbou v podobě centrálního rožmberského jezdce a znaky Zrinských, Švamberků a dvořanů Petra Voka (v Třeboni byla přítom i druhá erbovní síň). Kromě heraldických motivů, vztahujících se k politickému a stavovskému postavení šlechtice, byly dalším atributem této „zdatnosti“ také vojenské motivy zbrojí a trofejí, které nacházíme v interiéru rožmberské tabulnice i na fasádách zámku v Bechyni, přesně jako v analogických výzdobných programech arkád některých renesančních zámků (např. boskovického v Bučovicích či žerotínského v Náměšti nad Oslavou). S tím mohou souviset i lovecké výjevy, které nemusejí, jako v případě Kratochvíle, odpovídat jen „rekreacnímu“ charakteru takovéto činnosti, ale i plně reprezentační povaze této šlechtické zábavy,¹³⁸ stejně jako „symbolicko-mužným“ loveckým schopnostem šlechtice.

Kvality šlechtice – v tomto případě rožmberského vladaře nespočívaly pouze ve vědomí jeho pevných a nezpochybnitelných rodových vazeb, ale jeho vznešenost se komplementárně opírala o morální kvality v širokém slova smyslu. Pojetí raně novověké aristokratické rezidence jako sídla ctnostného a příkladného šlechtice se odráželo v cyklech ctností, kardinálních i teologických, i dalších „morálních alegorií“ či nápisů, jež může dobře ilustrovat latinské motto na průčelí Louvru z doby Františka I. a Jindřicha II., oslavující jejich „*nejnepřemožitelnější královskou ctnost*“. Latinské slovo „*virtus*“ zde přitom můžeme vnímat ve všech jeho významových rovinách – mužná ctnost, charakter, udatnost, ušlechtilost, mravní síla, jednoduše všeobecná „urozená výtečnost“.¹³⁹ Nepřekvapí proto,

¹³⁸ Jeremy Kruse, *Hunting, Magnificence and the Court of Leo X*, *Renaissance Studies* 7, 1993, č. 3, s. 243–257. – Selma Krasa et al., *Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch* (kat. výst.), Historischen Museums der Stadt Wien 1997, s. 42.

¹³⁹ Andreas Wang, *Der „Miles Christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975. – Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zur Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999. – Luke Syson – Dora Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001. – Andrew Morrall, *The Reformation of the Virtues in Sixteenth-Century German Art and Decoration*, in: Tara Hamling – Richard L. Williams (eds.), *Art Re-formed. Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts*, Newcastle 2007, s. 105–125.

že i v rožmberských sídlech nacházíme přítomné personifikace ctností, především oněch platónských čtyř kardinálních – Spravedlnosti, Obezřetnosti – Moudrosti (Prudentia), Umírněnosti a Statečnosti. Tyto cykly vůbec patřily v 16. století k nejčastěji produkovaným grafickými dílnami, vytvářejícími četné předlohy také pro malby nacházející se na rezidencích posledních Rožmberků, jak ještě uvidíme i v Kratochvíli. Jejich popularita ukazuje, jak se morální filozofie, vycházející přinejmenším z Cicerona (viz jeho vlivný a v 16. století hojně rozšířený spis *De officiis*, pojednávající o ctnostech člověka) stala v renesanci součástí obecné životní normy. Také Erasmus Rotterdamský ve své příručce „výchovy křesťanského rytíře“ poskytl pro urozence velmi vlivný christianizovaný ideál ctnostného člověka (*vir virtutis*). Ten vychází díky své víře v Boha z vnitřního zápasu s neřestmi upevněný ve svých ctnostech a schopnostech, což jej neposiluje jen v jeho vlastních očích, ale především legitimuje jeho politicko-mocenské ambice.

Přesně v tomto smyslu můžeme vnímat výzdobu interiérů bechyňského zámku, které Petr Vok vybavil několika programy, z nichž ústřední se nachází v místnosti mylně označované jako tzv. soudnice, ve skutečnosti privátního pokoje Petra Voka, snad ložnice. Její klenbu pokrývá jedinečná sestava štukových reliéfů, které vytvořila kolem roku 1590 dílna Antonia z Melana, činná o něco málo dříve i v Kratochvíli. Předlohy pro tuto složitou a tajuplnou výzdobu byly nalezeny v emblematickém díle francouzské básničky Georgette de Montenay *Monumenta emblematum christianorum virtutum* (1571), respektive v jejích rytinách od Pierra Woeiriota, které byly v Bechyni důsledně napodobeny.¹⁴⁰ Programem této exkluzivní výzdoby je emblematická složka, která se vztahuje ke vztahu člověka k Bohu jako jeho jediné naději a záštitě, provázející jej nástrahami tohoto světa, na jehož konci je neodvratná smrt. Osobní, ale i rodový vztah k hlásané normě správného křesťanského života představuje například jeden z emblémů s nápisem „Čistá víra vítězí“, který je propojen s heraldickým motivem rožmberské pětilisté růže. Přes spíše nadkonfesijní charakter tohoto programu přece jen nacházíme místa, která mohou zřetelněji odrážet věroučné preference Petra Voka, například v zajímavém emblému muže na lodi uprostřed rozbouřeného moře, upínajícího se k Boží pravici s pochodní a s nápisem „Koho se mám obávat“. Scéna se vztahuje nejen k 26. žalmu, ale ve svém akcentu víry v absolutní sounáležitost boha s člověkem i k Pavlovu listu Římanům a jeho nikoliv znepokojivé, ale naopak utěšující otázce „kdo nás odloučí od lásky Kristovy?“. Tento motiv totiž nacházíme nejen na protestantských epitafech, ale také na četných grafikách, názorně například na jedné knižní ilustraci v *Antialkoránu* Václava Budovce z Budova.¹⁴¹ Zde stojí obdobně „křesťanský rytíř“ na lodi v rozbouřeném moři, rovněž pod záštitou Boží pochodně, jakkoliv je ohrožovaný střelami Goga, Magoga, Kacířů, Smrti, Čerta, Světa a Těla. Tyto bechyňské emblémy jsou potom doplněny postavami Ctností, pojatých zajímavě jako psychomachie, tj. přemožitelky neřestí zpodoběných ve formě mužů – historických negativních osob. Jde o čtyři kardinální a tři teologické – Víra, Naděje a Láska, z nichž je poslední „symetricky“ zdvojená, čímž snad akcentuje její význam zdůrazněný apoštolem Pavlem v listu Korintským, případně to souvisí s pragmatičtějším významem manželské ložnice. (Uvidíme

¹⁴⁰ Milada Lejsková-Matyášová, Program štukové výzdoby tzv. Soudnice zámku v Bechyni, *Umění* 21, 1973, s. 1–17.

¹⁴¹ Ondřej Jakubec, Renesanční epitaf jako médium konfesijní identity v prostředí předbělohorské Chrudimi. Památník Tomáše Lvíka Domažlického (1616) a Salomeny Francové z Liblic (1619) jako historicko-antropologický pramen, in: *Theatrum historiae 3. Sborník prací Katedry historických věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice*, Pardubice 2008, s. 65–84. – Noemi Rejchrtová, *Václav Budovec z Budova*, Praha 1984, s. 186–189.

totiž, že personifikaci Lásky se dostane centrálního postavení i v ložnici Polyxeny Rožmberské z Pernštejna v Kratochvíli). Tento ojedinělý emblematický program Vokova *privatissima* na Bechyni sleduje stejnou linii jako podobné „hermetické“ výzdobné programy již raně renesančních *studior* v Itálii či podobných soukromých studoven, které známe například v prostředí sídel francouzských králů jako výraz *reges sapientiae*. Vokovo přihlášení se k tomuto ideálu a normě ctnostného křesťanského života potvrzují v tzv. soudnici i zbytky nástěnných maleb ctností (a snad dalších „filosofických alegorií“ či věd) ve výklencích oken a vstupu. Podobné cykly kardinálních i teologických ctností nacházíme také ve štukové výzdobě letohrádku Kratochvíle, zde opět dvakrát ve Zlatém sále a apartmánu Polyxeny, kde přímo obklopují symbolickou figuru rožmberského jezdce, demonstrující *virtus* tohoto rodu. Pro tento morálně-manifestační aspekt výzdoby aristokratických sídel máme četná srovnání, například z německého prostředí – kupříkladu v cyklu ctností v slavnostním a hodovním sále zámku Friedricha Moudrého ve Wittenbergu či v hesenském zámku ve Schmalkalden ad.

Ctnosti jako výraz „urozené výtečnosti“ Rožmberků nesměly samozřejmě chybět na jejich rodovém sídle v Českém Krumlově.¹⁴² Na fasádách se objevily opět nejen kardinální ctnosti, ale i postavy ztělesňující příkladné vzory chování – Lukrécie, Judita. Také zdejší obrazy z Ovidiových *Proměn* (např. Diana s Aktainonem, Apollon usmrčující Pýthóna, Pallas Athéna s Múzami ad.) mohou být vnímány jako morální *exempla*, kdy ctnosti jsou bohy odměňovány a neřesti trestány, jak je interpretoval například italský humanista Raphael Regius (+1520). V případě Českého Krumlova a jeho výzdoby (zahrnující i cykly planety, smyslů a živlů) přitom můžeme sledovat zajímavé souvislosti s podobnou výzdobou fasád zámku Ambras Ferdinanda Tyrolského. Ten je zde obdobně alegoricky prezentován jako dobrý vládce obracející se k ideálu „křesťanského zlatého věku“.¹⁴³ Podobně lze vnímat také výzdobu na Kratochvíli, jejíž štukové výjevy z Liviových římských dějin nemusejí být jen konkretizovaným projevem rodových aspirací Rožmberků k věčnému městu. Mohou být stejně tak obecným morálním „vzorníkem“, obracejícím se k ctnostným autoritám antického ideálu vladaře, jak to předkládala žánr raně novověké *Fürstenspiegelliteratur*.¹⁴⁴

Rožmberk – reflexe humanistického *concetta* na „jihočeské periferii“

Syntézou a vyvrcholením rezidenční kultury Rožmberků a naplňováním jejich sídel uvedenými výzdobnými koncepty je bezpochyby hrad Rožmberk, kde je vše podstatně koncentrováno do jediného prostoru hodovního sálu, tzv. tabulnice, vyzdobené pro synovce posledních Rožmberků Jana Zrinského ze Serynu počátkem 17. století, pravděpodobně s podílem Petra Voka jako Janova mentora. Právě angažmá Petra Voka v souvislosti s jeho rolí v Kratochvíli zde může být více než ilustrativní. Rožmberská jídelna zahrnuje opět překvapující množství motivů – nástěnné malby deseti lidských věků, personifikace pěti smyslů, čtyř temperamentů, alegorie dětí sedmi planet, tzv. Hudební (či spíše múzický) výklenek s pramenem, představující Múzy na úpatí Parnasu s Pallas Athénou a Pegasem, Vulkánem a Herkulem, ale i vanitasní obraz tančících smrtek a také nezbytné

¹⁴² Jmila Krčálová, *Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově*, *Umění* 16, 1968, s. 357–379.

¹⁴³ M. Dmitrieva-Einhorn (pozn. 137), s. 167–168.

¹⁴⁴ Rainer A. Müller, *Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters*, in: Chantal Grell – Werner Paravicini – Jürgen Voss (eds.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998, s. 359–371.

heraldické atributy a vojenské trofeje v bohatém dekorativním aranžmá četných ornamentů a grotesek. Výklad, jakkoliv vždy hypotetický, ukazuje, že tato výzdoba souvisela se sňatkem Jana Zrinského a Marie Magdalény Novohradské z Kolovrat.¹⁴⁵ Tradiční motivy (tanec smrti, lidské věky) se zde prolínají s četnými humanistickými koncepty (kosmologicko-humorálními, novoplatonsky múzickými) a vytvářejí oslavu harmonického nástupu nového páru. Ten je definován v průsečíku vladařských mocenských (vojenských) schopností a morálního ideálu stavěného jak na pozadí středověkého vědomí pomíjivosti lidského věku, tak v kontextu bohaté a sofistikované renesanční symboliky. Sál s výklenkem tak v úhrnu představuje nejen epicentrum patriarchální vladařské moci, ale také zrcadlo ctnosti nastavené urozenými objednateli sobě samým, ale i svému okolí.¹⁴⁶ Podobnou situaci budeme sledovat později také v hlavním hodovním sále Kratochvíle, kde bude jinými prostředky formulován obdobný „morální program“ konstruuující a reprezentující identitu dobrého vladaře a jeho vlády. Je samozřejmě otázkou, do jaké míry šlo o průnik uměleckých schopností a dostupnosti například grafických předloh a vlastní zainteresovanosti objednavatele. Každopádně to ukazuje na enormní pozornost, která se přikládala nejen náročné výzdobě, ale i jejímu symbolickému a sémantickému aspektu. Ona okrajovost sídla přitom může být jen zdánlivá, viděno z dnešní perspektivy. Naopak, pro Petra Voka a Jana Zrinského představoval Rožmberk centrální rezidenci, jak z hlediska rodové historie, tak vzhledem k jejímu toužebně očekávanému, leč nenaplněnému pokračování prostřednictvím právě novomanželského páru Jana a Magdaleny. Podobně jako v Kratochvíli, i ve zdech této rezidence měl být počat rožmberský dědic.

V případě výzdoby hodovní síně v Rožmberku se lze pozastavit u dvou vybraných elementů jeho složité výzdoby, které ale mohou i pro další výklad zastoupit zajímavé akcenty ideového vyznění šlechtických rezidencí, zvláště užitečných i pro analýzu Kratochvíle. I zde totiž budeme svědky zajímavých ikonografických programů, které tolik kvetly v prostředí italských manýristických sídel, a alespoň tyto dvě sondy poskytují možnost uvědomit si v rámci uměleckých realizací propojení italské šlechtické a humanistické kultury s rožmberským prostředím. Toto případové srovnání má ukázat, jak určitá témata, působící ve svém významovém spektru poněkud sofistikovaně, mohla pro svou univerzalistickou povahu a díky prostředkování řadou médií (uměleckých i literárních) zasáhnout i do jihočeského prostředí. Jistě je otázkou, nakolik za každou cenu musely nést identické sémantické vrstvy a nakolik se naopak díky nejrůznějším způsobům přenosu a adaptacím nestávaly více dekorativními schémata. Pravda bude patrně, jak to často bývá, někde uprostřed. V prvním případě bude tedy přiblížena asi nejpozoruhodnější část prostoru – tzv. hudební (múzický) výklenek a následně cyklus obrazů s kosmologickým programem Děti planet.¹⁴⁷

Rožmberk – Parnas a chrám múz

Jistě nejpozoruhodnější částí hodovní síně v Rožmberku je tzv. Hudební výklenek, což je ovšem ne zcela přesný výraz. Nika je vložena do síly zdiva v koutě sálu a odděluje ji bohatě zdobená kovaná mříž tvořená efektně proplétanými úponky s vegetabilními a zoomorfními

¹⁴⁵ K tomu viz Václav Bůžek, *Aliance Rožmberků, Zrinských ze Serynu a Novohradských z Kolovrat na počátku 17. století, Jihočeský sborník historický* 65, 1996, s. 10–25.

¹⁴⁶ K výzdobě viz Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3), s. 61–140. Múzického aspektu si povšiml již Jan Müller (pozn. 113), s. 42, blíže jej však neinterpretoval.

¹⁴⁷ Následující dvě podkapitoly vycházejí z autorovy kapitoly v publikaci Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3), s. 61–140.

motivy. Celý prostor je kompaktně vymalován a podřízen malované architektonické struktuře, která buduje vysoký sokl, ze kterého vycházejí kompozitní sloupy nesoucí na kladí iluzivní klenbu, z níž uprostřed vyrůstá perspektivní a „do nebe“ otevřená lucerna. V rámci ploch vymezených touto „architektonickou“ konstrukcí se nachází zajímavé figurální výjevy, z nichž dominantní je unikátní skupinová scéna šestnácti žen muzicírujících na rozličné dobové nástroje. Doprovází je dvě mužské postavy černocho a bělocha při varhanách a celek je doplněn řadou vegetabilních i zoomorfních detailů. Po stranách místnosti se při vstupu proti sobě v malovaných nikách nacházejí postavy mladého Herkula a staršího Vulkána s kovadlinou a kladivem. Nad nimi v lunetách pololeží říční božstva, opírající se o nádoby vodních pramenů. V centrální lunetě nad hudebnicemi je zobrazena Minerva a vzpínající se Pegas. Vrchol klenby uzavírají manýristické figury ženských karyatid přidržujících ústřední lucernu. Celek je doplněn řadou malovaných detailů (rostlinné i téměř hoefnagelovské zoologické prvky, andílčí hlavičky, maskarony, úponkové a boltcové motivy) a zejména bohatě dekorativním prvkem četných vykládaných barevných skel, sugerujících dojem drahých kamenů.

Pro svou dominantní hudební scénu se ikonografie hluboké niky vykládala buď ve smyslu žánrové scény, odkazující na benátské malířství a jím oblíbené pastorální téma „concert champêtre“ (Tizian, Veronese, Tintoretto ad.),¹⁴⁸ případně se interpretovala jako obecná alegorie Hudby.¹⁴⁹ Na první pohled to může znít slibně. Téměř zde vidíme živé hudebníky, kteří v pestrém malířském aranžmá doprovázeli slavnostní rožmberské hostiny. Samozřejmě i tuto možnost nemusíme zavrhnout, vezmeme-li do úvahy příslušnost k sálu, kde je při nejrůznějších slavnostech či společenských setkáních hudba předpokládána. Jistá oddělenost hudebníků pak může souviset s fenoménem „skryté hudby“, kdy byly v rezidencích či letohrádkách zřizovány speciální ukryté prostory pro hudebníky (u nás např. v rondelu jindřichohradeckého zámku).¹⁵⁰ Věc je však složitější, stejně jako ikonografie výjevu, a to především pro svůj vztah k dalším motivům. Poměrně jasný klíč představuje zobrazení Pallas Athény s Pegasem v lunetě nad centrálním výjevem. Pegas svým kopytem vyráží pramen vody, který nepředstavuje nic jiného než pramen Hippokréne vyvěrající při hoře Helikónu, na kterém sídlí Múzy, dcery Dia a Mnemosyné. Pokud jsou tedy zobrazené ženy Múzy, pak zobrazení bohyně Athény souvisí patrně s její návštěvou v souvislosti s hudebním kláním mezi Múzami a pyšnými dcerami makedonského krále Piera, jak to v páté knize *Proměn* popisuje Ovidius. Počet žen sice neodpovídá, je totiž vyšší (v obou mytologických soutěžních skupinách jich bylo po devíti, jak to odpovídá počtu Múz), stejně jako jsou nezvyklé postavy černocho a muže zcela vpravo při varhanách. I tak však múzický (nikoliv jen muzikální) aspekt nemusíme zcela opomenout.

¹⁴⁸ Ulrike Groos, *Ars Musica im Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim 1996, s. 231–247. – Luigi Beschi, L'immagine delle Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana, *Imago musicae* 16/17, 1999/2000, s. 171–191.

¹⁴⁹ Jarmila Krčálová, Ke knize Evy Šamánkové *Architektura české renesance*, *Umění* 10, 1962, s. 75–76. – Eadem, Italské podněty v renesančním umění českých zemí, *Umění* XXXIII, 1985, s. 75. – Jana Kybalová, Inneraum und Kunstgewerbe, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 209.

¹⁵⁰ Fenomén zkoumá v současné době Arne Spohr, který naposledy přednesl příspěvek „‘Like an earthly paradise’: Concealed music and the performance of the Other in late Renaissance pleasure houses“ na pražské konferenci „*Looking for Leisure Court Residences and their Satellites, 1400–1700*“, z níž bude jeho práce publikována v rámci příslušného sborníku.

Téma muzicírujících postav v krajině a v různých pastorálních scénách bylo skutečně oblíbeným v italské, zvláště benátské malbě 16. století.¹⁵¹ Ale právě tyto „hudební výjevy“ měly často zcela jiný než jen žánrový význam, ale naopak jako svébytné „*fantasie mit Musik*“ představovaly spíše složité alegorie múzické inspirace, opírající se o řadu literárních a filozofických zdrojů antiky.¹⁵² Humanisté vnímali hudbu filozoficky jako metafyzickou kategorii, zejména s odvoláním na pythagorejskou „harmonii sfér“. Byla pro ně přitom závazná Boethiova klasifikace definující tři kategorie hudby: *musica mundana* (transcendentální hudba jako výraz kosmické harmonie sfér), *musica humana* (hudba inspirovaná božskou harmonií, spojovaná např. s Orfeem či Davidem) a poslední *musica instrumentalis*, tedy vlastní hudba provozovaná lidmi. Pojetí Hudby v duchu *musica mundana* bylo klíčové pro četné spekulativní teoretiky renesance, kteří v novoplatonickém duchu nacházeli v hudebních harmoniích a jejich vztahu k proporčním a matematickým principům důkazy propojení mikrokosmu a makrokosmu – vnímali hudbu jako božskou kategorii absolutní harmonie (např. Lucca Paccioli, *De divina proportione*, 1497, Gioseffo Zarlino, *Le institutione harmoniche*, 1589, Robert Fludd, *De Templo Musicae*, 1617).¹⁵³ Reflexe těchto názorů v dobovém umění, architektuře a její teorii byla již několikrát analyzována (např. u Andrey Palladia).¹⁵⁴

Právě úloha Múz jako prostřednic „boží harmonie“ se jako klíčová vnímala již od středověku, kdy se v pythagorejském smyslu považovaly za prvotní hybatelky kosmické harmonie sfér.¹⁵⁵ Kosmologické pojetí Múz vychází přinejmenším z pozdně antického spisu Martiana Capelly *De nuptiis Philosophiae* popisujícího alegorickou cestu do nebeské

¹⁵¹ Groos (pozn. 148).

¹⁵² Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d'artistes*, Genève 1991. – Gabriele Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance, *Imago musicae* 9/12, 1992–1995, s. 159–203. – Eadem, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999. – Dieter Gutknecht, *Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 2003. – Tilman Seebaß, Giorgiones und Tizians fantasie mit Musik. Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance, *Imago musicae* 16/17, 1999/2000, s. 25–60. Pro symbolický význam motivu „Hudby“ v nizozemském malířství viz Jane R. Stevens, Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings, *Imago musicae* 1, 1984, s. 75–102 a souhrnně Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975. Obecně k problematice např. Albert P. de Mirimonde, Les allégories de la musique I–II, *Gazette des Beaux-Arts* 61, 1968, s. 295–324; 62, 1969, s. 343–362. – Ellen Rosand, Music and Iconology, in: Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside*, Princeton 1995, s. 257–264.

¹⁵³ Peter Vergo, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, London 2005, s. 138–186. – Luiz Marques, Die Ursprünge der Musik, in: Wilfried Seipel (ed.), *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien 2001, s. 39–45. – Alexandra Ziane, Himmlische und Irdische Liebe in der Musik des späten 16. Jahrhunderts in Rom, in: Lasse Hodne (ed.), *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, Roma 2005, s. 77–98.

¹⁵⁴ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Chichester 1998, s. 60–137. – Deborah Howard – Malcolm Longair, Harmonic Proportion and Palladio's Quattro libri, *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, 1982, s. 116–143. – Branko Mitrović – Ivana Djordjević, Palladio's Theory of Proportion and the Second Book of the 'Quattro. Libri dell' Architettura', *Journal of the Society of Architectural Historians* 49, 1990, s. 279–292.

¹⁵⁵ Groos (pozn. 148), s. 154–156.

harmonie sfér, kdy právě Múzy způsobují, že sféry vydávají zvuky.¹⁵⁶ V 16. století ve svém filozoficko-spekulativním spise *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milán, 1518) prezentoval Franchinus Gafurius koncepci harmonie sfér, ve které stanovil pořadí nebeských hierarchií, v níž jednotlivým planetám odpovídají konkrétní Múzy.¹⁵⁷ Nepřekvapí tedy, že alegorické téma „koncertu Múz“ se stalo v renesančním umění do značné míry populární. Patrně nejznámější je Rafaelova freska *Parnasu* ve vatikánské Stanza della Segnatura (1511), zobrazující Apollóna hrajícího na housle ve společnosti Múz (Apollo Musagetes), oslavující alegoricky múzické schopnosti.¹⁵⁸ Již zcela ikonograficky vyhraněnou je rytina Hendricka Hondia st. *Koncert Múz (Musarum Officia, 1597)*, vycházející patrně z předlohy Taddea Zuccariho, zobrazující bohyně bez svých obvyklých atributů, zato však všechny zpívající a hrající na rozličné hudební nástroje. Toto téma bylo potom velmi oblíbené zejména v nizozemském umění přibližně v letech 1550–1650, často představující Ovidiův příběh z *Proměn*, kde dcery krále Piera (Pieridy) vyzvaly Múzy na hudební soutěž a po své porážce byly proměněny ve vrány.¹⁵⁹ Téma popularizovaly například grafiky Crispijna de Passeho, na jehož kolínském vydání Ovidiových *Proměn* (1602) se objevuje i motiv setkání Pallas Athény s hrajícími a zpívajícímu Múzami na Helikónu.¹⁶⁰ Je příznačné, že Passeho rytinu doprovází moralistní motto, úvaha o překonání hanebnosti a lidského zla Múzami. Motiv tak v podstatě představuje etický triumf dobrého umění nad nepravým, ctnosti nad neřestí (pýchou).¹⁶¹

V souvislosti s rožmborským výklenkem nacházíme v italském dvorském prostředí jednu zajímavou analogii, která nese řadu styčných bodů a může být do jisté míry považována za modelovou. Motiv souboje Múz a Pierid totiž sledujeme zejména v kontextu svatební kultury, a to opakovaně. Poprvé byl spektakulárně užít v rámci florentské svatby Ferdinanda I. di Medici a Christiny de Lorrain v roce 1589. Pod vedením dvorského umělce Bernarda Buontalentiho byla připravena série hudebních a dramatických scén a jeden z obrazů představoval právě toto ovidiovské téma.¹⁶² Kompozice komplikované manýristické scény se navíc od roku 1592 šířila po celé Evropě díky rytině Epifania d'Alfiano. Právě ona

¹⁵⁶ Vergo (pozn. 153), s. 138. – Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970, s. 29–40.

¹⁵⁷ Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1968, s. 268.

¹⁵⁸ Elisabeth Schroter, Raffaels Parnass. Eine ikonografische Untersuchung, in: *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterraneo y el Atlantico III*, Granada 1973, s. 593–605.

¹⁵⁹ *Metamorphoses*, V. kniha, verše 663–680.

¹⁶⁰ Stephen Orgel (ed.), *Metamorphoseon Ovidianarum. Cologne 1602. Crispin van de Passe*, New York – London 1979. O něco později (1606) vyšlo v Antverpách další vydání Ovidia, tentokrát s rytinami Antonia Tempesty, kde se rovněž objevila explicitní scéna návštěvy Minervy u Múz, Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch 36. Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1988, s. 31, č. 681. Podobně rozšířená byla v 16. století i francouzská vydání Ovidia s rytinami Bernarda Salomona, kde se objevuje i příslušná scéna s Pieridami, Jean Touzot, *Recherches sur des traductions françaises des Metamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France a la fin de XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris 1989, s. 23. K ovidiovským ilustracím např. Nigel Llewellyn, Illustrating Ovid, in: Charles Martindale (ed.), *Ovid Renewed. Ovidian Influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge 1988, s. 151–166.

¹⁶¹ Ilja M. Veldman, *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001, s. 207, obr. 161.

¹⁶² Alois M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539–1637*, New Haven – London 1964, s. 70–92. – James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven – London 1996.

mohla poskytnout inspiraci pro zmíněné Zuccariho a Hondiovo zobrazení muzicírujících Múz.¹⁶³ V případě medicejské slavnosti, a její možné, byť zprostředkované a okleštěné reflexe v Rožmberku, je provází analogický „múzický“ kontext. Přibližme si podobu těchto svatebních slavností v květnu 1589. V Teatru Mediceo byla sehrána opera Girolama Bargagliho *La Pellegrina*, která byla doplněna řadou speciálních dramatických výstupů – *intermezzi* – jejichž ideou, koncipovanou Giovannim de´Bardim, bylo harmonické propojení *musica mundana* a *musica humana*, jak to uváděl již první výstup, vizuálně zpracovaný, jako i ostatní, právě Buontalentim. Druhou z těchto *intermezzi* byla scéna hudebního souboje mezi Múzami a Pieridami, která se odehrávala na úpatí vysoké hory. Další čtyři scény byly následující: delfský lid zpívá pýthické písně oslavující Apollóna, vítěze nad drakem, resp. nepravou harmonií, další představoval onu démonickou disharmonickou vizi pekla, páté *intermezzo* ukazovalo příběh o Arionovi a poslední scéna odkryla Olymp s bohy a ctnostmi, kde Jupiter sesílá na zem Harmonii a Rytmus, aby pomohl lidstvu odpoutat se od pozemského břemene a nalézt spojení s univerzem. V souvislosti s rožmberským výklenkem je skutečně nápadná podobnost s Buontalentihovými scénami.¹⁶⁴ Na druhém z pěti *intermezzi* se v centru nachází vysoká skalnatá hora Helikón se šestnácti ženskými sedícími postavami (jako v Rožmberku) představující Hamadryády. Důležité je, že v upravené podobě obraz tohoto *intermezza* prostředkovala právě d’Alfianova rytina. Na Helikónu trůní Apollón hrající po Rafaelově vzoru na housle, obklopen ctnostmi. Pod ním ve dvou umělých jeskyních, grottách, sedí skupiny devíti muzicírujících žen – Múz a dcer krále Piera. Také v rožmberském zámeckém výklenku dominuje pozadí skalnatá hora – Helikón, a nápadná je i kompoziční podobnost některých konkrétních ženských figur. Navíc, stejně jako ve Florencii, tak i zde scénu doplňuje motiv pololežícího říčního božstva, v Buontalentihovské kompozici ztělesňující pramen Múz Hippokréne, v Rožmberku snad jejich oba vodní zdroje, Hippokréne a pramen v Kastalii u Delf. Ještě výmluvnější je přímo Buontalentihovský kresebný návrh pro druhé *intermezzo*, který představuje skrumáž ženských postav pod vrcholkem Helikónu, na kterém stojí vzepjatý Pegas. Tento návrh však může souviset i s jinou analogickou, a Rožmberku stejně tematicky blízkou scénou, návrhem pro operu *Il Rapimento di Cefalo*, navrženou Buontalentim roku 1600. V popředí scénického obrazu na úpatí hory Helikón přitom hrály Múzy na různé nástroje. Příznačné je, že tato Cacciniho opera byla určena opět pro svatbu, v tomto případě francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou.¹⁶⁵ Motiv Parnasu zabydleného muzicírujícími Múzami a nymfami nalezneme i v prostředí jiných francouzských dvorských slavností. V roce 1573 připravila Kateřina Medicejská v Tuilleries baletní inscenaci pro polského velvyslance, který přijel nabídnout královskou korunu Jindřichu III. Součástí toho „Ballet de Polonais“ byla i pohyblivá skála, na které trůnil Apollón hrající na lyru, a na níž dále sedělo šestnáct (opět jako v Rožmberku!) nymf symbolizujících francouzské provincie. Tento balet a jednotlivé motivy zachycují nejen kresby Antoine Carona, ale i

¹⁶³ Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999, s. 22–26. – Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Berkeley – Los Angeles 1984, s. 137–138.

¹⁶⁴ Nagler (pozn. 162), s. 80–82.

¹⁶⁵ Andrea Sommer-Matthias, Parnaß – Helikon – Olymp. Der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in der Florentiner Renaissancefesten, *Imago Musicae* 13, 1996 (1998), s. 76–86. K Múzám viz Oskar Holl, Musen, in: Engelbrecht Kirschbaum et al. (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, sl. 300–301. – Václav Bahník a kol., *Slovník antické kultury*, Praha 1974, s. 395.

rozměrná flámská tapiserie věnovaná francouzskému královskému páru Vilémem Oranžským.¹⁶⁶

Tato múzická scénografie pronikla ve stejné době a ve stejném prostředí i do trojrozměrného světa uměleckých realizací, zvláště v prostředí italských vil a jejich zahrad. U Mediceů lze zmínit zejména Horu Múz v projektu zahrady v Pratolinu, navrženou opět Buontalenti. Její součástí byla i hora Parnas završená Pegasem, s rozptýlenými sochami Múz na jeho svazích, doplněná četnými hydraulickými mechanismy i hříčkami. Sochařskou interpretaci Rafaelovy vatikánské fresky zase nabízel interiér Villy Aldobrandini ve Frascati. Základním konceptem zde je novoplatónská idea pouti k ctnostnému životnímu ideálu – hora Parnas představuje Ctnost, po které touží lidé (Múzy) a Pegas ztělesňuje lidskou vůli k dobru.¹⁶⁷ Velmi názorný příklad poskytuje malířská výzdoba sálu piana nobile Casa Zuccari ve Florencii z konce 16. století. Zahrnuje v porovnání s rožmberským výklenkem zcela analogické motivy – muzicírující Múzy s Apollónem trůnícím na Parnasu a s Pegasem v pozadí, to vše doplněno Perseovými příběhy. Interpretace této výzdoby se opírá o novoplatónský výklad, spis Marsilia Ficina *De novem Musis studiosorum ducibus* a spekulativní hudebně-filozofické traktáty (Franchino Gaffurio). V souvislosti s konceptem výzdoby se upozorňuje i na spis *Della forma delle Muse cavata da gli antiche i autori greci et latini* (Milán 1591) věnovaný Ferdinandu di Medici, v jehož předmluvě Gian Paolo Lomazzo zdůraznil ideu harmonické jednoty světa (*armonia nell'Universo*), zaštiťované Apollónem, vůdcem Múz.¹⁶⁸

Hypotézu o múzickém charakteru „hudebního výklenku“ v Rožmberku můžeme jistě odmítnout, a to přinejmenším s ohledem na počet ženských postav, doplněných o mužské, které nejsou z mytologického hlediska správné. Pro tematicky i inspiračně pestrý výzdobný program Rožmberku, jemuž je vlastní kombinatorika i malířská licence je ale možné si jej stále ponechat jako hypotetickou variantu, pro kterou svědčí i další důvody. Muzicírující dívky mohou dohromady kombinovat Múzy, Pieridy i Hamadryady, stejně jako může mít jejich číselná symbolika i další význam. V benátském malířství pozdní renesance přitom nacházíme další zajímavá srovnání, například malbu Jacopa Tintoretta *Koncert Múz a dalších božstev na Helikónu*, představující jako na Rožmberku podobně figurálně mnohočetnou scénu.¹⁶⁹ Naznačenou úvahu o humanistickém a „múzickém“ konceptu výklenku tabulnice navíc ale potvrzuje i vodní prvek, který je s tímto prostorem spojen. V inventáři z roku 1654 se mluví o neurčitém „*wasserkunstu*“ ve výklenku.¹⁷⁰ Dodnes je v zemi mezi dlažbou patrný zvláštní otvor, patrně pro přívod a odvod vody. Na mysl nám mohou přicházet různá vodní díla, která si v hojné míře oblibovala pozdní renesance, a která jež se v podobě vodních

¹⁶⁶ Howard Mayer Brown – Joan Lascelle, *Musical Iconography. A Manual for Cataloguing. Musical Subjects in Western Art Before 1800*, Cambridge (Mass.) 1972, s. 93, 95, 104. K ikonografii slavnosti Margaret M. McGowan, *La danse à la Renaissance. Sources livresque et albums d'images*, Paris 2012, obr. 8. V prostředí italských dvorských divadelních inscenací přitom nacházíme i další příklady tohoto filozofického múzicko-morálního tématu Parnasu s Múzami, Pegasem a Apollónem, např. Giulio Parigi, *Guerra di Bellezza* (1616), šířené rytinami Jacquese Callota, či Alfonso Parigi, *La Flora* (1628), viz Nagler (pozn. 162), obr. 94, 114.

¹⁶⁷ Sommer-Mathias (pozn. 165), s. 88–90.

¹⁶⁸ Claudia Cieri Via – Irene Guidi, Un „Parnaso musicale“ per una casa di artista a Firenze, *Artibus et historiae. An art Anthology* 47, 2003, s. 148–149.

¹⁶⁹ Obraz z roku 1546 je dnes uložen v soukromé sbírce v Neuilly, Groos (pozn. 148), s. 438.

¹⁷⁰ Milada Vilímková – Jan Muk, *Rožmberk – Dolní hrad. Stavebně historický průzkum*, Praha 1978, s. 25.

varhan či jiných mechanismů objevovala v manýristických zahradách a zejména grottách, podobně jako tomu budeme svědky v Kratochvíli, jejíž zahradu dekorovaly fontány a hydro-pneumatické automaty. V případě Rožmberku můžeme ale uvažovat třeba jen o nádrži s pramenem, který by se vázal na vodní pramen Múz – Hippokréné pramenicí při hoře Helikónu, který svým kopytem vyrazil ze země Pegas, jak je zobrazeno v centrální konše klenby. Vztah Múz k vodnímu živlu byl jednou z jejich podstatných vlastností, známý po celou antiku a kodifikovaný renesančními mytografy – motiv osvěžení zde vystupuje jako metafora božské, múzické inspirace. V podání italského hermetika Lodovica Lazzarelliho (1447–1500) bylo proto jedním z úkolů Múz střežení a péče o vodní pramen při Helikónu. Skrze tento vztah antika vyznávala jejich nymfický charakter, daný i etymologicky. Nepřekvapí, že v italském malířství 16. století patřilo i v rámci „koncertů v přírodě“ právě téma „*musica di nymphe*“ (či žen u studny) jako Múz k oblíbeným, a vyjadřovalo personifikaci božské inspirace a alegorii múzických schopností.¹⁷¹ Zobrazení koncertujících Múz sedících kolem pramene Hippokréné se objevilo také na titulu štrasburského tisku Lilia Gregoria Giraldiho *Syntagma de Musis* (1511) a exemplárním příkladem je malba *Benvenuta di Giovanniho Apollón, Múzy a básník* (kolem 1470), kde básník sedící u pramene přijímá inspiraci od hrajícího ansámblu Apollóna a Múz. Podobnou scénu obdaření božskou inspirací známe ostatně i z výzdoby benátského vydání *Hypnerotomachie Poliphili* (1499).¹⁷² Múzy střežící vodní pramen se také stávaly častou součástí sochařské výzdoby renesančních italských zahrad.¹⁷³

Hudební motivy ve výtvarném umění mají v rámci humanistické kultury více méně vždy alegorický charakter. Její klíčovou ideou byl koncept *musica mundana* jako vyjádření absolutní harmonie, která odráží cíl, který se člověk snaží dosáhnout svým ctnostným životem. Na té jej doprovází moudrost, ztělesněná Pallas Athénou, jak se objevuje v centrální pozici i v Rožmberku. Zde souvisí nejen s morálním podtextem příběhu o Pieridách, či její účasti při souboji Apollóna s Marsyasem, ale také s jejím múzickým charakterem (vynalezla aulos – píšťalu).¹⁷⁴ Tento její význam se projevil rovněž ve spojení Pallas Athény s Hermem, jako vynálezcem hudby, v konceptu tzv. *Hermatheny* zdůrazňujícím intelektuální a duchovní povahu hudby. Jedno z těchto charakteristických zobrazení na rytině Aegidia Sadelera II (podle Hanse von Aachen) je velmi blízké rožmberskému výklenku. Zahrnuje totiž analogickou hudební scénu muzicírujících Múz, ale také motiv Pegase s Perseem, který utíná hlavu Medúze, symbolizující vítězství Ctnosti nad Neřestí. Tento akcent role Pallas Athény v rudolfínském prostředí nepřekvapí – vzpomeňme například Aachenovu malbu *Athéna uvádí Malířství mezi Múzy*, šířenou právě grafikou Aegidia Sadelera II.¹⁷⁵

Pro toto na první pohled spekulativní téma se ovšem nemusíme obracet jen do exkluzivního humanistického prostředí v Itálii. V Zápí se s tímto motivem také setkáváme, exemplárně na několika obrazech německého malíře Hanse Rottenhammera s námětem *Koncertu Múz* (respektive *Návštěvy Múz Minervou na Helikónu*). Rozvíjí v nich zmíněné téma,

¹⁷¹ Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999, s. 83–101, 133–135.

¹⁷² Ibidem, obr. 39, 48, 50. Na titulním listu spisu Stephana Vannea *Recanetum de musica aurea*, Řím 1533, nacházíme obdobnou scénu, kde je s odkazem na soupeření Múz s Pieridami zobrazen Apollón s Pegasem trůnící v doprovodu Múz na Helikónu/Parnasu, ibidem, obr. 53.

¹⁷³ MacDougall (pozn. 36), s. 37–56.

¹⁷⁴ Ulrike Dossi, *Ars Musica. Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York 1996, s. 130–171.

¹⁷⁵ Isabelle de Ramaix, *Aegidius Sadeler II. The Illustrated Bartsch 72/1*, New York 1997, č. 113, 116.

kdy Minerva (podobně jako Apollón) s Múzami vyrovnává konflikt mezi Harmonií a Disharmonií. Rottenhammer přitom vycházel inspiračně z kompozic benátských malířů 16. století (v tomto případě Tintorettova *Koncertu*). Podobné malby, reflektující toto téma italské malby, bychom našli i na jiných příkladech, například výrazná skupina muzicírujících bohyně – Múz se objevuje na malbě *Hostina bohů* Hendricka van Balen.¹⁷⁶

Lze tady tzv. Hudební výklenek v Rožmberku považovat za „chrámek Múz“, odvolávající se na různé předlohy, včetně Buontalentiho „svatební“ umělé jeskyně ve Florencii? Nepokoušíme se o výstavbu příliš vratké konstrukce a nepřeceňujeme příliš „mentální kapacitu“ objednavatele? Na druhou stranu víme, že tyto prestižní dvorské slavnosti nezřídka nacházely, byť zjednodušeně, svou odezvu ve výzdobě i menších aristokratických sídel, využívající přitom právě prostředkujícího grafického média.¹⁷⁷ Argumentem pro je také existence podobných prostor v renesančních rezidencích, které mohly působit jako inspirace, či přinejmenším ustavily podobný typ výzdoby šlechtického sídla za přinejmenším známý. Již v urbinské rezidenci Federiga da Montefeltro vznikly ve třetí čtvrtině 15. století specifické prostory, které odrážely humanistické vzdělání vévody. Součástí reprezentačního piana nobile bylo i *Tempietto delle Muse*, malý prostor klenutý valenou klenbou a zakončený apsidou, „zasvěcený“ Apollónovi, Athéně a Múzám.¹⁷⁸ Oproti liturgickému prostoru *Cappella del perdono* měl tento chrámek vyjadřovat filozofického ducha a propojovat tak svět křesťanství a novoplatonismu.¹⁷⁹ Koncept výzdoby urbinské rezidence prezentoval Federiga da Montefeltro jako ideálního křesťanského rytíře spojujícího schopnosti vojevůdce a kultivovanost patrona, tedy harmonickou syntézu *vita activa et contemplativa*, jak vévodu charakterizoval florentský humanista Vespasiano da Bisticci.¹⁸⁰ Podobný program vytvořil kolem roku 1500 i Andrea Mantegna pro mantovské studiolo Isabelly d'Este zachycující spekulativní mytologická témata, mj. Parnas s Múzami, Apollónem i Pegasem, jako reflexi humanistického zaměření, vzdělání a kultivovanosti patronky. Tato malba byla příznačně doplněná pendantem *Pallas Athéna vyhánějící Neřesti ze zahrady ctností*, přičemž bohyně představovala samozřejmě kryptoportrét Isabelly. V tomto směru se motivy Múz jako bohyně svobodných umění a kultivovaného ducha objevovaly ve výzdobě dalších italských *studioli* či *camerini*. Tak již Cosimo Tura namaloval pro ferrarský palác Belfiore Leonella d'Este cyklus devíti Múz.¹⁸¹ Kromě Itálie nacházíme pro

¹⁷⁶ HB [Heiner Borggreffe], heslo Hans Rottenhammer: Musenkoncert, in: Idem a kol. (ed.), *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt* (kat. výst.), Wesserrenaissance-Museum Schloß Brake, München 2008, s. 129–141.

¹⁷⁷ Milada Lejsková-Matyášová, Odezva slavností na vídeňském dvoře Leopolda I. v nástrojní výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí, *Umění* 23, 1975, s. 366–371.

¹⁷⁸ Alison Cole, *Art of the Italian Renaissance Courts. Virtue and Magnificence*, London 1995, s. 70. – Heydenreich – Lotz, s. 76. – Wedepohl (pozn. 67). – Eadem, La devozione di un principe umanista: Capella del Perdono e Tempietto delle Muse nel palazzo ducale di Urbino, in: Luisa Secchi Tarugi (ed.), *Il sacro nel Rinascimento*, Cesati 2002, s. 493–515.

¹⁷⁹ Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Newburyport 2002, s. 90–91. – Giacomo De Zoppi, La cappella del Perdono e il tempietto delle Muse nel Palazzo Ducale di Urbino. Analisi e proposta d'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“* 16, 2004, s. 9–23.

¹⁸⁰ Cole (pozn. 178), s. 67. – K tomu i Raggio (pozn. 67), s. 5–35.

¹⁸¹ Stephen J. Campbell, Mantegna's Parnassus. Reading, Collecting and the Studiolo, in: Gabriele Neher – Rupert Shepherd (ed.), *Revaluing Renaissance Art*, Aldershot 2000, s. 69–87. – Cole (pozn. 178), s. 166–167. – Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.

ikonografický a ideový koncept Parnasu a Hory Múz i bližší srovnání v sochařském programu tzv. Ottheinrichsbau heidelberské kurfiřtské rezidence. Ta v kosmologicko-astrologickém aranžmá, odpovídajícím zájmům vévody Ottheinricha, propojovala svět antických božstev a hrdinů s křesťanskými ctnostmi a dalšími motivy (Čtyři elementy, Planety, hudební/múžická symbolika), v podobně kombinatorickém smyslu jako v Rožmberku.¹⁸² Samotný „Schloßberg“ v Heidelbergu se svou proslulou zahradou (Hortus Palatinus) z počátku 17. století byl dobovou panegyrikou považován za symbolický obraz Parnasu (Parnassus Palatinus – Musenberg). Tradice kultivovaného a uměnímilovného falckého dvora v Heidelbergu přitom existovala již od 15. století, kdy jej místní představitelé raného humanismu označovali sami jako „Musenhof“.¹⁸³ Snad lze tento koncept kultivovaného „zrcadla ctností“ pozorovat i v Rožmberku, a možná s tím souvisí i tradice pojmenování výklenku při tabulnici jako „kaple“.¹⁸⁴ Ve všech případech měl motiv *Musenbergr* významnou roli v manifestaci dobré vlády a její „harmonie“, naplňoval tedy koncept panovnické alegorie.¹⁸⁵

S konceptem hudebního (múžického) motivu ve výklenku při rožmberské tabulnici lze ovšem spojit i další alegorie – Čtyř temperamentů i Pěti smyslů, v každém z nich hrála hudba v rámci renesančních obrazových cyklů významnou roli.¹⁸⁶ Pokud jde o Múzy jako patronky svobodných umění, nacházíme zde zajímavou spojitost také s rožmberským tématem lidských věků. Již ve 13. století byl vytvořen ikonografický motiv tzv. Stromu moudrosti (*Arbor sapientiae*), ve kterém jsou propojeny personifikace sedmi lidských věků a sedmi svobodných umění na symbolické cestě k poznání a moudrosti.¹⁸⁷ Takovéto analogizování by ovšem mohlo být téměř bezbřehé. Odpovídá nicméně typické humanistické kombinatorice, stejně jako i eklektickému charakteru renesančních dekorativních programů, tedy i duchu rožmberské výzdoby. Je možné, že tento záměr sledoval i objednavatel rožmberských maleb, i když se zde pohybujeme bez existence dostatečných pramenů či konceptů na velmi nejistém terénu, v němž se propojovala umělecké invence, pasivní přejímání grafických předloh, objednavatelovo přesné zadání, stejně jako jeho větší či menší míra povšechné orientace v humanistických tématech. Nabízí se tedy i zde široký rozptyl mezi sofistikovanou programovostí a „pouhou“ dekorací, jak to pro manýristické interiéry připomíná kupříkladu David Coffin.¹⁸⁸

Múžický prostor při rožmberské tabulnici každopádně silně asociuje svými motivy hory Parnasu s Múzami italské dvorské prostředí pozdní renesance. Je jistě zajímavé, že tento koncept, četný právě v zahradní kultuře, sledujeme v případě realizace, kterou můžeme spojit s posledním Rožmberkem, Petrem Vokem, jenž se podílel i na finálních úpravách Kratochvíle. Takovýto „múžický koncept“ se objevuje především v zahradách a jejich grottách: například Villa Lante v Bagnai, Sacro Bosca v Bomarzu, Villa d'Este na římském Quirinalu, Villa Medici v Pratolinu, odkud byl například později motiv *Il monte*

¹⁸² Gustaf Friedrich Hartlaub, Zur Symbolik des Skulpturenschmucks am Ottheinrichsbau, *Wallraf-Richart Jahrsbuch* 14, 1952, s. 165–181.

¹⁸³ Hanns Hubach, Parnassus Palatinus. Der Heidelberger Schloßberg als neuer Parnaß und Musenhof, in: Hans Gercke (ed.), *Der Berg*, Heidelberg 2003, s. 84–101.

¹⁸⁴ Tak se kaple označovala při restaurování v letech 1925–1926, viz Vilímková – Muk (pozn. 170), s. 52

¹⁸⁵ Sommer-Mathias (pozn. 165), s. 75–106.

¹⁸⁶ Vignau-Wilberg (pozn. 163), s. 39–44.

¹⁸⁷ E. Sears (pozn. 16), s. 140.

¹⁸⁸ Coffin (pozn. 7), s. 68.

Parnaso přejat Salomonem de Caus v podobě hydraulicko-mechanické fontány pro Somerset House v Londýně. Nacházíme jej však přímo v interiérech vil – pro případ Rožmberka poskytuje zajímavé srovnání parnasovská fontána ve Ville Aldobrandini ve Frascati.¹⁸⁹ Pokud motiv této sofistikované múzické symboliky nacházíme i v Rožmberku, můžeme si buď myslet, že zde působily neurčité umělecké vlivy, anebo zde hledat poučeného a kultivovaného poradce či patrona. A tím byl právě Petr Vok, který si již ze svých raných cest přivezl řadu knih a grafik, které mohly prostředkovat nejrůznější stavební a umělecké projekty. Možná i při diskusi Petra Voka ze svých bratrem Vilémem v roce 1582 v Kratochvíli, kdy se starší bratr dožadoval Petrovy rady, byly vytyčeny základy budoucího konceptu a složitého programu zdejší vily. V každém případě to potvrzuje, že poslední Rožmberkové představovali poučené patrony, pro které byly konceptuální aspekty výzdoby svých sídel řešitelné na úrovni, jíž lze srovnávat i s italskými příklady.

Pokud bychom tedy chtěli sumarizovat „program“ rožmberské tabulnice prostřednictvím detailu múzického výklenku, nabízí se, že jeho cílem bylo vykreslit ideál křesťanského rytíře (jak ukazuje ostatně i forma Zrinského náhrobku ve Vyšším Brodě), který tváří v tvář pomíjivosti lidského života usiluje o dokonalost, míněno v křesťansko-moralistním pojetí. Tím ideálem byl právě *miles christianus*, okořeněný o stopy humanistické kultury, jak to nacházíme v renesančních grafických cyklech. Životní pouť vedoucí ke ctnosti představuje například hlavní téma knihy Jana van der Noot *Das Buch Extasis* (1571), vyzdobené rytinami Dircka Volkertsz. Coornherta, zachycující alegorickou vizi dosažení ideálu v podobě muzicírujícího hrdiny obklopeného Múzami na Parnasu.¹⁹⁰ V případě Rožmberka může být oním „rytířem“ či „poetou“ Herkules, potažmo Jan Zrinský, na rozcestí mezi Ctností a Neřestí, podporovaný Múzami ztělesňujícími harmonii a ctnost. Spojitost Múz a Herkula přitom dobře známe i v podobě starořímského kultu *Herkula Musarum* (*Herakles Musagetes*), který se odrážel v řadě tradovaných památek, ale například i římských mincí.¹⁹¹ Etická afinita Herkula s Múzami se objevuje ale i v dílech vrcholné renesance, například na grafice Uga da Carpi podle Baldassare Peruzziho *Herkules vyháň Závist z chrámu Múz* (před 1520). V blízkosti muzicírujících Múz se Herkules objevuje také v prostředí manýristického umění, například jako pendant Apollóna na Sprangerově kresbě *Svatby Amora a Psýché*, rozšířené rytinou Hendrika Goltzia z roku 1587, která propojuje herkulovskou i apollinskou symboliku se svatební tematikou.¹⁹² Té je ostatně věnována následující úvaha.

Děti planet a svatební symbolika v Rožmberku

Naznačený program výklenku Múz ukázal, že vedle humanistického a etického rozměru svou možnou inspirací snad souvisel s epithalamickou, svatební, symbolikou. Již zmíněné hudební a svatební slavnosti ve Florencii a Paříži nepředstavovaly jen „humanistická cvičení“, ale vyjadřovaly politickou manifestaci nových manželských aliancí. V případě medicéjské slavnosti z roku 1589 byla prezentace novoplatónské ideje o sjednocení Harmonie a

¹⁸⁹ Alessandro Vezzosi – Katalin Burmeister (ed.), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Milano 1986, s. 122–123.

¹⁹⁰ Ilja M. Veldman, *The Illustrated Bartsch 55. Dirck Volkertsz. Coornhert*, New York 1991, s. 297–305.

¹⁹¹ W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I/2*, Leipzig 1886–1890, sl. 2970–2976.

¹⁹² Walter L. Strauss, *Hendrik Goltzius 1558–1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, New York 1966, s. 438.

Disharmonie metaforou toho, že s novým párem se toskánského velkovévodství ujímá vláda reflektující takovýto univerzální řád.¹⁹³ Tyto efemérní obrazy přitom mohly být později umělecky zhmotňovány ve výzdobě interiérů, jako přímo v medicejské Florencii. Zde se v roce 1539 konala svatba Cosima I. de' Medici s Eleonorou Toledskou, jejíž součástí bylo představení, které v kosmologickém aranžmá představovalo scény Múz doprovázejících Apollóna, opírající se přitom o některé soudobé spekulativní texty popisující vztahy mezi Múzami a nebeskými sférami (Lilio Gyraldo, *De Musis Syntagma*). Tato inscenace později našla zhmotnění v politicko-programové výzdobě Palazza Vecchia, v jehož Sala Grande vytvořil v roce 1564 Giorgio Vasari malby akcentující svatební symboliku ve smyslu oslavy plodného svazku nacházejícího se pod ochranou Múz a planet.¹⁹⁴ V této „svatební“ souvislosti můžeme ještě uvést efemérní dekoraci Giuseppe Arcimbolda, vytvořenou pro účely svatebního průvodu arciknížete Karla Rakouského a Marie Bavorské ve Vídni v roce 1571. V tomto průvodu hrál centrální úlohu rovněž jakýsi mytologický „múzický pahorek“, skalnatý kopec s Orfeem a Eurydikou a dalšími postavami, většinou hrajícími na hudební nástroje.¹⁹⁵ Podobné „múzické“ scény přitom nacházíme i na dalších podobných slavnostech.¹⁹⁶

Jedna z možných interpretací smyslu rožmberské výzdoby tak leží ve vztahu k významnému sňatku Jana Zrinského s Marií Novohradskou z Kolovrat, kdy by představovala jakési „zrcadlo“ či memento jejich společného ctnostného života, ale i politickou manifestaci. Takové morální programy jsou v prostředí renesanční výtvarné kultury více než časté – např. Botticelliho fresky Villy Lemmi u Florencie pro rod Tornabuoni (malby svatebního pokoje jsou dnes přeneseny do Louvru), či o zhruba sto let mladší malby Annibala a Agostina Carracciů v galerii římského Palazza Farnese a v Pallazo del Giardino u Parmy, zde zhotovené u příležitosti sňatku Ottavia Farnese a Margheritty Aldobrandini.¹⁹⁷ Bývalo přitom obvyklé, že sňatek, představující nejen „prakticky“, ale i teologicky a eticky nejvýše ceněné pouto mezi mužem a ženou poskytující zázemí rodině, ale zejména pokračování rodu. To bylo provázáno četnými vizuálními reprezentacemi, které tento svazek symbolicky podtrhovaly. Nejrůznější symbolické, ale i explicitní projevy novomanželského statusu a jeho ideálních hodnot provázely nejen svatební slavnosti, ale i výzdobu rezidencí novomanželů, kde měly nejen temporální charakter, ale měly v jejich sídle *ad perpetuum* zpřítomňovat morální závazky a normy provázející manželský stav (k tomu podrobně v 9. a 10. kapitole).

¹⁹³ Sommer-Mathias (pozn. 165), s. 76–77.

¹⁹⁴ Claudia Rousseau, The Pageant of the Muses at the Medici Wedding of 1539 and the Decoration of the Salone dei Cinquecento, in: Barbara Wisch – Susan Scott Munshower (eds.), *„All the world's a stage...“ Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque 2*, University Park 1990, s. 417–457.

¹⁹⁵ Wilfried Seipel (ed.), *Für Auge und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien – Schloß Ambrass 1999, č. kat. 129, s. 128–131. Zde je ale kopec interpretován jako Etna.

¹⁹⁶ Raimondo Guarino, Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne, *Imago musicae* 16–17, 1999–2000, s. 11–24. Scénu s Pegasem na Parnasu zahrnovala i dramaturgie uvítání Lucrezie de' Medici ve Ferraře 1560 zorganizovaného Alfonsem d'Este, viz Antonella Pietrogrande, La teatralizzazione della natura nelle feste e nei giardini italiani del secondo Cinquecento, in: Giuliana Baldan Zenoni-Politeo – Antonella Pietrogrande (eds.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Padova 2002, s. 77–91, zvl. s. 83–84.

¹⁹⁷ Jaynie Andreson, The „Sala di Agostino Carracci“ in the Palazzo di Giardino, *The Art Bulletin* LII, 1970, s. 41–48.

V rožmberské tabulnici krom aliančního znaku Jana Zrinského a Magdaleny Novohradské odkazuje k novomanželské symbolice snad i cyklus obrazů Děti planet, zvláště zpodobení světa Venuše. Ústřední pár v popředí malby zjevně evokuje novomanžele, a to zejména motivem nabízeného svatebního prstenu, tradiční a výmluvnou narážkou.¹⁹⁸ Vedle toho se však obraz odvolává i na alegoricko-hudební, múzickou složku, která vykazuje i řadu formálních shod s nástěnnými malbami, především těch v „múzickém výklenku“ (fyziognomická typika ženských postav). K tomu navádí rovněž významná skutečnost, že oproti grafické předloze Jana Saenredama z roku 1596 se na tomto obraze nově objevuje nejen postava loutnistky s mužem vpravo, ale zcela je pozměněna i ústřední scéna.¹⁹⁹ Grafická předloha má totiž otevřeně erotické, až lascivní vyznění, kdy zde muž bez okolků vsunuje svou ruku do ženina odhaleného záhadří, zatímco na rožmberském obraze je žena cudně přioděna a muž jí místo necudného gesta nabízí prsten. Pokud je cyklus obrazů původní součástí výbavy tabulnice, a nic zatím nenasvědčuje opaku, je jistě důležité se ptát po motivaci jeho pořízení. Koncept sedmera planet, jejich „dětí“ a víry v jejich ovlivňování pozemského dění a osudů lidí je tradiční, plynule přecházející ze starověké tradice do křesťanské evropské kultury (jak o tom svědčí například reprezentativní Pinturicchiův cyklus Děti sedmera planet v borgiovských apartmánech vatikánského paláce). Víra Ptolemaia a dalších v to, že pozice planet v okamžik zrození určuje fyzické, mentální i sociální dispozice člověka byla všeobecně sdílená a trvá v podstatě dodnes.²⁰⁰ V jednom z rukopisů objednaných pro francouzského krále Františka I. je tento monarcha zobrazen se svou komplexní identitou složenou z řady kvalit, jež jsou určovány právě sedmi planetami, respektive jejich božstvy.²⁰¹

Hudební elementy obrazu Děti planety Venuše nabízejí, stejně jako ve zmíněném múzickém výklenku, v rámci manželské harmonie řadu zajímavých momentů. Ty mohou souviset více či méně volně s humanistickými a novoplatonskými koncepty, jež v kontextu milostné, svatební symboliky rozvíjejí ústřední téma posvátné a pozemské lásky (jak se mu věnují známé a enigmatické obrazy Tiziana a Giorgioneho). Tento motiv nacházíme i na významných výzdobných programech (například v římském Palazzo Farnese od Annibale Carraciho)²⁰² a v Rožmberku by jej mohly evokovat i jediné dvě nahé postavy hudebnic v popředí – múzických alegorií čisté lásky. Jsou totiž nejen nahé, ale také nejvíce, téměř distinktivně, „zdobené“ šperky a jejich výlučnost (čistota) by v duchu renesančních alegorií

¹⁹⁸ Nora der Poorter, *A Wedding Ring in Budapest. Reflections on the Image of Married Couples in Antwerp Portraiture (1609–1621)*, in: Carl van de Velde (ed.), *Flemish Art in Hungary*, Brussel 2004, s. 25–39.

¹⁹⁹ Kompozice rytin Jana Saenredama vychází z kreseb Hendricka Goltzia zobrazující vládu Sedmera planet nad svobodnými uměním. Z původních sedmi kreseb jsou zachovány dvě v Rijksprentenkabinet Rijksmuseum v Amsterdamu a dva v Prentenkabinet univerzitní sbírky v Leidenu.

²⁰⁰ Zdravko Blazekovic, *Variations on the Theme of the Planet's Children, or Medieval Musical Life According to the Housebook's Astrological Imagery*, in: Katherine McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honour of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 241–286.

²⁰¹ Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration. Visualizing Supreme Power*, Farnham 2013, s. 77–78.

²⁰² Charles Dempsey, „Et nos cedamus amori“: Observations on the Farnese Gallery, *The Art Bulletin* L, 1968, s. 365. Muzicírující postavy, zvláště ženské, se potom na grafikách 16. století často objevují na alegorických zobrazeních Planet a znamení zvěrokruhu, zvláště Venuše a Blíženců, tedy tam, kde je milostná symbolika více než zřejmá, viz Albert P. de Mirimonde, *Astrologie et musique*, Genève 1977, s. 132, 146, 221, 222, 228, 229. Podobně to dokládá i cyklus planet Barthele Behama z roku 1531, kde je personifikace Venuše doprovázená řadou hudebníků, Mayer Brown – Lascelle (pozn. 166), s. 91.

mohla odkazovat na koncept *musica mundana* jako emanace boží harmonie. Přítomnost těchto hudebníků, snad s odvoláním na Erasmovo rčení „*musicam docet amor*“, naznačuje neoplatónský koncept, že i smrtelníci mohou dosáhnout absolutní harmonie, jak se to vyskytuje na výzdobě četných florentských svatebních truhlicí (cassoni).²⁰³ Vedle toho nelze zapomenout na obecně známé symbolické spojení hudby a lásky v duchu Vasariho rčení „*Neexistovala vždy láska ve společnosti hudby?*“, podle které vznikala řada renesančních alegorií (pregnantně patrné na jedné z grafik Hanse I Collaerta zobrazující Venuši s Amorem mezi hudebními nástroji rozestými na podlaze).²⁰⁴ Ve spojitosti s motivem vojenských trofejí a jejich možné souvislosti se svatební symbolikou zase lze odkázat na motiv Marta a Venuše, častý v italské renesanční malbě, včetně cassoni. Tato božstva zplodila nelegitimní dceru Harmonii, vyrovnávající jejich protiklady, čemuž se věnovala i renesanční hudebně-spekulativní teorie, například Franchina Gaffurina (*De harmonia*). I jím komentovaná teze „*harmonia est discordia concors*“ má přitom morálně-alegorický význam, vyskytující se na řadě renesančních obrazových alegorií.²⁰⁵ Tuto skrytou, nicméně velmi hypotetickou vrstvu rožmberské výzdoby by mohla doplňovat grotesková výzdoba sálu na stropě. V italském humanistickém prostředí měly grotty a jejich výzdoba (grotesky) výrazný erotický podtext jako místo lásky, setkávání milenců (G. P. Lomazzo např. tvrdil, že grotesky měly těšit milence skryté v grottách).²⁰⁶ Také vodní prvek mohl být spojen s milostnou či svatební (epithalamickou) symbolikou – voda se již ve středověku objevuje v případě Studny života (*Lebensbrunnen*) či v kurtoazních souvislostech – například v tématu *Liebesgarten*.²⁰⁷ Ze severoitalského malířství 15. století známe potom i příznačné téma „hudební lázně“ (*Musikalische Bad*) a již zmiňovaný Crispijn de Passe vytvořil příznačné emblematické album *Fons amoris sive emblemata amatoria* (1618), jehož titulní list zdobí zamilovaný pár u pramene.²⁰⁸ Především se ale vodní živel spojoval v antické i renesanční kultuře s principem přírodní plodnosti a fertility, v případě manželství a zejména rožmberské dynastie více než aktuálním. Tento vodní element ostatně bude silně akcentován v rámci rozvrhu i výzdoby vily Kratochvíle, jak bude dále představeno. Zmíněný eklektický charakter symbolických motivů v rožmberské tabulnici nemusí zarážet. Nacházíme jej i na významnějších realizacích (římské Palazzo Farnese) a v případě Rožmberka by mohly být projevem obvyklého, vše kombinujícího humanistického diskurzu.²⁰⁹

Vraťme se však zpět k planetární symbolice rožmberského cyklu Děti planet. Tento koncept se nejen obecně zapojuje do kosmologického rámce metaforického obrazu světa a

²⁰³ Polaritu „nahý–duchovní“ a „oblečený–pozemský/smrtelný“ vysvětluje Wind (pozn. 157), s. 143.

²⁰⁴ Jean-Yves Bosseur, *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris 1999, s. 69. – Ann Diels – Marjolein Leesberg – Arnout Balis, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. The Collaert Dynasty V*, Oderkerkaan den Ijssel 2005, s. 128, č. 1159.

²⁰⁵ Wind (pozn. 157), s. 86–89. Obecně k tomu i K. Meyer-Baer 1970.

²⁰⁶ Robin Leigh O'Bryan, *The Grotesque in Medici Taste and Patronage*, Ann Arbor 2000, s. 48–50.

²⁰⁷ Claudia Däubler-Hauschke, *Elements des Lebens, der Liebe und des Todes. Wasser in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: Michael Brunner – Andrea C. Theil (ed.), *Wasser in der Kunst. Vom Mittelalter bis Heute* (kat. výst.), Städtische Galerie Überlingen 2004, s. 8–23. – Birgit Franke – Sigrid Schade, *Jungsbrunnen und andere „Erneuerungsbäder“ im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Richard Dülmen (ed.), *Erfindung des Menschen. Schopfungsträume und Körperbilder 1500–2000* (kat. výst.), Völklingen 1998, s. 197–212.

²⁰⁸ Françoise Lesure – Pierre Francastel, *Musik und Gesellschaft im Bild*, Kassel 1966, s. 106, obr. 43. – Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and His Progeny (1564–1670). A Century of Print Production*, Rotterdam 2001, s. 241, obr. 133.

²⁰⁹ Dempsey (pozn. 202), s. 371.

místa člověka v něm, jak to ukazují další cykly výzdoby tabulnice: lidské věky, lidské smysly a temperamenty. Váže se rovněž k velmi častým výzdobám hodovních prostor, stejně jako efemerních festivit, které vedle své hravé a dekorativní roviny nesly více či méně zjevný politický program – jako v případě hostiny, kterou zorganizovala Marie Uherská na počest Filipa, následného španělského krále v roce 1549 v Binche, při které mísy s jídly dekorovaly figury hvězd a planet z cukru. Planetární symbolika při těchto slavnostech vyjadřovala principy univerzální vlády, přízně planet, a pokud byly součástí i dramaturgie svatebních oslav, vyjadřovaly naději v přízeň univerzálních kosmických sil. Takovýto typický „*Planetenfeste*“ se konal v roce 1719 i v Drážďanech, pořádaný „pod nadvládou Saturna“ Augustem Silným při oslavě svatby svého syna Friedricha Augusta s arcivévodkyní Marií Josefou.²¹⁰ Při podobných festivitách všechny prostředky inscenace vladaře směřovaly k legitimizaci a stabilizaci moci. Kosmické aranžmá, patronát planetárních božstev, to vše dodávalo vladařům a aristokratům potřebnou autoritu, jako kupříkladu u da Vinciho *Festa del Paradis* (1490), či zmíněného Buontallentiho *La Pellegrina*. I ve střední Evropě pozdně renesanční dvory pracovaly s univerzální kosmickou dimenzí svatebních oslav, jako v letech 1568 v Mnichově, 1571 na vídeňském dvoře či 1591 v Drážďanech (*Feste der Gestirne*), jež vyjadřovaly absolutní kosmologické dimenze nových sňatků.²¹¹

Kosmologický koncept šlechtické vlády byl přirozenou součástí humanistického a renesančního pohledu na svět, který v rožmberské tabulnici doplňuje i křesťanská perspektiva věčnosti. S tou může souviset i ona vanitasní symbolika tančících smrtek a vůbec celý cyklus lidských věků, vyjadřující snad rovněž morální naučení novomanželům. Již od středověku, stejně jako v renesanci známe téma svatebních portrétů, které byly *vice versa* doplněny tancem smrti.²¹² Slibem věrnosti se zde novomanželé zavazují k celoživotní společné pouti, na které je až ke smrti bude provázet Kristus.²¹³ Přítomnost vanitasních motivů může ovšem stejně tak poukazovat i na zmíněnou inspirátorskou roli Petra Voka, pro kterého bylo toto téma docela klíčové, zvláště v jeho pokročilejším věku. Neustálá přítomnost obavy z nenadálé smrti a především z dostatečné přípravy na ni se projevovala již od pozdního středověku často morbidními motivy vanitas. Jejich princip nebyl jen obecně moralizující, ale především křesťansko-eschatologický. Proto onen výjev křepčících kostlivců v hodovní síni v Rožmberku doprovází evangelijní nápis „*Vigilate et orate*“ (Bděte a modlete se!), jenž odráží křesťanskou eschatologickou perspektivu. Je pak první řadě vždy přítomnou připomínkou nutnosti vést dobrý život. Tak to ostatně hlásá ústřední emblém ve zmíněné bechyňské ložnici Petra Voka, právě s nápisem „*Vigilate*“, vztahující se k neodvratnému poslednímu soudu. Ve svém důsledku je tento vanitasní motiv opět obrácen ke kvalitám ctnostného života, jako záruky nejen dobré vlády, ale i spásy. Svou vazbou k absolutnu a věčnosti opět akcentuje rovinou nadčasovou, obrácenou do

²¹⁰ Uta Löwenstein, Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonieltafel, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, s. 266–279. Ke svatbě blíže Ingrid S. Weber, *Planetenfeste August des Starken zur Hochzeit der Kronprinzen 1719*, München 1985, zvl. s. 75.

²¹¹ Uta Deppe, *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. Von Sachsen (1660–1679)*, Kiel 2006, s. 19, 33, 238–243.

²¹² Eduard Syndicus, Hochzeit und Tod. Ein wiederentdecktes Bild, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 6, 1952, s. 47–55.

²¹³ Aleksandra Bek, Lutherische Konzept der Ehe und ihre Abbildung in der Kultur und Kunst Schlesiens der Reformationszeit, in: Mirosława Czarnecka – Jolanta Szafarz (eds.), *Hochzeit als ritus und casus. Zu interkulturellen und multimedialen Präsentationsformen im Barock*, Wrocław 2001, s. 131.

budoucnosti a související s komemorativním principem. I tento motiv může představovat další indicii pro hledání Petra Voka jako osoby, která stála za koncipováním výzdoby rožmberské tabulnice, víme-li, že motiv smrti a vlastní smrtelnosti jej značně zaměstnával (jak o tom svědčí Řád lebky, jež zmiňuje ve Vokově pohřebním kázání Matěj Cyrus, a který známe jen z jednoho portrétu Petra Voka).²¹⁴ Zdá se tedy, že poslední Rožmberkové svým vzděláním a ambicemi jistě sehrávali významnou roli při koncipování výzdobných programů svých sídel, v nichž se humanistická a pozdně renesanční ikonografická témata objevují ve velmi pestré a snad i myšlenkově sofistikované podobě.

Shrnutí

Podstatou uvedených výzdob je často jejich kompilativní charakter, což však nijak nevylučuje více či méně vyhraněný program, jak ostatně byla tato mnohoznačnost rovin a výkladů vlastní humanistickým ikonografům pozdní renesance. Dobrým příkladem této komplexnosti může být na závěr doložená výzdoba zámku Smiřických v Kostelci nad Černými Lesy z druhé poloviny 16. století,²¹⁵ velmi podobná dekoracím rožmberských sídel. Zahrnovala totiž všechny zmíněné roviny – vojensko-mocenskou (symbolika trofejí a zbraní, lovecké výjevy), dynasticko-rodovou (znakové galerie, rodové vývody s genealogií Smiřických a také „*historie*“ rodu), křesťansko-moralistní (příběh marnotratného syna) i obecně „humanistickou“ s alegorickými cykly (čtyři roční doby, čtyři živly), tzv. poesii („*poetické figury*“ v tabulnici, sedm planet a dvanáct znamení zodiaku, sedm svobodných umění, neurčitá „*filozofická alegorie*“, krajiny *all'antica*) i klasickými koncepty tzv. historií (Trojská válka, sedm divů světa, triumfy řeckých hrdinů, římských císařů a „*římští rekové*“) či mytologických figur (Bakchus, Jupiter, Amor a Venuše).

Ještě názorněji a pro prostředí posledních Rožmberků i bližší srovnání představuje výzdoba zámku Telč, který postupně stavěl a nechával dekorovat Zachariáš z Hradce. Již záhy po získání sídla, v roce 1553, dal vyzdobit nejspíše u příležitosti sňatku s Kateřinou z Valdštejna hodovní místnost sgrafity s moralizující Herodovou hostinou a alegoriemi sedmi neřestí, s protějšky strážců krále Artuše a Alexandra Velikého.²¹⁶ Erasmiánské pojetí křesťanského humanismu potom pokračuje v kapli sv. Jiří, oslavující sofistikovanou manýristickou výzdobou středověký rytířský ideál. Zanedlouho poté, v roce 1563, vznikla výzdoba tabulnice v prvním patře s bohatou heraldickou galerií, ale především jedinečnou alegorií ctností vítězců nad neřestmi. V příznačné křesťansko-mytologické vazbě se zde pojí Judita a Herkules, doplnění Petrarcoou ovlivněným cyklem triumfů Lásky, Čistoty Slávy, Času, Věčnosti, ale i Smrti. Již bytostně křesťanskou podobu tohoto rozvažování nad posledními věcmi člověka zastupuje štuková výzdoba pohřební kaple Všech svatých s Ezechielovou vizí (před 1580). I zde je ale v malířské výzdobě tradiční křesťanská symbolika kombinována s humanistickou vrstvou zahrnující reinkarnační dionýský princip, ale na

²¹⁴ [PP] Petr Pavelec, heslo Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městyš Vyšší Brod, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 494.

²¹⁵ Milada Lejsková-Matyášová, Zámek v Kostelci nad Černými Lesy ve světle urbáře z roku 1677, *Umění* 4, 1956, s. 322–337. – Eadem, Vnitřní výprava zámku v Kostelci nad Černými Lesy a novodobá rekonstrukce jeho kostela, *Umění* 14, 1966, s. 269–278, zvl. s. 270. – Eva Zápalková, Renesanční malby v jižním a západním křídle zámku v Kostelci nad Černými Lesy, *Průzkumy památek* 12, 2005, č. 2, s. 170–177. – Alena Nachtmannová, Kostelec nad Černými Lesy v éře Smiřických. Provoz a vybavení renesančního zámku, *Průzkumy památek* 10, 2003, s. 87–102, zvl. s. 94.

²¹⁶ Kroupa – Jakubec (pozn. 3), s. 28–46 (text J. Kroupy).

druhé straně i v postavách hudebnic – Múz – vyvažující harmonický princip. Tato určité vize „ráje“, ovšem zohledňující ve svém inspiračním základu i pojetí pythagorejské a novoplatónské „harmonie sfér“,²¹⁷ pokračuje v Telči v zámecké „rajské zahradě“, kterou uvádějí postavy Adama a Evy, ale také figura Neptuna. To vše ztělesňuje jednotu Edenu a Arkádie a odkazuje k mytickému původu pánů z Růže, stejně jako k jednotě pozemské a nebeské vlády, respektive patronát druhé nad první.²¹⁸ Připomeňme jen, že i manýristický altán v zahradě jindřichohradeckého zámku nesl podobnou symboliku ráje, spojenou s klasickou múzickou složkou, podpořenou mytologickými odkazy; rovněž i jeden ze sálů uvedeného zámku Smiřických v Kostelci nad Černými Lesy byl vymalován „na způsob ráje“. Stejně „rajské zahrady“ ve smyslu a formě *hortus conclusus* (giardino segreto) ostatně provázely, právě snad jako inspirační zdroj, i habsburské rezidence ve Vídni a Praze.²¹⁹ Výzdoba zámku v Telči pokračovala ve Zlatém sále (1561), jež nese množství motivů, povětšinou mytologicky laděných, jako v sousedním Modrém sále, a vše vrcholí v Mramorovém sále (1580) s dřevěným stropem s cyklem Herkulových prací jako vzorem vladařských schopností a ctností. Ty jsou v duchu „křesťanského humanismu“ příznačně pojaty v nepřehlédnutelné juxtapozici (*sub speciae mortis*) k současně vyzdobené pohřební kapli Všech svatých, situované pod tímto reprezentačním sálem.²²⁰

Pro zmiňované výzdoby bylo typické propojení poměrně kvalitní výtvarné formy se silným ideovým potenciálem, často pracující s více vrstvami sdělení.²²¹ Tyto na první pohled mnohočetné úrovně, přítomné i v sídlech posledních Rožmberků, ovšem v zásadě jednotně prezentovaly ideu „dobré vlády“, ukotvené jak v politické moci, tradici rodu a dynastické kontinuitě na jedné straně, tak v ideálu ctnostného a moudrého šlechtice jako reprezentanta zbožného a spravedlivého života. Obě tato témata přitom mohou využívat řady alegorických rovin, metafor a prolínání křesťanské tradice s humanistickými koncepty vázanými na obecnou myšlenku životního zápasu dobra se zlem, ctnosti s neřestí, harmonie s disharmonií a operující s množstvím dalších témat (svobodná umění a jejich múzická kvalita, mytologické alegorie, planetární symbolika určující lidský charakter a naznačující vztah mikrokosmu a makrokosmu).²²² Podstatou takových výzdob ovšem je, že se neomezovaly jen na jeden koncept, ale mohly nést i více sdělení, ve vztahu k intenci různých stavebníků, měnící se společenské a politické pozice jednoho objednavatele (případ Zachariáše z Hradce v Telči), anebo tato významová pestrost mohla souviset s různými „vzkazy“ směřovanými různým druhům recipientů. Výzdoba popsanych sídel

²¹⁷ Jennifer Morris, *Dry Bones and Floating Spirits? Neo-Platonism and the Schlosskapelle at Telč*, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Central European and American Perspectives on Visual Arts in Early Modern Europe*, Brno 2013, s. 37–56.

²¹⁸ Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*. München 1992, s. 109–111.

²¹⁹ Sylva Dobalová, *Zahrady Rudolfa II. Jejich vznik a vývoj*, Praha 2009, s. 24–29, 168–170.

²²⁰ Vlasta Kratinová – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Telč*, Praha 1993, s. 65–102. – Jan Müller, *Pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce*, in: Václav Bůžek (ed.), *Poslední páni z Hradce* (Opera historica 6), České Budějovice 1998, s. 91–102.

²²¹ Randolph Starn – Loren Patridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley 1992, s. 258. Na nebezpečí „ikonografické redukce“ při mylném hledání jediného programového vysvětlení raněnovověkých dekorací upozorňuje pro naše prostředí nesmírně inspirativně Ivo Purš ve skvělé monografii o pražské Hvězdě: Muchka – Purš – Dobalová – Hausenblasová (pozn. 109), s. 147–149.

²²² Viz např. podobný akcent ve výzdobě heidelberské Ottheinrichsbau, Hartlaub (pozn. 182), s. 165–181.

rozhodně nebyla pouze povrchně aplikovanou „dekorací“. Jejich charakter totiž proměňoval samu podstatu sídel a dával jim osobitý význam a odrážel jejich funkci a jedinečnou intenci stavebníků. Podoba pozdně renesančních rezidencí Viléma a Petra Voka tak ukazuje v první řadě vladařský ideál těchto „křesťanských rytířů“, propojující Moc a Vědění, a nabízí jedinečnou možnost nahlédnout na mentalitu a ideál šlechtice raného novověku. Pro další výklad o Kratochvíli se snad tento obecnější úvod ukáže jako užitečný.

4. Kratochvíle: stavební dějiny a architektura

Samotné počátky renesanční stavební činnosti v netolické oboře na místech, kde později měla stát Kratochvíle, souvisely s budováním tvrze Leptáč. Stejnomený hospodářský dvůr („*poctivou živnost*“) daroval v září 1569 Vilém z Rožmberka svému regentu Jakubu Krčínovi z Jelčan za jeho přínos k rozvoji hospodářství na rožmberském dominiu.²²³ Z podnětu rožmberského regenta byla zřejmě v letech 1577 až 1579 na darovaných pozemcích vystavěna tvrz. Její místnosti zdobily nástěnné malby s loveckými a dalšími motivy – „*divným hospodářstvím a myslivostí*“.²²⁴ Tyto scény snad mohly být vizemi „obráceného světa“ – onoho „zvláštního hospodářství“, jak jej nacházíme například v pozoruhodné manýristické výzdobě zámku Bučovice, kde je v tzv. Zaječím sále představen podivný svět, v němž si své role vyměnili lidé a zvířata – zajíci. Podobné výzdoby, a jejich moralizující program, nacházíme i jinde, u nás ještě v dekoraci žerotínského zámku v Hustopečích nad Bečvou.²²⁵

Koncem sedmdesátých let 16. století se Jakub Krčín začal obávat, že by mohl o Leptáč a několik okolních vesnic přijít, protože „*na zmatku statek jměl, poněvadž na duchovenstvu kláštera Koruny byl*“.²²⁶ Darovaný majetek totiž patřil do husitských válek k panství zlatokorunského kláštera a vlivný regent v obavě o možný návrat původnímu vlastníkovi naléhal na Viléma z Rožmberka, aby mu Leptáč vyměnil za jiné zboží. Viléma nejspíše lokalita zaujala a podle pozdějšího svědectví Václava Březana si jej zvolil ke „*kratochvíli*“.²²⁷ Směna proběhla počátkem roku 1580, kdy Vilém z Rožmberka postoupil Jakubu Krčínovi z Jelčan výměnou za tvrz Leptáč celé město Sedlčany.²²⁸

Bezprostředně po převzetí tvrze vydal předposlední rožmberský vladař pokyny k zahájení dílčích stavebních úprav v interiérech, které měly sloužit zpočátku pouze k přespávání. V okolí tvrze přikázal vybudovat „*obůrku pro králíky*“, několik malých rybníků a haltýřů na ryby vzájemně propojených strouhami.²²⁹ O rok později urovnal vlastnické vztahy k Leptáči a okolním pozemkům, které mu byly se souhlasem Rudolfa II. převedeny do dědičné držby. Ve stejné době zřejmě došlo k přejmenování tvrze Leptáč v netolické oboře na Kratochvíli.²³⁰ Když počátkem léta 1581 přijel „*do obory netolické do nového stavení*“ Vilém z Rožmberka, kde se měl setkat se svou třetí manželkou Annou Marií Rožmberskou z Badenu, musela někdejší tvrz Jakuba Krčina z Jelčan splňovat aspoň základní nároky na ubytování, i když její stavební úpravy ještě pokračovaly.²³¹ Snad právě při letním setkání s manželkou si uvědomoval, že navzdory provedeným stavebním úpravám Leptáč zcela nespĺňuje požadavky na komfortní bydlení a reprezentaci

²²³ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 252. – Bůžek – Jakubec (pozn. 4), s. 29–45.

²²⁴ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 294, 446.

²²⁵ Bohumil Samek a kol., *Zámek Bučovice*, Brno 2003, s. 29. – Milada Lejsková-Matyášová, K tematice nástropních maleb Zaječího sálu státního zámku v Bučovicích, *Umění* 7, 1959, s. 271–275. Obecně viz Richard William Hill, *Killer Hares and Talking Apes: Worlds Upside Down in Western Art from the Late Middle Ages to the Early Modern Period*, in: idem (ed.), *The World Upside Down*, Banff 2008, s. 14–43.

²²⁶ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 293.

²²⁷ Ibidem, s. 294.

²²⁸ Václav Bůžek, *Rytíři renesančních Čech*, Praha 1995, s. 53–55. – Stanislav Polák, Rožmberská kapitola z dějin Sedlčan, *Středočeský sborník historický* 9, 1974, s. 135–161.

²²⁹ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 294, 296, 307.

²³⁰ „*To stavení toho roku Kratochvíli nazváno a za tvrz vysazeno.*“ Ibidem, s. 460

²³¹ Krčálová (pozn. 124), s. 31.

rožmberského vladaře, a tak již záhy začal uvažovat o výstavbě nového sídla na tomto místě.²³²

S největší pravděpodobností začal počátkem roku 1582 italský stavitel Baldassare Maggi (před 1550–1619)²³³ promýšlet postup stavebních prací nového sídla se zahradou a přilehlou oborou. B. Maggi představuje známou osobnost domácí architektury sklonku 16. století. Přišel, jako i většina dalších tehdejších Italů – Vlachů, ze severní Itálie z oblasti Ticina a spolu se svými spolupracovníky (švagři Domenico a Antonio Comettové, Giovanni Battista Facconi) vytvořil ve službách Rožmberků a pánů z Hradce od poloviny sedmdesátých let 16. století řadu projektů, ve kterých na pozoruhodné a originální úrovni tlumočil, jakkoliv v redukované podobě, architektonické formy renesanční Itálie. V průběhu roku 1582 kameníci shromažďovali vhodný stavební kámen a během té doby Vilém z Rožmberka opakovaně přijížděl v letních a podzimních měsících 1582 na Leptáč, kam zval známé rytíře ze sousedství a několik nejvyšších úředníků Království českého na štvanice v lesích netolického panství, doplněné o závody cvičených chrtů.²³⁴ Počátkem srpna uvedeného roku se na někdejší přestavěné Krčínově tvrzi setkal s Petrem Vokem z Rožmberka, s nímž se radil o svém záměru na výstavbu zcela nového sídla v netolické oboře v blízkosti původní tvrze, kde chtěl podle pozdějších slov Václava Březana „*slavné stavení tu vyzdvihnouti*“.²³⁵ Je zajímavé, že starší z obou bratrů se zajímal o názor – „*radu*“ – mladšího sourozence na zamýšlenou stavbu, s čímž patrně souvisela zcestovalost Petra Voka a jeho znalost řady šlechtických a vladařských sídel, která během své kavalírské cesty v západní Evropě navštívil. Každopádně bylo zřejmé, že Vilém z Rožmberka pojímal od samého počátku zamýšlenou novostavbu jako výjimečné sídlo.

Podle údajů Václava Březana a účtů rožmberské komory začala výstavba Kratochvíle v polovině května 1583, kdy bylo pod dohledem Baldassara Maggiho zpevnováno rozmáčené bahnitě podloží a položeny základy novostavby. Nevelké zkušenosti místních stavebních řemeslníků ovlivnily velmi zběžnou a nepravidelnou skladbu obvodového zdiva.²³⁶ Neustále se protahující stavební práce byly završeny výmalbou fasády a místností přízemí, prvního patra i podkroví v průběhu let 1589 a 1590.²³⁷ Tehdy pracovalo při dokončování a výzdobě stavby a pavilonů v ohradní zdi nejen několik zedníků, tesařů a malířů, ale i pražský hodinář Vavřinec, jenž vkládal do vstupní věže hodinový stroj.²³⁸ Peněžní výdaje spojené s výstavbou Kratochvíle se objevují v rožmberských účtech ještě po polovině devadesátých let.²³⁹ Teprve roku 1696 bylo rozhodnuto o zbourání přilehlého

²³² Theodor Antl, *Dějiny města Netolic*, Třeboň 1903, s. 114. – František Kašička a kolektiv, *Kratochvíle, okres Prachatice, kraj Jihočeský. Vila. Stavebně historický průzkum a architektonicko památkové vyhodnocení*, Praha 2006, s. 3.

²³³ Krčálová (pozn. 124), Praha 1986. – Eadem, heslo Baldassare Maggi, in: Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 465–466, zde další literatura.

²³⁴ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 469–470.

²³⁵ Ibidem, s. 465.

²³⁶ Do let 1582–1584 byly datovány dřevěné konstrukce podlah v prvním patře novostavby. Viz Kašička (pozn. 232), s. 42, 70–72.

²³⁷ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 493, 500. – František Mareš, *Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, Památky archaeologické a místopisné* 17, 1896–1897, sl. 43–52, zde sl. 44–45. – Krčálová (pozn. 124), s. 32.

²³⁸ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 69.

²³⁹ Krčálová (pozn. 124), s. 32.

Leptáče, někdejší tvrze Jakuba Krčina z Jelčan („zámek starý“), jež byla s novostavbou Kratochvíle po dlouhou dobu propojena umělým terénem se zahradou.²⁴⁰

I v průběhu výstavby, kdy v netolické oboře stála jen hrubá stavba, se zde organizovaly štvance na jeleny.²⁴¹ Jistou odmlku v dokončování sídla ale nejspíše způsobila smrt jeho třetí manželky Anny Marie Rožmberské z Badenu na konci dubna 1583.²⁴² I to by mohlo svědčit o tom, že Kratochvíle byla do jisté míry vnímána jako (novo)manželské sídlo, kde měli oba manželé své apartmány. Dokončování výstavby a zejména výzdoby poté pravděpodobně akceleroval, snad právě ve shodě s účelem stavby, čtvrtý sňatek Viléma z Rožmberka, kdy si v lednu 1587 vzal za svou manželku Polyxenu z Pernštejna, osířelou dceru Vratislava z Pernštejna a jeho manželky Marie Pernštejnské de Mendoza. Do tohoto sňatku vkládal stárnoucí rožmberský vladař poslední naději na dědice svého rodu a významu události odpovídalo i její velkolepé aranžmá. Dlužno dodat, že touha po potomkovi zůstala nakonec nenaplněna a po pěti a půl letech společného života bezdětné manželství ukončila smrt Viléma z Rožmberka.²⁴³ V následujících letech po stavbě tedy bylo přikročeno k dokončení malířské i štukové výzdoby a vysvěcení kostela Narození Panny Marie (v letech 1589 až 1590). I tak zde Vilém z Rožmberka stále pořádal v lesích netolické obory za podzimních měsíců štvance a lovecké zábavy s následnými hostinami. Kratochvíle již tehdy musela disponovat prostorami pro ubytování četných hostů, kteří mohli využívat sídlo ještě těsně před jeho dokončením.

Architektonická podoba novostavby

Velkorysý areál Kratochvíle s ohrazenou oborou v sousedství je orientován přibližně v severojižní ose. Ústřední část s vlastní obdélnou budovou vily obklopuje souvislá zeď posílená zdvojenou zídou před vstupním traktem. Ohradní zeď zevnitř rytmicky člení niky a segmentově uzavřené otvory. Ty přitom umožňovaly zajímavé průhledy z uzavřeného rezidenčního ostrova do okolní krajiny a obory. Čelní strana areálu s průjezdní vstupní věží je celá přetvořena v obytnou jednotku průběžného jednotraktu s budovami kostela a domku s převýšenou valbovou střechou v nárožích. V tomto traktu se nacházela kuchyně, spižírny a pekárny, bydlel zde kuchmistr a kuchyňský písař. Významnější úředníci a služebníci rožmberského dvora mohli být ubytováni ve čtyřech místnostech prvního patra průjezdní věže nad rozlehlou dolní dvořanskou světnicí a přilehlou přízemní čelední síní.²⁴⁴ Při komplexu Kratochvíle, v místech dnešní restaurace, se nacházelo hospodářské zázemí, stáje, obslužné provozy a sklady. Kratochvíle byla později doplněna o samostatný hospodářský (Petrův) dvůr mezi rezidencí a Netolicemi.

Pozoruhodným prvkem v komplexu stavby jsou menší stavby zapojené do ohradní zdi, symetricky umístěny v protějších koutech a dvě také uprostřed v jejich delších úsecích ohradní zdi. Jejich dnešní stav však plně neodpovídá původní situaci z konce 16. století, dva další pavilony narušující jasnou symetrii areálu byly vytvořeny později. Účel ohradních

²⁴⁰ Theodor Antl, Kde stávala stará tvrz Leptáč u Netolic a kdy byla zbořena?, *Památky archaeologické a místopisné* 15, 1892, sl. 766–770, zde s. 770.

²⁴¹ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 314.

²⁴² Ibidem, s. 311–312.

²⁴³ Ibidem, s. 90–91. – Václav Bůžek a kol., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 161–163, 528.

²⁴⁴ Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7 I 2 (zjištění V. Bůžka).

objektů (pavilonů), které se v inventáři z roku 1602 označují jako „bašty“,²⁴⁵ ale nesloužil jistě jen obslužné či hospodářské funkci.²⁴⁶ Budovy byly spíše věnovány celoročnímu ubytování rožmberských hostů a služebníků, jak potvrzují komíny a vybavení stoly, židlemi i postelemi. V jednom takovém obydlí je k roku 1592 doložen i pobyt Vokova českobratrského dvorního kazatele Daniela Švarce ze Semanína.²⁴⁷ Nadstandardní utváření místností s nikami a dochovanou výzdobou některých objektů také potvrzuje jejich náročné pojetí. Zejména jihovýchodní a jihozápadní pavilon zahrnují zbytky nástěnných maleb. V prvním případě se objevují na malovaných špaletách s akantovou ornamentikou medailony mužských hlav, nejspíše neurčitých slavných mužů. Ve druhém případě jsou okna doplněna rámy se zavíjenými ornamenty a medailony s obdobnými mužskými bustami. Zde se dochoval i fragment nápisu „*In silentio et spe erit fortitudo vestra*“ – „*V utišení a naději bude síla vaše*“, jež odkazuje ke starozákonní pasáži z Izajáše (Iz 30,15). Biblický výrok představoval motto Petra Voka z Rožmberka, který se v obdobné podobě objevuje na jeho pamětních medailích.²⁴⁸ V té souvislosti není možné vyloučit, že výmalba ohradních pavilonů proběhla až po roce 1592. Malířská výzdoba těchto malých objektů musela být jistě bohatší a mnohem zajímavější. Inventář z roku 1602 zmiňuje, že v jednom domku v ohradní zdi byl vymalován slon.²⁴⁹ K výzdobě mohly přispívat i původní trámové stropy, snad s malovanými záklopy. Tyto pavilony byly jistě výrazně využívány v době morové epidemie v Českém Krumlově, kdy od července 1598 do května následujícího roku v Kratochvíli pobýval dvousetčlenný rožmberský dvůr.²⁵⁰

Jádro areálu představuje ústřední obytný objekt vysunutý ze středu hlavní osy a orientovaný ve vazbě na průjezdní věž na hloubkovou linii. Stavbu obklopuje vodní kanál, který z ní vytváří neobyčejně pozoruhodný a izolovaný ostrovní útvar, jež hierarchicky zdůrazňuje ústřední rezidenční prvek. Takovou stavbu je možné prozatím pojmenovat jako „palác“, což odpovídá tradici i dobovým termínům pro určení ústřední a přepychové části rezidenčního jádra.²⁵¹ Pojem označuje nejen samotné sídlo, ale i ústřední sál, respektive sídlo, jehož hlavní součástí byly velké slavnostní a hodovní místnosti. Kratochvíli vévodí v prvním patře slavnostní sály se štukovou výzdobou, které ukazují na jedno z hlavních poslání stavby – připravovat na pozadí okázalé výzdoby pro významné hosty a události neméně honosné bankety a prostředí pro společenská setkávání.

²⁴⁵ Bůžek – Jakubec (pozn. 4), s. 46.

²⁴⁶ Krčálová (pozn. 124), s. 30, 32.

²⁴⁷ Erich Hubala, Palast- und Schloßbau, Villa und Gartenarchitektur in Prag und Böhmen, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 27–64, zde s. 61. – Milena Hajná – Petr Pavelec – Zuzana Vavřková, *Zámek Kratochvíle*, České Budějovice 2011, s. 41.

²⁴⁸ Tomáš Kleisner, Medals of Petr Vok of Rožmberk, *Studia Rudolphina* 7, 2007, s. 125–131, zde s. 126.

²⁴⁹ Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7 I 2. Funkci těchto staveb jako zvláštních pavilonů zmínila Oliva Pechová, *Kratochvíle*, České Budějovice 1962, nestr.

²⁵⁰ Jiří Kubeš, Zásobování sídel Petra Voka z Rožmberka potravinami (1592–1602), *Jihočeský sborník historický* 68, 1999, s. 263–272, zvl. s. 268–269.

²⁵¹ Josef Macek, Hrad a zámek. Studie historicko-sémantická, *Český časopis historický* 90, 1992, s. 1–16, zde s. 13–14. Paula Henderson, A Place to „Cultivate The Soul“. The Idea of the Villa in the Sixteenth and Early-Seventeenth Centuries, in: Malcolm Airs – Geoffrey Tyack (eds.), *The Renaissance Villa in Britain 1500–1700*, Reading 2007, s. 25–37, zde s. 26–27. – Petr Chotěbor, K architektonické podobě českých tvrzí v období renesance a manýrismu, *Umění* 39, 1991, s. 101–113, zde s. 101.

Ústřední palácový objekt Kratochvíle tvoří obdélná stavba o dvou podlažích s téměř shodnou dispozicí přízemí i patra. Vstupní prostor představuje velká podélně situovaná síň, které odpovídá stejná v prvním poschodí. Obě síně jsou zdobeny velkými krby. Také pro tyto největší místnosti by mohl být vhodný tradiční dobový název „palác“, jak to ostatně užívají pro Kratochvíli dobové inventáře.²⁵² Větší hodovní místnosti se nacházejí rovněž v západní části objektu. Je to menší trabantský sál (*warthstuben*) v přízemí a větší reprezentativní tzv. Zlatý sál nad ním v prvním podlaží. Kolem těchto hlavních místností jsou rozmístěna tři apartmá – jedno je ve východní části přízemí a dvě se nacházejí v patře po obou stranách ústředního schodiště. Soukromá apartmá s nezbytnými kachlovými kamny se skládají buď ze dvou, nebo ze tří navazujících místností, které podtrhují jejich uzavřenost. V patře se tak nalézaly oddělené „byty“ Viléma i jeho ženy, byť pro to není jednoznačný doklad. Odpovídá to ovšem logice a dobové normě funkčního oddělování mužského a ženského prostoru ve šlechtických a vladařských rezidencích. Víme přitom, že samostatné a komplexní apartmá existovalo i v třeboňském zámku.²⁵³ Skladba místností v apartmánech na Kratochvíli vyzařuje jasný řád a hierarchii, které připomínají posloupnost obytných jednotek zralých raně novověkých šlechtických sídel ve sledu předpokojů a pokojů. I v Kratochvíli je ložnice obou manželů doplněna předpokoji – antecamerami. Takové uspořádání lze najít již v medicejských vilách pozdního 15. století, ale i zámku Ancyle-Franc, který projektoval Sebastiano Serlio, o jehož francouzsko-italském inspiračním příkladu pro Kratochvíli bude ještě řeč. Pokoje rožmberského sídla doplňují přepychové krby („*komíny vlašské*“).²⁵⁴ Podoba některých z nich upomíná rovněž na vzory Sebastiana Serlia z jeho Čtvrté knihy o architektuře, jejíž italské vydání z roku 1562 bylo zastoupené v rožmberské knihovně.²⁵⁵

Z architektonického a funkčního hlediska vynikala Kratochvíle nejen svou ústřední stavbou, ale celistvostí celého ohrazeného areálu, jež u nás nemá srovnatelnou obdobu.²⁵⁶ Každé šlechtické sídlo bylo ovládáno principem hierarchického odstupňování, které vycházelo z přístupnosti nebo naopak nepřístupnosti jednotlivých prostor. Prostorová omezení neměla poskytovat jen potřebné soukromí, ale získávala symbolický význam ve dvorském ceremonálu a odstupňovaném zpřístupňování vladařské autority.²⁵⁷ Jestliže přístup do Kratochvíle omezovala ohradní zeď, věžní brána a můstek přes vodní kanál, byl také vstup do vlastní vily jasně ohraničený. Při vchodu do vily se navíc rozprostíral trabantský sál, jenž sloužil podle vzoru předních šlechtických rezidencí jako místo pro

²⁵² Hajná – Pavelec – Vaverková (pozn. 247), s. 71.

²⁵³ Jiří Kubeš, Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500–1740). (Disertační práce). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích Historický ústav České Budějovice 2005, s. 204–217, zvl. s. 206. – Stephan Hoppe, Drei Paradigmen architektonischer Raumeignung, in: Katharina Krause (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 4. Spätgotik und Renaissance*, München 2007, s. 237–238.

²⁵⁴ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 486.

²⁵⁵ Lenka Bobková, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005. Přiložený digitalizovaný katalog rožmberské knihovny od V. Březana dokumentuje na fol. 1630 vedle této Čtvrté knihy i další díly a edice tohoto italského teoretika z roku 1575 a 1609.

²⁵⁶ Hubala (pozn. 247), s. 61. – Krčálková (pozn. 124), s. 32.

²⁵⁷ John Adamson, Introduction. The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700, in: Idem (ed.), *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1700*, London 2000, s. 7–41, zde s. 12–14. – Julius Chrościcki, Ceremonial Space, in: Allan Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford – New York 1998, s. 193–216, zde s. 199–202. – Hahn (pozn. 50), s. 59.

osobní stráž velmože, která ho chránila.²⁵⁸ Zde museli obyčejně návštěvníci zanechat svoje osobní zbraně. Přístup do prvního patra se dvěma reprezentativními sály a soukromými pokoji byl vyčleněn pouze vybrané a prověřené společnosti posledních Rožmberků. Obdobné hierarchické odlišení provázelo i vstup do kostela, který byl pro věřící přístupný zvenčí, ale rožmberský velmož do něj vstupoval nezávisle z ohradního pavilonu, odkud vedl vchod na vyhrazenou oratoř při chóru.

Při hledání dobových označení pro místnosti na Kratochvíli by bylo možné vycházet ze Sedmé knihy Sebastiana Serlia, jejíž vydání z roku 1575 bylo věnováno Vilémovi z Rožmberka.²⁵⁹ Dva velké sály prvního patra by se tak mohly nazývat *sale*, neboť šlo o ústřední prostory sloužící převážně jako jídelny. Vstupní přijímací sál byl *salotto* a apartmá (*appartamenti*) by doplňovaly soukromé větší místnosti (*camere*) spojené s navazujícími pokoji, většími (*camerotti*) či menšími (*camerini*). Menší prostory obslužných místností, především kuchyně, přípravny jídla a ohřívárny, byly na Kratochvíli soustředěny ve střední části s napojením na obslužné točité schodiště. Funkce jednotlivých místností lze odvozovat i z inventáře sepsaného roku 1602 pro Rudolfa II., jenž ale zachycuje mírně zkreslenou podobu interiérů, které poslední Rožmberk obýval již bez manželky. Obytné prostory přízemí tvořily dva pokoje komorníků a apartmá využívané nejčastěji Janem Zrinským ze Serynu. V prvním patře inventář uvádí dva největší sály pojmenováním „*zlaté pokoje*“. Současně připomíná apartmá dvou místností rožmberského vladaře a skutečnost, že po schodech se vstupovalo do podkroví se dvěma malými „*fracimorskými pokoji*“.²⁶⁰

Interiéry paláce Kratochvíle byly pojaty neobyčejně velkoryse. Všechny místnosti stavitelé sklenuli širokými valenými či neckovými klenbami s výsečemi, jejichž hrany často přecházejí v hřebínky vytvářející bohatá síťová schémata, která jsou doplňována dekorativními štuky a malbami. Největší sály nabízejí svým širokým a vzdušným rozvržením s rozepjatými klenbami půl elipsového profilu skutečně reprezentativní prostory. Obdobné typy valených segmentových klenb, stejně jako neckové konstrukce, se uplatnily na nejvýznamnějších renesančních stavbách v Království českém – v kostele svatého Petra a Pavla v Kralovicích nebo sálech severní části Pražského hradu.²⁶¹ Hlavní komunikaci na Kratochvíli zajišťuje neméně moderní typ pravoúhlého a pohodlného schodiště o dvou ramenech, jež je vloženo symetricky do osy stavby. To představuje velkorysou komunikační formu, jež se ustálila v rezidenční architektuře přinejmenším od doby, kdy vzniklo sídlo Federica da Montefeltro v Urbinu.²⁶² Schody propojují přímo vstupní halu s reprezentativním sálem nad ním. Valeně klenuté schodiště bylo v Kratochvíli navíc na podestě doplněno o niky, jež představují efektní prvek zdobící přední renesanční stavby –

²⁵⁸ Zlatý sál v prvním patře se nazýval „*Aufwärtsstuben*“, viz Milada Lejsková-Matyášová, K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle, *Umění* 11, 1963, s. 360–370, zde s. 366. – Mareš (pozn. 237), sl. 45. K funkci těchto sálů v dalších vladařských rezidencích viz Petr Fidler, Valdštejnský palác v rámci evropské architektury, in: Mojmír Horyna a kol., *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 131–191, zde s. 160, 172.

²⁵⁹ Sedmou knihu Serlioova traktátu o architektuře věnoval Vilémovi z Rožmberka její vydavatel, antikvář, habsburský umělecký poradce a architekt Jacopo Strada. K tomu Vaughan Hart – Peter Hicks (eds.), *Sebastiano Serlio on Architecture II. Books VI and VII of 'Tutte l'opere d'architettura et prospetiva'. With 'Castrametation of the Romans' and 'The Extraordinary Book of Doors' by Sebastiano Serlio*, New Haven – London 2001, s. 159–160.

²⁶⁰ Krčálová (pozn. 124). – Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7 I 2 (zjištění V. Bůžka).

²⁶¹ Jiří Škabrada, *Konstrukce historických staveb*, Praha 2007, s. 122.

²⁶² Krčálová (pozn. 124), s. 83–84.

letohrádek Hvězdu, severní palác Rudolfa II. na Pražském hradě, zámky v Kostelci nad Černými Lesy i Rosicích či biskupskou rezidenci v Brně.²⁶³

Velkorysé pojetí stavby se projevuje také v zajištění světelného režimu. Každá místnost je osvětlena symetricky řazenými okny, s menší výjimkou odlišného pojetí oken osvětlujících schodiště. Zde tento prvek příhodně zvýrazňuje iluzivně malovaná bosáž na fasádě připomínající válcovou baštu. Tento motiv je charakteristicky záalpský, neitalský, a zajímavě zdůrazňuje vnitřní schodiště podle vzoru zdejšího obvyklého umístování kupříkladu točitých schodišť vně staveb (Wendelstein). Posiluje také jisté fiktivní pevnostní zdání stavby, které se u podobných staveb objevuje, a jež bude ještě více přiblíženo v rámci debaty o typu „palazza di fortezza“ (paláce na způsob tvrze), jak se jím zabýval S. Serlio, ale který rezonoval i ve středoevropských myslích zdejších stavebníků. Na druhou stranu umístění oken ukazuje na neobyčejně dobře promyšlený plán stavby, jejímuž logickému řazení místností odpovídá pravidelný rytmus okenních os. Tak dochází k plně provázanému sepětí exteriéru a interiéru stavby, který svým jasným rozvržením nezpůsobuje v pojetí fasád žádný nesoulad. V půdorysném rozvrhu se někdy spatřuje jistá analogie k projektům italského architekta a teoretika Francesca di Giorgia Martiniho, nebo k rozvrhu římské Villy Farnesina od Baldassara Peruzziho. Tato podobnost na základě půdorysných analogií není podstatná, ba je spíše zcela mylná, neboť typ těchto staveb je ve srovnání s Kratochvílí zcela jiný.²⁶⁴ Zajímavý je nicméně onen trojdílný koncept dvoupodlažní stavby, který je příznačný pro ustavující se typ renesančních italských vil.²⁶⁵ Nemůžeme přitom nevzpomenout na Palladiovy vily, které tuto tradici podélných sevřených trojtraktů rozvíjejí. Samozřejmě v Kratochvíli je vilový blok sevřený, bez akcentace postranních traktů. Rožmberské sídlo také postrádá distinktivní rys italských vil, a to loggii. To ale může být logický důsledek odlišných klimatických podmínek. I tak je ovšem v Kratochvíli tento sloupový motiv zajímavě evokován iluzivními malovanými sloupy kolem celého prvního patra. Právě úprava fasád podtrhuje harmonické a logické provázání částí stavby k sobě navzájem a k celku – skutečným nikám uvnitř ohradní zdi odpovídají iluzivní malované niky na fasádách mezi okny, které v patře doplňuje představený sloup. Podobný iluzivní prvek je známý z téměř současné úpravy fasád zámku Petra Voka v Bechyni, kde se zvažuje přímo vliv Baldassara Maggiho na volbu tohoto manýristického výzdobného motivu.²⁶⁶ Dojem jednoty podtrhuje i prvek kamenné bosáže výrazně uplatněné na portále vstupní věže a vstupu do vlastního paláce jako vizuálně silný motiv. Tomu v širších souvislostech odpovídá malovaná bosáž na věži i na samotných fasádách, již doplňují iluzivní parapetní kazety a výplně s rozetami. K ucelenosti působení architektury patří unifikovaná kamenná ostění oken a portálů. Všechny tyto detaily podtrhují logickou výstavbu a nevšední smysl pro racionální a symetrickou skladbu celého areálu stavby s vloženou zahradou. Obdobné snahy neměly v českých zemích příliš srovnatelnou obdobu.²⁶⁷ Geometricky přísně vázaný

²⁶³ Jarmila Krčálová, Česká renesanční schodiště, *Umění* 31, 1983, s. 97–117.

²⁶⁴ M. Lejsková-Matyášová, Restaurování rožmberské Kratochvíle, *Památková péče* 30, 1970, s. 100–109, zde s. 109. – Jarmila Krčálová, Italské podněty v renesančním umění českých zemí, *Umění* 33, 1985, s. 54–82, zde s. 62. – Eadem (pozn. 124), s. 37. – Vojtěch Troup, *Kratochvíle. Zámek*, Praha b. d., nestr. – Sylva Dobalová – Jiří Olšan, Zahrady, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 426–429, zde s. 428, pozn. 23.

²⁶⁵ James S. Ackerman, Sources of the Renaissance Villa, in: Ida E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Princeton 1963, s. 6–18, zvl. s. 9.

²⁶⁶ Krčálová (pozn. 124), s. 81.

²⁶⁷ Ibidem, s. 82.

systém celku osobitě doplňuje expresivně manýristický přístup v podobě malované architektiky fasád hlavního objektu. Její ne-tektonika se podobá první ze staveb italského manýrismu, již byl Raffaelův římský palác Branconia dell'Aquile z počátku 16. století. I v Kratochvíli se objevují na fasádách manýristické postupy, především příznačný motiv atektonického nadřazení sloupového motivu nad niku, jenž ukazuje nelogické přetížení negativní hmoty břemenem malovaného polosloupu. Sama malovaná architektura na fasádách podtrhuje svou zjevnou netektonickou, a spíše dekorativní povahu.

Okolní vnitřní fasády ohradní zdi ukazují poněkud jiné dekorativní pojetí. Okenní otvory vstupního traktu rámuje bohatá schémata rozvíjené rolverkové ornamentiky doplněné o rostlinné a závěsové motivy. Celá linie koruny obvodní zdi je průběžně zdobena vejcovcem a perlovcem. Plochy fasád byly původně krášleny sgrafitovým kvádrováním. Teprve v další fázi byla sgrafita omítnuta. Na novém povrchu vznikl zajímavý cyklus malovaných postav, jež snad představují vedle různých exotických figur hlavně soubor mužných válečnických vzorů a dalších alegorických figur (mj. ztělesnění Slávy a Chudoby) a v čele v ose areálu jim přirozeně vévodila kompozice rožmberského jezdce, emblému rodu, zastupující plnohodnotně erb stavebníka, Viléma z Rožmberka. Navzdory opakovanému restaurování je jejich současný stav fragmentární, z hlediska původnosti sporný. Podkladem pro tuto sérii byly jistě grafické předlohy, dosud ovšem neznámé. Postavy měly být doplněny určujícími nápisy. Nelze vyloučit, že figury na zdech zrcadlily průběh blíže neznámé dvorské kostýmované slavnosti, která se uskutečnila u příležitosti svatby Viléma z Rožmberka s Polyxenou z Pernštejna.²⁶⁸

Drobnější úpravy Kratochvíle probíhaly za vlády rodu Eggenberků, kteří sídlo vlastnili od roku 1622, až v sedmdesátých a osmdesátých letech 17. století. Po požáru 1680 byly provedeny jen nutné opravy vily, došlo k výstavbě dvou nových domků / pavilonů v areálu, byla opravena lunetová římsa a snížena vstupní věž do dnešní podoby. Nezbytné opravy probíhaly i po roce 1719, tedy v době, kdy sídlo přešlo do vlastnictví Schwarzenberků. Za jejich vlády byla původní rozložitá střecha nahrazena dnešní dvojitou mansardovou, a v rámci toho došlo ke zbourání lunetové římsy (kolem poloviny šedesátých let 18. století). Ve stejné době se přistoupilo i k obnově interiérové výzdoby. V roce 1767 navíc schwarzenberský zahradník Martin Teska zřídil při vile novou okrasnou zahradu. V roce 1784 byl vystavěn dnešní kamenný most při vstupu do areálu. Význam stavby pro své majitele ovšem nezadržitelně upadal. Z vily se odváželo původní zařízení interiérů, včetně glazovaných reliéfních dlaždic, které byly přeneseny na Hlubokou (dnes je nahrazují repliky). Kratochvíle ztratila zcela svůj aristokratický sídelní charakter, když se postupně proměňovala na byty pro bývalé zaměstnance Schwarzenberků a sirotky po jejich úřednících. Zřízení rozličných nevhodných provozů (pekárny, prádelny a skladišť) provázelo chátrání Kratochvíle až do poloviny 20. století. Od roku 1954 probíhala rekonstrukce, která ale neměla představit vilu jako šlechtické sídlo, naopak, prostory byly určeny pro expozici českého animovaného filmu. Ta sice poutala zájem řady návštěvníků, ale vlastní účel stavby a její umělecké hodnoty se tím dostávaly do pozadí. Teprve poslední komplexní rekonstrukce, završená před několika málo lety, navrátila Kratochvíli jejího původního

²⁶⁸ Lejsková-Matyášová (pozn. 264), s. 101. – Petr Kindlmann, *Římské motivy v sebe prezentaci renesančního velmože. Symbolická výzdoba ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle*, České Budějovice 2010 (Bakalářská práce), s. 36–43, 47.

rezidenčního ducha a usiluje o navození autentické atmosféry příležitostného aristokratického sídla.²⁶⁹

Nejen pro dnešního návštěvníka je vila Kratochvíle pozoruhodným místem, spojujícím architekturu a uměleckou výzdobou, to vše přirozeně zakomponované do krajinné scenérie. Jedinečnost Kratochvíle a její výrazně senzuační a vizuální kvality dokázali stejně tak vnímat i návštěvníci sídla. Václav Březan ve svém přehlednutí života Viléma z Rožmberka s odstupem zhruba dvaceti let hodnotil novostavbu v netolické oboře jako „*velmi nákladné a krásné stavení*“, u které hodnotil její pozoruhodnou výzdobu.²⁷⁰ Výjimečnost Kratochvíle oceňoval i císař Rudolf II., který bezprostředně po jejím získání objednal v roce 1602 u českokrumlovského malíře Bartoloměje Beránka-Jelínka bohatou dokumentaci v podobě vedut celého komplexu ze všech čtyř světových stran a její součástí byl i půdorys dvoru Leptač a Kratochvíle ve všech podlažích, stejně jako zhotovení perspektivních zobrazení interiérů několika místností a kaple.²⁷¹ Další svědectví poskytl v roce 1614 mantovský vyslanec Claudio Sorina, který navštívil Kratochvíli spolu s dvořany císaře Matyáše, rovněž stavbu pochvalně komentoval. Ve své relaci psal do Mantovy, že zde spatřil „*významné místo pro odpočinek, jež nechal vybudovat pán z Rožmberka, a v němž je, jak říkají, více než 20 sádek. Z oken paláce je pak vidět rozlehlý park obehnaný zdí, v němž se nachází více než 500 jelenů a srnců.*“²⁷² Přibližně ve stejné době se podobně pochvalně o Kratochvíli zmiňoval Pavel Stránský, jenž mluvil o „*půvabném letohrádku s rozlehlými sady*“, vkusně ozdobeném „*nádhernou umělou zahradou*“.²⁷³ Také pozdějšího svědectví Bohuslava Balbína v jeho *Miscellanea historica regni Bohemiae* mluví o tom, že Kratochvíle se svou zahradou „*nádherným dvorem a skvěle vyzdobeným zvěřincem [...] překoná samého císaře Rudolfa*“.²⁷⁴ I když není k dispozici více osobních svědectví návštěvníků Kratochvíle a účastníků zdejších „loveckých kratochvílí“, i tyto zprávy snad ukazují, že Vilémův záměr doplnit svou rezidenční síť o jedinečné „*slavné stavení*“ slavil úspěch. Přinejmenším v prostředí českých zemích vznikla rezidence, jejíž komplexní a sofistikovaná pozdně renesanční podoba zde nenacházela srovnání. A to nejen pokud jde o architektonickou a výtvarnou podobu. Neméně ojedinělá je i stavební úloha sídla, které vytvořilo na pozadí humanistického konceptu vily all'antica polyfunkční zázemí pro odpočinkové, stejně jako vrcholně reprezentační aktivity posledních Rožmberků.

²⁶⁹ Bůžek – Jakubec (pozn. 4).

²⁷⁰ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 371, 493.

²⁷¹ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 85.

²⁷² „*Gran luogo di ricreatione che fece il signor di Rosimberg, nel quale sono (dicono) 20 peschiere, et si veggono dale finestre del palazzo nel parco che amplo gli è intorno, circondato da muraglie, più di 500 tra cervi e caprioli.*“ Elena Venturini (ed.), *Le collezioni Gonzaga il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559–1636)*, Milano 2002, s. 609–610. Za zjištění tohoto pramene děkuji prof. V. Bůžkovi.

²⁷³ Cit. dle Krčálová (pozn. 124), s. 38.

²⁷⁴ Businská – Tichá (pozn. 21), s. 138–139, 228.

5. Účel a fungování Kratochvíle jako lovecké vily

Jedním z klíčů pro vysvětlení rožmberského sídla je sám název – Kratochvíle, který se objevuje na samém počátku plánování jako explicitní označení, a jež se vztahuje především k různým loveckým zábavám. Název odráží relaxační náplň, kterou s takovými objekty přirozeně spojujeme. Maně může vyvstat na mysli příznačné označování některých italských, například ferrarských vil a paláců vévodů d'Este v 15. století, jež symbolicky podporovaly atmosféru idylického světa odloučeného od povinností a sloužící k příjemnému prožívání chvílí odpočinku (Belvedere, Belfiore, Schifanoia).²⁷⁵ I ve střední Evropě se ovšem můžeme setkat s touto funkční toponymii již po polovině 15. století, doložené pro lovecké hrádky Zikmunda Habsburského v okolí Innsbrucku (Sigmundsrub, Sigmundsfreund, Sigmundslust), která podobně jako v Kratochvíli odrážela odpočinkovou povahu venkovských šlechtických útočišť, jako místa potěšení (*Luoghi di diletto*).²⁷⁶ Lze jen doplnit, že jedním z příležitostných objektů Viléma z Rožmberka byl (dřevěný) letohrádek Dobrá Mysl, postavený u obce Klec u Lomnice nad Lužnicí, nedaleko rybníka, nazvaného opět příslovečně Dobrá vůle.

Sami současníci tedy používali kolem roku 1600 pro pojmenování nového sídla v netolické oboře výraz „*Kratochvíl*“, případně sousloví „*zámek Kratochvíl*“.²⁷⁷ To souviselo s obsahem „*rytířské kratochvíle*“ („*ritterlicher khurtzweil*“) označující po polovině 16. století druh kolektivní aristokratické zábavy.²⁷⁸ Ty mohly být organizovány samostatně nebo jimi mohly nezdědka končit různé festivity. Do spektra těchto „*rytířských kratochvílí*“ obvykle patřily především turnaje, štvanice, koňské dostihy, závody psů, kohoutí zápasy, střelba na terče, sportovní zápolení v hodu do dálky, pijácké zábavy, hostiny s tancem a hudbou, ohňostroje a podobně. V netolické oboře byl jejich charakter přece jen specifičtější. Pro Rožmberky v Kratochvíli znamenala „*kratochvíle*“ především lov, což ostatně reflektovala i bohatá lovecká ikonografie vnitřní výmalby vily. V tomto smyslu je pro poslední Rožmberky typická slavnost z dubna 1561 – „*štvaní a kratochvíle*“, kterou Vilém s Petrem Vokem připravili společně s výstavbou příležitostné lovecké stavby pro Ferdinanda Tyrolského a jeho suitu poblíž Veselí nad Lužnicí.²⁷⁹ Na tomto sousloví také pozorujeme specifický význam výrazu „*kratochvíle*“. Ta je odlišena od lovu a není synonymem, ale obecnějším pojmem. Staročeské „*kratochvíliti*“ tak znamená krátit čas ve smyslu zábavy. Podobně například výraz „*hraní v kostky neb u vrhcáby pro kratochvíl*“ ozřejmuje, že „*kratochvíle*“ může být sice konkrétní zábavou, ale stejně tak nemusí přímo označovat žádnou konkrétní

²⁷⁵ Cole (pozn. 178), s. 119. K arkadickému charakteru italských sídel Elisabeth MacDougall, *Ars Hortulorum. Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory*, in: David R. Coffin (ed.), *The Italian Garden*, Washington 1972, s. 37–59. – Coffin (pozn. 34), s. 9–10. – Paul Holberton, *Palladio's Villas. Life in Renaissance Countryside*, London 1990, s. 178.

²⁷⁶ Lippmann (pozn. 31), s. 302–305.

²⁷⁷ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 542, 544–545, 551. – Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Vrchní úřad Český Krumlov, sign. II B 7 I 1.

²⁷⁸ K sémantickému významu slovního spojení „*rytířská kratochvíle*“ blíže Jan Petr (ed.), Josef Jungmann: *Slovník česko-německý II*, Praha 1990, s. 172. K tomu i Václav Bůžek, „*Rytířské kratochvíle*“ na místodržitelském dvoře arciknížete Ferdinanda, in: Tomáš Borovský – Libor Jan – Martin Wihoda (eds.), *Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám*, Brno 2003, s. 613–622. – Idem, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006, s. 174–200.

²⁷⁹ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 181–182. – Bůžek (pozn. 278), s. 193–194.

činnost.²⁸⁰ Je spíše důvodem jakékoliv zábavné činnosti a v podstatě znamená relaxační prožívání života. Podobně jihočeská Kratochvíle neoznačuje jen rožmberské sídlo jako místo pro krácení času lovy, ale jako útočiště skýtající zázemí pro „ušlechtilé odpočívání“, odpovídající klasické tradici venkovských vilových sídel. Raná definice stavby Vilémem z Rožmberka jako „*slavného stavení*“ také odkazovala nejen na objekt, kterým se proslaví, ale jež bude snad také vytvářet prostředí i pro dvorské slavnosti. Výzdobu vily, ale i zahrady vodními díly lze proto chápat i v slavnostním a ceremoniálním kontextu fungování rožmberského dvora.²⁸¹ Vila Kratochvíle s loveckou oborou poskytovala jedinečné prostředí pro spojení neformálního i reprezentačního prostředí, v němž dramaturgie počítala s navazujícími fázemi kolektivní zábavy směrem z obory do rezidence, v jejímž rámci se v jednotlivých prostorách mohlo hodování, ale i další činnosti a vůbec trávení společného času rozprostírat či naopak oddělovat v rámci jednotlivých společných slavnostních místností a apartmánů.²⁸²

Šlechtický lov byl nejen specifickou zábavou, ale svého druhu i „uměním“ – *ars venandi*, které bylo omezeno na exkluzivní aristokratické prostředí, v němž není jen hrou, ale i formou tréninku, přípravy na válku, kdy se v něm dokazují lovecké a fyzické schopnosti šlechtice. Tyto dovednosti viditelně utvrzovaly místo šlechtice ve stavovsky uspořádané společnosti.²⁸³ Tuto svobodnou činnost šlechtice sice provázela kritika z církevních kruhů, ale stejně na jejím pozadí vznikají již od 12. století první teoretické traktáty, jež zdůrazňují symbolický mocenský kapitál, který je v rámci aristokratických lovů jasně demonstrován.²⁸⁴ Také v renesanci se této ušlechtilé zábavě věnovaly teoretické spisy, vedle zmínek dalších autorit, například Niccola Machiaveliho, který velebil praxi války a lovu jako příležitosti pro cvičení i prezentování zdatnosti vladaře.²⁸⁵ Ze speciálních spisů lze jmenovat například práci *Il cacciatore signorile* (1548) od hlavního papežského lovčího Domenica Boccamazza, který velebil ideu vznešeného lovce – „*principe cacciatore*“, nebo George Gascoigneho *The Noble Arte of Venerie or Hunting* (1575).²⁸⁶ Podobně by bylo možné i pro pozdější období jmenovat další analogické spisy – například Johanna Friedriche von Flemming *Der Vollkommene Teutsche Jäger* (1719) či Heinricha Wilhelme Döbela *Jäger-Practica* (1746). O vznešeném pojetí šlechtického lovu z počátku 16. století výmluvně svědčí malby Lucase Cranacha st., které zobrazovaly lovecké zábavy saských kurfiřtů jako významnou součást dvorské kultury.²⁸⁷ Šlechtický lov jako zábava urozených byl přítom v první řadě výrazem privilegovaného vlastnictví půdy, z něhož toto právo vyplývalo.²⁸⁸

²⁸⁰ Jan Gebauer, *Slovník staročeský*, Praha 1970, cit. dle <http://vokabular.ujc.cas.cz/hledani.aspx> (vyhledáno dne 26. 7. 2011).

²⁸¹ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 542, 544–545, 551.

²⁸² Ibidem, s. 314, 316, 332, 469–470.

²⁸³ Bůžek (pozn. 278), s. 47–116.

²⁸⁴ Burkhardt Krause, *Die Jagd als Lebensform und höfisches „Spiel“*, Stuttgart 1996, s. 38, 53, 59, 90–98.

²⁸⁵ Hervé Brunon, La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 219–247, zvl. s. 219.

²⁸⁶ Kruse (pozn. 138), s. 256.

²⁸⁷ Harald Marx – Eckhard Kluth (eds.), *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, Dresden 2004, s. 158–159, 287.

²⁸⁸ Susan Maxwell, The pursuit of art and pleasure in the secret grotto of Wilhelm V of Bavaria, *Renaissance quarterly* 61, 2008, s. 414–462. – Kruse (pozn. 138), s. 243–257.

Lovecká „rytířská kratochvíle“ v sobě sdružovala šlechtickou zábavu, stejně jako ceremoniální akt, při němž docházelo k různým formám komunikace uvnitř i napříč stavovské hierarchie. Zvláště v pozdějším období raného novověku se lovy po stránce protokolu stávaly složitější a také teatrálnější, zvláště ve vladařském prostředí. V každém případě takovéto lovecké zábavy nabízely vítanou záminku pro „inscenaci vladaře“ a vyjádření legitimacy a stability jeho moci, jíž zástupně vyjadřuje „vládou“ nad lovenými zvířaty.²⁸⁹ I v Kratochvíli tak můžeme pozorovat provázání rekreačního, humanisticky laděného poslání vily jako útočiště s jejím neoddelitelným reprezentačním smyslem. Spojitost reprezentace a rekreace při „lovecké vile“ odráží jednu ze zajímavých forem vyjádření šlechtické vznešenosti a autority. Ne náhodu shodné lovecké pozadí spojuje Kratochvíli s habsburskou Neugebäude u Vídně.²⁹⁰ Ani další stavby „loveckých zámků“ nepředstavovaly nijak podřadný typ utilitárního zázemí pro příležitostné štvance – vzpomeňme například na francouzská královská sídla Chambord či Fontainebleau.²⁹¹

Fungování a zázemí Kratochvíle²⁹²

Specifický charakter Kratochvíle, situované mimo dosah hlavních sídelních měst, se promítal i do jejího fungování. Sídlu ideálně kombinovala svou lokaci v ústraní s relativní dostupností, kdy jí bylo možné z hlavních rožmberských center dosáhnout během jediného dne. Dva kilometry vzdálené rožmberské Netolice se svým panstvím pak představovaly zázemí, které v době návštěv Rožmberků mohlo bez problému Kratochvíli zásobovat a jednalo se očividně o oboustranně výhodný (ekonomický) vztah mezi vrchností a jejími poddanými.²⁹³ Pobyt na Kratochvíli jsou díky dochovaným účtům doloženy zejména pro dobu využívání Petrem Vokem. I tak lze snad z toho usoudit na obecnější praxi zdejších pobytů. V každém případě je třeba odlišovat situaci z hlediska samotného stavebníka Viléma, který musel mít ke stavbě jistě o něco jiný vztah, než jeho bratr, který de facto dokončenou vilu zdědil. Petr Vok sice jako správný hospodář sledoval množství zvěře v netolické oboře a dostatek kvalitního krmiva,²⁹⁴ hony a lovecké zábavy ovšem ve srovnání se svým starším bratrem příliš nepořádal, ani nevyhledával.²⁹⁵ Pobyt Petra Voka přirozeně dokládají krátkodobost a nárazovost pobytů pohybujících se mezi dvěma až sedmi ročními návštěvami, průměrně představujícími poměrně široký rozptyl délky trvání mezi dvěma až téměř třiceti dny. Nejčastěji byla Kratochvíle navštěvována v průběhu května, června,

²⁸⁹ U. Deppe 2006, s. 19, 33, 59–50.

²⁹⁰ Lietzmann (pozn. 73), s. 180.

²⁹¹ K typu a stavební úloze loveckých zámků zejm. Heiko Laß, *Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts*, Petersberg 2006.

²⁹² Tato pasáž z větší části vychází ze zjištění Jiřího Kubeše a Václava Bůžka. K soustavné analýze ze strany J. Kubeše viz zejména tyto studie: Jiří Kubeš, Kuchyně a zásobování rožmberských sídel (Příspěvek ke komunikaci ve společnosti aristokratického dvora Petra Voka z Rožmberka v jeho vedlejších, dočasných a příležitostných rezidencích v letech 1592 až 1602, České Budějovice 1998 (Diplomová práce). – Idem, „Tehdáž, když v oboře před morem bytností jsem byl“. Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592–1602, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 1997*, Brno 1998, s. 143–180. – Idem (pozn. 250), zde s. 263–272.

²⁹³ Kubeš (pozn. 250), s. 263–272. Obecně k tomu idem, Rosenbergica 1. Rožmberské „kuchyňské“ účty. Možnosti a využití, *Scientific Papers of the University of Pardubice. Series C. Faculty of Humanities* 7, 2001, s. 17–23.

²⁹⁴ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 542.

²⁹⁵ Ibidem, s. 528, 543.

července a následně od září do prosince. Vyplývají z toho mimo jiné dvě skutečnosti – pobyt na Kratochvíli byl výjimečný, chtělo by se říci „slavnostní“, ale současně zde bylo vše připraveno pro delší setrvávání, stejně jako pro ubytování většího počtu hostů, jako jejich doprovodu a koní. I to opět potvrzuje definici Kratochvíle jako sídla programově balancujícího mezi rekreativním a společensky reprezentativním vymezením svého fungování.

Jediný výjimečně dlouhý pobyt posledního Rožmberka byl způsoben morovou epidemií, jež postihla rezidenční Český Krumlov v roce 1598 a v důsledku toho přesídlil nejen Petr Vok, ale i celý dvůr do Kratochvíle. S tímto místem jako útočištěm před morem měl ostatně své zkušenosti již z počátku roku 1586.²⁹⁶ Tentokrát se však pobyt protáhl na deset měsíců – od července 1598 do května 1599, kdy Kratochvíle hostila, respektive byla schopna hostit, rožmberský dvůr, úředníky i fraucimor jeho ženy Kateřiny Rožmberské z Ludanic.²⁹⁷ Kratochvíle se stala centrální rožmberskou rezidencí, plnila zázemí nejen pro obytné a reprezentační, ale i hospodářské a politické aktivity.²⁹⁸ Odhaduje se, že tehdy v Kratochvíli mohlo pobývat až 200 osob.²⁹⁹ Odlehlé prostředí patrně sehrálo roli při volbě tohoto útočiště, ale svůj podíl mohl mít i „ozdravný“ charakter, který se s vilami tradičně spojoval.

Pobytům většího počtu osob a společenskému potenciálu sídla plně odpovídala pozornost věnovaná vybavení postelemi a ložním potřebám, jak dokládá inventář z listopadu 1597. Obytné prostory Kratochvíle disponovaly více než dvaceti postelemi s odstupňovanou kvalitou (jen několik povlečení bylo vyhotoveno v „*tenkém plátně*“ a pouze dvě postele byly povlečeny do speciálního „*vlašského plátna*“).³⁰⁰ Ovšem nadto bylo k dispozici k přenocování hostů a jejich doprovodu dalších více než 50 postelí (rovněž v rejstříku typů od „*loží prostých*“ až po postele „*s baldachýnem*“), kterými mohly být vybaveny zejména pavilonové objekty v ohradní zdi. Exkluzivním ložím odpovídaly i hygienické potřeby (k deseti postelím ve vile náležel cínový nočník a sídlo disponovalo i dvěma přenosnými záchody, jeden honosnější byl potažen sukem). Podobně o bohatě společensky disponované roli Kratochvíle svědčí vybavení stoly a židlemi, což vždy indikuje potenciál slavností a množství hostů. Vzhledem k proporcím vily je skutečně pozoruhodné, že inventáře naznačují značnou kapacitu osob, které mohly zasednout k 96 „*stolův s tabulemi*“, z nichž třináct bylo honosněji provedených a potažených barevným (červeným a zeleným) sukem. Ke stolům mohlo najednou usednout nejméně 240 osob, pro které byl dostatek rozmanitých „*stolic*“ a „*seslí*“, rovněž v některých případech potažených sukem červené nebo zelené barvy, případně z červené a černé jemné usně. Inventáře referují o dalším nezbytném vybavení určeném ke stolování: o aksamitových a tureckých kobercích a četných ubrusech, které byly přirozeně stejně jako stolní nádoby a náčiní dováženo z jiných

²⁹⁶ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 326–327.

²⁹⁷ Ibidem, s. 541, 546.

²⁹⁸ Jiří Kubeš, „Tehdáž, když v oboře před morem bytností jsem byl“. Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592–1602, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 1997*, Brno 1998, s. 143–180.

²⁹⁹ Odhad Václava Bůžka vychází nejen ze skladby dvora Petra Voka z Rožmberka (Státní oblastní archiv Třeboň, Cizí rody – registratura, z Rožmberka, sign. 10, fasc. II), ale bere do úvahy také ubytovací možnosti a počet míst u stolů (Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Vrchní úřad Český Krumlov, sign. II B 7 I 1). Za informaci děkuji V. Bůžkovi.

³⁰⁰ Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Vrchní úřad Český Krumlov, sign. II B 7 I 1 (informace V. Bůžka).

míst.³⁰¹ Počátkem roku 1602 byla část vybavení Kratochvíle, ještě před jejím převzetím Rudolfem II., nejspíše převezena do třeboňského zámku.³⁰²

Kratochvíle představovala nejen pozoruhodné izolované sídlo v rámci rožmberské sídelní soustavy, ale byla i zajímavým mikroekonomickým světem, který ožíval při každé návštěvě posledních Rožmberků a jejich doprovodu.³⁰³ Každá návštěva vyžadovala pečlivé přípravy, které měl na starosti hejtman netolického panství, jenž byl předem informován o plánované cestě. Ten vzápětí pověřil několik měšťanek z Netolic, jež měly připravit sídlo, tj. uklidit, vyprat a podniknout další podobné nezbytné kroky, rozsahem vždy odpovídající očekávanému počtu osob. Rožmberkové sice dováželi některé exkluzivní předměty a suroviny, stejně jako některý specializovaný personál (kuchaři), ale většinu dodávek a služeb zajišťovali netoličtí měšťané – řemeslníci a dodavatelé. Řádově dvě desítky netolických měšťanů také občas zásobovaly kuchyni při krátkodobých pobytech Petra Voka ovocem, zeleninou a kořením.³⁰⁴ Také ostatní naturálie (maso, ryby, luštěniny, obilí) byly dováženy zejména z poplužních dvorů netolického a libějovického panství.³⁰⁵ Pouze při delším desetiměsíčním pobytu Petra Voka v letech 1598 až 1599 bylo zásobování složitější a náročnější a zahrnovalo importy ze vzdálenějších míst a trhů. Na druhou stranu dokázala i tato stabilnější přítomnost rožmberského vladaře motivovat místní obchodníky a poskytovatele zboží k intenzivnějším dodávkám. Stejně tak se však ukázalo, že provoz tohoto sídla si vynucuje vybudování vlastního blízkého hospodářského zázemí. Z toho důvodu bylo v letech 1598 až 1600 přikročeno k výstavbě tzv. Petrova dvora na okraji netolické obory.³⁰⁶

Plnohodnotné vybavení a zajištěné zásobování Kratochvíle plně odpovídalo nárazovému, ale o to intenzivnějšimu využívání sídla, jehož společenský a reprezentační potenciál byl jistě značný. Dokládají to i návštěvy, které sem na pozvání Viléma z Rožmberka zavítaly, i když zpráv a popisů o událostech na Kratochvíli máme bohužel jen málo. Mezi pozvané hosty nepochybně patřil široký okruh urozených osob – nižší šlechtici z okolí rožmberského dominia, jež s rožmberským vladařem spojovaly sousedské, kmotrovské, ale i ekonomické vazby.³⁰⁷ Početnější skupinu ovšem tvořili nejvyšší zemští úředníci Království českého a urození hosté ze zahraničí. Kratochvíle pro ně představovala typické neformální prostředí, které poskytovalo prostor nejen pro relaxaci, ale rovněž zázemí pro nerušené politické debaty, které takové neformální prostředí poskytovalo. I z jiných případů víme, jak zahrady a lovy poskytovaly vladařům a dalším významným aristokratům vítané prostředí pro vedení diplomatických a politických jednání.³⁰⁸ Kratochvíli navštívil v roce 1588 i arcikníže Ferdinand Tyrolský se svou manželkou Annou

³⁰¹ Aleš Stejskal, Inventář interiérového textilu zámku Třeboň z roku 1602 (Možnosti komparace s vybavením českokrumlovské rezidence Petra Voka z Rožmberka), *Výběr* 38, 2001, s. 119–145.

³⁰² Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7 I 2.

³⁰³ K tomu zejména J. Kubeš, Kuchyně a zásobování, s. 45–66. – Idem, Zásobování sídel, zvláště s. 263–272.

³⁰⁴ Blíže se jmény netolických dodavatelů Jiří Kubeš, Zásobování sídel Petra Voka z Rožmberka potravinami (1592–1602), *Jihočeský sborník historický* 68, 1999, s. 284–285.

³⁰⁵ Ibidem, s. 283.

³⁰⁶ Antl (pozn. 232), s. 119.

³⁰⁷ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 316, 326, 469. – Ladislava Kulíková, Zadlužení Viléma z Rožmberka v letech 1589–1592, *Jihočeský sborník historický* 54, 1985, s. 109–116, zvl. s. 112–114.

³⁰⁸ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 332, 355–356. – Monique Chatenet, Un portrait du „père des veneurs“, in: Claude d’Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l’Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 17–39, zvl. s. 28–29.

Kateřinou Gonzagovou. Dokončovaná rožmberská rezidence tehdy poskytla dostatečný prostor pro přenocování páru i jejich početného doprovodu dvořanů.³⁰⁹ Je také doloženo, že se Vilém z Rožmberka v novém sídle setkával i se svými sourozenci, tedy i se svou sestrou Evou Gassoldskou z Rožmberka, která na přelomu osmdesátých a devadesátých let 16. století několikrát zajížděla z Mantovy do jižních Čech.³¹⁰ Při jednom takovém setkání na Kratochvíli v listopadu 1588 mohl Vilém představit sestře svou manželku Polyxenu Rožmberskou z Pernštejna, jež ho do netolické obory doprovázela.³¹¹ Kratochvíli měl v oblíbě i mladší bratr rožmberského vladaře Petr Vok, který společně se svou manželkou Kateřinou Rožmberskou z Ludanic přijížděl do netolické obory v průběhu osmdesátých let 16. století ze svého sídla v Bechyni.³¹² Toto složení urozených hostů a jejich doprovodů, kteří v Kratochvíli trávili delší či kratší čas, plně odpovídalo exponovanému společenskému a reprezentačnímu potenciálu sídla, jež se odráží i v jeho architektonické a umělecké náročnosti.

³⁰⁹ Ibidem, s. 348–349. – Bůžek (pozn. 278), s. 252.

³¹⁰ Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3), s. 33–34.

³¹¹ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 351.

³¹² Ibidem, s. 355–356, 465. – Bůžek – Jakubec (pozn. 4), s. 43–45.

6. Kratochvíle jako architektonický typ a stavební úloha

Využívání a provoz Kratochvíle naznačily její sice příležitostný, ale o to více slavnostní společenský, ale i privátní/odpočinkový potenciál. Kardinální otázkou přes mnohé naznačené ovšem zůstává, co vlastně stavba znamenala pro své majitele a současně, jak ji můžeme definovat z hlediska uměleckohistorických kategorií. Předmětem následujících úvah proto bude zamyšlení nad stavebním typem a stavební úlohou rožmberské Kratochvíle. Pozdně renesanční stavba Kratochvíle dnes spadá do obecné kategorie „státního zámku“, jak je obligátně označuje standardní průvodcovská architektura.³¹³ Takovéto označení však jen málo vypovídá o povaze stavby. Jakým termínem ji ale definovat? A především, jak tuto definici naplnit smyslem, který by umožnil blíže poznat význam a charakter tohoto objektu? Naše tázání by přitom mělo zohledňovat dvě skutečnosti. Na jednu stranu bychom se mohli zabývat pojmy, jaké používali doboví uživatelé a skrze ně rekonstruovat, co pro poslední Rožmberky vlastně tato stavba představovala. Na straně druhé bychom měli být schopni smysluplně zařadit její architekturu i do užívané typologické klasifikace raně novověké architektury. To ovšem vyvolává řadu zajímavých obtíží a dosavadní literatura vykazuje rozpaky, jak vlastně Kratochvíli označit. Pozorujeme, jak se pro stavbu paralelně užívá několik termínů, a to i jednotlivými autory v rámci jednoho textu. Není to projev nekonzistentního myšlení, ale snad nejistoty, kterou Kratochvíle vyvolává. Z nejdůležitějších uvedme Jarmilu Krčálovou, jež definuje sídlo jako „letohrádek“, což je asi nejvíce zažitá definice této stavby.³¹⁴ Současně ale její typ vysvětluje jako „obdobu italské vily“, jinde explicitně jako „vilu“.³¹⁵ Podobné paralelní definice nacházíme i dále. Erich Hubala označuje Kratochvíli jako „loveckou vilu“, ve stejné publikaci se ale uvádí i pojem „Lustschloss“, případně jen „Schloss“. Sám E. Hubala pro centrální obytnou stavbu v Kratochvíli užívá souběžně, přímo v jednom odstavci, pojmy „Villenbau“ i „casino“.³¹⁶ Stejně postupuje i Ivan Muchka, v jehož příspěvku je navíc obrázek Kratochvíle variantně doplněn o tradiční označení „zámek“.³¹⁷ V dalším jeho recentním textu si uvědomuje terminologické obtíže a s odvoláním na dostupnou literaturu střídá několik možných definic – „vila“, „casino“, „letohrádek“ a variantní „Lusthaus“ a nakonec s výhradami uvádí i „vilu“, kterou však definuje jako odlišné hospodářsko-správní centrum.³¹⁸ Autor nicméně velice dobře poukazuje na potřebu odvíjet naše definování stavby od její funkce, tedy od významu, který svým uživatelům poskytovala. Užívání sídla bylo sice primárně určeno pro teplejší měsíce a loveckou sezónu, ale komfortní zázemí zde umožňovalo i celoroční pobyty. Dokládá to nejen řada zpráv, kdy

³¹³ Hajná – Pavelec – Vaverková (pozn. 247). – Bůžek – Jakubec (pozn. 4).

³¹⁴ Viktor Kotrba dokonce užívá archaický „letohrad“, viz Viktor Kotrba, Renesanční architekt Mistr Baltazar Majo „de Vonio“?, *Umění* 19, 1971, s. 97–101, zvl. s. 98.

³¹⁵ Krčálová (pozn. 123), s. 37–38. – Eadem, *Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986, s. 30–39, zvl. s. 35. – Eadem, *Italské podněty v renesančním umění českých zemí*, *Umění* 33, 1985, s. 54–82, zvl. s. 62. Ve slovníkovém hesle definuje Kratochvíle stručně jako „vilu“ eadem, heslo Maggi, Baldassare, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 20, London 1995, s. 89–90, zvl. s. 90.

³¹⁶ Hubala (pozn. 247), s. 27–64, zvl. s. 61, obr. 67, 69. – Jana Kybalová, *Innenraum und Kunstgewerbe*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 209.

³¹⁷ Ivan P. Muchka, *Hlava čtvrtá. 1526–1620*, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Tematická řada. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 310–388, zvl. s. 353–355, zvl. s. 355.

³¹⁸ Muchka (pozn. 113), s. 422–423.

měli rožmberští vladaři během celého roku Kratochvíli připravenou plně zásobenou a vytopenou. Možnost dlouhodobého využívání potvrzuje i pobyt dvora Petra Voka v Kratochvíli za morové epidemie od července 1598 do května následujícího roku.³¹⁹ Tyto a další informace nám tak mohou pomoci k pochopení dobové recepce a využívání stavby.

Pokud ještě ve druhé polovině 17. století označuje Bohuslav Balbín Kratochvíli jako „vznešený lovecký zámek“, případně jako „rozkošný zámek do čtverhranu (...) s nádherným dvorem a skvěle vyzdobeným zvěřincem“, velmi výmluvně tím vystihuje pozoruhodný typ této stavby, jejíž autonomní situování v izolované krajině, propojující architektonické i přírodní prvky, doplňuje náročná programová malířská a štuková výzdoba.³²⁰ Výjimečnost Kratochvíle a její specifický charakter dokládá i zájem císaře Rudolfa II., jenž si záhy po získání sídla objednal u českokrumlovského malíře Bartoloměje Beránka-Jelínka již zmíněnou celkovou dokumentaci v podobě několika vedut, půdorysů a záběrů z interiérů komplexu ze všech čtyř stran.³²¹ Takováto podrobná dokumentace podtrhuje složitý charakter celé stavby a její výzdoby, která se snad odráží i v našich potížích s definováním tohoto manýristického sídla posledních Rožmberků. Stejně tak i Rudolfu II. mohla jen početná dokumentační série prostředkovat charakter tohoto místa. Nezachované Beránkovy pohledy mohly být docela dobře podobné vedutám Giusta Utense, který ve stejné době zhotovoval pohledy na komplexy medicejských vil v Toskánsku z ptačí perspektivy (jako pozdější pohled Jindřicha de Verle na Kratochvíli s Netolicemi ze 17. století). Také Utensovy veduty jsou vedlejším výrazem složitého „manýristického komponování“ těchto vil, spočívajících v neuchopitelnosti jejich areálů. Pouze ptačí perspektiva totiž umožňuje přehlednout vcelku vilové komplexy, v nichž návštěvník procházením a otevíráním nových pohledů získává vždy jen omezenou představu o celkovém charakteru staveb a jejich zahrad.

Z ptačího pohledu se tak odkrývá pozoruhodný a velkorysý rozvrh celé vily, která sice není zcela totožná s původní dispozicí, okolím, ani všemi komunikacemi, ale v základních rysech je stále bezmála nedotčená. Areál Kratochvíle s původní ohrazenou oborou je při vstupu oddělen několika zídkami a především hlavní obdélnou zdí, která dokola obklopuje centrální vilu. Do ní jsou vloženy obytné pavilony a kaple, to vše na symetrickém půdorysu, v němž z podélné osy předsunutá vila svou pozicí jen zvýrazňuje svůj výučný charakter. Právě vícevrstevná uzavřenost do několikanásobného ohrazení s ústředním objektem kolem vodního kanálu, proměněným tak v izolovaný ostrov, definuje hierarchickou podstatu rožmberské Kratochvíle, která nemá jako celistvě komponovaný areál v našem prostředí příliš obdob.³²² Tomu odpovídá i vnitřní strukturování tohoto sídla, které bylo jako každá šlechtická rezidence ovládána principem odstupňování, vycházejícího z přístupnosti, či naopak relativní nepřístupnosti jednotlivých prostor. Kratochvíli procházel návštěvník do jádra sídla skrze několik zábran – od vstupní věže, přes most do vstupního sálu, při kterém se nacházel „trabantský sál“, jenž sloužil po vzoru jiných rezidencí nobility jako místo osobní gardy vladaře. Také apartmány v patře ukazují na systém postupného řazení místností, kde ložnicím vždy předcházely *antichambres*, jak je nacházíme v raném

³¹⁹ Kubeš (pozn. 250), s. 268–269.

³²⁰ K výzdobě zejména Lejsková-Matyášová (pozn. 258) a s poslední literaturou Petr Kindlmann, Nově nalezené předlohy ke štukům a nástěnným malbám vily Kratochvíle, *Památky jižních Čech* 4, 2013, s. 63–80.

³²¹ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 85.

³²² Na tuto jedinečnost upozorňuje zejm. Hubala (pozn. 247), s. 61. – Krčálová (pozn. 124), s. 32.

novověku ve významných panovnických a aristokratických sídlech.³²³ Podobné hierarchické odlišení pozorujeme také u vstupu do kostela, který byl pro „laiky“ přístupný zvenčí, ale rožmberský vladař do něj vstupoval nezávisle z ohradního pavilonu, z něž vedl vstup přímo na vyhrazenou oratoř při chóru. Tato omezení neposkytovala jen potřebné soukromí, ale získávala také symbolický význam v dvorském ceremoniale a odstupňovaném zpřístupňování vladařské autority. Ukazuje to dobře, jak prostorový rozvrh reflektuje a promítá v sobě „sociologickou dimenzi“ struktury sídla.³²⁴ Novostavba rožmberské Kratochvíle je jedinečná v tom, jak jasně propojuje definovaný společenský rámec – tedy veřejné slavnostní sály na jedné i soukromé oddělené prostory na druhé straně – se svou racionální architektonickou podobou.

Celý areál s vloženou zahradou je tak neobyčejně promyšlený a i na malém prostoru se zde setkáme se zajímavou recepcí myšlenek italského, ale snad i francouzského či rakouského stavitelství venkovských rezidencí, jak bude ještě dále přiblíženo.³²⁵ Přes jistou volnost termínu, zvláště v českém prostředí,³²⁶ je snad možné Kratochvíli definovat jako manýristickou architekturu, navazující zajímavě na italské vily 16. století. Počínaje Raffaelovou římskou Villa Madama je pro řadu z nich typický právě neuchopitelný charakter. Bez možnosti leteckého pohledu je nelehké učinit si vcelku představu o areálu, návštěvník jen postupně odkrývá logiku komplexu. Stavba je také zvláštním způsobem uzavřená i otevřená. Otvory v ohradní zdi sice umožňují průhledy do krajiny, ta je ale v uzavřeném mikrosvětě vily „nedosažitelná“.³²⁷ Skutečná krajina je tak přístupná jen v ohraničené podobě a zážitek z ní poskytovala uměle komponovaná, stejně tak ohraničená obora – *barchetto* – v sousedství vilového areálu.

Typologie a definice rožmberského „stavení“

Po představení architektury Kratochvíle můžeme začít zjišťovat, jak sami Rožmberkové svou rezidenci vnímali a pojmenovávali. Je zajímavé, jak jsou soudobá označení stavby nejednotná, někdy i zdánlivě protichůdná. Nejčastěji známe tato označení buď přímo z rožmberské korespondence, anebo z kroniky posledních Rožmberků od Václava Březana. Mezi obligátní patří neutrální pojem „stavení“ („bau“), nejčastěji doplňované přídomek „nové“ – 1581 přijel Vilém „do obory netolické do nového stavení“.³²⁸ Tím ale nebyla míněna jen novostavba Kratochvíle, ale i starší tvrz Leptáč ve smyslu „nově“ získaného objektu. Slovo „stavba“ se pak ještě zajímavě kombinuje s adjektivem „slavné“ – „pan vladař umínil slavné stavení tu vyzdvihnouti“.³²⁹ Podobným standardním definováním může být termín „velmi nákladné a krásné stavení“.³³⁰ V rožmberském prostředí se ale užíval i konkrétní název „Kratochvíle“ – „to stavení toho roku Kratochvílí nazváno“, a to již roku

³²³ K tomu přehledně Kubeš (pozn. 71), s. 80.

³²⁴ Petr Fidler, K architektuře středoevropského Seicenta, *Ars* 2, 1994, s. 135–154, zvl. s. 140–141.

³²⁵ Hubala (pozn. 247), s. 82.

³²⁶ Jarmila Krčálová, Byl v našich zemích vůbec manýrismus?, *Výtvarné umění* 3, 1969, s. 68–86.

³²⁷ Podobný princip zajímavě rozvádí u Villy Garzoni v Pontecasale Martin Kubelík, *Tradice a inovace. Dvě vily benátské renesance*, in: Martin Kubelík – Milan Pavlík – Josef Štulc (eds.), *Historická inspirace. Sborník k počtě Dobroslava Líbala*, Praha 2001, s. 177–198, zvl. s. 189.

³²⁸ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 460.

³²⁹ *Ibidem*, s. 465.

³³⁰ *Ibidem*, s. 371.

1581, tedy ještě před vlastní výstavbou dnešního nového areálu.³³¹ Vedle pojmů „stavení“ a „Kratochvíle“ se ovšem setkáváme s dalšími soudobými výrazy, u kterých překvapí jejich variabilita. Poměrně časté bylo sousloví „zámek Kratochvíle“ a ještě v 17. století se stará Krčínova tvrz odlišovala od rožmberské novostavby termínem „zámek starý“. Kratochvíli jako „zámek“ nazval i malíř Bartoloměj Beránek-Jelínek v přípisu svého souboru jejích vedut.³³² Vedle toho se ale toto sídlo nazývalo i jako „hrad“ – Václav Březan tak uvádí výraz „netolická obora s hradem“. Může to připomenout, že i Krčínova tvrz v Křepenicích u Příbrami, evokující dispozici Kratochvíle, nesla označení „nový hrádek“.³³³ Podobně polyvalentně vyznívá dobový popis rožmberského sídla Nové Hradky, střídající dva specifické pojmy přímo v sousloví – „u toho zámku hned pod hradem jest ves“.³³⁴ A aby výrazů nebylo málo, k úplnému výčtu chybí ještě pojem „tvrz“, jak uvádí další Březanova zpráva – „to stavení toho roku Kratochvílí nazváno a za tvrz vysazeno“, související právě s ohrazeným a izolovaným charakterem komplexu.³³⁵ Při pohledu na tuto pestrost dobového názvosloví můžeme samozřejmě namítnout, že při užívání dobových termínů hrál roli subjektivní přístup pisatele, i když v našem případě většinu vyjádření prostředkuje rožmberský kronikář, současník stavby Kratochvíle Václav Březan. Mohli bychom vzít v potaz i jistou vágnost pojmů, kdy kupříkladu latinské „arx“ označovalo hrad i zámek, podobně jako dlouho tato slova fungovala synonymně.³³⁶ Víme ale, že volba těchto ekvivalentů byla často záměrná, logická a definice stavebního typu vycházela z konkrétní a lokální terminologické tradice.³³⁷ U rožmberského sídla se ale zdá, že se neměla o co opřít. A tak i sami současníci nacházeli jen těžko shodu pro jeho jednoznačné definování. Ony rozpaky dnešních historiků tak možná mají na co navazovat.

Komplikovanost definice Kratochvíle souvisí i s tím, že představuje komplex, ve kterém je situován ústřední rezidenční objekt, stejně jako další obytné jednotky pavilonů a další funkční části (kostel, provozní zázemí). Ona členitost aristokratických sídel ostatně patřila k dobovým topoi; Castiglione tak nazývá urbinskou rezidenci „městem v podobě paláce“ a je známa i Palladiova definice vily – „ježto město není nic jiného než jakýsi veliký dům, a naopak, dům malé město“.³³⁸ Pro Kratochvíli tento rys vystihl mantovský vyslanec na dvoře císaře Matyáše Claudio Sorina, jenž psal roku 1614 s obdivem do Mantovy, jak v Kratochvíli spatřil „významné místo pro odpočinek, jež nechal vybudovat pán z Rožmberka ... Z oken paláce je pak vidět rozlehlý park obehnaný zdí, v němž se nachází více než 500 jelenů a srnců.“³³⁹ Jeho formulace „palazzo nel parcho“ nepřekvapí a odráží způsob označování uzavřeného vnitřního objektu, určeného jako vlastní obydlí. Italské medicejské vily bývaly označovány jako *pallazetto suburbano* a vlastní rezidenční objekty ve středu

³³¹ Ibidem, s. 460.

³³² Pánek – Březan (pozn. 1), s. 542, 544–545, 551. – Antl (pozn. 240), sl. 770. Zpráva Bartoloměje Beránka cit. dle Kašička (pozn. 232), s. 7.

³³³ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 313. – Petr Chotěbor, K architektonické podobě českých tvrzí v období renesance a manýrismu, *Umění* 39, 1991, s. 101–113, zvl. s. 104.

³³⁴ Cit. dle Kubeš (pozn. 250), s. 272.

³³⁵ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 460.

³³⁶ Macek (pozn. 251), s. 5–7.

³³⁷ Tomáš Knoz, Renesanční zámky na Moravě. „Zámeckost“, „renesančnost“, a „moravskost“ moravských renesančních zámků, in: idem (ed.), *Morava v době renesance a reformace*, Brno 2001, s. 46–58, zvl. s. 47.

³³⁸ Libuše Macková (ed.), *Andrea Palladio: Čtyři knihy o architektuře*, Praha 1958, s. 133.

³³⁹ Venturini (pozn. 272), s. 609–610. Za tuto informaci děkuji prof. V. Bůžkovi.

vilových komplexů se také nazvaly „palazzi“.³⁴⁰ Podobně tak Joseph Furttentbach ještě v pozdně renesanční tradici nazývá takovou stavbu v ideální *Lustgarten* jako „palazotto“.³⁴¹ A ne náhodou byl v Anglii 16. století pojem „palace“ synonymem pro italské vily.³⁴² Ostatně podobně a přiléhavě popisoval severoitalské vily podél řeky Brenty jako „palacze“ i Bedřich z Donína ve svém cestopise z roku 1594, kde výmluvně rozlišil typologickou hierarchii, v níž letohrádky – „lusthausy“ tvořily jen závislou součást těchto vilových – palácových zahrad.³⁴³ V domácím prostředí se termín „palác“ objevoval ale ještě v užším smyslu, kdy v rámci rezidencí označoval ústřední, často největší reprezentační prostory. Máme to doloženo například u vyškovského zámku, kde se v patře uvádí „vyšší palác“,³⁴⁴ ale dobře také v inventáři zámku v Kostelci nad Černými Lesy, v němž se největší sál druhého patra určuje jako „palác“.³⁴⁵ Podobně inventáře z počátku 17. století specifikují na zámku v Bučovicích dva největší sály přízemí a patra jako „dolní a vrchní paláce“.³⁴⁶ I v Kratochvíli se proto velký sál s krbem v patře nazýval „palác“.³⁴⁷ Analogicky by jako v Kostelci odpovídal stejné dramaturgické funkci šlechtických slavností vázající se na sousední hodovní Zlatý sál, kdy ve vedlejším sále – „paláci“ mohly pokračovat hostiny navazujícím tancem a konverzací. Uvedené zvýrazňování a vymezování ústředního sídelního prostoru v širším komplexu má v našem prostředí tradici od 15. století, kdy se ústřední palác začal nazývat „zámkem“, jak uvádí například Josef Macek pro počátek 16. století – „hrad Pražský s tím zámkem“.³⁴⁸ Ostatně právě tak je označována sama ústřední vila v Kratochvíli také v době kolem roku 1600. Císařští úředníci v roce 1605 referovali o tom, že „okolo zámku je vodní příkop“.³⁴⁹ Podobně i současné uměleckohistorické definice cítí potřebu terminologicky ozvláštnit ústřední sídelní objekt Kratochvíli, pro což se někdy volí pojmy jako zmiňované „casino“, „Villenbau“, případě i „zámeček“.³⁵⁰ Po vzoru italských příkladů, například vily Laury Pallavicini-Sanvitale u Castellana, je možné naopak ústřední stavbu v Kratochvíli označit s významovou distinkcí jako „casa grande“.³⁵¹

³⁴⁰ Quast (pozn. 131), s. 375–385.

³⁴¹ Joseph Furttentbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628, s. 34, obr. 13.

³⁴² Henderson (pozn. 251), s. 26–27.

³⁴³ Názorně své pozorování doprovodil vlastní kresbou, zachycující snad vilu Mocenigo-Soranzo, viz Antonín Grund (ed.), *Cestopis Bedřicha z Donína*, Praha 1940, s. 179, obr. 7.

³⁴⁴ Vyjádření olomouckého biskupa Marka Kuena, Moravský zemský archiv v Brně, fond G 83, Kopiář V, 1563, č. kart. 38, inv. č. 163, f. 23v–24r. Podobně se o „paláci“ na zámku Vyškově vyjadřoval Kuenův nástupce Vilém Prusinovský, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, Kopiář 1569, inv. č. 64, sign. 9, f. 62v.

³⁴⁵ Nachtmannová (pozn. 215), s. 96, 98.

³⁴⁶ Lenka Šabatová – Zdeněk Vácha, Bučovice – nové poznatky ke stavebnímu vývoji zámku v první polovině 17. století, *Památková péče na Moravě. Monumentorum Moravia tutela* 11, 2006, s. 7–26, s. 13.

³⁴⁷ Vymezení prvního sálu „v horních pokojích“ se v inventáři 12. 9. 1608 udává jako „na palácu“. Sousední velký sál, tzv. Zlatý, se oproti tomu označoval prostě jako „zlatý pokoj“, cit dle Kašička (pozn. 232), s. 8.

³⁴⁸ Macek (pozn. 251), s. 8.

³⁴⁹ Cit dle Kašička (pozn. 232), s. 7.

³⁵⁰ Hubala (pozn. 247), s. 61. – Vlček (pozn. 14), s. 179.

³⁵¹ Katherine A. McIver, *An Invisible Enterprise: Women and Domestic Architecture in Early Modern Italy*, in: Eadem (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 159–177, zvl. s. 16.

Prostřednictvím pojmů „palác“, který je snad vhodný pro definici ústředního objektu rožmberské Kratochvíle, a „tvrz“ se mimoděk blížíme k terminologii Sebastiana Serlia. Jeho termín „*palazzo in fortezza*“ (palác ve stylu pevnosti)³⁵² se někdy vztahuje k podobnému pojmu „*budova na tvrzi*“, jež užil pro svůj zámek v Bučovicích Jan Šembera z Boskovic.³⁵³ Ne nepodobně byl plán stavby Kratochvíle vyjádřen roku 1581 slovy „*stavení a dům za tvrz vysadit*“.³⁵⁴ I zde, podobně jako v Bučovicích, je totiž celý vnitřní rezidenční objekt izolován ohradní zdí a vodním příkopem, vymezení nepřístupný insulární okrsek, podobně jako v některých italských vilách.³⁵⁵ Nemusí tak překvapit, že uvedené pojmy „hrad“ a „zámek“ odkazovaly k oné usebranosti rožmberského sídla.³⁵⁶ Sebastiano Serlio pro nás může mít zvláštní význam, neboť právě edici jeho Sedmé knihy o architektuře věnoval roku 1575 Vilémovi z Rožmberka v latinském překladu habsburský antikvář, umělecký poradce a „architekt“ Jacopo Strada.³⁵⁷ Přímo na závěr předmluvy traktátu věnovaného zejména situování domů na venkově je tak uveden záměr představit projekty „*paláců pro knížata a šlechtice na venkově*“. Zajímavé ale je, že právě tuto pasáž o „*palácích*“ Serliův originální text neobsahuje, ale byla přidána právě J. Stradou.³⁵⁸ Samy Serliovy předlohy ke Kratochvíli příliš velký vztah nemají, snad jen pokud jde o strukturu apartmánových místností. Podstatnější je v tomto ohledu spíše role Strady jako konceptora předměstské vily Neugebäude u Vídně, budované od přelomu šedesátých a sedmdesátých let Maxmiliánem II. a později nepřilíh energicky dokončované Rudolfem II., kde mohl variovat složitý areál Palazzo Te v Mantově (Strada se vyučil právě v dílně Giulia Romana při tomto mantovském paláci).³⁵⁹ Její velký ohrazený areál s podlouhlou stavbou „paláce“ vysunutého z hloubkové osy a s vnitřní uzavřenou zahradou je dispozičně velmi blízký Kratochvíli. S ní ji spojovala i vnitřní výzdoba se shodnými ikonografickými prvky (scény z římských dějin, obrazy

³⁵² Hart – Hicks (pozn. 259), s. 34.

³⁵³ Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“: umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku. Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku, *Opuscula historiae artium* F 45, 2001, s. 13–37. – idem, Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku, in: idem (ed.), *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 117–132.

³⁵⁴ Cit. dle Krčálová (pozn. 124), s. 31.

³⁵⁵ Coffin (pozn. 133), s. 3–4. Jako „vilové variace vázané na typ palazzo in fortezza“ vnímá Kratochvíli také Artur Kwaśniewski, *Architectura recreationis – środkowoeuropejskie założenia „willowe“ XVI–XVII w. Geneza, rozplanowanie, funkcje użytkowe i ideowe*, *Sborník* 6, 2008, s. 91–112, zvl. s. 94–95.

³⁵⁶ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 313, 545. K tomu teoreticky Macek (pozn. 259). Kriticky k němu Robert Šimůnek, Hrad jako symbol v myšlení české středověké šlechty, *Český časopis historický* 108, 2010, č. 2, s. 185–219.

³⁵⁷ Sebastiano Serlio, *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt am Main 1575. – Hart – Hicks (pozn. 259), s. 159–160.

³⁵⁸ Ibidem, s. 544, pozn. 76.

³⁵⁹ Lippmann (pozn. 31), s. 309–313. – Richard Kurt Donin, Das Neugebäude in Wien und die venezianische Villa Suburbana, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 11, 1958, s. 62–69. – Lietzmann (pozn. 73). Poslední shrnutí bádání přináší ve své diplomové práci Mario Griemann, *Schloss Neugebäude – Neue Funde im Kontext der Bau- und Forschungsgeschichte*. Universität Wien. Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2008. Vztahu Neugebäude k Mantově si všímá např. Eva-Maria Höhle, Das Neugebäude. Die Geschichte seines Verfalls und die heutige Situation aus denkmalpflegerischer Sicht, in: Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, s. 356–362. – Gottfried J. Holzschuh, Das Neugebäude und seine italienischen Voraussetzungen, *Ibidem*, s. 366–369.

„slavných mužů“).³⁶⁰ Role Jacopa Strady jako architektonického poradce nebyla přitom v širším středoevropském prostředí zanedbatelná – již roku 1568 navrhl v mnichovské rezidenci pozoruhodné Antikvárium pro knihovnu a sochařské sbírky Albrechta V. Wittelsbašského.³⁶¹

Podobně jako Kratochvíle, i Neugebäude přitom vyvolává otázku, o jaký typ stavby vlastně šlo. Uvažuje se o příměstské odpočinkové rezidenci (*villa suburbana*), letohrádku či místu pro umělecké sbírky, ale příležitostné sídlo poskytovalo i zázemí pro lovy, stejně jako mělo mocensko-manifestační význam.³⁶² Ten měl souviset s vědomou volbou staveniště na místo, kde roku 1529 při svém neúspěšném obléhání Vídně stanoval se svým vojskem sultán Süleyman I.³⁶³ V současnosti je Neugebäude považována za doplňkové sídlo v rámci dalších propojených menších císařských sídel a objektů kolem Vídně (Herbert Karner, Andreas Kusternig, Dirk Jansen ad.). Zprvu měl menší rozměr zahrady jen odpočinkovou funkci, později získal svůj velkorysý a reprezentační rozměr. Neugebäude nebyla sídlem v pravém slova smyslu, nesloužila obývání, spíše to bylo „výstřední“ architektonicko-přírodní řešení, jakýsi „zoo-park“ vložený do antikizujících kulis revokujících klasické vily. Její skutečná funkce, respektive fungování v době Maxmiliána II. a Rudolfa II. však zůstává stále nejasné.³⁶⁴ Právě u Neugebäude se řešila otázka pseudo-fortifikačních funkcí již mezi současníky, což nás přivádí zpět ke konceptu „pallazzo in fortezza“. Je známý list Hanse Jakoba Fuggera Jacopovi Stradovi z 13. listopadu 1568, ve kterém zmiňuje, že se dozvěděl o plánu Maxmiliána II. vystavět si nový pohodlný palác a překvapilo jej, že nebude ve městě, ale v krajině.³⁶⁵ Naráží přitom na distinkci mezi palácem/vilou s a bez pevnostních prvků, respektive palácem spojeným s pevností. To ukazuje, že tyto serliovské stavební typy zaměstnávaly mysl současníků, humanisticky vzdělaných osob i patrně poučených stavebníků. V tomto ohledu může Neugebäude bezpochyby dobře prostředkovat základní étos italské vily, spočívající v komfortním, společensky exponovaném, ale zároveň od

³⁶⁰ Lietzmann (pozn. 73), s. 183, 202. – Eadem, Das Neugebäude und Böhmen, in: Susan Bassnett et al. (eds.), *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 176–182, zvl. s. 180–182.

³⁶¹ Michael Petzet, Die Arkaden am Unteren Hofgarten und die Münchener Architektur der Renaissance, in: Anna Bauer-Wild et al., *Denkmäler am Münchner Hofgarten. Forschungen und Berichte zu Planungsgeschichte und historischem Baubestand*, München 1988, s. 9–27, zvl. s. 20–21. – Maxwell (pozn. 288). Ke Stradovi zejm. Dirk Jacob Jansen, Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada, in: Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, s. 308–323. – Volker Heenes, Jacopo Strada – Goldschmidt und Maler, Antiken- und Münzhändler, Sammler und Antiquarius Caesarius, in: Dietrich Hakelberg – Ingo Wiwjorra (eds.), *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewußtseins in der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen 124), Wiesbaden 2010, s. 295–310. Vlivem J. Strady na domácí rudolfínské prostředí se zabývá Dirk Jakob Jansen, Example and Examples. The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Art, in: Susan Bassnett et al., *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 132–146.

³⁶² Lietzmann (pozn. 73). – Magnus Angermeier, Im Zeichen von Jupiter und Saturn. Revitalisierung des Schlosses Neugebäude in Wien-Simmering. Konzept, Landschaftsplanung und Freiflächengestaltung, *Arx* 2, 2005, s. 34–44.

³⁶³ Lietzmann (pozn. 73)

³⁶⁴ Herbert Karner, The Habsburg Country Residences around Vienna in the Seventeenth Century and their Relationship to the Hofburg Palace, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 187–196, zvl. s. 188.

³⁶⁵ Lietzmann (pozn. 73), s. 117–118. Za upozornění děkuji Dr. Andreasi Kusternigovi.

hlavního městského sídla izolovaném přebývání. Dobře tento rys pojmenoval Antonio Francesco Doni ve spisu *Le ville del Doni* (1566) – „*tyto vily jsou zařízeny tak pěkně a bohatě, že není žádný rozdíl mezi nimi a městskými paláci*“.³⁶⁶ Pro sledovaný kontext idejí v pozadí vzniku Kratochvíle je zajímavé, že Jacopo Strada je spojován i s bučovickým zámekem, kde se zdržoval po několik měsíců na přelomu let 1583 a 1584.³⁶⁷ Strada všude působil jako konceptor a umělecký poradce, navrhuje ideu projektu, konzultoval ji s provádějícími staviteli, případně poskytoval i konkrétní návrhy. Tak mohl i pro Bučovice vytvořit již na konci šedesátých let 16. století základní ideu projektu (vezmeme-li v potaz dobré kontakty Jana Šembery z Bučovic ve vídeňském prostředí), stejně jako se mohl podílet na konceptu vnitřního dekorativního programu. Strada byl schopen koncipovat právě programy umělecké výzdoby, zabýval se i hydraulickými vodními díly v zahradách, doloženými i v Kratochvíli.³⁶⁸ Hypotetičnost těchto úvah nemůže zastřít afinitu Kratochvíle k rozvrhu Neugebäude a Bučovic, a to i ve své „minimalizované“ verzi, v níž dokázala adaptovat typ exkluzivního aristokratického sídla, inspirovaného v prazákladu italskými vilami. Pozoruhodná je přitom originalita, s níž žádný z možných prototypů necituje, ale vytváří na ně osobitou variaci.³⁶⁹ Rozvrh Kratochvíle přitom neodkazuje přímo k Serliově Sedmé knize, ale i k některým návrhům v Šesté knize, jejíž rukopis měl v majetku právě Strada.³⁷⁰ Když zvážíme, že Strada byl v rámci přípravy tisku své edice Serliova spisu v kontaktu s Vilémem z Rožmberka, kterého považoval za významného patrona, jeví se Stradova role v případě Kratochvíle ještě více pravděpodobná.³⁷¹

Vraťme se ale k tomu, jaký typ architektury vlastně Kratochvíle představuje a hlavně, jakou stavební úlohu pro ni Vilém z Rožmberka zamýšlel. Přese vše se zdá, že nám pravý smysl a typika této stavby vlastně uniká. Obecně bývá Kratochvíle ve střední Evropě srovnávána s rezidencemi v Landshutu, Mnichově, s komplexy zámků Schleißheim u Mnichova, Hellbrunn u Salcburku či zmíněné vídeňské Neugebäude.³⁷² To sice ukazuje, že Kratochvíle se řadí po bok nejvýznamnějších šlechtických sídel své doby, ale sídel poněkud

³⁶⁶ Holberton (pozn. 275), s. 173.

³⁶⁷ Bohumil Samek a kol., *Zámek Bučovice*, Brno 2003, s. 20.

³⁶⁸ Hilda Lietzmann, Das Neugebäude und Böhmen, in: Susan Bassnett et al., *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 202–203. Své schopnosti Strada formuloval v listu arcivévodovi Arnoštu Habsburskému (1579), kde nabízel „*výstavbu vznešených paláců v římském či neapolském stylu, v krásné formě a řádu architektury, k nimž lze připojit nádherné zahrady, jezírka, fontány a další potěšení*“, viz Dirk Jacob Jansen, The Case for Jacopo Strada as an Imperial Architect Private, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (eds.), *Rudolf II, Prague and the World*, Prague 1998, s. 229–235, zvl. s. 231.

³⁶⁹ Jarmila Krčálová, Italské podněty v renesančním umění českých zemí, *Umění* 33, 1985, s. 76.

³⁷⁰ Za upozornění na tuto skutečnost děkuji Dirku Jacobu Jansenovi.

³⁷¹ Dirk Jacob Jansen, Jacopo Strada editore del Settimo Libro, in: Christof Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio: Atti del Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza 31 agosto – 4 settembre 1987*, Milan, 1989, s. 207–215. – Idem, Le rôle de Strada comme éditeur du Settimo Libro de Serlio: Le catalogue d'éditeur de Jacopo Strada, L'édition des Commentaires de César par Jacopo Strada, and La lettre d'Ottavio Strada à son père, in: Sylvie Deswarte-Rosa (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie 1. Le Traité d'Architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon 2004, s. 176–193. – Myra Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio's Drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for His Seventh Book on Architecture, *The Art Bulletin* 56, 1974, s. 400–409. Roli Strady jako pravděpodobného konceptora Kratochvíle naposledy znovu potvrdil Jansen (pozn. 15), s. 175.

³⁷² Hubala (pozn. 247), s. 61.

odlišných – městských či příměstských paláců a vil, na rozdíl od bytostně venkovského a izolovaného rožmberského sídla. U Kratochvíle se naopak nejčastěji setkáváme s pojmem „letohrádek“, což indikuje omezené a sezónní využívání. Z hlediska architektonické typologie ale není tento výraz volen zcela adekvátně. Pro Kratochvíli je totiž příznačná architektonická samostatnost a komplexnost jako uzavřeného a soběstačného sídla. Takovou autonomii naopak u letohrádků obecně postrádáme, neboť ty tvoří součást větších architektonických celků. Letohrádky s příznačně synonymními termíny Lusthaus, Sommersaal, Gartenhaus, Gartensaal, Gartenpavillon, případně i belvedér, casino, altán³⁷³ odkazují na svůj „doplňkový charakter“, nejčastěji v zahradě či parku, kde se podřizují superiorní rezidenční struktuře, jak v případě „casina“ výstižně definuje jedna z encyklopedií – „*small house in the grounds of a larger house*“.³⁷⁴ Proto u Kratochvíle není právě užití „casina“ věcně zcela vhodné.³⁷⁵ Představíme-li si kupříkladu vatikánské casino Pia V. či casino Farnese v Caprarole, všude tam se zahradní pavilónové stavby podřizují struktuře nadřazených souvisejících sídel. Podobně ani „lovecká casina“ italských renesančních vil nebyla většinou uzpůsobena pro samostatné obývání, tedy fungování.³⁷⁶ Nelze ovšem zapomínat, a popírat, že italský typ *casino de caccia* představoval osobité řešení, vedoucí přímo k náročnější lovecké rezidenci raného novověku. Příkladem může být medicejský objekt loveckého casina, ovšem příznačně v dobových pramenech označovaný jako „vila“ Topaia, který byl sice součástí areálu vily v Castellu, ale i přes své nevelké rozměry disponoval rysy autonomní stavby – vedle přirozeného kuchyňského zázemí pro hostiny v centrálním sále zde byla i kaple.³⁷⁷

Pokud jde o typ menších staveb vázaných přímo na centrální sídla, lze uvést další příklady. „Doplňkovou“ stavbou může být přitom i větší objekt, jako třeba „zámek“ Gottesau v Karlsruhe, sídlo markraběte Ernsta Ludwiga. Tato „Lustbau“ sice představovala velký trojpodlažní objekt, jako výsledek přestavěného kláštera, přesto tvořil jen navazující a odpočinkový prostor nedaleko hlavní rezidence.³⁷⁸ Podobně nesamostatnou pozici měl letohrádek při zámku v Saarbrückenu, vybudovaný roku 1577 pro Filipa Hesenského, *lusthaus* hraběte Wilhelma IV. Hesenského u Kasselu z téže doby či výstavný württemberský letohrádek u Stuttgartu z konce 16. století. Koneckonců do této kategorie patří i letohrádek na Pražském hradě – „belveder“ spojený s královskou rezidencí.³⁷⁹ Analogické stavby jsou i letohrádky při rezidencích v Opočně či České Lípě. Podobně se v 16. století termín letohrádku vyhrazoval pro stavby zahradních altánů a pavilónů jako byl

³⁷³ Ulrike Weber-Karge, „...*einem irdischen Paradeiß zum vergleichen...*“ *Das neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchung zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance*, Sigmaringen 1989, s. 9.

³⁷⁴ John Fleming – Hugh Honour – Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, London 1999, s. 99.

³⁷⁵ Hubala (pozn. 247), s. 61. – Muchka (pozn. 317), s. 353, 355.

³⁷⁶ Coffin (pozn. 34), s. 131. – van der Ree – Smienk – Steebergen (pozn. 85), s. 10. – Obecně k tomu Ackerman (pozn. 76), s. 18.

³⁷⁷ Sabine Frommel, *L'italie de la Renaissance, du casino di caccia a la résidence de chasses*, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 289–326, zvl. s. 503–504.

³⁷⁸ Wilhelm H. Köhler, *Das Lusthaus Gotteshaus in Karlsruhe und der Friedrichsbau zu Heidelberg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen manieristischen Architektur um 1600*, Heidelberg 1961, s. 7–21.

³⁷⁹ Wolfgang Götz, *Das Lusthaus des Saarbrücker Renaissance-Schlusses*, in: Franz J. Much (ed.), *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1988, s. 587–604. – Jan Bažant, *Pražský Belvedér a severská renesance*, Praha 2007.

zahradní rondel v zámecké zahradě v Jindřichově Hradci označován za „*Lusthaus*“. Stejně tak se ale nazývaly jistě jen velmi malé dřevěné altány, jež postavil Petr Vok počátkem 17. století v zahradě třeboňského zámku a termín *Lusthaus* byl ještě v polovině 17. století vyhrazen pro drobné zahradní stavbičky lednického zámku.³⁸⁰ Pro náš případ může být zajímavé, že i Petr Vok při své „nizozemské cestě“ roku 1563, v rámci návštěvy francouzského královského sídla v Château de Bussy-Rabutin, odlišil vlastní „zámek“ od přilehlého „pěkného letohrádku s hezkou zahradou“.³⁸¹ Proto snad nebude omylem Kratochvíli zbavit přídomku „letohrádek“ a označit ji za sídlo blízké se typu autonomní vily, respektive pro Zápí obecnější kategorií *Lustgebäude*, která je sama o sobě „rezidencí“, nejčastěji bez bezprostřední doplňkové vazby na jiné blízké sídlo.³⁸² Samostatnost Kratochvíle přitom plně dokládá plnohodnotné využívání během celého roku, tedy i v chladnějších měsících, jak ukazují nejen inventáře, ale především bohaté vybavení ústřední vily i ohradních pavilonů krby.³⁸³ Terminologickou nejistotu tím ovšem zcela nevyřešíme. Pojem „Sommerhaus“, jako menší „závislé“ zahradní stavby v Zápí, ale fungoval i jako synonymum „vile“, jak to užíval kupříkladu vévoda Mořic Hesenský, jenž sám projektoval řadu těchto venkovských sídel. A nemůžeme zamlčet, že i zmíněný Pavel Stránský považoval Kratochvíli za „letohrádek“.³⁸⁴

Ukazuje se tedy, že v přesném typologickém definování stavby typu Kratochvíle nemuseli být jednotní ani doboví pozorovatelé, stejně jako dnešní historikové umění.³⁸⁵ Můžeme se přitom vlastně ptát, jaký má smysl pokoušet se najít takový přesný termín? Smysl stavby jistě spočívá jinde. Přesto je vhodné, domnívám se, upozornit na obtíže, které vyvolává různé či simultánní užívání pestrých pojmů, nota bene nejednotné či dokonce sporné, jako v případě „casina“ či „letohrádku“. U něj navíc problém spočívá v jeho volnějším vymezení. Na jedné straně se může analogizovat s německým *Lusthaus* ve smyslu podřízené stavby. V tomto smyslu některé encyklopedie užívají pro takové letohrádky

³⁸⁰ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 559, 578. – František Matouš, *Třeboň*, Praha 1972, s. 66. – Jakub Hrdlička, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a Dvořanská světnice třeboňského zámku II, *Heraldická ročenka* 1992, s. 5–37, zvl. s. 32. – Jiří Kroupa, Lednický zámek doby barokní a klasicistní, in: Emil Kordiovský a kol., *Městečko Lednice*, Lednice 2004, s. 355–385, zvl. s. 363–364.

³⁸¹ Cit. dle Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberk. Životní příběh Petra Voka*, Praha 1996, s. 57–58. K cestě a deníku Petra Voka viz idem, *Die niederländische raiss Peter Wok's von Rosenberg – eine unbekannte böhmische Reisebeschreibung Rheinlands, der Niederlande und Englands* 2000, in: Jiří K. Kroupa (ed), *Septuaginta Paulo Spunar oblata (70+2)*, Praha 2000, s. 553–560.

³⁸² I tak ovšem známe propojené soubory císařských sídel a komplexů u Vídně, kde byla císařská Neugebäude pevně spojena dvoukilometrovou alejí se sídlem Kaiserebersdorf, sloužícím jako vlastní „obytná“ residence; Neugebäude jako obytné sídlo v tomto smyslu nesloužila. Ebersdorf byla dále propojen alejí s další „Lustgebäude“ tzv. *Grünes Lusthaus* na místě dnešního vídeňského Prateru. Dohromady bylo kolem Vídně rozptýleno na šest rezidencí plnicích zejména funkci loveckých letohrádků či „Lust/palaces“, Karner (pozn. 364), s. 188. K tomu i Friedrich Polleross, *Tradition und Recreation. Die Residenzen der Habsburger in der Frühen Neuzeit (1490–1780)*, *Majestas* 6, 1998, s. 101–104.

³⁸³ Kubeš (pozn. 250), s. 268–269.

³⁸⁴ Stephan Hoppe, Paper Villas. The Drawings by the landgrave Moritz von Hessen (1572–1632) for some Lustschlösser, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 87–98, zvl. s. 88. – Krčálová (pozn. 124), s. 38.

³⁸⁵ K problémům s definováním „vilové architektury“ obecně viz Grazia Gobi Sica, *The Florentine Villa. Architecture – History – Society*, New York 2007, s. 37.

vztažené k větší stavbě i pojmy jako *Festsaal* či *pleasure palace*,³⁸⁶ jež jsou obecnější, nicméně dobře zdůrazňují ne-autonomní charakter staveb a také jejich funkční náplň. Komplikovanější ovšem je, když „letohrádek“ vnímáme synonymicky k německému *Lustschloss*, respektive když tyto pojmy volně zaměňujeme.³⁸⁷ U obsahů příslušné nomenklatury v dobovém a současném kontextu může totiž docházet k výrazným významovým posunům (v anglické literatuře nejsou *pleasure palace* a *pleasure house* také synonymy; na druhé straně *banqueting palace* s podobnou relaxační funkcí může označovat skutečně různorodé stavební typy – od místnosti v rezidenci, přes drobnou stavbu v zahradě až po velkolepý skutečný palác). A jak dosavadní literatura ke Kratochvíli ukazuje, může docházet i k ne zcela vhodnému paralelnímu zaměňování těchto pojmů, resp. jejich významů.

Kratochvíle jako stavební úloha

Pokud tedy zaobírání se terminologií nemusí vést ke smysluplným závěrům, bylo by snad vhodnější definovat smysl Kratochvíle na jiném základu, raději na funkčním a sémantickém. Jestliže se totiž pokoušíme definovat Kratochvíli jako vilu, či variaci na italskou vilu, jakým typem vily tedy vlastně je? Jistě nemohla vytvořit „kopii“ nějaké konkrétní vily, již s ohledem na odlišný geografický a kulturní kontext. Navíc i v Itálii samé se vily nobility podstatně odlišovaly – toskánské vily byly jiného typu než římské v prostředí „městských parků“, stejně jako neměly moc společného s typem *villa rustica* na Benátsku.³⁸⁸ Z tohoto důvodu někteří badatelé odmítají užívat pro záalpské prostředí termín *vila*, i když snad jen formálně, a užívají jiné pojmy, jako např. „sídlo vilového typu“ či „druhý dům“.³⁸⁹ Jako rozdílný faktor se také uvádí, že italské „vily“ na rozdíl od záalpské *Lustgebäude* nevytvářely prostor pro fungování dvorského života, i když to neplatí zcela.³⁹⁰ V Záalpi se zcela jistě vytvořil „jiný způsob“ budování aristokratické vily, i ten však v principu navazoval na italské příklady vil odvíjejících svou inspiraci od klasických topoi antického ideálu prostého venkovského života, jak jej oslavovali například Ovidius či Horatius.³⁹¹ Ideu „důstojného odpočívání“ v prostředí vil, jak ji v 15. a 16. století velebili humanisté jako Angelo Poliziano, Marsilio Ficino či Annibal Caro, aktivoval tento antický ideál bukolického života v ústraní od světa povinností v obecném a široce přenositelném smyslu. Takový smysl vil ovšem nebyl jednoduše odpočinkový. Prolínala se v něm i neoddělitelná reprezentativní potřeba, která nejenže přenášela komfort městského bydlení na venkov, ale zajišťovala majiteli dostatečné zázemí pro mocenské vystupování, reálně vilou

³⁸⁶ Heslo: Stuttgart, Neues Lusthaus, <http://eng.archinform.net/projekte/8955.htm> (vyhledáno dne 17. 7. 2012).

³⁸⁷ Příkladem může být definice pražského „letohrádku Hvězda“, který stejný autor jednou označuje za Lusthaus, jindy jako Lustschloss, viz Muchka (pozn. 317), s. 353, 357 a Ivan P. Muchka, Das Lustschloss Stern in Prag und die Villa Lante in Rom, *Studia Rudolphina* 11, 2011, s. 127–132.

³⁸⁸ Ree – Smienk – Steebergen (pozn. 85), s. 7–27. – Jiří Kroupa, Vila – ideál a historická skutečnost, in: Jana Máchalová – Ivan Chvatík (eds.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010, s. 16–25.

³⁸⁹ Kwaśniewski (pozn. 355), s. 92.

³⁹⁰ Horts Großmann – Barbara Kras, Land- und Lusthäuser, in: Jörg Jochen Berns et al. (eds.), *Erdengötter. Fürst und Hofsaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivebeständen*, Marburg 1997, s. 249–261, zvl. 251.

³⁹¹ Holberton (pozn. 275), s. 173–178. – Coffin (pozn. 34), s. 9.

zpřítomňující jeho teritoriální nadvládu.³⁹² Stejný rys snad nacházíme také u Kratochvíle, kde je společensko-reprezentační potenciál doložen luxusní a programovou výzdobou, oslavující ctnosti rožmberského vladaře a jeho rodu a poskytující zázemí pro společenská setkávání a politická jednání. Výstižně definuje funkci renesančního venkovského sídla Palladiův koncept vily, jež spojuje praktické funkce s reprezentativními a navíc zachovává étos klasického ideálu. Šlechtic tak dle něj získá užitek „z venkovských domů, kde stráví zbytek času přehlížením a zdokonalováním svého majetku...kde si cvičením...zachová tělo snáze své zdraví a sílu, a kde konečně duch unavený městskou činností nabere svěžesti a klidu a pokojně bude moci přistoupit ke studiu literatury a k rozjímání, tak jako měli staří mudrci často ve zvyku uchylovat se do podobných míst, kde navštěvování svými výtečnými přáteli a příbuznými, majíce domy, zahrady, fontány a podobná obveselující místa, a především svou ctnost, mohli snadno dojít onoho blaženého života, jakého jen zde dole možno dosáhnout“.³⁹³

I ve střední Evropě taková „odpočinková sídla“ nacházíme již záhy – někdy po polovině 15. století, jak známe zmíněné lovecké hrádky Zikmunda Habsburského při Innsbrucku, využívaná jako „místa potěšení“ – „*luoghi di diletto*“.³⁹⁴ I později, po roce 1500 nacházíme další podobně samostatná doplňková a „rekreační“ sídla, která reflektují italský ideál, stejně tak ale mohou představovat univerzální architektonický, a především aristokraticko-dvorský model mobility rezidenčního života mezi hlavními a vedlejšími sídly. Tento typ může počátkem 16. století, v porovnání s pozdější Kratochvílí, asociovat vila saského kurfiřta Fridricha Moudrého Annaburg v Lochau, vzdálená necelých dvacet kilometrů od sídelního Torgau. Jeho *Lusthaus* vytvářel zázemí pro hony, ale zároveň byl vybaven nákladnou umělou zahradou, která odrážela nový způsob trávení šlechticova volného času na venkově.³⁹⁵ Mnohem později představoval odezvu italské zahradní vily Hellbrunn projektovaný roku 1612 Santinem Solarim za branami Salcburku pro arcibiskupa Marka Sittika z Hohenemsu. Ale právě v okolí Salcburku vznikaly již od konce 15. století drobné stavby se zahradami pro místní církevní hodnostáře, označované jako „*lusthaws*“.³⁹⁶ O něco později si v Bavorsku vybudoval wittelsbašský vévoda Vilém V. zámeček Schleißheim, do roku 1628 přestavovaný Maxmiliánem I., v němž trávil výraznou část roku stranou rušného sídelního města.³⁹⁷ Podobná venkovská sídla si v 16. století budovala i polská šlechta a král (Wola Justowska a Łobzowie u Krakova, vila Myszkowských v Księtu Wielkim od florentského stavitele Santi Guccioho či rezidence plockých biskupů v Broku), ale i bohatí měšťané.³⁹⁷ Inspiračně nejbližší pro Kratochvíli, i naše komparace, snad mohou být vídeňská habsburská sídla poblíž Vídně, především z doby Maxmiliána II. Po roce 1569 vznikl na místě dnešního Schönbrunnu zámeček Katterburg s oborou jako lovecká vila. Podobnou starší stavbou byl na místě dnešního Prateru „*grüne lusthaus*“, inspiračně navazující na bruselský „*maison verte*“, přestavěným Maxmiliánovým strýcem Karlem V. S Maxmiliánem II. ovšem souvisela především Neugebäude jako skutečná renesanční

³⁹² Quast (pozn. 131).

³⁹³ Macková (pozn. 338), s. 132.

³⁹⁴ Lippmann (pozn. 31), s. 302–305.

³⁹⁵ Hoppe (pozn. 384), s. 159–166.

³⁹⁶ Klingensmith (pozn. 30), s. 68–71.

³⁹⁷ Mossakowski (pozn. 12), s. 317–328. – Kwaśniewski (pozn. 355), s. 96.

předměstská vila, dispozičně i výzdobou blízka Kratochvíli, kterou je třeba bezesporu považovat za její hlavní inspirační zdroj.³⁹⁸

Při těchto komparacích je zřejmé, že mohou být z formálního hlediska jen volné. Zmíněná „vila“ saského kurfiřta Fridricha Moudrého Annaburg v Lochau tak jistě nepřipomíná italské vily, stejně jako se i Kratochvíle značně odlišuje od takových, ale i záalpských příkladů. Mimo jiné ji ozvláštňuje vodní příkop, proměňující rožmberské sídlo ve vodní zámek, což je typ, který v Itálii, ale ani u středoevropských *Lustschlösser* nenajdeme příliš často. Naopak nás to zavádí k hypotéze, že tento motiv čerpal svou inspiraci z prostředí francouzsko-nizozemských vodních zámků. Víme-li, že Vilém z Rožmberka svůj záměr před zahájením stavby konzultoval s bratrem Petrem Vokem (chtěl jeho „*radý doložiti*“),³⁹⁹ mohlo to souviset s Vokovými dobrými zkušenostmi z tohoto prostředí během jeho „nizozemské cesty“ z přelomu let 1562 a 1563.⁴⁰⁰ Zde mohl při svém vnímavém pozorování poznat řadu těchto větších či menších sídel, například typický zámek v Bredě,⁴⁰¹ pravouhlý blok obklopený kanálem a přístupný po mostě, jako v Kratochvíli, patřící právě Vokovu hostiteli v Nizozemí princovi Vilému Oranžskému. Z této cesty si také Petr Vok přivezl zásobu grafik, z nichž některé mohly právě tento typ sídel prostředkovat.⁴⁰² Jim podobné mohly být grafiky či kresby, které produkovala dílna Jacquese Androueta du Cerceau, jenž ve svém *Livre d'architecture* (1582) uvádí některé dispozičně obdobné projekty – např. vzor IX či XIX, které mohly později také na Kratochvíli inspirativně působit. Nemůžeme přitom také zapomínat na skutečnost, že to byla primárně francouzská inspirace a model lovecké kultury – nejen v loveckých technikách, ale i architektonických formách, který od počátku 16. století ovlivňoval výrazně také samotné italské prostředí. Z francouzského dvorského prostředí známe i podobné návrhy v jiných médiích – např. literárních (koncept „*isle ferme*“ podobný v základním rozvrhu i Kratochvíli se objevuje kupříkladu v milostných románech z okruhu krále Františka I., podložených i názornými ilustracemi).⁴⁰³ Předivo různých inspirací a jejich trasování tedy bylo v rámci utváření „lovecké rezidence“ více než spletené.⁴⁰⁴ Ve své nedávné studii tak Dirk Jacob Jansen přesvědčivě formuluje, jak pro dvorské umění a zejména architekturu habsburského prostředí její italizující styl prostředkoval nikoliv přímo italské prototypy, které navíc znali habsburští patroni umění

³⁹⁸ Lippmann (pozn. 31), s. 309–313. – Lietzmann (pozn. 73), s. 180–182. – Lietzmann (pozn. 368), s. 202. Vídeňské prostředí je přece jen osobité; kolem Vídně vznikala od 16. století specifická „residence landscape“ císařských sídel (Kaiserebersdorf, Laxenburg, Favorita) funkčně a ceremoniálně navázaná na vídeňský Hofburg, viz Karner (pozn. 364), s. 188.

³⁹⁹ Pánek – Březan (pozn. 9), s. 465.

⁴⁰⁰ Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praha 1989, s. 119–124. Za upozornění na tuto spojitost děkuji prof. Petru Fidlerovi.

⁴⁰¹ Jakob Rosenberg – Seymour Slive – E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800*, Harmandsworth 1966, s. 372–373.

⁴⁰² K přenosu architektonických idejí viz např. Mari Capro, How do you imitate a building you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, s. 223–233.

⁴⁰³ U modelu IX. du Cerceau zdůrazňuje, jak sídlo poskytuje přes malý prostor dostatek místa a pohodlí, jako je tomu i u Kratochvíle, *Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau*, Paris 1582, f. 9v. Podobně si ze svých cest přinesl řadu kreseb, ovšem vlastních, zmiňovaný Bedřich z Donína, viz Grund (pozn. 343), s. 11. Ke koncepci rajske, uzavřené zahrady ve francouzském prostředí viz Wolfram Prinz – Ronald G. Kecks, *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1994, s. 331–340.

⁴⁰⁴ Frommel (pozn. 377), s. 292.

16. století s výjimkou severní Itálie jen omezeně. Pro naše účely může být příkladné, jak se pozoruhodný lovecký zámeček (*hunting-lodge*) Marie Uherské Mariemont v Hainaultu evidentně inspiroval v architektuře francouzského loveckého zámku La Muette Františka I. Pozoruhodná pojetí těchto sídel a jejich krajinného aranžmá potvrzují, podobně jako v Kratochvíli, že právě typ příležitostných voluptárních staveb (loveckých zámků či letohrádků – *Lustschlösser*) poskytoval více než jiné „konvenčnější stavební úlohy“ volné a inspirativní pole pro zajímavé experimenty a řešení.⁴⁰⁵ Nesmíme přirozeně zapomínat ani na inspiraci lokálními středoevropskými vodními hrady, zvláště v Dolním Rakousku. Takovým může být například Wasserburg, dispozičně velmi podobný Kratochvíli (ohradní zeď s věžicemi a pavilony).⁴⁰⁶ Vodní element bychom našli i jinde, kupříkladu vodními příkopy byla vybavena i další habsburská příležitostná rezidence Kaiserebersdorf u Vídně, napojená funkčně (obytnou funkcí) na císařskou Neugebäude.

Vedle dosavadního, spíše jednostranně architektonického dotazování se můžeme zaměřit na funkční smysl Kratochvíle, tedy na hledisko „sociologické“ či sémantické. Jakou roli hrála pro ty, kteří ji stavěli a užívali? Je pravdou, že není žádným vrchnostenským zámkem, neváže se na hospodářskou správu statků, ale na druhé straně není ani „závislým letohrádkem“. Nepředstavuje ovšem ani typ příležitostného loveckého zámečku (označovaného někdy jako *barco*), jakým jsou třeba méně náročný prusinovský Nový Zámek v Nesovicích či žerotínský objekt v Tatenicích, blížíci se renesančním tvrzím.⁴⁰⁷ Kratochvíle sice může být označována za „variantu“ italské předměstské vily,⁴⁰⁸ to ale příliš nezohledňuje specifické podmínky záalpského prostředí, kde zdejší šlechta s širším majetkovým fondem s venkovskými rezidencemi vytvářela v rámci svých panství jiné podmínky než v Římě, Toskánsku či Benátsku. Jinými podmínkami se míní kategorie sociální i ekonomické související zjednodušeně se skutečností, že pro italskou nobilitu byl rezidenčním centrem městský palác, pro záalpské prostředí stále tradičně spíše venkovská rezidence (i když je urbanizační trend šlechty výrazným fenoménem 16. století). „Jiný způsob“ záalpských vil ve smyslu typu *Lustschlösser* či *Landschlösser* se tak nemusel vázat na město ve funkci *villy suburbany* – příměstské vily, ale vytvářel doplněk bohatší rezidenční struktury šlechtického panství. Klíčovým rysem také je, že bývaly na rozdíl od italského typu *villa rustica* oproštěny od hospodářského statusu, jak tento typ vystihují benátské vily a naopak pro ně byla velmi příznačná přítomnost dvora a dvorské kultury.⁴⁰⁹ Vzhledem k jejich celoročnímu užívání a vysokému standardu bydlení, stejně jako společenskému provozu, což je typické i pro Kratochvíli, lze tato sídla považovat za plnohodnotná „vedlejší sídla“ – *Nebenresidenzen*. Tak to později v německém prostředí definoval Friedrich Carl von Moser v díle *Teutsches Hof-Recht* (1755).⁴¹⁰ Tato „satelitní

⁴⁰⁵ Jansen (pozn. 15), s. 172–173.

⁴⁰⁶ Tomas Karl – Herbert Karner et al., *Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften. Österreichische Kunsttopographie Band LIV*, Horn 1999, s. 564.

⁴⁰⁷ Jiří Kroupa, Palazzo in fortezza und palazzo in villa in Mähren. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600, in: Lubomír Konečný – Beket Bukovinská – Ivan Muchka (eds.), *Rudolf II, Prague and the World*, Prague 1998, s. 64–69.

⁴⁰⁸ Jarmila Krčálová považuje stavbu za „volnou variantu italských vil kompaktního tvaru“, viz Krčálová (pozn. 123), s. 38.

⁴⁰⁹ Tuto rozdílnost záalpských a italských „vil“ na základě odlišného sociálního a funkčního využívání dobře vystihuje Ulrich Schütte, Lustgebäude, in: Ulrich Schütte – Hartwig Neumann (eds.), *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, Wolfenbüttel 1984, s. 251–259, zvl. s. 251–252.

⁴¹⁰ Klingensmith (pozn. 30), s. 65.

sídla“ na panstvích tvořila nedílnou součást rezidenční sítě, poskytovala šlechtici prostor pro odpočinkové aktivity, stejně tak ale ve svém luxurním pojetí a společenském využívání nesměla zaostávat za centrálními sídly.⁴¹¹ Velikost a vzdálenost těchto rezidencí přitom vždy umocňovala mocenskou a majetkovou stabilitu vlastníka a často tato sídla tvořila významnou roli v ceremonialech přijímání návštěv. V zápalí raného novověku tak známe případy četných vil, „letních“ či loveckých objektů vznikajících v návaznosti na hlavní rezidenční objekty. Tato autonomní sídla bývala přitom pohodlně dosažitelná z hlavních šlechtických sídel. Podobně je rožmberská Kratochvíle dostupná ve své zhruba padesátikilometrové vzdálenosti od sídel, odkud na ni bylo nejčastěji zajížďeno, tedy z Bechyně, Českého Krumlova a Třeboně.⁴¹² Odpovídá to obecnější struktuře těchto venkovských rezidencí, které se soustřeďovaly v nevelké vzdálenosti – dosažitelné koňmo či kočárem v přijatelném čase. Tento systém například existoval u menších sídel bavorských Wittelsbachů soustředěných kolem rezidenčního Mnichova.⁴¹³ Podobně ale i v rožmberském prostředí byly budovány další typy sezónních objektů, byť ne tak architektonicky složitě komponované. Vedle stavby Dobrá Mysl u Lomnice vznikl pro Viléma z Rožmberka podle projektu Baldassara Maggiho také lovecký objekt v Červeném Dvoře.⁴¹⁴ Název první z nich evokuje podobná označování italských renesančních vil.⁴¹⁵ Tato sídla byla více či méně „specializovaná“, nejčastěji pro lovecké využití.⁴¹⁶ V tomto smyslu je charakter Kratochvíle podobný anglickému renesančnímu typu loveckého zámečku, *hunting lodge*, který byl formou privátního útočiště, avšak zároveň čím dál více zvětšoval svůj rozsah a akcentoval veřejně-reprezentační funkce na úkor ryze soukromého využívání. Nepřekvapí potom, že se tyto stavby často postupně stávaly ústředními rodovými rezidencemi.⁴¹⁷ V Anglii lze kolem roku 1600 nalézt i další podobné stavby, vznikající v návaznosti na tuto starší tradici „lovecké vily“ a označované různě jako *secret house*, *garden lodge* či příznačně *villa lodge*, odkazující na italizující inspirační východiska (např. Queen’s House v Greenwichi či Verulam House Francise Bacona v Gorhambu).⁴¹⁸

Právě lovecký charakter sídla poskytuje prostor pro další zajímavé komparace, které mohou ukázat, že některé motivy užití v Kratochvíli se vyskytovaly i jinde, přesto se však jednalo stále o exkluzivní řešení. Pro italské prostředí byly již zmíněny příklady vil z papežského (La Magliana)⁴¹⁹ a medicéjského dvorského prostředí.⁴²⁰ V obou případech se lovecký charakter a využívání vily pojily nejen s reprezentačními atributy sídla (poskytující

⁴¹¹ Ibidem, s. 65–66.

⁴¹² Jiří Kubeš, „Tehdáž, když v oboře před morem bytností jsem byl“. Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592–1602, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 1997*, Brno 1998, s. 149–150.

⁴¹³ Klingensmith (pozn. 30), s. 66–67.

⁴¹⁴ Kubeš (pozn. 250), s. 272–273

⁴¹⁵ Pánek (pozn. 400), s. 256. – Kubeš (pozn. 412), s. 263. – Krčálová (pozn. 124), s. 74.

⁴¹⁶ Kruse (pozn. 138). – Krasa (pozn. 138), s. 42. – Wilhelm Schlag, Die Jagd, in: Herbert Knittler (ed.), *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700*, Horn 1990, s. 343–353. – Werner Rösener (ed.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen 1997.

⁴¹⁷ Howard (pozn. 99). – Henderson (pozn. 251), s. 28–34.

⁴¹⁸ Henderson, (pozn. 251), s. 34. K anglickým vilám renesance také Nicholas Cooper, Houses of the London Countryside 1570–1650. The First English Villas, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l’Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 257–268.

⁴¹⁹ Marco Dezzi Bardeschi, L’opera di Giovanni da Sangallo e di Donato Bramante nella fabbrica della villa papale della Magliana, *L’arte* 5, 1971 s. 111–173.

⁴²⁰ Brunon (pozn. 285), s. 219–247.

zázemí pro pestré spektrum společenských aktivit, setkání a festivit), tak s ideálem antické vily vázaným na soliterní charakter sídla. To nabízelo nejen jistou arkadickou uzavřenost vůči okolnímu světu, ale složité programy výzdoby navíc obsahovaly i zajímavé pozdně renesanční „intelektuální dekorace“ reflektující jak mocenský, tak kultivovaný status majitele sídla, propojující ve franko-italském modelu ideál šlechtice – lovce – válečníka – a kultivovaného vzdělaného „gentlemana“. Právě lovecký typ venkovského sídla se ukázal v raně novověké architektuře neobyčejně životaschopný, nabízející prostor pro originální a experimentální řešení a plynule se pohybující mezi námi až příliš limitně definovanými typy zámku, vily a dalších objektů v duchu *maison de champs*. Jen příklady jako Chambord, Pratolino, Castel del Monte, Hvězda, Stupigini či Belriguardo u Ferrary poskytují zajímavý rejstřík řešení této stavební úlohy. Různorodost architektonických forem a motivů přirozeně provázejí i odlišné sociální a kulturní normy, stejně jako struktury stavovské společnosti a rezidenční praxe. Obecně snad lze pozorovat, že v rámci stavební úlohy loveckého zámečku se ve druhé polovině 16. století proměňuje tento typ směrem k autonomnímu objektu, dochází k proměnám, nejrůznějším osobitým a synkretickým řešením, s obecnějším výsledkem velkorysejší a hlavně samostatnější stavby.⁴²¹

Jako závěrečnou komparaci lze ve středoevropském prostředí uvést příklad loveckého sídla falcko-neuburského knížete a kurfiřta Ottheinricha v bavorském Grünau, usazeného uprostřed lesů a vzdáleného asi pět kilometrů od Neuburgu. Stavba vznikala v letech 1537–1555 a zajímavé je, jak se její vnější tradicionální pozdně gotická forma propojuje s dobově moderními elementy. Nejen pokud jde o složitou výzdobu, podobně jako v Kratochvíli ve svých loveckých a zvířecích motivech reflektující funkci objektu, ale i v náročné dispozici. V jeho jádru je opět velká hodovní síň, kterou doplňují samostatné apartmánové jednotky stavebníka i jeho ženy Zuzany Wittelsbašské, doplněné v prvním případě o exkluzivní prostor kabinetu a ve druhém zase o místnosti fraucimoru. Přirozenou součástí tohoto menšího sídla byla navíc i kaple, která jen podtrhovala výjimečný a poměrně autonomní charakter sídla, které je definováno jako syntéza ještě středověkého hrádku s raně novověkým typem *maison de plaisance*. V souvislosti s Kratochvílí tuto komparaci podporují i ikonografické vrstvy výzdoby propojující lovecké žánry s erotickými motivy (plodivost přírody, která bude ještě v souvislosti s rožmberskou stavbou více přiblížena) a také cyklem planetárních božstev, poskytující apollonskou alusi Ottheinricha jako vladaře, který zde jako lovec symbolicky uplatňuje svou vznešenou autoritu.⁴²² Podobných zajímavých záalpských případů, propojujících loveckou funkci s enormními nároky na komfort a umělecké vybavení interiérů, by mohlo být jmenováno více, není však třeba vrstvit další komparace.⁴²³

Vrátíme-li se k příznačnému hodnocení Kratochvíle z úst mantovského velvyslance v Praze Claudia Soriny, zjistíme, že tehdy již rudolfínské sídlo při své návštěvě v roce 1614 definoval, stále však s odkazem na Rožmberky, jako „*gran luogho di ricreatione*“, tedy „velkolepé místo k odpočinku“. Kdybychom rezignovali na hledání „přesného pojmu“ Kratochvíle, jistě by se nabízel právě obecnější koncept „odpočinkové architektury“ – *architectura recreationis*, jak ji ještě v pozdně renesanční tradici definoval ulmský stavitel

⁴²¹ Frommel (pozn. 377), s. 290, 308.

⁴²² Sigrid Gensichen, Le château de chasse de Grünau en Bavière, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 327–342.

⁴²³ Krista de Jonge, Le parc de Mariemont. Chasse et architecture a la cour de Marie de Hongrie (1531–1555), in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 269–284.

Joseph Furttenbach ve stejnojmenném spise (1640).⁴²⁴ Odpovídalo by to stejně tak ideji italské *villegiature*, jako širší oblasti vilového dvorce, i její antické tradici. V Kratochvíli by se to vztahovalo k sevřenému pozemkovému majetku Rožmberků v okolí Netolic, kde vila hrála faktickou i symbolickou roli místního střediska výkonu vlády. Ve smyslu italského renesančního prostředí by se to ale vztahovalo i ke kulturnímu a společenskému ideálu venkovského života, jak jej Rožmberkové prožívali sami i se svými hosty. Není náhodou, když se později pro tento typ staveb vžil pojem *maison de plaisance* a snad příznačně i Erich Hubala považuje Kratochvíli za „prototyp“ mansartovského zámku Marly.⁴²⁵ I když stavební úloha *Lustschloss* či *maison de plaisance* začíná nabývat na významu až od druhé poloviny 17. století, přesto existují výjimky i pro 16. století. Vedle Neugebäude a Hellbrunu⁴²⁶ je to právě Kratochvíle, která zastupuje typ stavby, ať už ji označujeme *Lusthaus*, *Lustschloss*, *Lustgebäude* (*maison de campagne*), což byly pojmy od konce 17. století de facto synonymní.⁴²⁷ Podstatou je, že Kratochvíle ukazuje sídlo na jedné straně stále pevně zakotvené v reprezentačním působení šlechtické či dvorské kultury, ale současně a přes ceremoniální dvorský řád ztělesňuje volnějšího, rekreativního ducha. Jak zdůrazňovali teoretikové 17. a 18. století, takové sídlo oproti centrálním rezidencím umožňuje zbavit se na chvíli břemene přísného dvorského rituálu a poskytnout odlehčující volnost. Proto je základním rysem těchto sídel, který pozorujeme také u Kratochvíle, jejich separace od centrálních sídel. Z toho vyplývá, že sídla typu *Lustschloss* nebyla cíleně napojena na ekonomiku a správu panství, ani nevykonávala jiné funkce než ony „rekreativní“, ovšem ve smyslu slavnostně-reprezentačním, kdy náročnost a programovost výzdoby nijak nezaostává za centrálními sídly. Jejich „sociální vytěžování“ totiž nebylo o nic méně podstatné, ba naopak. I v odlehčeném krajinném či zahradním prostředí stále zrcadlilo plně reprezentační objekt, v jehož centru vládne přímo či symbolicky *princeps absolutus*.⁴²⁸

Přes uvedené formálně-typologické analogie se zdá, že nám podstata Kratochvíle stále uniká. Pokud usilujeme o „sociologický“ či sémantický výklad vily, není skutečně nic lepšího, než vyjít z dobových hodnocení stavby jejími uživateli a návštěvníky. Víme, že Vilém z Rožmberka na jedné straně usiloval vybudovat „slavné stavení“ jako reprezentativní sídlo, na straně druhé její funkci definoval ve smyslu rytířské „kratochvíle“. Za ní ovšem můžeme spatřovat také ideu „ušlechtilé rekreace“, jak Kratochvíli vnímal počátkem 17. století mantovský vyslanec Sorina. Kratochvíle jako *Lustschloss* není jistě italskou vilou, již jen z důvodu její odlišné geneze, kontextu i podoby,⁴²⁹ ale na rožmberském dominiu přitom plnila podobnou funkci – tedy sofistikovanou stavební úlohu propojující soukromé aristokratické lovecké útočiště s veřejným a reprezentativním posláním sídla. Tomu odpovídá i program výzdoby, sám ze své podstaty určený širšímu publiku. I ten v typické syntéze představuje sebe-konstrukci Viléma jako ideálního a

⁴²⁴ Hanno-Walter Kruft, *Dejiny teórie architektúry. Od antiky po súčasnosť*, Bratislava 1993, s. 185–186. – Jürgen Zimmer, Joseph Furttenbach d. Ä., in: Veronica Biermann et al., *Architektur Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln 2006, s. 320–329, zvl. s. 322.

⁴²⁵ Hubala (pozn. 247), s. 61.

⁴²⁶ Großmann – Kras (pozn. 106), s. 250.

⁴²⁷ Ibidem, s. 249.

⁴²⁸ Ibidem, s. 250.

⁴²⁹ Grazia Gobi Sica, *The Florentine Villa. Architecture – History – Society*, New York 2007, s. 9–15.

ctnostmi vladaře propojenou s maximální snahou pro manifestaci tohoto obrazu.⁴³⁰ V tomto smyslu zapadá Kratochvíle do kontextu dalších rožmberských sídel, jejichž pozdně renesanční přestavby a výzdoby ukazovaly pestré formy symbolické komunikace a sebe-prezentace.⁴³¹ Kratochvíle v této rezidenční síti plnila nepochybně zcela jedinečnou funkci. Její smysl je tedy možné hledat někde mezi italským ideálem a záalpskou realitou vedlejšího venkovského sídla, které si přenáší reprezentační funkce centrálních rezidencí. Pokud bychom takový typ srovnávali s „italskou vilovou teorií“, jež dokázala tuto stavební úlohu velmi dobře rozlišovat i na sociálním principu, mohli bychom opět využít Antona Francesca Doniho. Ten ve svých *Le ville del Doni* odlišoval několik typů venkovského obydlí – na prvním místě stála vila významného aristokrata: *villa – casa di signore*, která by docela dobře mohla Kratochvíli odpovídat:

Pro označení rožmberského sídla se budou asi i nadále užívat pojmy jako „letohrádek“ či „zámek“, případně „lovecký zámek“. V případě, že se za nimi bude skrývat porozumění Kratochvíli jako autonomní, byť příležitostné rezidenci typu *Lustschloss*, propojující v italizujícím stylu ideál útočištného odpočinkového místa s bytostně reprezentačními funkcemi, nelze jistě nic namítat. Pokud bych měl nakonec přece jen volit termín nejpřílehavější pro Kratochvíli, vybral bych jednoduše z těch, jež užíli současníci její výstavby, tedy Vilém z Rožmberka volící ústy Václava Březana výrazy „*slavné stavení*“ či „*stavení a dům*“. Právě „dům“ dobře odkazuje na patriarchální rodový kontext stavby, zahrnující jak obytnou funkci, tak ideu rodové kontinuity a její oslavy, jak ji nepřehlédnutelně demonstruje výzdobný program Kratochvíle, oslavující v liviovských *historiích* i ovidiovských *poesích* ctnosti a vládu rožmberského vladaře.⁴³² Vilém svou „vilu“ koncipoval podobně jako jeho italští současníci, bez ohledu na různá formální řešení, především jako luxusní sídlo reprezentující vysoký společenský status svého stavebníka. Odráží rožmberského vladaře a v českých zemích nejvýše postaveného šlechtice a vědomě, a sebevědomě, se srovnávala s podobnými stavbami předních evropských aristokratů a panovníků, jak to ještě zaznívá ve zmínce Bohuslava Balbína o soupeření rožmberské vily s podniky Rudolfa II.⁴³³ Současně komplexní architektonická podoba a dekorativní koncept vily v této „netolické Arkádii“ reflektuje poněkud utopický a imaginativní duch italských vil.⁴³⁴ Setkala se zde italizující výtvarná forma, ale snad i obsah této *la vita in villa*, rekonstruuující antický ideál Catona, Columelly, Senecy, Vergilia či Cicerona opěvující rekreativní sílu přírody, vzdálenou městskému (či oficiálně rezidenčnímu) prostředí. Typ Kratochvíle jako příležitostné a do jisté míry „nepraktické“ stavby, ovšem nákladně a symbolicky pojednané, se v tomto shoduje s „ideologií“ italských vil.⁴³⁵ Zde je rožmberská Kratochvíle v domácím kontextu bezesporu nesrovnatelná. I v širším středoevropském

⁴³⁰ K tomu obecně a s odkazy na další literaturu např. Michal Konečný – Radka Miltová, „Pour décrire les grandes actions“. Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace, *Opuscula historiae artium* 59, 2010, č. 1–3, s. 52–67, zvl. s. 52–54.

⁴³¹ K tomu obecně např. Müller (pozn. 51). K Rožmberkům se shrnutím poslední literatury Muchka (pozn. 113) a Ondřej Jakubec, Pozdně renesanční sídla rožmberských velmožů a jejich výzdoba, in: Václav Bůžek a kol., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 231–252.

⁴³² O tom komplexně Müller (pozn. 51).

⁴³³ Businská – Tichá (pozn. 21), s. 228.

⁴³⁴ Sica (pozn. 429), s. 15.

⁴³⁵ Ibidem s. 17–35. – Ackerman (pozn. 76).

kontextu Zaalpí se řadí společně s Neugebäude a Hellbrunem k naprosto výjimečným realizacím bezmála předjímajícím o sto let dříve stavební úlohu středoevropských příležitostných venkovských sídel typu *Lustgebäude* či *maison de plaisance*.⁴³⁶

⁴³⁶ Großmann – Kras (pozn. 106), s. 252.

7. Poetická a historická výzdoba rožmberské Kratochvíle

Kratochvíle byla vybudována jako lovecká vila i jako vznešená rezidence, která dodnes překvapuje svou bohatou výzdobou. S touto náročností lze s těžší srovnávat i stavby v hlavních rezidencích posledních Rožmberků. Dobová zmínka o okázalé výzdobě vily od Václava Březana poskytuje neobyčejně výmluvné svědectví: „*Toho času na Kratochvíli v oboře netolické v novém stavení malováno a pěkní obrazové a dílo děláno, až se lesklo.*“⁴³⁷ Náročnost výzdoby souvisela s tím, že stavební úloze vily odpovídal modernistický imaginativní a senzuálně výrazně stimulující styl.⁴³⁸ To odráželo status stavby, která měla na jedné straně poskytovat poklidné venkovské útočiště, na straně druhé jí bylo přisouzeno, aby vědomě uchovávala standard přepychových městských paláců a hlavních rezidencí velmožů. Vila Kratochvíle tak nepoutá pozornost pouze svou osobitou kompozicí a vnějším utvářením. Bohatá, velmi dobře zachovaná a ucelená výzdoba provází také interiér a všechny jeho hlavní sály.⁴³⁹ Příznačně manýristicky bohaté vnitřní prostory připravují návštěvníkovi jistý moment překvapení. V přízemí je hned po vstupu konfrontován s ústřední síní a sousedním trabantským sálem, shodně bohatě a kompaktně zdobenými výjevy lovů a lovců, postavami antických božstev i příběhy z Ovidiových *Proměn*. V prvním patře se malovaná výzdoba soustřeďuje do apartmá Viléma z Rožmberka, do prostor pracovny a ložnice, kterým dominuje samsonovský cyklus, antická božstva, alegorie a množství dalších figurálních i dekorativních motivů. Další místnosti poschodí, k nimž přísluší Zlatý sál a apartmá Polyxeny Rožmberské z Pernštejna, zdobí převážně zladené štukové dekorace a výjevy ilustrující podle spisu Tita Livie římské dějiny, jež doplňují alegorické postavy ctností. Tato základní témata, tedy mytologicko-lovecké (přírodní) odehrávající se zejména v přízemí, a historické (anticko-biblické) provázející sály patra, odpovídají velmi dobře nejen úzu výzdoby podobných sídel. V případě Kratochvíle pro to navíc existuje i explicitní doklad. Když v roce 1589 předkládal Vilémovi z Rožmberka malíř Georg Widman z Brunšviku († 1607 v Jindřichově Hradci) návrh malířské výzdoby části nedávno dokončené vily Kratochvíle u Netolic, formuloval ji právě jako program zahrnující „poetické a starožitné příběhy“ – „*mit Ölfarben unnd poetischen, auch anderen antiquitetischen Historien*“.⁴⁴⁰ Mimoděk tak poskytl i dnešním interpretům jeden z možných klíčů pro výklad bohatých vrstev dekorace v Kratochvíli.

Při zkoumání povahy této komplexní výzdoby se jistě musí vzít do úvahy, komu byla vlastně určena, respektive komu mohla být přístupná. Veřejnými prostory otevřenými pro okruh „rožmberských přátel“ byly jistě vstupní a hodovní sály. Snad i Vilémovo apartmá mohli někteří návštěvníci shlédnout v rámci osobních schůzek. Otázkou zůstávají pokoje manželky Polyxeny, které se mohou jevit jako plně nedostupné privatissimum. Na druhou stranu ovšem víme, že i ryze soukromé prostory ložnic například italských paláců a vil bývaly zpřístupňovány cizím návštěvníkům, kterým měly záměrně představovat vysoký

⁴³⁷ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 493.

⁴³⁸ Ackerman (pozn. 76), s. 1.

⁴³⁹ Naposledy souhrnně Zuzana Vaverková, *Renesanční interiéry letohrádku Kratochvíle*, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 588–591 a Hajná – Pavelec – Vaverková (pozn. 247).

⁴⁴⁰ Mareš (pozn. 237), sl. 45.

standard a luxus šlechtického bydlení.⁴⁴¹ Náročný typ výzdoby je ovšem také ze své podstaty vytvořen především pro okázalou reprezentaci a stěží si lze představit, že byl koncipován jako dílo jen pro několik párů očí. Souvisí to také se specifickým pojetím veřejného a privátního prostoru v rezidencích raného novověku, kterému se v současnosti věnuje zvýšená pozornost.⁴⁴² Projevuje se v tom přitom i vlastní mobilita obyvatel a hostů v rezidenci a přirozená existence veřejných, stejně jako na druhé straně zcela soukromých prostor. Ty ovšem dobová literatura, například Baldassare Castiglione, vyhradovala spíše mužskému, dominantnímu obyvateli rezidence. Ten měl k dispozici jistý *locus secretus* (*camera privata*), do kterého mohl unikat z veřejných částí svého sídla.⁴⁴³ To je ostatně známý fenomén vladařských/šlechtických rezidencí, které kontinuálně, ale také v různé míře proměnlivě provází fenomén „nepřístupnosti“ a izolovanosti vladaře v rezidenci.⁴⁴⁴ Je tedy jistě důležité sledovat v Kratochvíli hierarchii prostorového uspořádání, oddělování a naopak vztahy místností vůči sobě, jejich mapování vůči poloze, velikosti i výzdobě a samozřejmě možné přístupnosti.⁴⁴⁵ V následujících odstavcích bude stručně a výčtem představena nejprve malířská a poté sochařská (štuková) výzdoba obou podlaží Kratochvíle. Výkladu „historických“ i „poetických námětů“ budou věnovány dvě navazující samostatné kapitoly.

Malby ve vile prováděl kolem roku 1589–1590 zmíněný Georg Widman, jehož návrh malířské výzdoby byl již zmíněn. Tento malíř usazený v Českém Krumlově vzápětí po jejich dokončení zhotovoval pro Adama II. z Hradce v roce 1592 výzdobu zámku a zahradního rondelu v Jindřichově Hradci.⁴⁴⁶ V přízemí Kratochvíle pracoval technikou *fresco al secco*, tedy do vlhčené, nikoliv čerstvé omítky. V patře volil olejovou temperu, jejíž účinek snad více souzněl se zlacenými štukami. Vzhledem k podílu více rukou je možné předpokládat i větší účast dílny.⁴⁴⁷ Autorem štukatur z doby kolem roku 1589 byl Antonio da Melano, což

⁴⁴¹ Peter Burke, Okázalá spotřeba v Itálii 17. století – zářivé fasády, in: idem, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007, s. 197–223, zde s. 205–206.

⁴⁴² Například z posledních let spíše soci-historicky a kulturně-historicky zaměřené studie: Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture and the Family*, New Haven 2004. – Marta Ajmar-Wollheim – Flora Denis (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006. – Musacchio (pozn. 66). Obecněji Orest Ranum, I rifugi dell'intimità. Un' archeologia dell'intimità, in: Philippe Ariès – Georges Duby (eds.), *La vita privata del Rinascimento all' Illuminismo*, Cles 1993, s. 161–204 či Peter von Moos, *Öffentlich und Privat im Mittelalter. Zu einem Problem der historischen Begriffsbildung*, Heidelberg 2004.

⁴⁴³ Wenzel (pozn. 54), s. 16.

⁴⁴⁴ Paravicini (pozn. 58), s. 22–24.

⁴⁴⁵ Příkladem k tomu Gottfried Kerscher, Die Perspektive des Potentaten: Differenzierung von „Privattrakt“ bzw. Apartment und Zeremonialräumen im spätmittelalterlichen Palastbau, in: Werner Paravicini (ed.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997, s. 155–186.

⁴⁴⁶ Malby jsou dle M. Lejskové-Matyášové datovány rokem 1589 na zobrazení lovu medvěda ve velké přízemní místnosti. Blíže Lejsková-Matyášová (pozn. 264), s. 106. Na obojku levého psa však dnes čteme datum 1592, viz i Vavřková (pozn. 439), s. 591.

⁴⁴⁷ Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 360–370. – Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 62–92, zde s. 70. – Jiří Bláha – Jiří Čech – Kateřina Krhánková – Michal Šrůtek – Jana Waisserová, *Státní zámek Kratochvíl. Restaurování maleb a štuků v tzv. Zlatém pokoji (dříve pracovna Viléma z Rožmberka)*, b.m. 2006, s. 4–5.

je obec jen nedaleko vzdálená od Arogna, odkud pocházel rožmberský architekt Baldassare Maggi, lze tedy snad předpokládat osobní kontakty obou. Antoniova dílna pracovala o něco později, ale bezmála současně i pro Petra Voka z Rožmberka na bechyňském zámku. Autor se v Kratochvíli zveřejnil výmluvným autogramem přímo v ústředním zlatém sále ve formě nápisu na knize nesené jednou ze ženských symbolických postav – „*Antonius Melana fecit*“. Pro malířskou i štukovou výzdobu je v celé vile příznačné, že pokrývá široké plochy kleneb, jejichž většinou stlačeně valené klenby segmentového profilu s lunetami dále dělí další štukové lišty a hřebínky, samy zdobenými různými plastickými ornamenty, jež vytvářejí zajímavé obrazce.

Malířská výzdoba Kratochvíle

Vstupujícího na první pohled upoutá bohatý svět lovů a zvířat, který pokrývá složitě členěnou klenbu již prvního, vstupního sálu ústřední vily. Její plochy mezi trojúhelníkovými lunetami jsou zde navíc vyplněny pětibokými útvary stýkajícími se ve středu klenby ve čtyřech kosočtvercových polích. Výmalba pokrývala i stěny, dodnes z ní ale zbylo pouhé torzo. Zvířenu zastupují v nadokenních a protějškových lunetách v krajinné scénérii daněk (bílý sob), vlk s kachnou, opice (pavián), leopard, lev, gryf, opice (kočkodan), medvěd, dva velbloudi – osedlaný a neosedlaný. Větší plochy klenby vyplňují lovecké scény, postavy lovců a další krajinné výjevy se zvířaty na lovu – sokolník se psem, vlk číhající na kachnu, lovci střílející na vodní ptáky, lov na zajíce, zápasící jeleni, lovec s kopím a se psem, lovec pozorující vodní ptáky, dva jezdci zabíjející divoké prase, lov na medvěda, hon na vlky, skupina lovců v horách, lovec nesoucí mrtvou zvěř. Předlohy pro malovanou zvěř poskytly grafiky německého rytce Josta Ammana vytvořené podle kreseb Johanna Bocksbergera mladšího, jež pocházejí z knihy *Ein new Thierbuch* vydané ve Frankfurtu nad Mohanem u Martina Lechlera a Hieronyma Feyerabenda roku 1569.⁴⁴⁸ Vzory pro lovecké scény dodaly rytiny stejného umělce otištěné v populární obrázkové knize *Figuren von Iagt und Weidtwerck* vytištěné ve Frankfurtu nad Mohanem u Zikmunda Feyerabenda v roce 1582. Tento tisk představuje volné přepracování spisu *Vénerie* od Jacqua de Fouilloux z roku 1564 a obsahuje více než stovku dřevořezů. Vedle ní vyšla téhož roku i samostatná publikace s vybranými čtyřiceti ilustracemi doplněnými latinsko-německými verši.⁴⁴⁹

Lovecké scény a průhledy do krajin se nacházely ve velkém počtu i ve spodní části síně na stěnách. Dnes je částečně zachován jen fragment v severovýchodním koutě a západním čele prostory, ovšem bez možnosti bližšího určení. Zachycení krajin v této místnosti se na rozdíl od figurálních výjevů neváže na předlohy. Tyto žánrové pohledy představují nejen ojedinělý příklad krajinomalby v domácím malířství renesance, ale představují Georga Widmana jako velmi zdatného a suverénního malíře. Sama volba krajinných pohledů je pozoruhodná, neboť patřila k charakteristické výzdobě italských renesančních vil (Villa Farnesina v Římě, Palazzo Te v Mantově, Villa d'Este v Tivoli, Villa

⁴⁴⁸ Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations III*, Rotterdam 2002, s. 128–137, č. 64.5, 64.9, 64.13, 64.38, 64.78. Oblíbená kniha dřevořezů byla vydána ještě v letech 1579, 1592, 1612, 1617.

⁴⁴⁹ Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations VII*, Rotterdam 2003, s. 225–228, č. 190.11, 190.23, 190.26, 190.27, 190.28, 190.34, 190.37, 190.42. – Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 362–363.

Barbaro v Maser ad.). Takovéto krajiny v ústředních místnostech (typu *salotto*) přitom často ukazují těsnou vazbu na okolní zahradu, ale nezřídka vytvářejí i melancholickou atmosféru romantických antikizujících scénérií. Zpracování přírody v malbách tak ukazuje dvojaký status přírody – jako divoké a nespoutané, stejně jako podřízené, organizované a exploatované člověkem.⁴⁵⁰ Ve svém divadelním pojetí tak inscenují obdobně jako na Kratochvíli mikrokosmos vily a jejího okolního světa, případně mohly v rožmberské vile i krajiny all'antica souznít s programem ovidiovských výjevů.⁴⁵¹

Vedle převažujících loveckých scén se v první vstupní místnosti nacházejí další zajímavé výjevy. Do záklenků oken a vstupu jsou vloženy medailony s velmi fragmentárně dochovanými červenými chiaroscurovými – monochromními scénami, jež zachycující právě zmíněné výjevy z Ovidiových *Proměn*, zapojené do elegantních groteskových schémat. Vedle méně zřetelného obrazu znázorňujícího pravděpodobně Jupitera dvořícího se argejské princezně Ió⁴⁵² ukazuje další výjev Pana a Sýrinx zachyceného v okamžiku, kdy se bůh lesů, polí a stád dotýká arkadské nymfy Sýrinx, jež se právě proměňuje v rákos. Z více zřetelných medailonů jde o zrození Adónida, který za přítomnosti chůvy Lucini vystupuje ze stromu, v němž se proměnila jeho matka Myrrha. Nejzajímavější soubor scén našel svoje místo v záklenku nad vstupem, kde je ve středním medailonu vypodobněn Apollón a Dafné, která se proměňuje pod dotekem boha ve vavřínový strom. Po stranách lze zaznamenat dva menší obdélné výjevy v černošedé monochromní podobě – vlevo snad scénu ze Stříbrného věku a vpravo Apollóna zabíjejícího draka Pýthóna. Předlohy pro tyto výjevy poskytly grafiky vlivného nizozemského rytce Hendrika Goltzia z cyklu ilustrací pro knihu *Proměn*, která v prvním, později doplňovaném vydání vycházela v letech 1589–1590. Datum vydání těchto rytin i charakter doplňovaných maleb v medailonech naznačuje, že malířská výzdoba mohla částečně vznikat, či být doplňována později za vladařství Petra Voka z Rožmberka, podobně jako k tomu mohlo docházet i v rožmberském apartmánu v patře.⁴⁵³ Kvalita těchto „okrajových“ maleb, nikoliv však významově, je velmi vysoká. Současně dokládá, že i při použití malého množství výrazových prostředků byl malíř, ať už šlo o Georga Widmana nebo někoho jiného, schopný podat pozoruhodný umělecký výkon.

Na tomto místě je vhodné ještě popis doplnit tím, že jednu z kratších stěn místnosti zdobí první ze dvou kamenicko-sochařsky ozdobených krbů v tomto rožmberském sídle. Jeho podoba odpovídá do jisté míry serliovským vzorům a blíže především návrhu krbu od Antonia Comety, Maggiho švagra, jenž vytvořil pro jindřichohradecký zámek v roce 1585.⁴⁵⁴ Ve svém nástavci má umístěný štukový reliéf sedící ženské postavy, jež snad ukazuje bohyni Hestii (Vestu), ochránkyni domácího krbu. Zajímavý motiv lze srovnat s podobnými

⁴⁵⁰ Bentmann – Müller (pozn. 25), s. 74–79.

⁴⁵¹ Denis Ribouillault, Salon de la Villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire, *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome* 11, 2005, č. 3, s. 65–94.

⁴⁵² Nečitelná scéna snad může zachycovat Merkura stínajícího hlavu obru Argovi či Apollóna a Marsyase. Blížkost grafické předlohy mluví spíše pro Jupitera.

⁴⁵³ Milada Lejsková-Matyášová spojovala tyto ovidiovské výjevy s cyklem goltziovských kreseb vydaných Crispijnem de Passe roku 1602. Navrhuje tyto prvky spojit až s dobou, kdy Kratochvíl vlastnil Rudolf II. K tomu Lejsková-Matyášová (pozn. 264), s. 108. Jelikož argument předloh Apollóna a Dafné byl přejet od H. Goltzia, nikoliv v zrcadlově obrácené verzi Crispijna de Passe, lze předpokládat dobu vzniku spíše ještě v rožmberském období. K těmto předlohám obecně zejména Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, s. 18–19.

⁴⁵⁴ Krčálová (pozn. 135), s. 43.

antikizujícími příklady italských renesančních vil. Ve vile Barbaro v Maser odkazoval nápis „*Et Genio et Laribus*“ k římským bůžkům Larům, kteří ochraňovali dům a jeho obyvatele.⁴⁵⁵

Druhou bohatě malířsky dekorovanou prostorou v přízemí byl k západní straně přiléhající trabantský pokoj, jenž je rovněž tak věnován převážně zvířecí a lovecké tematice. Jeho klenba je utvářena podobně jako v předešlé místnosti. Fiktivní malovanou architekturu zastupuje bosáž v úrovni pod okny, kde je navíc zdobena iluzivními zlatohlavovými tapisériemi. Lunety nad okny a dvě velká osová pole patří opět malovaným zástupcům zvířecí říše – zobrazují lva, nosorožce, slona a jelena, jediné dva vyvýšené na antickém sloupu, lvici, lišku, vlka, jednorožce, kamzíka, opici, divoké prase a kozorooha. Stejně jako v předchozí vstupní místnosti sloužily za předlohy již zmiňované grafiky Josta Ammana z roku 1569.⁴⁵⁶ Vedle toho rozměrné plochy klenebních výplní oživují velké postavy lovců s kopími, puškami, meči, psy a ptáky. Pro tyto postavy byly nalezeny předlohy v rytinách Hendrika Goltzia z let 1582–1587 zobrazující vojáky. To, že Georg Widman grafické vzory různě kombinoval, patřilo tehdy k běžné praxi.⁴⁵⁷ Uvedené motivy v Kratochvíli jsou doplněny v obloucích stěny pod lunetami o další lovecké výjevy, jejichž fragmentární stav však neumožňuje přesnější srovnání s případnými předlohami – zvažují se rytiny Adriena Collaerta či Philippa Galleho. Předlohy pro podobné lovecké výjevy vytvářel i Virgil Solis.⁴⁵⁸

Přestože se v klenbě a na stěnách trabantského pokoje objevují ve velkém množství zase zvířecí a skutečné lovecké výjevy, další součásti výzdoby ukazují, že v dekoraci obou velkých přízemních prostor nešlo jen o ilustraci loveckých kratochvílí. Ve třech výklencích se tu nacházejí tři mužské postavy, které byly ztotožněny s antickými pastorálními božstvy, jak je podle Franse Florise vyryl Cornelius Cort a roku 1563 vydal Hieronymus Cock.⁴⁵⁹ Zobrazení bohové Autumnus, Cyparissus a Vertumnus zastupují cyklus roku a plodivou sílu přírody. Zajímavou dekorativní složku představují bohaté rozvilinové výplně v okenních výklencích s neurčitými personifikacemi, amorky a nezřetelnými chiaroscurovými medailony v záklescích. Jako vzor částečně sloužily předlohy grotesek z grafického cyklu Abrahama de Bruyn z roku 1584, jenž znázorňuje příběhy spojené s Atlantem, Andromedou, Medúsou a Danae, odkud byly převzaty centrální ženské figury, případně

⁴⁵⁵ Lewis (pozn. 38), s. 294. – Jan Chlíbač, *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, Praha 2011, s. 171. Dřívější názory interpretovaly postavu jako „Hóru nebo hetéru“, Miloš Suchomel, Štuková výzdoba letohrádku Hvězda, *Umění* 21, 1973, s. 99–116, zde s. 111. Při interpretaci je třeba brát zřetel na to, že atribut figury je zcela nově vytvořen a vznikl jako restaurátorská invence, viz Jana Waisserová, *Restaurování reliéfu nad krbem vstupního sálu zámku Kratochvíle. Historie restaurování štukové výzdoby interiéru vily zámku Kratochvíle*, Pardubice 2011 (Bakalářská práce). Podobně ale byly poznamenány i významnější památky – např. jeden z reliéfů v Dianině grotě Villy d'Este v Tivoli změnil razantním restaurátorským zásahem svůj námět z Pana a Sýrinx na scénu Minervy s Múzami, David Dornie, *Villa d'Este at Tivoli*, London 1996, s. 103.

⁴⁵⁶ Seelig – Bartrum – Leesberg (pozn. 449), s. 128–137, č. 64.1, 64.7, 64.8, 64.16, 64.18, 64.25, 64.28, 64.52, 64.59.

⁴⁵⁷ Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 365–366. – Pavel Waisser – Vladislava Říhová, Předlohy pro sgrafito litomyšlského zámku, in: Vladislava Říhová (ed.), *Sgrafito 16.–20. století. Výzkum a restaurování*, Pardubice 2009, s. 199–224.

⁴⁵⁸ Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 366. – Jane S. Peters, *The Illustrated Bartsch 19 (1). German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*, New York 1987, s. 169–176, č. 366–387.

⁴⁵⁹ Manfred Sellink – Huigen Leeftang, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Cornelis Cort III*, Rotterdam 2000, s. 23–24, č. 167, 168, 171.

figura Persea.⁴⁶⁰ Kvalita maleb je opět nesporná, jak dokládá dobře zvládnutý putti v záklenku vstupu zachycený v perspektivní zkratce *di sotto in sù*.⁴⁶¹

Mnohotvárnost zdánlivě převažující zvířecí či lovecké symboliky a nejednoznačnou významovost výzdoby potvrzuje i motiv trojice zajíců s navzájem spojitýma ušima umístěný v medailonu ve středu klenby. Schéma se tradičně vztahuje k symbolice Nejsvětější Trojice, ale je však spojeno i se starší předkřesťanskou tradicí svázanou se symbolikou plodivé síly přírody, přetavenou později do christologické podoby (známá velikonoční symbolika zajíce). Objevuje se poměrně často ve středověkém a raně renesančním umění, ve výzdobě kostelů a nezdávka na předmětech všedního života – na kachlích, tapisériích, hodinách, domovních štítech. Tento motiv známe i z díla Martina Schongauera či Albrechta Dürera. Jedna jeho morálně křesťanská interpretace se odvozuje od raně křesťanského spisu Physiologa, který obraz zajíce prchajícího před lovci vztáhl ke člověku unikajícímu před nástrahami ďábla.⁴⁶² Umístění malby do exponované části středu klenby patří k dosud nezodpovězené otázce. Ve výzdobě přízemí Kratochvíle lze proto dobře vidět, jak zdánlivě prvoplánová symbolika pestrého zvířecího žánru může odkazovat k mnohem složitějším významovým vrstvám, které budou blíže vyloženy v kapitole věnované zahradě a symbolice přírody, i její fertilitě (zejména v 9. kapitole).

Cesta do dalšího podlaží Kratochvíle vedla ústředním schodištěm, jež ústilo do prostorného reprezentativního sálu, který předznamenával nádheru a složitost výzdoby dalších prostor. Čelu místnosti vévodí druhý z krbů završený římsou nesenou volutami. Je řešený shodně s krbem v přízemní vstupní síni a jeho nástavec zdobí erby Viléma z Rožmberka a jeho čtvrté manželky Rožmberské z Pernštejna s rodovou rožmberskou devízou *Festina lente*. Tento velký sál nad vstupní prostorou, dnes zdobený jen štukovou sítí profilovaných hřebíků, měl být původně, dle nabídky Georga Widmana z roku 1589, opatřen bohatší malovanou výzdobou v podobě dalších poetických a starožitných příběhů.⁴⁶³ Z tohoto prostoru bylo možné se vydat třemi směry – do tzv. Zlatého sálu, do sousedícího apartmá (předpokoj ložnice) Viléma z Rožmberka či do protějších pokojů manželky Polyxeny, opět skrze její předpokoj. V prvním a posledním prostoru se nacházejí vedle nástěnných maleb především ojedinělé štukatury tematicky čerpané z knih *Ab Urbe condita* Tita Livia líčící rané dějiny Říma, v českém prostředí zcela ojedinělé nejen svou antikizující štukovou formou, ale především jejím propojením s antickým obsahem.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Kindlmann (pozn. 320), s. 76–77.

⁴⁶¹ Jarmila Krčálová, Grafika a naše renesanční nástěnná malba, *Umění* 10, 1962, s. 276–282, zde s. 279. – Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, s. 219, č. 4. Podobný putto se nachází také zámku v Bechyni v jednom záklenku místnosti zvané soudnice, správně však spíše ložnice Petra Voka. K tomu Krčálová (pozn. 128), s. 25–49.

⁴⁶² Hugo Schnell, Das Masswerk-Fenster mit drei Hasen im Kreuzgang des Paderborner Doms. Zur Ikonographie des Hasen und der Dreifaltigkeit, *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 67–68, 1972–1973, s. 169–175.

⁴⁶³ Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 366.

⁴⁶⁴ Krčálová (pozn. 369), s. 72. – Jan Chlábec, *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, Praha 2011, s. 162–170. Zpracování štuků sice může být považováno za místy rozpačité, ale jednota obsahu a formy plně odpovídá definici Erwina Panofského o celistvém a vědomém renesančním přístupu k antice, Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1965. – Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1995, s. 212–214.

Zlatý sál je vedle těchto štukatur doplněn i nástěnnými malbami, které navozují reprezentativní a luxusní dojem. V roce 1589 totiž požadoval Georg Widman za práce na „zlacení štuk a na tapisériích“ 400 tolarů.⁴⁶⁵ To patrně odpovídalo jeho (zčásti dekorativním) pracím na spodní zóně místnosti a na špaletě dveří vedoucích ze Zlatého sálu do hlavní vstupní síně patra. Nižší částí celé místnosti obíhá téměř až do výšky okenních záklenků iluzivní tapisérie brokátového vzoru, kterou při podlaze doplňují figury muzicírujících andílků – putti na malovaných soklících. Pod parapety oken byly vloženy postavy ležících vodních božstev, lemovaných manýristicky provedenými postavami chiaroscurových andělů. Vzory pro tyto pololežící mužské figury tvořily grafické předlohy, snad podobné rytinám Philipa Galleho z tisku *Semideorum marinorum amnicorumque Sicillariae imagines perelegantes* vydaného roku 1586, které zahrnují mimo jiných Oceana, Neptuna, Glauca či Nerea.⁴⁶⁶ Podobné postavy se objevují kupříkladu nejen v malovaných výzdobách římských vil (Villa Farnesina), ale rovněž v jejich sochařském zpracování (Villa Giulia). Vedle inspirace v antickém sochařství měla podobná říční božstva v italském prostředí 16. století velký význam při státních a vladařských ceremoniálech a slavnostech, kdy ztělesňovala ovládané území, kterým protéká řeka nebo tento prostor jinak ovládá vodní prvek.⁴⁶⁷

Osobitým malířským doplňkem Zlatého sálu je výklenek dveří do hlavního sálu prvního patra s krbem, který je na rozdíl od nijak nezvýrazněného soukromého vstupu do apartmá Viléma z Rožmberka vyzdoben složitými groteskami. Do nich jsou navíc vloženy grisaillové monochromní malby na způsob antických reliéfů. V záklenku nade dveřmi je zřetelný výjev římského hrdiny Mucia Scaevoly vkládajícího ruku do ohně před etruským králem Larsem Porsennou, jehož se chystal zabít. Dva výjevy v obdélných polích snad ukazují další scény tohoto příběhu – zabití královského písaře a předvedení Mucia před Porsennou. Zlatý sál byl vedle náročné keramické dlažby s arabeskovou výzdobou doplněn o luxusní kachlová kamna, patrně italský import, podobně jako kamna na českokrumlovském zámku, jež nechal Vilém z Rožmberka zhotovit u příležitosti sňatku s Annou Bádenskou.⁴⁶⁸

Sousední pracovna Viléma z Rožmberka a navazující ložnice představuje typ šlechtického privatissima podobného italskému typu renesančního studia, jak ho definoval malíř Georg Widman ve svém návrhu malířské výzdoby – „*ewer fürstlichen Gnaden Zimer unnd die Chamer, mit gnedigstem Begern*“.⁴⁶⁹ Obě místnosti vykazují obdélný půdorys sklenutý valenou klenbou s lunetami. Výzdoba apartmá předposledního rožmberského vladaře představuje nejbohatší a současně nejsložitější malířskou výzdobu na Kratochvíli, kterou roku 1589 prováděl právě Georg Widman. Svou práci ve větší síni pracovny ocenil na 450 tolarů a za sousední ložnici požadoval 150 tolarů.⁴⁷⁰ Klenbu pracovny Viléma z Rožmberka člení štukové zlacené lišty zdobené ornamentikou vejcovce, pletence, perlovce a akantu. Vymezuje plochy lunet a ve vrcholu klenby utvářejí pět obdélných polí, která jsou vyplněna figurálními výjevy. Zbývající plochy klenby pokrývá ve výsečích a plochách u okna zdařilá grotesková výzdoba, jež zahrnuje například motivy fantastických figur, opice či

⁴⁶⁵ Mareš (pozn. 237), sl. 45.

⁴⁶⁶ Manfred Seelink – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Philips Galle III*, Rotterdam 2001, s. 123.

⁴⁶⁷ Coffin (pozn. 133), s. 37. – Glaudia Lazzaro, River gods: personifying nature in sixteenth-century Italy, *Renaissance Studies* 25, 2011, s. 70–94.

⁴⁶⁸ Vaverková (pozn. 439), s. 588.

⁴⁶⁹ Mareš (pozn. 237), sl. 45.

⁴⁷⁰ Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 366.

klece, ale i dnes již nečitelné drobné obdélné medailony s původně chiaroscurovou výmalbou. Stěny místnosti souvisle zdobí dekorativně bohatá malovaná tapeta složená z řady květinových motivů. Ve vrcholu klenby jsou do oněch pěti polí vloženy obrazy ze starozákonního Samsonova příběhu. Ve čtvercovém středním poli dominuje scéna Dalily stříhající Samsonovi za přítomnosti vojáků vlasy, zdroj jeho síly. Kompozice výjevu byla téměř důsledně převzata z mědirytiny Raphaela Sadelera podle kresby Jodoca van Wingheho z jeho cyklu čtyř listů z roku 1589, které zachycují ženy a jejich sílu vítězí nad slabšími muži.⁴⁷¹ Ve srovnání s předlohou došlo jen k redukci architektonického pozadí a z důvodu převodu obdélné předlohy na čtvercový formát i k nahuštění výjevu a vypuštění jednoho z vojáků v pravé části scény.

Další čtyři související scény v protáhlých obdélných rámech snad nebyly původně zamýšleny, jak svědčí starší ornamentální výmalba, která byla nalezena ve spodní vrstvě.⁴⁷² Cyklus zahrnuje scény Samsona v souboji se lvem, Samsona bojujícího s Filištínci, oslepení Samsona a rozboření filištínského chrámu. Předlohy byly tentokrát čerpány z rytin Josta Ammana podle kreseb Johanna Bocksbergera otištěných ve *Frankfurtské bibli* Zikmunda Feyerabenda z roku 1564.⁴⁷³ Podle nich byly tyto čtyři malby na klenbě provedeny více stylizovaně než ústřední výjev. Zajímavé je provedení v načervenalé monochromii, což roku 1589 doporučoval ve své nabídce sám Georg Widman.

V lunetách stěn kolem celé místnosti s výjimkou severní zdi s oknem obíhá další soubor figurálních maleb, jejichž neuspokojivý stav dlouho neumožňoval bližší určení.⁴⁷⁴ Ve dvou případech se podařilo poznat stejně jako v ústředním samsonovském obrazu předlohy v Sadelerově grafickém cyklu s náměty silných žen podle kreseb Jodoca van Wingheho. V jednom z nich jde o římského císaře Heliogabala (Elagabalus) obklopeného ženami, které ho přivedly k moci a jimiž se nechal ovládat. Další výjev zachycuje krále Šalamouna, jehož ženy přiměly klanět se modlám. Třetí rytina z cyklu zachycovala posledního asyrského krále Sardanapala obklopeného smyslnými ženami. Snad i tento výjev byl namalován v některé z lunet pracovny předposledního rožmberského vladaře. U dalších lunet lze usuzovat na výjevy z cyklů smyslů, ctností, svobodných umění či temperamentů nebo na jiné moralizující příklady.

Vedle klenby byly v první místnosti apartmá Viléma z Rožmberka malířsky pojednány především plochy u okna a záklenků obou dveří místnosti. Špalety dveří vedoucí do Zlatého sálu vyplňuje bohaté groteskové aranžmá s motivy putti a pegasů. Do bočních stran i záklenku jsou vloženy medailony s již velmi setřenou chiaroscurovou malbou. Nahoře je vidět postava neurčitěho pohlaví se štítem, snad Minerva, Achilles či Théseus, které po stranách odpovídají další mužské postavy s vojenskými a loveckými atributy. Již vstup tak předznamenával hlavní symbolickou rovinu mužné zdatnosti a ctností, kterou na klenbě zviditelňuje ústřední malovaný cyklus ze Samsonova života. Na stěně nad vstupem

⁴⁷¹ Karl G. Boon, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700 XXII, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Amsterdam 1980, č. 180.

⁴⁷² Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 366–367. Z toho důvodu autorka zvažuje i podíl jiné ruky na vytvoření čtyř samsonovských výjevů.

⁴⁷³ Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations I*, Rotterdam 2002, s. 21, č. 6. Jarmila Krčálová shledala možné předlohy samsonovského cyklu v rytinách Philippa Galleho, a to podle předloh Maartena Heemskercka. Blíže Krčálová (pozn. 461), s. 279.

⁴⁷⁴ Dvě scény úspěšně určil Kindlmann (pozn. 268), s. 182–183. Ten také naposledy a souhrnně ke grafickým předlohám: Idem (pozn. 320), s. 63–80.

jsou navíc usazeni čtyři malovaní okřídlení amorci s motýlími křídly nesoucí květinové závěsy a plody. Mezi nimi se ve středu nachází opět medailon v podobě zlatého chiaroscuroa zobrazující patrně ženskou postavu. Vzhledem ke kontextu jde možná o bohyni plodnosti a květenství Pomonu, Pales, Cereru či Floru. I sousední, druhé dveře do vstupní síně patra s krbem mají analogickou výzdobu završenou nad vstupem skupinou čtyř amorků, kteří velmi živě a přirozeně posedávají na malované římse. Uprostřed je rovněž vložen zlatavý chiaroscurový medailon s ženskou postavou na delfínu – snad jde o Amfitrite či jinou Nereovnu nebo o vodní nymfu Naiadu. Nelze však vyloučit ani Galateiu, což by mohlo vycházet opět z Ovidiových *Proměn*. Nad posledními dveřmi místnosti, vedoucími do ložnice, jsou umístěny jen dva alianční znaky – rožmberský a pernštejnský. Při ztvárnění grotesek dveřních výklenků s medailony mohly být opět užity grafické listy Abrahama de Bruyn.⁴⁷⁵

Poslední soubor maleb v této místnosti se soustřeďuje kolem severního okna. V soklové partii pod oknem se objevují zajímavé figury tančících putti po stranách nezřetelného medailonu, ve kterém snad mohla být ležící podoba antického božstva (kupříkladu Marta).⁴⁷⁶ Kolem okna jsou umístěny stojící postavy antických božstev – od východu zleva snad Apollón a naproti Merkur, jeho nejlepší druh, poté Venuše, či snad Juno s pávem, nebo Fortuna, a jako poslední Minerva. Řadu figur zakončuje iluzivní postava loutnistky vycházející z malovaných dveří, nad kterými je shrnuta masivní zelená drapérie. Nadpraží nad ženou je doplněno dnes fragmentárně zachovaným německým nápisem patrně moralizující povahy. Může jít o žánrovou postavu, ale jako v případě tabulnice na Rožmberku nelze vyloučit ženu znázorňující Múzu či obecně múzický prvek.⁴⁷⁷ Tomu by mohly odpovídat i postavy tančících putti, které připomínají malovaný cyklus Múz vytvořených po polovině 15. století pro vilu Belfiore ve Ferraře. Nabízí se zejména Terpsichoré – Tanečnice, jejíž atribut představuje lyra, která je na dotčeném obraze Angela Maccagnina zobrazena s podobně tančícími putti.⁴⁷⁸ Další výklad by mohl směřovat k manželské symbolice, jak bude ještě naznačeno. Formální úroveň maleb v rožmberské pracovně je nejexkluzivnější. Amorci nade dveřmi vyvedení ve složitých perspektivních zkratkách a originálních postojích svědčí o vysokých kvalitách malíře. Spolu s podobnými iluzivními putti v záklencích dveří trabantského pokoje a zlatého sálu tento motiv inspiračně vychází z dlouhé tradice Mantegnových amorků v Camera Picta paláce v Mantově, putti Raffaella a Correggia v loggii římské Villy Farnesiny a parmské Camera di S. Paolo, amorků z portiku ve Ville Giulii či Veronesových andílků ve Villa Barbaro v Maseru. Prototypy těchto italských vil ovlivnily podobné kompozice ve střední Evropě, zejména v interiérech městské rezidence bavorského vévody Viléma X. Wittelsbašského v Landshutu a arcibiskupské vily Hellbrunn u Salcburku.

Navazující druhá místnost apartmá Viléma z Rožmberka – ložnice – zaujme podobnou přepychovou výzdobou, jež vykazuje spíše dekorativní ráz. Valenou klenbu člení síťový systém štukových lišt, které jsou společně s obíhající římsou a hranami lunet zdobeny bohatými profily jako v předchozí místnosti. Volné plochy klenby navíc kráší zlacené „rožmberské“ rozety vložené spolu s akantovými listy také do styku klenebních lišt. Stěny jsou zdobeny bohatou malovanou tapisérií kombinující červenomodrý a zlatohlavový

⁴⁷⁵ Berliner (pozn. 461), s. 219.

⁴⁷⁶ Podobná postava mohla být čerpána z mnoha grafických předloh, například antických božstev, včetně Marta, vyrytých Hansem I. Collaertem. K tomu Diels – Leesberg – Balis (pozn. 204), č. 1196.

⁴⁷⁷ Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3), s. 101–120.

⁴⁷⁸ Cole (pozn. 178), s. 126.

vzor prostoupený iluzivními pilastry spuštěnými pod klenebními výběhy. Volné plochy klenby a jejich čel vyplňují bohaté groteskové vzorce, které jsou blízké předlohám Andrease Lüninga z cyklu dvanácti dekorativních listů vydaných ve Vídni roku 1582.⁴⁷⁹ I zde byly grotesky pod klenbou a v okenním výklenku doplněny medailony s původně patrně chiaroscurovými výjevy, jež jsou nyní zcela setřené. Z figurálních motivů v groteskách je zřetelný pouze vodní bůh (snad Neptun) s ledňáčkem na hlavě, pokud i on neodkazuje na Ovidiův příběh z *Proměn* o Kéýkovi a Alkyoné a jejich proměně v ledňáčky.⁴⁸⁰

Štuková výzdoba Kratochvíle

Zatímco přízemí vily v Kratochvíli je věnováno bezezbytku zvířecím motivům, loveckým scénám a vůbec látce plodivé a proměnlivé přírody, pak je patro vyhrazeno zcela jinému ikonografickému repertoáru. Zcela odlišné je nejen obsahové zaměření větší části výzdoby, ale i unikátní technika bílého (a zlaceného) štuk, který vedle podobných štukatur v Telči (kapli sv. Jiří a Všech svatých), zámku Bechyni, vile Hvězda v Praze-Liboci a zámku Nelahozevsi vytváří v domácím prostředí zcela jedinečný antikizující starořímský program. Tematicky v něm dominují scény z Liviovy historické práce *Ab Urbe condita*, pojednávající o nejstarších dějinách Říma, od založení až po dobu císařskou. Antonio z Melana v patře Kratochvíle se svou dílnou vytvořil kolem roku 1589 na tři desítky štukových figurálních obrazců a další výzdoby.⁴⁸¹ Rozsáhlé štukové programy se nacházejí ve Zlatém sále a ve dvou pokojích Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Všechny tři prostory jsou sklenuty stlačenými valenými klenbami s lunetami dosedajícími na čabrakové štukové konzolky, jejichž hrany lemují bohatě profilované a dekorované štukové lišty. Z nich vychází další systém členění. V obou místnostech určených manželce Viléma z Rožmberka jde o síť. Ve Zlatém sále je celý střed klenby rozdělen na více obdélných polí. Do tohoto základního vymezení jsou volně či pomocí různě tvarovaných profilovaných rámců vkládány jednotlivé figurální výjevy.

Zlatému sále uprostřed klenby dominuje ve velkém čtvercovém poli symbolická figura rožmberského jezdce na malovaném brokátovém pozadí s rožmberským a orsiniovským štítem. Tradiční rožmberský jezdec, užívaný nepřetržitě od konce 13. století, představoval prestižní identifikační znak – „výraz symbolického kapitálu rožmberského rodu“ – a byl vyhrazen výhradně vladařům rodového domu s funkcí plnohodnotného ekvivalentu rodového znaku.⁴⁸² V jeho koutech jsou připojeny znaky čtyř manželek Viléma z Rožmberka – Kateřiny Rožmberské z Brunšviku, Žofie Rožmberské z Braniboru, Anny Marie Rožmberské z Badenu a Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Obdélná pole mezi nimi vyplňují pololežící postavy čtyř kardinálních ctností – Spravedlnosti s vahami a mečem,

⁴⁷⁹ Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grottesken in Deutschland 1500–1650 II*, Berlin 1979, s. 71, č. 517–518.

⁴⁸⁰ Za upozornění na toto možné čtení děkuji kolegyni Radce Miltové.

⁴⁸¹ Mareš (pozn. 237), sl. 45. Poslední zpracování, resp. spíše sumarizaci starších poznatků přináší Chlíbec (pozn. 464), s. 162–164 a v podstatě shodný text nabízí idem, *Renesanční sochařství v rožmberském dominiu*, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 554–563, zde s. 558–559. Zajímavé aspekty technologické i okolnosti historie proměny a restaurování štukatur shrnuje Waisserová (pozn. 455).

⁴⁸² Jiří Kuthan – Petr Pavelec, *Rožmberský jezdec*, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 94–97, zvl. s. 94.

Obezřetnosti – Moudrosti se sokolem a svazkem hadů v rukou, Umírněnosti přelévající vodu ze džbánu a Statečnosti se sloupem. Postavy ctností mohly být ovlivněny některým z četných grafických cyklů, například ze série Sedmera ctností od Hanse I. Collaerta, rytých podle předloh Crispijna van der Broecka a vydaných roku 1576.⁴⁸³ Mezi okny a naproti ve výběžích lunet valené klenby se nachází šest výrazných ženských postav, z nichž jedna bohatě oblečená nese sebevědomou signaturu zhotovitele štukatur. Ostatní postavy žen v protáhlém manýristickém kánonu jsou oděny jednodušeji a nesou zajímavé atributy – stuhu či ozdobný provaz se střapcem, roh hojnosti, trubku či polnici, činely a planoucí srdce. Výklad těchto postav není vždy jednoznačný a bez dohledání grafických předloh bude nutně neúplný.

Postava s trubkou může být Fama – Dobrá pověst, žena s rohem hojnosti zastupuje Prosperitu, Plodnost či Práci. Tak ji totiž ve společnosti právě Famy ukazuje rytina Josta Amanna na emblému Feyerabendova frankfurtského vydavatelství, shodou okolností z jeho Liviovy edice z roku 1588.⁴⁸⁴ Může jít také o bohyni Flóru, a to v souvislosti s obecnější symbolikou přírodní plodnosti, jež se ve výzdobě Kratochvíle objevuje i jinde. Postava s hořícím srdcem ztělesňuje Lásku, respektive Venuši, odkazující snad rovněž na její plodivou sílu. Postava s provazem je poměrně záhadná,⁴⁸⁵ ale naposledy byla patrně správně určena jako zosobnění Střídmosti, opírající se o grafické vzory italského manýristického grafika Marcantonio Raimondiho.⁴⁸⁶ Zbývající postava s činely snad může jako múza Terpsichore zosobňovat tanec. Navíc je velmi podobná jedné z hudebnic v malířské výzdobě sálu Psyché Palazzo Te v Mantově.⁴⁸⁷ Potom by figura s polnicí mohla být rovněž múzou, jak je s trubkou zobrazována Kleio, múza dějepisu. Ta je obdobně zachycená kupříkladu na rytině Virgila Solise s atributem labutě.⁴⁸⁸ I tyto ptáky lze nalézt na štukách Zlatého sálu. Její výklad jako Dobré pověsti – Famy je ovšem pravděpodobnější.

Některé postavy mohly být převzaty z grafických mytologických alb, jež byly umělcům 16. století k dispozici. Mohlo jít o zmíněný Solisův cyklus či album Philipa Galleho

⁴⁸³ Diels – Leesberg – Balis (pozn. 476), s. 36, č. 1177–1183.

⁴⁸⁴ Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations IX*, Rotterdam 2003, s. 262, č. 246.4.

⁴⁸⁵ Z dalších hypotetických interpretací se v případě této postavy nabízí jedna z bohyň osudu Moir (Parces), snad Lachesis, odvíjející nit osudu a podle Platonova *Státu* zpívající o minulosti. Může jít také o bohyni úrody Ceres, jak ji podobně zachycuje rytina Virgila Solise z cyklu dvanácti mytologických žen. Je ale podobná i římské matroně Veturii, kterou velmi podobně ukazuje rytina Philipa Galleho podle Maartena de Vos z cyklu devíti personifikací ženských ctností. I zde by potom scéna mohla souviset s Liviovými Dějinami. Tato žena totiž přesvědčila svého syna Gnaea Marcia Coriolona, římského vyhnance, aby se vzdal s nepřátelskými Volsky útoku na Řím, což představuje další příklad římské ženské ctnosti, ostatně ukázané přímo na jednom výjevu ve Zlatém sále (Livius II, 40). K tomu Dieter Beaujean – Giulia Bartrum, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 LXIV. Virgil Solis I*, Rotterdam 2004, s. 188–190, č. 243/1. – Christiaan Schuckman – Dieuwke D. Hoop Scheffer, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 XLVI. Maarten de Vos. Plates II*, Rotterdam 1995, č. 1320/1.

⁴⁸⁶ Kindlmann (pozn. 320), s. 139.

⁴⁸⁷ Amadeo Beluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Modena 1998, s. 261.

⁴⁸⁸ Peters (pozn. 458), č. 114.

De deis gentium imagine vzniklé kolem roku 1580.⁴⁸⁹ Podobné těžko identifikovatelné ženské personifikace jsou známé i z italských renesančních interiérů a vil, kde jejich záhadnost svádí k různým výkladům.⁴⁹⁰ Je jistě sporné, do jaké míry lze podobné koncepty předpokládat i pro Kratochvíli. Smysl těchto postav se může tušit v základním poslání Zlatého sálu jako místa určeného k hodování, které podtrhovalo myšlenku hojnosti, zábavy, stejně jako mytologickou, historickou a morální rovinu římských výjevů. Tomu by odpovídala i skutečnost, že postava hudebnice s činely byla přímo napodobena podle rytiny Enea Vica, původně podle Marcantonia Raimondiho, zobrazující bakchanálie.⁴⁹¹ Takovou významovou relevanci při napodobování disponibilních grafických předloh však nelze předpokládat zdaleka vždy a všude.

Vysoce luxusní dekorativní štukatury Zlatého sálu podtrhují vedle složitých profilů lišt, říms, ostění a hran kleneb i další motivy, které volně vyplňují prázdné klenební plochy – květinové vázy, festony, vegetabilní závěsy, několik dvojic draků, labutě, rozety, symbolizující všudypřítomnou rožmberskou červenou pětilistou růži, draperie, motivy stromů, lví maskarony, akanty, stuhy, voluty a maska Bakcha. Jeho zařazení výmluvně odpovídá hodovnickému poslání sálu. Postavy Hojnosti, Hudby a Lásky jako projevů hýřivého a radostného života renesančního velmože jsou vyvažovány morálním odkazem na Střídmost a nadřazenou univerzální hodnotu Slávy. Ty vycházejí z ideální šlechtické schopnosti uměřeného vyrovnání protikladů a žádostí. Spojitost této antikizující oslavné složky s křesťanským moralismem je zřejmá na nápise pod onou Bakchovou maskou: „*Hoc Opus Est Gratia Dei Operatum*“ – *Toto dílo je vytvořeno s pomocí Boží*, pro renesanční kulturu typickým projevem anticko-křesťanské syntézy.

Nejpočetnější sérii figurálních výjevů tvoří scény inspirované ranými římskými dějinami, jak je popisuje Titus Livius. Vzorem pro štukatury byly opět grafiky, které dodala zejména latinská a německá vydání Tita Livia s rytinami od Josta Ammana. Ty byly zhotovované podle kreseb Johanna Bocksbergera mladšího.⁴⁹² Některé stejné Ammanovy ilustrace byly navíc použity již roku 1566 ve Feyerabendově frankfurtské edici Pliniova spisu *Des fürtrefflichen Hochgelehrten Alten Philosophi, Bücher und Schrifften von der Natur, Art und Eygenschaftt aller Creaturen etc.* a tisku Georga Ruxnera *Thurnier Buch*.⁴⁹³ Antonio z Melana zajímavým způsobem předlohy stylizoval, respektive oprostil od dalších pozadí i figur a omezil se vždy na ústřední výjev. Řazení výjevů přitom není nijak chronologické a jejich výběr nepochybně odpovídá souhrnu předloh, jak je nabízela obrázková alba. To ale vůbec neznamená, že by sama motivace a struktura scén neměly mít jistou záměrnou logiku. Jakým způsobem lze tedy výjevy číst? Vstupy do Zlatého sálu jsou dva – veřejný z

⁴⁸⁹ Seelink – Leesberg (pozn. 466), s. 153, č. 448–477. Nejčastěji se výklad omezuje na obecné „alegorie“. K tomu Jana Kybalová, *Innenraum und Kunstgewerbe*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 205–246.

⁴⁹⁰ Cocke (pozn. 38), s. 237. – Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven – London 1986, s. 177–178.

⁴⁹¹ Nové zjištění P. Kindlmann: Kindlmann (pozn. 320), s. 130–135.

⁴⁹² Milada Lejsková-Matyášová, *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*, *Umění* 8, 1960, s. 287–299, zde s. 292–296. Ilustrace Amannových dřevořezů z Liviových edicí 16. století přináší Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations II*, Rotterdam 2002, s. 191, č. 45–46. – lidem, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations IV*, Rotterdam 2002, s. 148, č. 88. Pro účely této práce bylo použito frankfurtské vydání ve sbírkách Vědecké knihovny v Olomouci z roku 1573, sign. 26.710.

⁴⁹³ Seelig – Bartrum – Leesberg (pozn. 473), s. 233, č. 20.

hlavní schodišťové síně s krbem a soukromý z Vilémovy pracovny. Pro oficiální návštěvníky se po vstupu otevřela nejprve západní stěna, odkud mohli výjevy sledovat dokola až ke vstupní jihovýchodní straně místnosti. Každý pokus o prosazení programového sledu výjevu ovšem kulhá. Mnohem důležitější se zdá být otázka, jaké výjevy, a proč zde byly vlastně zvoleny. Jistě je třeba vzít v úvahu, že volba scén se odvíjela od možností štukatéra a jeho zásoby grafických vzorů čerpaných spíše z jednodušších liviovských obrázkových alb (*Icones Livianae* či *Livische Figuren*), které mohly okruh témat skutečně zásadně determinovat.⁴⁹⁴ Stejně tak lze počítat s ovlivněním ze strany Viléma z Rožmberka, jehož knihovna obsahovala více vydání díla Tita Livia.⁴⁹⁵ Klíčové ovšem je, že vůbec k volbě tohoto tematického cyklu došlo a jen stěží si lze představit, že by volba proběhla bez vědomí, či spíše iniciativy objednavatele.⁴⁹⁶

Popis dekorace Zlatého sálu může být zahájen od chronologicky nejstaršího výjevu Romula a Rema kojících vlčici (Livius I, 4), který bývá přirozeně i prvním výjevem v jeho ilustrovaných edicích.⁴⁹⁷ Výjev nacházíme po levé straně hlavního vstupu nad krbem. Na jižní straně mezi okny následuje scéna senátora Popilia Laena kreslícího kruh kolem seleukovského krále Antiocha Epifana (Livius XLV, 12). Nad nimi v jižním koutu klenby jsou sdruženy tři scény – Romulus zabíjí caeninského krále (Livius I, 10),⁴⁹⁸ Cloelia s družkami prchá přes Tiberu z etruského tábora (Livius II, 13) a související výjev tří hrozcících etruských vojáků, dříve mylně označovaný za přísahu konzulů, ale čerpaný ze stejné rytiny útěku Cloelie.⁴⁹⁹ Na západní straně se třemi okny začíná řada tří dalších obrazů v oválných medailonech ve výběžích klenby výjevem povolání Cincinnata od pluhu do senátu (Livius III, 26), následovaným scénou Veturie a Volumnie prosícími Martia Coriolana, aby ušetřil Řím (Livius II, 40), a zavražděním syrakuského krále Hiera II. (Livius XXIII, 21). Na severní kratší stěně se mezi okny nachází v oválném medailonu na mostě bojující Horatius Cocles, v jehož pozadí Římané rozbíjejí most (Livius II, 10). V severním koutu klenby se opět sdružují tři výjevy – jeden ne dobře identifikovaný je považován, ne zcela přesvědčivě, za krále Servia Tullia sesazujícího krále Tarquinia, lze ale zvážit i korunovaci Hamilcara.⁵⁰⁰ Další dva ukazují královnu Sofonisbu, dceru kartaginského vojevůdce Hasdrubala, před králem Massinísem a Sofonisbu přijímající jed (Livius XXX, 12). Východní část stěny Zlatého sálu začíná nahoře v oválném medailonu scénou zavraždění Tarquinia Prisca (Livius I, 40). Mezi ním je v lunetách umístěn výjev Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce (Livius I, 48) a boj Horatiů s Curiatii (Livius I, 25). Vedle ve výběhu klenby zachycuje oválný medailon souboj Marka Valeria Corvina s Galem (Livius VII, 26), níže ve vedlejší lunetě je to tematicky příbuzný výjev Tita Manlia porážejícího Gala (Livius VII, 10). Nad ním ve výběhu v oválném

⁴⁹⁴ Lejsková-Matyášová (pozn. 492), s. 295. K tomu i Raymond Chevallier, *Une édition illustrée de Tite-Live* (Francfort/Main, 1568), in: idem (ed.), *Présence de Tite Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours 1994, s. 231–237.

⁴⁹⁵ Lenka Veselá, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005, přiložené CD s digitalizovaným katalogem, fol. 819, 831, 1545.

⁴⁹⁶ K tomu na příkladu dekorace vil Veneta v 16. století Sman (poun. 86), s. 365.

⁴⁹⁷ Seelig – Bartrum – Leesberg (pozn. 473), s. 247, č. 46.2.

⁴⁹⁸ Scéna je poněkud zmatečně určena jako „Romulus se stává bohem“, s odvoláním na Livia I, 16, kde se líčí, jak byl zakladatel Říma vzat na nebesa. Tomu odpovídají i texty na listu v Ammanově grafickém cyklu *Neuwe Livische Figuren* z roku 1573 (č. 6), ale výjev se vztahuje spíše k některému z předcházejících bojů Romula a Římanů s okolními kmeny.

⁴⁹⁹ Nové zjištění: Kindlmann (pozn. 320), s. 90–91.

⁵⁰⁰ Lejsková-Matyášová (pozn. 494), s. 294. – Kindlmann (pozn. 320), s. 78–81. Předpokládaný výjev Servia Tullia s Tarquiniem neodpovídá skutečnosti popisované Liviem v jeho I. knize, kapitola 40–41.

medailonu následuje zobrazení určené zatím předběžně jako Capuánští prosící Marka Claudia Marcella, aby je ušetřil za jejich zradu. Jde však nejspíše o jiný výjev, pro nějž se zatím nenašla předloha, nebo který byl čerpán z jiného literárního vzoru.⁵⁰¹ Tuto řadu na severní stěně ukončuje již zmíněný výjev Romula s Remem a vlčicí.

Figurální štukatury čerpající z Liviových Dějin Říma se neomezovaly na Zlatý sál. Jejich pokračování návštěvník našel také v apartmá manželky předposledního rožmberského vladaře. Jeho první sál byl považován za ložnici, kterou však byla spíše až sousední místnost, více vzdálená od společenského ruchu Zlatého sálu. Do rámců klenby vymezených bohatě profilovanými lištami byly v této místnosti vloženy kruhové, oválné a obdélné medailony s oproštěnými figurálními výjevy. Zbývající plochy uměřeně vyplňují rozety, stylizované obličejy – maskarony a dekorativní závěsy. Liviovské výjevy se nacházejí ve dvou lunetách západní stěny naproti oknům a ve čtyřech kruhových medailonech uprostřed všech stěn. Představují scénu Numa Pompilia na trůně (Livius I, 18–19) a Romula zabíjejícího Rema (Livius I, 7). Ve středu delších stěn je zachycen Tarquinius Superbus, jak přijímá v zahradě posla, a výjev Tarquinia Superba srážejícího makovice (Livius I, 54), což je scéna odehrávající se v pozadí stejného dřevořezu Josta Amanna, který zde byl se svými liviovskými rytinami opět vzorem výzdoby.⁵⁰² V kratších čelech místností se v medailonech nacházejí dvě vyobrazení vzorových římských hrdinů – Mucia Scaevoly upalujícího si ruku před králem Porsennou (Livius II, 12) a Marka Curtia, jenž se vrhá do propasti (Livius VII, 6). Po jejich stranách jsou na čestném místě nad vstupem do sousední místnosti ložnice umístěny dvě štuková erbovní znamení – rožmberské a pernštejnské. Zbývající pole vyplňují ženské personifikace sedmera ctností, v ose klenby místnosti tři teologické – Víra, Naděje a Lásky, v dominantním postavení největšího rámu uprostřed místnosti. Kolem místnosti v lunetách se v oválných polích nacházejí čtyři ctnosti kardinální – Spravedlnost s vahami a mečem, Obezřetnost se zrcadlem, Umírněnost přelévající vodu ze džbánu a Statečnost se sloupem. I zde, jako tomu bylo ve Zlatém sále, mohla být předlohou četná grafická alba ctností, například od Hanse I. Collaerta.⁵⁰³

Sousední místnost ložnice, menší než předchozí, vykazuje shodně zaklenutou stlačenou valenou klenbu. Její plocha je členěna systémem štukových lišt, které vytvářejí pravidelnou síť. Vedle dalších profilů okenních záklenků, rámců a rozet je klenební plocha oproti sousední místnosti členěna úsporněji v podobě kruhových a kosodélných polí s figurálními výjevy. Program doplňují opět dvě lunety na stěně proti oknům, které ukazují postavu Lukrécie a zajímavou alegorii Chudoby – muže, jehož okřídlenou paži směřující k nebesům tíží závaží ve druhé ruce. Vzorem pro tento výjev, jenž byl namalován i na ohradní zdi kolem vily (či na fasádě zámku v Českém Krumlově), byla rytina ze slavné renesanční příručky emblémů Andrease Alciatiho, kde postava Chudoby ukazuje, jak může být hmotný nedostatek překážkou pro povznesení i velkého ducha.⁵⁰⁴ Čtyři protějškové lunety vyplňují drobnější kruhové medailony se čtyřmi ženskými personifikacemi ročních období, které je pro jejich atributy i paralely s grafickými předlohami možné spojit i s některými antickými

⁵⁰¹ Lejsková-Matyášová (pozn. 49), s. 294. – Kindlmann (pozn. 320), s. 65–68, určil scénu jako Zástupce tří kmenů, kteří prosí krále o propuštění unesených dcer.

⁵⁰² Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations IV*, Rotterdam 2002, s. 89, č. 88.17.

⁵⁰³ Diels – Leesberg – Balis (pozn. 204), s. 36, č. 1177–1183.

⁵⁰⁴ Andreas Alciati, *Diverse Imprese*, Lyon 1551, č. 121. Akcentovaný „nedostatek“ snad může metaforicky souviset s s absencí rožmberského potomka a dědice.

bohyněmi, zejména s Ceres a Flórou. Ve čtyřech sousedících polích ve středu klenby jsou zobrazeni čtyři variantní amorci s nataženými luky. Na protějších stěnách místnosti při hraně klenby jsou ještě v malých trojbokých rámech znázornění ptáci – snad volavky, ibisové či jeřábové. Největší pole nad vstupem do navazující místnosti vyplňuje rozměrná scéna trůnícího římského vojevůdce Scipiona před Hispánцем Alluciem a jeho snoubenkou (Livius XXVI, 50), opět podle dřevořezu Josta Ammana. Vlevo pod ním je nad krbem umístěn další štukový výjev v obdélném rámu, který ukazuje záhadnou a drastickou scénu muže vrhajícího těla dětí do plamenů. Tato scéna je odlišného autorského rukopisu než zbývající výzdoba a nelze ji připsat Antoniově z Melana. Pochází tedy pravděpodobně z pozdější fáze výzdoby Kratochvíle.⁵⁰⁵ Zajímavou úroveň výzdoby vykazuje i navazující místnost v severním traktu, která prostředkovala cestu na obslužné točité schodiště, snad prostora pro komornou. Její klenbu člení bohaté štukové lišty, římsy a profily.

Ve všech těchto místnostech prokázala dílna Antonia z Melana zajímavou schopnost sochařské práce, především v kombinaci vyššího reliéfu dominantních figurálních scén a jen naznačených nízkých či rytých zadních plánů. Je pravděpodobné, že se na práci podílelo více rukou, snad i s časovým odstupem, jako v případě zvláštní scény s pálením dětských obětí, kterou bychom v místnosti ložnice manželky, od kterého se očekávalo narození potomka Rožmberského domu, patrně nehledali.⁵⁰⁶ Kvalita štuk sice není rozhodně tak exkluzivní jako ve vile Hvězda, zato má nesporně vyšší úroveň než štukové dekorace kaple Všech svatých v Telči, dle nepochybně jiného autora a dílny.

V prvním patře, tedy ve Zlatém sále a dvou místnostech určených Polyxeně Rožmberské z Pernštejna, je k vidění na třicet výjevů inspirovaných Liviovými Dějinami Říma. O jaké scény jde? Skrývá se za jejich výběrem určitý klíč? Můžeme si je prozatím chronologicky shrnout. Jednoznačně převládají příběhy z raných dějin Říma včetně jeho samotného počátku symbolizovaného bratry Romulem a Remem, syny boha Marta a vestálky Rhey Silvie, která je nařídila odhodit do rozvodněné Tibery. Na štukách jsou zachyceni jako děti kojené vlčicí. Dále byla zobrazena bratrovražda Rema. Z nejranějšího období je ještě zastoupeno vítězství Romula nad Caeninskými, komentované v Liviově díle příznačnou poučkou na adresu jejich vznětlivého a poraženého krále, že „*hněv nic nezmůže, nejsou-li tu také síly.*“⁵⁰⁷

Další skupinu scén představují výjevy z doby královské. Časově je uvádí zobrazení sabinského krále Numy Pompilia, jehož volba byla vysvětlena rozvážnými diplomatickými důvody Římanů i spravedlností a zbožností tohoto vládce, který si vzal za cíl „*nové město,*

⁵⁰⁵ Chlíbec (pozn. 464), s. 163–164.

⁵⁰⁶ Tato bizarní scénu snad může souviset s epizodami punských válek, respektive s římskými představami o barbarských praktikách Kartaginců. O tom podávají svědectví nejen někteří starověcí historikové, ale i pozdější křesťanští dějepisci. Řecký historik Diodoros Siculus v díle *Bibliotheca historica* přímo psal o tom, že Kartaginci obětovali svému hlavnímu bohu Ba'al Hammonovi, překřtěnému na Saturna (Krona), zápalné dětské oběti. Tuto praxi zmiňoval také v případě válek Kartaginců se syrakuským tyranským králem Agathoclem, kdy měly přední kartaginské rody obětovat několik stovek dětí do ohnivých jam na obětišti svého boha. Obdobné rituály, nyní vyvrácené jako projev římské propagandy, nacházejí oporu v Bibli, kde se uvádí neblahý zvyk Kananejských (Féničanů), tedy zakladatelů Kartága, spalovat na místě Tófet své syny a dcery ohněm (Jer 7, 31), viz Lawrence Stager – Samuel R. Wolff, Child sacrifice in Carthage. Religious rite or population control?, *Journal of Biblical Archeological Review* 10, 1984, s. 31–46. Jisté odůvodnění tohoto motivu na Kratochvíli snad může souviset s tím, že zmíněná práce Diodora Sicula byla zastoupená v rožmberské knihovně, viz Veselá (pozn. 495), fol. 693.

⁵⁰⁷ Livius I, 10; Pavel Kucharský – Čestmír Vránek (eds.), *Livius: Dějiny I*, Praha 1971, s. 54.

*založené mocí a zbraněmi, znovu založit ještě právem, zákony a mravy“.*⁵⁰⁸ Chronologicky následuje souboj kmenů Římanů s Albany, zastupovaných trojčaty Horatiovými a Curatiovými. Jejich vzájemný souboj měl rozhodnout o tom, který z kmenů bude vládnout druhému, s výsledkem ve prospěch Horatiů. Zde se ukazuje typický Liviův příběh vzorného, mužného a vlasteneckého chování, kdy jsou jedinci schopni obětovat svoje životy ve prospěch státu. Ženskou paralelu ctnosti tvoří zobrazení Lukrécie, dcery římského konzula Spuria Lucretia Tricipitina a manželky Tarquina Collatina, jež byla znásilněna Sextem Tarquiniem, synem posledního římského krále Tarquinia Superba. Její smrt byla podstatná nejen svým mravním rozměrem, ale i zásadními důsledky, neboť vyvolala odpor vůči králi, svržení království a nastolení římské republiky. Tomu časově předchází scény, v nichž Tullia, žena krále Tarquinia Superba, přejíždí vozem po těle svého otce, krále Servia Tullia, svrženého právě Tarquiniem Superbem, jak to poutavě a s předzvěstí zániku království líčí Titus Livius: „*O tom hnusném a nelidském zločinu se dosud vypravuje a to místo jej připomíná. Jmenují Zločinnou tu silnici, kudy prý šílená Tullia, štvaná líticemi své sestry a muže [jež dala zabít], hnala vůz přes tělo otcovo a sama poskvrněná a potřísněná donesla kletbu té krvavé vraždy otcovské na zkrvaveném voze k domácím bůžkům svým a svého muže.*“⁵⁰⁹

Úkladné a nečestné skutky posledního krále a jeho syna zastupují dvě scény z následujícího období, kdy si král Tarquinius hodlal podmanit Gabii, kam poslal svého syna Sexta, jenž si získal důvěru tamních obyvatel. Ten potom vyslal ke svému otci posla, jemuž král mlčky a výmluvnými gesty srážení hlavic makovic ve své zahradě naznačil, aby jeho syn dal zabít přední muže v Gabii, čímž si ji Tarquinius podmanil. Ještě z předcházející doby je toto temné období římských dějin uvozeno dramatickou scénou, v níž dva pastýři zabíjejí sekýrami na popud synů čtvrtého římského krále Anca Marcia vládnoucího panovníka Tarquinia Prisca.

Z doby rané římské republiky ve štukové výzdobě Kratochvíle následují výjevy z období bojů Římanů s Tarquiniovci, kteří se spojili s etruským králem Porsennou sídlícím v Clusiu. Z této epochy jsou v Kratochvíli připomenuty hrdinské příklady římských vojáků – Horatia Coclita, který na mostě zadržoval útok Etrusků, dokud nebyl most zničen. S tím je spojený i příklad římského mladíka Gaia Mucia Scaevoly, jenž po neúspěšném atentátu na Porsennu a svém zajetí ukazoval vložení své ruky do ohně odvahu, jak to popisoval Titus Livius: „*Když král ... kázal na výhrůžku rozdělat kolem Mucia ohně jako přípravu na mučení, ...vzkřikl jinoch 'Nuže, přesvědč se sám, jak nepatrnou cenu má tělo pro ty, kteří upínají zrak na velikou slávu!' A zároveň vložil pravici na ohniště, na němž planul oheň k oběti.*“⁵¹⁰ Hned navazující příběh o útěku zajaté Římanky Cloelie s družkami z Porsennova tábora líčí naopak ženskou ctnost, jak sděloval Titus Livius, „*když byla statečnost takto vyznamenána, povzbudilo to i ženy k slavným činům pro stát*“.⁵¹¹

Z následující doby válek Římanů s okolními kmeny je zvolena scéna povolání Lucia Quinctia Cincinnata od pluhu jako diktátora, který měl vést Řím během bojů se Sabiny, jenž triumfoval nad kmenem Aequů. Jeho oddanost státu vykládal Titus Livius opět jako příklad občanské ctnosti a jeho chování považoval za vzorný příklad „*všem, kteří opovrhují všemi lidskými hodnotami kromě bohatství a soudí, že ani veliká čest, ani charakter nemají valný*

⁵⁰⁸ Livius I, 19; ibidem, s. 65.

⁵⁰⁹ Livius I, 48; ibidem, s. 106–107.

⁵¹⁰ Livius II, 12; ibidem, s. 141–142.

⁵¹¹ Livius II, 12; ibidem, s. 143.

význam“.⁵¹² Obětavost, tentokrát opět Římanek, ukazuje další scéna, časově přibližně ze stejné doby, zobrazující Veturii, matku odbojného Coriolana, který se spojil s kmenem Volsků. Ta se ho spolu s ostatními římskými ženami vydala přesvědčit, aby upustil od útoku na oslabený Řím. „*Když muži nemohli Řím uhájit zbraněmi, měly ho uhájit prosbami a slzami ženy*“, jak jímavě referoval Livius.⁵¹³ Z této válečné doby pocházejí i dva výjevy ze zápasů Římanů s Galy – jeden s Titem Manliem a druhý s Markem Valeriem Corvinem, v tomto případě s věšteckým znamením havrana, který dorážel na Gala a umožnil Valeriovi zvítězit. Zmužilým příkladem římské odvahy je i výjev mladého vojáka Marka Curtia, který se vrhá do propasti na římském fóru, na jehož místě vzniklo později jezero. Podstata příběhu spočívá v tom, že podle věštby mohla propast zahladit teprve oběť toho nejcennějšího, co dává Římu sílu, tedy „*zbraně a statečnost*“.⁵¹⁴ Příkladem římské velkorysosti a štědrosti z mladší doby byl příběh z hispánského tažení Publia Cornelia Scipiona, který se velkomyslně vzdal nabízené dívky jako válečné kořisti a vrátil ji s dary jejímu snoubenci Alluciovi.

Časově nejmladší vrstvu zachycují scény z období punských válek – zavraždění krále Hiera, spojence Římanů, a královny Sofonisby, ženy numidského krále Syfaka. Ta se po jeho porážce Římany stala zajatkyňou jejího neúspěšného ctitele krále Masinisse, spojence Římanů, který si ji vzal za ženu. Královna kartaginského původu je sice Titem Liviem líčena jako strůjkyně Syfakova nepřátelství vůči Římanům, její smrt ale vykládá jako příklad vyrovnanosti a odvahy. Scény v Kratochvíli líčí královnu před králem Masinissem, jak ho prosí, aby ji nevydával do rukou Římanů, jak žádal zmíněný Publius Cornelius Scipio. Následující výjev ukazuje, jak Sofonisba smířeně přijímá od Masinisse pohár jedu, „*kdy promluvila se zmužilostí větší, než jednala: přijala pohár, neprojevila ani známku rozechvění a nebojácně vypila jed*“.⁵¹⁵ Tento výjev ve Zlatém sálu přitom s odvoláním na Tita Livia souvisí se zmíněnou scénou Scipiona s hispánským Aluciem, jemuž velkomyslně a čestně vrací jeho snoubenku. Livius totiž hodnotil sňatek Masinisse se Sofonisbou se značnými mravními rozpaky, neboť on sám byl, jak připomínal, i za svých mladých let jako správný ctnostný Říman odolný vůči půvabu podmaněných žen.⁵¹⁶ Časově nejmladší scénu z římských dějin představuje výjev Popilia Laena, jež během jednání s králem Antiochem kolem něj nakreslil kruh s tím, že požaduje odpověď a ujištění o spojenectví dříve, než z kruhu vystoupí. Výjev vzorově ukazuje ráznost jednání římského konzula Popilia, stejně jako vladařskou uvážlivost a moudrost Antiocha.

I když tu byly výjevy představeny v časové posloupnosti, chronologie liviovských výjevů nebyla ve výzdobě sálů nijak zvláště zachována. Přesto došlo v některých případech k udržení soudržnosti tematických celků – ve Zlatém sálu scén ze života Romula a Rema, královny Sofonisby, dvou navazujících bojů Římanů s Galy. V prvním pokoji Polyxeny Rožmberské z Pernštejna časově navazují scény králů Numy a Tarqinia Superba. Celkově však nelze počítat s vědomou posloupností zobrazených výjevů. Nelze očekávat, že cílem výzdoby měla být přesná ilustrace římských dějin podle Tita Livia. Vybrané scény byly bezesporu zástupné – symbolické a vědomě zvolené. Smysl této volby spočíval v představení příkladných ctností, ale i neřestí, pojímaných jako osobní kvality jedince

⁵¹² Livius III, 26; ibidem, s. 256.

⁵¹³ Livius II, 40; ibidem, s. 181.

⁵¹⁴ Livius VII, 6; Pavel Kucharský (ed.), Livius: *Dějiny II*, Praha 1972, s. 191–192.

⁵¹⁵ Livius XXX, 15; Pavel Kucharský (ed.), Livius: *Dějiny V*, Praha 1975, s. 300–301.

⁵¹⁶ Livius XXX, 14; ibidem, s. 298.

vztažené vždy ku prospěchu či škodě celku. Mužské římské ctnosti zastupují nejtypičtější – Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Marcus Curtius, ale i méně obvyklí Cincinnatus, Scipio a další, ženské zase Lukrécie, Cloelia, Veturia a Sofonisba. U scény Veturie se synem Coriolanem lze ovšem vnímat i rovinu oslavy mužské ctnosti, představující v jeho rozhodnutí upustit od obléhání Říma vlastenectví a úctu k domovu a rodině. Špatné příklady lidských nectností ve smyslu varování dobrému vladaři přibližují scény kruté Tullie, jejího muže Tarquinia Superba a výjevy úkladných vražd. Je zajímavé, že v rozčlenění těchto ctnostných a nectnostných scén neplatí dělení na mužskou a ženskou část. V pokojích Polyxeny Rožmberské z Pernštejna se sice objevuje Lukrécie, ale i Mucius Scaevola a Marcus Curtius, stejně jako vystupují ženské i mužské vzory vedle sebe na stěnách Zlatého sálu. Za použitím liviovských postav se neskrývá historická logika, ale výjevy působí jako systém rétorických znaků, u kterých jejich reprezentační, historizující a moralizující forma představuje hlavní smysl výběru.

Výzdoba Kratochvíle je počtem scén z Liviových Dějin Říma skutečně výjimečná. Vedle štukatur pražské Hvězdy s tradičními výjevy Mucia Scaevoly, Horatia Coclita, Marca Curtia a tří scén na fasádách šternberského zámku v Častolovicích představují nejnápravnější renesanční soubor čtrnácti liviovských výjevů malované kazety záklopového stropu z císařského sálu zámku Valdštejnů v Dobrovici, které jsou dnes vystaveny na hradě Švihov.⁵¹⁷ Jen na Kratochvíli byl tento klasický koncept důsledně proveden antickou technologií figurálního štuku, jež ztělesňovala koncem 16. století stále exkluzivní řešení. Navíc zde byly tyto reliéfy tematicky a programově doplněné o nástěnné malby, které svou formou chiaroscurových medailonů rovněž vyvolávají představu starověkých sochařských památek či řezaných kamenů.

⁵¹⁷ Lejsková-Matyášová (pozn. 492), s. 287–299. – Suchomel (pozn. 455), s. 99–116. – Jarmila Krčálová, Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda, *Umění* 21, 1973, s. 407–414.

8. Liviovy římské *historie* a „rožmberská etika“ v Kratochvíli

Představení bohaté štukové dekorace na klenbách druhého podlaží rožmberské Kratochvíle se nemusí opustit konstatováním, že jde nepochybně o jedinečné umělecké dílo, jak pokud jde o formu provedení, ale také o neméně konceptuální tematiku, obojí v exkluzivním stylu *all'antica*. Zůstává však otázka, co se vlastně skrývá za touto zajímavou výzdobou, a co k ní Viléma z Rožmberka vedlo. Než ke snaze na tuto otázku odpovědět dojde, bude nezbytné si vůbec přiblížit pozadí a souvislosti Liviova obrazu římských dějin, stejně jako jeho recepce v renesanci.

Titus Livius představoval stěžejního dějepisce republikánského Říma, který v době císaře Augusta na stoickém principu konstruoval ideu římské vlády spočívající především v mravních kvalitách jejích představitelů.⁵¹⁸ Ve svých 142 knihách, z nichž se zachovalo pouze 35, vylíčil politické dějiny dlouhého období od založení města a první doby královské od poloviny 8. století před Kristem až po smrt Drusa v devátém roce před Kristem. Tato rozsáhlá dějinná epopej města Říma hýří především příkladnými hrdinskými činy, které mají Liviově současnosti dosvědčit mravní vzor osobností obětujících pro blaho země i život. Jsou jim vlastní nejvyšší kvality a vlastnosti jako věrnost (*fides*), poslušnost (*disciplina*), moudrost a rozvaha (*prudencia*), přiměřenost (*moderatio*), mužná statečnost (*virtus*), důstojnost (*dignitas*), vážnost a stálost charakteru (*gravitas*) i náboženská úcta (*pietas*).⁵¹⁹ Konstrukce idealizované podoby starého Říma se stala neobyčejně vlivnou. Právě italská renesance znovu vyzdvihla tyto ideály na světlo. Titus Livius byl znovuobjeven v první polovině 14. století italskými humanisty Landolfem Colonnou a zvláště Francescem Petrarcou, jenž v podstatě zrekonstruoval Liviovy knihy, jak jsou dnes známé. Edice jeho Dějin Říma byla poprvé vydána v Římě roku 1469. Vrchol zájmu o dílo Tita Livie nabízí Machiavelliho edice z let 1516–1519, prostředkující jej komplexně, byť ve specifické formě renesančnímu čtenáři.⁵²⁰ První cizojazyčný překlad – do holandštiny – byl vydán roku 1541 v Antverpách, později následovalo německé vydání. Další vydání potvrzovala význam díla, které se stávalo povinnou výbavou šlechtických knihoven, uměleckých ateliérů a bohatým zdrojem motivů.⁵²¹ Stejně tak byl Livius frekventován v osnovách a prostředí evropských škol a univerzit, a to v nejrůznějších prostředích a regionech.⁵²²

Při hledání důvodu volby uceleného programu liviovských římských historií a ctností pro Kratochvíli může přijít v první řadě na mysl symbolická vazba Rožmberků k římskému

⁵¹⁸Bernard Mineo (ed.), *A Companion to Livy*, Oxford 2014. Komplexně se jeho problematikou zabývá sborník Raymond Chevallier (ed.), *Présence de Tite Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours 1994.

⁵¹⁹Václav Marek, Livius a jeho dílo, in: Kucharský – Vránek (pozn. 507, s. 7–35, zde s. 18–22.

⁵²⁰Jörg Reimann, *Livius und Machiavelli. Castruccio Castracani: alter Hannibal and alter Scipio Africanus maior? Zur Rezeption des livianischen Vierdimensionenmodelles durch Machiavelli*, Hamburg 2003. – Ronald T. Ridley, Machiavelli's Edition of Livy, *Rinascimento* 27, 1987, s. 327–341. Na problematice pozadí Liviových renesančních edic upozorňuje např. i Michael D. Reeve, The Third Decade of Livy in Italy: The Family of the Puteaneus, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 1987, s. 130–164.

⁵²¹Christian Tümpel, Bild und Text. Zur Rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus), in: Wilhelm Schlink – Martin Sperlich (eds.), *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin – New York 1986, s. 198–218. – Joseph B. Trapp, The image of Livy in the Middle Ages and the Renaissance, in: idem, (ed.), *Studies of Petrarch and His Influence*, London 2003, s. 279–339. – John R. Hale (ed.), *The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance*, London 2003, s. 190.

⁵²²Denis van Berchem, *Tito Livio nella Svizzera del Rinascimento*, Roma 1943.

rodu Orsini, od kterých odvozovali svůj bezmála mytický původ sahající až k Aeneovi.⁵²³ Zrod legendy spadá již do doby před polovinou 15. století, kdy vznikla na dvoře Oldřicha II. z Rožmberka spolu s řadou dalších listinných falz a literárních děl, která měla zvýšit společenskou prestiž rožmberského rodu.⁵²⁴ Z hlediska tématu byla zajímavou oslavná skladba českokrumlovského humanisty Šimona Fagella Villatica věnovaná Petru IV. z Rožmberka, která vladaře s erbovním znamením červené pětilisté růže přirovnávala k antickým předobrazům – Aemiliov, Numovi Pompiliov, Fabriciov, Catonovi. Podobně nevšední byla dramatická oslava Rožmberků z pera Jakuba Cantera v díle *Rosa Rosensis* z konce 15. století, jejíž pražský rukopis obsahuje pozoruhodný soubor ilustrací – setkání Aenea s Venuší, jezdcí Anchíses a Aeneas, jejichž štíty nesou rožmberský erb růže, jezdeckou bitevní scénu vedenou Aeneem, Venuši ošetřovanou třemi Gráciemi, jezdeckou skupinu knížat Orsiniů obdobnou skupině rožmberských jezdců (vzpomeňme, že liviovské scény krouží ve Zlatém sále právě kolem ústřední figury – rodového emblému rožmberského jezdce).⁵²⁵ Na tuto spřízněnost s rodem Orsini ostatně upozornil ve své předmluvě k Sedmé knize o architektuře Sebastiana Serlia, která byla věnována právě Vilémovi z Rožmberka, její vydavatel Jacopo Strada. Vyzdvihoval přitom nejen římský rod a jeho slávu, ale současně opěvoval skvělé vlastnosti předposledního rožmberského vladaře, kterého oprávněně považoval za nejvýše postaveného velmože v Království českém.⁵²⁶

Jelikož program výzdoby Kratochvíle objednal Vilém z Rožmberka, nelze přehlédnout, že zájem o Livia a jeho Dějiny Říma odráží i početný soubor sedmi vydání z let 1482–1590, kterými podle Březanova katalogu disponovala rožmberská knihovna. Současně zde měl zřejmě místo také tisk spisu Dionysia z Halikarnassu *Romanae Antiquitates* pojednávající o raných dějinách Říma od mytických počátků po první punskou válku.⁵²⁷ Zajímavý antický historizující program štukové výzdoby v Kratochvíli může ukazovat zajímavý fenomén historické legitimizace. Ten se na principu dějinného myšlení a sebe prezentace, vycházející z cílené a elektivní revokace minulosti do přítomnosti, stával obecným klíčovým prostředkem udržování společenské a stavovské identity. Souvislost římských motivů s odkazy na orsiniovské spříznění a starobylý původ Rožmberků představuje neméně příznačný rys šlechtické mentality, která v rodových genealogiích nacházela oporu pro dynasticky založenou společenskou legitimitu. Historická jistota umožňovala začlenit urozeného jedince do rodinných a dějinných struktur. Tímto způsobem jistě docházelo k potvrzování a zvyšování jeho sociálního statusu. Naznačená vrcholná forma historické reprezentace se mohla v Evropě srovnávat ve druhé polovině 16. století skutečně jen s výzdobnými programy předních panovníků, nejbliže snad s letohrádkem Neugebäude Maxmiliána II. Jeho vestibul byl vyzdobený scénami z řeckých a římských dějin. Obdobné výjevy z Tita Livia se dochovaly také na zámku Ambras arciknížete Ferdinanda Tyrolského.⁵²⁸ Frekvence těchto římských scén v habsburském prostředí

⁵²³ Pánek (pozn. 400), s. 257.

⁵²⁴ Jan Müller, Antický motiv ve výzdobě renesančních sídel pánů z Rožmberka, *Jihočeský sborník historický* 68, 1999, s. 35–46. – Josef Hrdlička, Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století, in: Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007, s. 68–87.

⁵²⁵ Müller (pozn. 524), s. 39–40.

⁵²⁶ Hart – Hicks (pozn. 259), s. 159.

⁵²⁷ Veselá (pozn. 495), fol. 819, 831, 1008, 1545.

⁵²⁸ Joachim Bahlcke – Arno Strohmeyer, Einführung, in: tíž (eds.), *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen*

ostatně souvisí s jejich pěstovanou legendou o jejich původu v bájném Aeneovi.⁵²⁹ Zlatý sál na Kratochvíli tak může sdílet tuto myšlenku Zlatého věku, k níž se Habsburkové vraceli prostřednictvím trójského Aeneova mýtu, stejně jako ji provázela další rodová legenda argonautského mýtu, spojená s Řádem zlatého rouna, přisvojeného si od druhé poloviny 15. století Habsburky,⁵³⁰ jehož nositelem byl mimochodem od roku 1585 i Vilém z Rožmberka.

Zaměření na Tita Livia přes všechny naznačené hypotetické možnosti ovšem nejspíše na Kratochvíli souviselo s obecnějšími zřeteli tohoto díla a jeho velice oblíbenou moralizující aktualizací v 16. století. Vybrané Liviovy příběhy nebyly totiž v renesanci využívány ani tak jako ilustrace římských dějin, ale sloužily především jako historické vzory. Poskytovaly příklady správného chování a jednání, které se odvíjely od lidských ctností. Charakter spisu dobře zapadal do dobového kontextu, v němž byl bezmála každý fakt moralizován. To odpovídalo značné oblibě zosobněných ctností, které zaplňovaly výzdoby šlechtických, církevních i měšťanských sídel. Renesanční recepce Livia, ale i dalších autorů, tak představovala idealizovanou podobu starého Říma, jež se stávala v humanistických kruzích neobyčejně populární. Tato literatura pak totiž tradičně sloužila jako rezervoár morálních *exempli virtutis*, ale i odstrašujících příkladů lidských neřestí a nectností.⁵³¹ Akcent na roli ctností přitom v raném novověku odpovídal koncepci ideálu šlechtické vlády, opírající se o morální základy, jak to normativně předkládaly četné raně novověké spisy „vladařských zrcadel“ (*Regentenbüchern, Fürstenspiegelliteratur*).⁵³² Právě „urozená výtečnost“ a vůbec legitimita vlády vycházela z těchto morálních příkladů ctností, které měly být přirozeně náležitě demonstrovány. Ctnosti jako výraz urozené výtečnosti proto nesměly chybět nejen zde, ale ani na jiných sídlech Rožmberků, především jejich rodovém zámku v Českém Krumlově.⁵³³

Štukové výjevy z Liviových římských dějin v Kratochvíli nemusejí být jen projevem domnělých rodových pout pánů červené pětিলisté růže k Věčnému městu (míněno aktuálně vůči rodu Orsini), ale mohou vyjadřovat obecný morální vzor, který se obracel k ctnostným autoritám antického ideálu vladaře.⁵³⁴ Tomu odpovídalo nejen zvolení morálních příkladů z liviovských historií, ale především jejich důsledné provázání s četnými ženskými personifikacemi ctností, jež se objevují ve Zlatém sálu i apartmá Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Zdánlivě historické ilustrace se tímto způsobem proměňují v humanistický program morálních ctností (*speculum virtutis*). To ostatně provázelo celý renesanční výklad antické historie, kterou zprostředkovávali především Thukydides, Cicero, Quintilian, Livius a další. V interpretaci exemplárních dějin se stávala historie „učitelkou života“ a předkládala ideál antického vladaře jako příklad morálně ukotvené moci a jejího

Ostmitteleuropa, Berlin 2002, s. 7–18. – Kilian Heck, *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*, München – Berlin 2002, s. 31–41. – Lietzmann (pozn. 73), s. 170. Nově bylo zjištěno, že kresby Hanse Bocksbergera k Liviovým *Dějinám* byly ve výzdobách užívány ještě před jejich grafickým převedením J. Ammanem, a to například ve Freisaalu v Salcburku. K tomu Kindlmann (pozn. 320), s. 20.

⁵²⁹ Tanner (pozn. 10). V českém prostředí se tématu věnoval Jan Bažant, *Pražský Belvédér a severská renesance*, Praha 2006.

⁵³⁰ Tanner (pozn. 10), s. 131–161.

⁵³¹ Tümpel (pozn. 251), s. 198–218.

⁵³² Müller (pozn. 144), s. 359–371.

⁵³³ Krčálová (pozn. 142), s. 357–379.

⁵³⁴ Müller (pozn. 144), s. 359–371.

provádění.⁵³⁵ Toto využívání moci bylo přinejmenším od časů *Výchovy křesťanského vládce* Erasma Rotterdamského z počátku 16. století obohaceno o křesťanskou perspektivu ve smyslu uplatňování obecně lidských kvalit, kdy ve vědomí i jednání šlechtice vítězila ctnost nad neřestí vedoucí ke spáse. Erasmův ideál ctnostného člověka vycházel z představy, že člověk vzhledem ke své víře v Boha vystupuje z vnitřního zápasu se sebou samým a s neřestmi upevněný ve svých ctnostech a schopnostech. To pak vladaře neposiluje jen ve vlastních očích, ale především ospravedlňuje v jeho mocenských nárocích.⁵³⁶ V podobných historických paralelách, které se v různé míře používaly, se vždy odráží všudypřítomný morální imperativ ukazující normy správného šlechtického chování. V neposlední řadě vyjadřuje „antická“ forma (štuky) i obsah (Livius) výzdoby patra Kratochvíle vědomou recepci klasických témat v rámci italské renesanční kultury, jejichž přivlastnění představovala pro záalpské elitní objednavatele obvyklý způsob zvyšování sociálního statusu.⁵³⁷

„Římská výzdoba“ Kratochvíle přináší výjimečně rozpracovaný koncept „renesanční antické morality“, s níž se bylo možné setkat ve všech významných šlechtických sídlech raného novověku. Starověké prototypy vladařů a dalších výtečných mužů zde často nacházely podobu ve fiktivních portrétních galeriích, které kupříkladu v případě wittelsbašské rezidence v Mnichově a jejího sálu význačných mužů z přelomu třicátých a čtyřicátých let 16. století zahrnovaly obrazy Alexandra Velikého, Scipiona, Caesara, Augusta a dalších. Jejich výběr přitom určovaly závazné normy Plútarcha, Suetonia, Tita Livia a podobně. Podobnou výzdobu vycházející z Tita Livia objednal pro svou vilu v Poggio a Caiano i medicejský vladař Lorenzo II Magnifico. Bylo by možné najít četné další doklady pohybující se od obecných vzorů až po konkrétní jmenovité příklady. V takovém případě si šlechtic mohl volit svůj vzor pro podobnost se svým jménem – například u ztotožňování papeže Pavla III. (Alessandra Farnese) s Alexandrem Velikým. Tuto vladařskou aktualizaci antických vzorů dobře osvětlil i reformátor a humanista Simon Grynaeus v komentáři k vydání, příznačně, 41. až 45. knihy Tita Livia *Historiae Principis Decades Tres*, které objevil v knihovně benediktinského opatství v Lorsch. V přílehu nazvané kapitole *O užitečnosti historických legend* vykládal Horatiovo motto *ut pictura poesis* ve smyslu ocenění role obrazů jako podnětů inspirujících k následování hrdinských a příkladných vzorů. Jistě nebylo náhodou, že basilejské vydání Livia z roku 1535 zahrnovalo i předmluvu Erasma Rotterdamského, jež zdůrazňovala morální rozměr jeho dějinných příběhů. Způsob nakládání s těmito historickými obrazy je v Kratochvíli přece jen jiný. Ve svém širokém vyprávěcím záběru a neomezení se na jednotlivé osobnosti antických mužných vzorů je poněkud vzdálený analogiím v podobě krypto-figurativního systému maskovaného vladaře, který se skrývá za jednoho či více hrdinů.⁵³⁸ Podstata rožmberské výzdoby se více blížila principu obecnější vazby na historicko-etický ideál, nežli paralelismu jednotlivých

⁵³⁵ Ibidem, s. 361–370. – Eckhard Leuschner, Roman Virtue, Dynastic succession and the Re-Use of Images. Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, *Studia Rudolphina* 6, 2006, s. 5–25.

⁵³⁶ Wilhelm Ribhegge, Erasmus von Rotterdam und der burgundische Hof. Die „Institutio principis Christiana“ (1516), in: Grell – Paravicini – Voss (pozn. 144), s. 373–401.

⁵³⁷ Lagerlöf (pozn. 201), s. 98. K tématu recepcce antiky v Záalpi obecně M. Chatenet – C. Mignot (pozn. 97).

⁵³⁸ Friedrich Polleroß, Alexander redivivus el Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le „portrait historié“, in: Grell – Paravicini – Voss (pozn. 144), s. 427–472.

konkrétních historických postav jako jasných vzorů, jak to známe zejména v podobě historického portrétu či kryptoportrétu.⁵³⁹ Ovšem i zde se objevují postavy vzorových historických mužů. Těžko identifikovatelný výběr je dodnes torzálně zachován na vnitřních fasádách obvodové zdi a ještě de Verleho veduta ukazuje, že i výseče lunetové římsy ústřední vily zdobily busty, snad podobných *uomi illustri*. Podobné figury nacházíme v různé podobě (sgrafita, reliéfy) na některých našich zámcích, jejichž identita, stejně jako výběr mohl být konvenční, čerpaný z dostupných grafických předloh, stejně jako se mohl adresně a plánovaně vztahovat k osobě objednavatele.⁵⁴⁰

K modelu této venkovní galerie a vůbec popularity těchto příkladů ctnosti či silné vlády můžeme snad doplnit jednu odbočku. V první polovině 16. století tento koncept dovedl do důsledku výjimečný humanista Paolo Giovio, který koncipoval projekt portrétní galerie slavných mužů, včetně současníků, které hodlal vystavit ve své vile na břehu Comského jezera a přebudovat ji cíleně v *musaeum*, neboli *templum virtutis*. Humanistický program této „akademické“ galerie byl o to víc konceptuální, že svou vilu na přelomu třicátých a čtyřicátých let postavil na místech, kde měla údajně stát jedna z Pliniových vil.⁵⁴¹ Giovio byl také autorem konceptu výzdoby, který se opíral o antické popisy vil. Ta měla zahrnovat charakteristický „múzický“ element nástěnných maleb Apollona s Múzami v lodžii vily.⁵⁴² Pohledy na tuto vilu ukazují, že velké postavy, nejspíše některých slavných osobností, tvořily dominantní součást i vnějších fasád.⁵⁴³ V comské vile Paola Giovia se tak podařilo přirozeně skloubit historiografický (či morálně-historický) a poetický koncept, podobně, jak to sledujeme i v Kratochvíli. Onen spekulativní důvod, proč je zde tento příklad uváděn, souvisí s tím, že Gioviova vila se nacházela jen nedaleko od Arogna, rodiště stavitele vily v Kratochvíli Baldassara Maggiho, z jehož rodné oblasti pocházeli i další umělci a řemeslníci, kteří zde pracovali (zejména Antonio da Melano), a mohla tak mít hypotetický podíl na jistě mnohem širší inspirační výbavě, s níž se jednotliví zdejší protagonisté na „projektu Kratochvíle“ podíleli.

Vedle přiblížených liviovských témat a jejich souvislostí je možné, že i ovidiovské scény mohou být vnímány nad rámec jejich poetické či narativní složky. I za nimi se skrýval hlubší, neméně etický výklad, kterým se mohl vladař inspirovat a prezentovat. Duch ještě středověkého komentovaného překladu *Ovide moralisé* ze 14. století, který alegoricky vykládal Ovidiovy příběhy v kontextu křesťanské morální nauky, provázel i další jeho vydání a komentáře. Ještě v 17. století líčila báseň *Ovidius christianus* ovidiovskou látku plně v křesťanském smyslu jako příklady neřestí přemáhaných ctnostmi a jako paraboly obracení hříšných křesťanů. Podobně interpretoval Ovidiovy *Proměny* italský humanista Raphael Regius, jenž vnímal tyto příběhy jako morální vzory, kdy bohové odměňují ctnosti a trestají

⁵³⁹ Obecně François Bardon, *La Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974.

⁵⁴⁰ Roberto Guerrini, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. Topos e paradigma nella pittura del Rinascimento*, in: Ulrich Pfisterer – Max Seidel (eds.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München – Berlin 2003, s. 183–196.

⁵⁴¹ Maria Losito, *Pirro Ligorio e il casino di Paolo IV in Vaticano. L'“esempio” delle „cose passate“*, Roma 2000, s. 87–89.

⁵⁴² Pierre de la Rufinière du Prey, *The Villas of Pliny. From Antiquity to Posterity*, Chicago – London 1994, s. 5–6. – T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995, s. 158–162.

⁵⁴³ Paul Ortwin Rave, *Das Museo Giovio zu Como*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Wien 1961, s. 275–284.

neřesti.⁵⁴⁴ I scény z Liviových dějin užití na Kratochvíli se soustřeďují především na ctnosti Římanů, jejich hrdinské skutky, a naopak na neřesti jejich protivníků. Ne náhodou byl štukový program doplněn o sérii Sedmera ctností, jež názorně podtrhuje ústřední významovou rovinu dekorace. Ta plně zapadá do vizuální kultury 16. století, která téma ctnosti učinila jedním ze stěžejních, jež ve šlechtickém prostředí vyjadřovalo étos ctnostného vládnutí. To bylo nejčastěji v názorném vyprávěcím, nikoliv abstraktním alegorickém smyslu ilustrováno právě vzorovými příběhy z římské historie.⁵⁴⁵ Takový typ výzdoby na Kratochvíli plně odpovídal renesančnímu záalpskému prostředí, které dokázalo každou mytologickou látku obratně moralizovat a přetvářet v zrcadlo mravních ctností objednavatele příslušné výzdoby.⁵⁴⁶

Pokud tedy toto téma *historií* uzavřeme, lze se jednoduše zeptat, co je vlastně podstatou tohoto výzdobného programu liviovských historií v prvním patře vily? Historické a moralizující výjevy utvářejí základní ideový rámec, který bychom mohli nazvat „programem rožmberské etiky“, přičemž se zde inspiroji literárně-historickým výkladem Lucie Storchové.⁵⁴⁷ Tento koncept manifestované morálky především konstruoval obraz ideálního vladaře. Taková etika přitom odráží obecně sdílené představy a normy, respektive obecně sdílený ideál sociálního řádu, ve kterém jedinec (v našem případě Vilém z Rožmberka) přijímá svou roli jako jeho reprezentant a legitimizuje svou autoritu a její smysl v řádu Božího univerza. Utváření a vizualizace takové „morálky“ přirozeně využívalo celé řady křesťanských motivů a bohaté zásobárny antických *topoi*, pomocí kterých se takový obraz konstruoval. Důležité ovšem je, jak tato „etika“ konstruuje či reflektuje princip sociálního celku a rolí, které v něm každý jedinec hraje. L. Storchová při pohledu na „veleslavínskou etiku“ inspirativně zdůrazňuje, jak je utváření „já“ ze své podstaty bytostně vztaheno k sociálnímu celku a božskému řádu: „*jedinec se tak ustavuje jako morální subjekt ve spleti sociálních aktivit a k imaginaci sociálního celku a řádu vztahuje definice svého způsobu života, vztahu k sobě... a k nejrůznějším činnostem.*“⁵⁴⁸ Při tomto vztahování k sociálnímu řádu a konstruování „aktivní etiky“ může být používáno různých metaforických a symbolických postupů a zdá se, že právě „morální výzdoba“ v Kratochvíli ukazuje zajímavý příklad vizuální sebe-reprezentace a zjevné konstrukce šlechtické morální identity Viléma z Rožmberka.

Historie v Kratochvíli se ovšem neomezují jen na antickou látku, ale v případě Vilémovy pracovny zahrnují i biblické příběhy starozákonního Samsona. Zde jsou sice představeny jeho udatné skutky, ale celému sálu dominuje ve středu, ale i lunetových malbách dokola myšlenka žen, ovládajících slavné muže. Tento model historických *exempel*

⁵⁴⁴ Miltová (pozn. 453), s. 14. – Maxwell (pozn. 288), s. 457. – Seznec (pozn. 464), s. 91–95.

⁵⁴⁵ Andrew Morell, *The Reformation of the Virtues in Sixteenth-Century German Art and Decoration*, in: Tara Hamling – Richard L. Williams (eds.), *Art Re-formed. Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts*, Newcastle 2007, s. 105–125, zde s. 114–116.

⁵⁴⁶ Ilja M. Veldman, *Die moralische Funktion von Renaissance Themen in der Bildenden Kunst der Niederlande*, in: Georg Kauffmann (ed.), *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, Wiesbaden 1991, s. 381–403.

⁵⁴⁷ V tomto ohledu se inspiroji konceptem L. Storchové, která jej ve významu „veleslavínské etiky“ použila při analýze zvolené tiskařské produkce, Lucie Storchová, *Vedení manželství a etika sebe samé(ho) v českých preskriptivních spisech 16. a 17. století*, in: Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není přišera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009, s. 776–820.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, 779–780.

tedy stojí na odvrácené straně rožmberské etiky, tedy na straně ohrožujících neřestí. Příklady slabých mužů, respektive silných žen s ústředním výjevem Samsona přemáhaného a oklamáného Dalilou snad měly obyvateli těchto prostor názorně ukazovat scesti, na které se i významný muž může dostat. Již zaznělo, že tato výmalba, i s ohledem na objevenou předchozí vrstvu výmalby, může pocházet až z pozdější doby, možná až z éry, kdy vilu obýval Petr Vok z Rožmberka. I když ale stejný Petr Vok nechal v podkroví Kratochvíle zříditi pokoje fraucimoru, ani tak nemusíme v jeho případě toto moralizující (mysogynní) hledisko vyloučit. Tento osobitý program ukazující moc žen nad muži (*Weibermacht*) či téma sporů o nadřazenost ženy nad mužem (*querelle des femmes*) přitom patří k dobově frekventovaným tématům.⁵⁴⁹ Fenomén ženy jako nepřítel muža má přirozeně svou antropologickou podstatu,⁵⁵⁰ objevuje se například výrazně v pozdně středověkých dvorských románech,⁵⁵¹ stejně jako pestré kulturní projevy mapujeme nejen v prostředí západní civilizace.⁵⁵² Během renesance však téma získalo novou dynamiku, dost možná, že právě z důvodu skutečné „emancipace“ žen, které během renesance skutečně kvalitativně změnilo svůj status, jakkoliv kvantitativně přirozeně téměř vůbec.⁵⁵³ I v četné dobové literatuře se v podstatě objevovaly stejné stereotypy a témata líčící ženu v rozmezí dvou zcela protichůdných pólů – ve „středověce nepřátelském“ a „renesančně přátelském“ pojetí.⁵⁵⁴ V 16. století, zejména v Itálii, navíc do debaty zasáhly samy ženy, které jako kultivované autorky usilovaly o systematický výklad hájící roli ženy – jako například Moderata Fonte či Maria Gondola, Giulia Bigolina, Veronica Franco, Laura Terracina a zejména Lucrezia Marinella, jejíž *La nobilitá et l'eccellenza delle donne* (1600, rozšířené 1601), psaná právě jako reakce na mysogynní „mužské texty“, zaznamenala značný

⁵⁴⁹ K roli vlády muža nad ženou zejména Joan Kelly, *Early feminist theory and the „Querelle des femmes“*, 1400–1789, *Signs* 8, 1982, s. 4–28. – Margarete Zimmermann, *Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: Betina Baumgärtel – Silvia Neysters (eds.), *Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München – Berlin 1995, s. 14–33. – Sarah Colvin, *Eine Warnung vor dem Weiblichen. Die Venus-Allegorese in den Dramen D. C. von Lohenstein*, in: Hans-Jürgen Horn – Hermann Walter (eds.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997, s. 267–286. K tématu „querelle des femmes“ viz případové zpracování Lyndan Warner, *The Ideas of Man and Woman in Renaissance France. Print, Rhetoric, and Law*, Aldershot 2011 či Keith Moxey, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago – London 1989, s. 101–126. – Gisela Bock – Margarete Zimmermann (eds.), *Die europäische „Querelle des femmes“. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart 1997. Recentně k tématu „Weibermacht“ viz Yvonne Bleyerveld, *The Power of Women*, in: Anna Coliva – Bernard Aikema (eds.), *Cranach. A Different Renaissance*, Roma 2010, s. 75–85. Za myšlenku zvážiti v tomto konceptu výzdoby roli Petra Voka děkuji prof. Petru Fidlerovi.

⁵⁵⁰ Rüdiger Schnell, *Die Frau als Gefährtin (socio) des Mannes. Eine Studie zur Interdependenz von Textsorte, Adressat und Aussage*, in: Eadem (ed.), *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*, Tübingen 1998, s. 119–170.

⁵⁵¹ Wenzel (pozn. 54), s. 257–266.

⁵⁵² H. R. Hays, *The Dangerous Sex. The Myth of Feminine Evil*, London 1966.

⁵⁵³ Ian MacLean, *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge 1980.

⁵⁵⁴ Detlef Roth, *An uxor ducenda, Zur Geschichte eines Topos von der Antike bis zur Frühen Neuzeit*, in: Rüdiger Schnell (ed.), *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*, Tübingen 1998, s. 171–232.

čtenářský ohlas. Bylo to právě Benátsko, kde debata o *querelle des femmes* zažila od poloviny osmdesátých let 16. století značný boom.⁵⁵⁵

Je otázka, do jaké míry lze najít reflexi těchto debat v Kratochvíli, nacházející hypotetickou inspiraci pro svou výzdobu mimo jiné také v oblasti Veneta. Program *Weibermacht* je nicméně v domácím prostředí výzdobných cyklů poměrně vzácný a je možné, že v rámci etického programu sehrával svou přirozenou roli jako negativního protějšku vladařských ctností, podobně jako ve Zlatém sále proti sobě stojí vzorné i odsouzeníhodné příklady z římských dějin. Ve Vilémově pracovně by se z tohoto hlediska snad mohla interpretovat i ona loutnistka, iluzivně vystupující z namalovaných dveří, tolik upomínající na dekorace pozdně renesančních vil Veneta. Bohužel nápis nad postavou je jen torzální, lze identifikovat jen pár slov, např. „*Tanz*“ či „*Ring*“, který se objevuje, jakkoliv řídce, již v německých textech v souvislosti se svatebním veselím a tanci manželského páru v kruhu přihlížejících. Právě taneční reference, které nápis i postava nesou, může ale na druhé straně odkazovat na opačný výklad. Již tradičně od středověku církevní autority viděly ve světském tanci působení ďábla. Pěkně to dokládá jedno švýcarské kázání z 15. století příznačně nazvané *Was schaden tanzen bringen*, kde se výmluvně píše: „*Der umme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist.*“ Řada dalších textů této doby pak přinášela zajímavý topos dívky, která je právě ďáblem svedena k tanci, během něhož zemře a přirozeně ztratí svou duši.⁵⁵⁶ Tato kritika tance, jako formy nezdravého tělesného sblížení páru, kontinuálně pokračovala i v raném novověku a sdílela ji katolická Itálie (zvláště proti němu vystupoval Karel Boromejský), kalvínská Ženeva i puritánská Nová Anglie.⁵⁵⁷ Na druhou stranu ale nesmíme zapomínat, že v prostředí dvorské kultury raného novověku patřil tanec k atributům vznešeného šlechtice, stejně jako k jednomu z prostředků inscenace vladařské autority.⁵⁵⁸ Role tance se proto pohybovala od formy zábavy, i cvičení, až po vyjadřování politických názorů.⁵⁵⁹

Ovšem také sama volba loutnistky, respektive loutny může mít podobně dvojnásobný výklad. Na jedné straně se v renesanční kultuře setkáváme s pozitivním hodnocením hry na loutnu, zejména v prostředí dvorské společnosti. Souvisí to i s akceptováním osobitých kvalit ženy, jejich dovedností a vůbec ženské hráčské virtuozity, jak to ukazuje exemplárně dvůr Alfonse II d'Este ve Ferraře, kde se působení a oceňování zpěvaček a hudebnic projevilo v řadě literárních památek.⁵⁶⁰ Tento aspekt se odráží i ve velmi bohatém fenoménu loutnových encomií, oslavných básnických textů, zejména v 16. sletí, které měly svou galantní rovinu (oslava ženy, její krásy, dovednosti a půvabu) až po metaforické či vysoce symbolické roviny, kde loutna nabývá antropomorfních rysů, vyznačuje se kvalitou,

⁵⁵⁵ Virginia Cox, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011, s. 218, 236–237.

⁵⁵⁶ Ann Harding, *An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms*, Göppingen 1973, s. 70–82, zvl. s. 70. Ke svatební symbolice tance v „*Ringu*“ viz s. 204.

⁵⁵⁷ Alessandro Arcangeli, Moral Views on Dance, in: Jennifer Nevile (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008, s. 282–294, zvl. s. 285.

⁵⁵⁸ Rudolf Braun – David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz des Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremonie 1550–1914*, München 1993. – Skiles Howard, *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Amherst 1998.

⁵⁵⁹ Jennifer Nevile, Dance and Society in Quattrocento Italy, in: eadem (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008, s. 81–93, zvl. s. 89.

⁵⁶⁰ Laurie Stras, Musical Portraits of Female Musicians at the Northern Italian Courts in the 1570s, in: Katherine A. McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 145–171.

v níž sblížení hráče s nástrojem rezonuje s blízkostí lidí, respektive páru.⁵⁶¹ Na opačné straně, ale loutna v raném novověku asociovala i nezdravou *vita voluptuosa*, ovlivněnou i tradiční erotickou afinitou tvaru loutny s ženským lůnem,⁵⁶² což výmluvně dokládá nástěnná malba Francesca del Cossa na slavném cyklu ve ferrarském Palazzo Schifanoia (1469–1470), kde se objevuje postava ženy s loutnou těsně přitisknutou právě k jejím bedrům, kde jasně připodobňuje svým tvarem onu přiléhající část jejího těla.⁵⁶³ Nepřekvapí, že se tato postava objevuje na alegorii měsíce dubna s triumfem Venuše a její plodnosti, kdy onu ženu s loutnou přiléhavě obklopuje skupinka hopsajících zajíců. S těmi jsme se ostatně v Kratochvíli setkali a ani tato myšlenka přírodní fertility (a snad i mateřské plodnosti) zde nemusí být bez zajímavosti, jak bude více rozvedeno v následující kapitole o zahradě a „fertilně“ renesanční vily.

Definitivní vyřešení výzdoby tzv. Vilémovy pracovny v Kratochvíli není ovšem v tuto chvíli možné. Na jedné straně se zdá být nesourodé se světem liviovských historií, stejně jako ovidiovských poesií, stejně tak však může být komplementární součástí celku „morálního programu“. V konceptu „rožmberské etiky“ jde totiž o představení ctností a vzorů, o které se správný vladař opírá, stejně však jako o vylíčení možných neřestí, hrozeb a slabostí, které jej ohrožují a slouží mu jako neméně významné *speculum virtutis*, v němž nahlíží silné, ale i slabé stránky své vladařské autority.

⁵⁶¹ Carla Zecher, *Sounding Objects, Musical Instruments, Poetry, and Art in Renaissance France*, Toronto – Buffalo – London 2007, s. 131–161 (kapitola The Anatomy of Lute).

⁵⁶² Moxey (pozn. 549), s. 49–51.

⁵⁶³ Zecher (pozn. 561), s. 139–140.

9. *Ut ars natura – ut natura ars. Zahrada v Kratochvíli, poetická výzdoba interiérů a „fertilita renesanční vily“*

Při výkladu rožmberské Kratochvíle bude vhodné sledovat nejen její formální podobu a základní ikonografický rámec, ale tyto základní charakteristiky, stejně jako vrstvy výzdobného programu, dát do souvislosti s typem stavby i s jejím širším prostředím, k němuž neodmyslitelně patřilo přírodní, tedy krajinné a zahradní aranžmá. V tomto směru je Kratochvíle vilou v pravém slova smyslu svých italských protějšků, neboť nejen kompozičně, svými elementy, ale patrně i programově a významově propojuje architekturu, malířská a sochařská díla s přírodními prvky zeleně a vody, včetně zahradních vodních automatů, které nesměly chybět v žádném z těchto vilových sídel. Než přistoupíme k interpretaci této navazující přírodní a poetické vrstvy výzdoby Kratochvíle, a stojící jakoby protějšek či doplněk v předchozí kapitole představeným historickým výjevům prvního patra vily, bude nejprve představena sama zahrada.

Zahrada

Zahradní a krajinné úpravy při Kratochvíli jistě představovaly osobité řešení, které nezapře inspiraci v italských manýristických vilách. Spolu se samotnou stavbou a její výzdobou tvoří nejen výtvarně, ale i významově jednotný celek. Vlastní vnitřní zahrada při vile byla ohraničena od vnějšího světa nižšími zídkami kolem vodního kanálu a nakonec třetí ohradní zdí celého areálu. Vytvářela prvek uzavřené zahrady (*hortus conclusus*), jež v podstatě vycházela z klášterní rajské zahrady středověku. Tento typ mohl Vilém z Rožmberka dobře znát z italského nebo zprostředkovaně z francouzského prostředí. Analogickou uzavřenou zahradu si později založil i při svém Rožmberském paláci na Pražském hradě. Podobu zahrady a přilehlé ohrazené obory sice zachycuje až veduta Jindřich de Verle ze 17. století, ale i přesto snad může o základní vnitřní struktuře areálu něco napovědět. Samotný vnitřní areál se skládal ze dvou oddělených částí – vnitřní při samotné vile vymezené vodním kanálem a vnějším pásem zeleně při ohradní zídce. Teprve k ohraničené vile přiléhala k boční straně obora jako kus divoké přírody, jenž se mohla vzhledem k přítomnosti volně i v zajetí žijících zvířat proměnit ve skutečný zvěřinec (*Tiergarten*) – víme, že později zde byly ve vlastnictví Petra Voka z Rožmberka i exotické kusy, například velbloud, kterého si dovezl ze svého uherského tažení v roce 1594, či obrovský buvol, jenž se „v oboře netolické mezi zvěří pásí“.⁵⁶⁴ Přesná forma renesanční zahrady v Kratochvíli, na kterou dohlížel rožmberský zahradník italského původu Petr Bianco,⁵⁶⁵ tedy není známa. Mohla mít podobu ornamentálního parteru geometricky rozdělených květinových záhonů. Ve vnějším pásu za vodním příkopem byl snad parter doplněn o ovocné stromy, anebo zde byl jen travnatý pás. Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda byly záhony uspořádané do určitého geometrického rámce, jak bývalo zvykem.⁵⁶⁶ Podobné pojetí vykazovala i zahrada císařské vily Neugebäude u Vídně, kterou stejně jako v Kratochvíli obohacoval vodní prvek rybníka. Květinový dekorativní parter, ovocný sad a vodní nádrž, doplněné o zvěřecí zahradu, spojují základní

⁵⁶⁴ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 561. – Krčálová (pozn. 124), s. 32.

⁵⁶⁵ Kubeš (pozn. 412), s. 148. Naposledy k zahradě v Kratochvíli Dobalová – Olšan (pozn. 264), s. 426–429.

⁵⁶⁶ Coffin (pozn. 133), s. 195–214.

rozvržení zahrad obou těchto významných staveb.⁵⁶⁷ Celek zahrady a lesa proto i v Kratochvíli mohly dotvářet další prvky – drobnější stavby (*lusthauzy*), voliéry (*vogelhauzy*) či skleníky pro teplomilné rostliny.

Jestliže tedy zkoumáme strukturu zahrady, nabízí se hypotetické řešení: je možné, že ve vnitřním okruhu při vile se nacházela regulovaná zahrada s pravidelným geometrickým vzorem, při vnější straně mohly navazovat stromy. Právě taková pravidelná zahrada dobře korelovala s jasnou strukturou architektury a vnitřních prostor vily, přesně jako to doporučovali italští teoretikové architektury (ve vazbě na vzájemný design domu i zahrady).⁵⁶⁸ K tomuto vnitřnímu ohrazení zahrady s geometricky strukturovanou zelení bezprostředně přiléhá lesní prostor obory, jež byl ale stejně tak ohraničený zdí, a poskytoval plochu pro spoutanou i nespoutanou vegetaci. Samotné takové dělení může mít své analogie. Nabízí se sugestivní srovnání se zahradou Ville Lante v Bagnai u Viterba, nedaleko Říma, postavenou kardinálem Gianfrancescem Gambarou po polovině 16. století. Na dobovém zobrazení vidíme analogicky jako v Kratochvíli regulovanou zahradu u vilových kasin, k nimž přiléhá regulované *barco*, lesík. Takové dělení má přitom své mnohem starší normativní počátky. Již Lucius Columella počátkem našeho letopočtu rozlišoval u vil tři části – *pars rustica, fructaria et pars urbana* – tedy část méně okrasné krajiny (zde míněno spíše prakticky ve smyslu hospodářského zázemí), dále právě okrasné a užitkové zahrady a nakonec architektonickou část, vlastní obydlí, kterou v našem případě zajišťuje samotná vila Kratochvíle.⁵⁶⁹

Pokud ale již nyní použijeme takové analogie, poněkud apriorně se snažíme zahradu v Kratochvíli adaptovat do souřadnic humanistické a antikvářské zahradní a vilové kultury renesance. Jakkoliv je takové analogizování hypotetické, a snad i manipulativní, přesto se lze opřít o další argumenty. Souvislost s italskými vilami totiž potvrzuje více skutečností. Víme, že zahrady v Kratochvíli, respektive její vodní partie byly doplněny o hydraulické automaty, jak informuje kritický výrok rožmberského kronikáře Václava Březana z roku 1586 na adresu „vodních maňasů“ – mechanismů (automatů) v zahradě, představovaných jako „divní vodní strojové a obrazové, skrze něž voda tekla...mnoho na to nákladu šlo, a nic stálého nebylo. Tudy jen cizozemci peníze vyšidili“.⁵⁷⁰ Je možné, že figury těchto vodních zařízení zpodobňovaly mytologické postavy, spojené s vodním živlem jako třeba vodní nymfy. Máme pro to ke srovnání soudobý popis městské kašny v Lounech ze sedmdesátých let 16. století, na níž byli zobrazeni „Faunové, Satyrové, Najades a jiní maňasové“.⁵⁷¹ K podobnému obohacování zahrady mohlo docházet i později za Petra Voka, jak naznačuje zpráva o *Wassermesterovi* Georgu Thumlerovi, který před rokem 1600 vytvářel pro neidentifikovatelnou rožmberskou „*Lustgarten*“ neurčité fontány. O tomto tvůrci přitom víme, že byl schopný vedle vodotrysků vytvářet i různé hydraulické vodní mechanismy, tzv.

⁵⁶⁷ Wilfried Hansmann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983, s. 79–81. – Angermeier (pozn. 362), s. 34–44.

⁵⁶⁸ Jennifer Nevile, Order, Proportion and Geometric Forms: The Cosmic Structure of Dance, Grand Gardens, and Architecture during the Renaissance, in: Eadem (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008, s. 295–311, zvl. s. 306.

⁵⁶⁹ Keller (pozn. 75), s. 6.

⁵⁷⁰ Ibidem, s. 335. – Jarmila Krčálová, Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance, *Umění* 21, 1973, s. 527–541, zvl. s. 531, 536.

⁵⁷¹ Krčálová (pozn. 570), s. 531, 538. V případě Kratochvíle autorka uvažovala o možnosti, že vstupní věž mohla sloužit jako vodárna zásobující a oživující vodní mechanismy v zahradě.

automata.⁵⁷² Pořízení automatů můžeme snad spojit s dodávkou soch (kašen), které v roce 1586 možná dodala innsbrucká dílna Alexandra Colina,⁵⁷³ pokud nešlo o jiné sochařské práce. Vodní prvky a oživující mechanismy nepochybně vytvářely působivé efekty, hry světla a zmnožení odrazů svého okolí, stejně jako pohyb a zvuky vodního proudění. To využívali nejen italští manýristé, ale stejné přístupy se uplatnily na různě řešených vodních plochách a fontánách v rudolfínských zahradách.⁵⁷⁴ Vodní element sehrával totiž v italských zahradách pozdní renesance i její teorie zásadní vliv. Zmiňovaný italský humanista Annibal Caro, poradce rodiny Farnese, ve svém konceptech zahrad akcentoval právě vodní živel, jenž nacházel v různé formě i v antických textech popisujících různé části zahrad a vil (nymphaea, lázně s různými částmi – caldaria, tepidaria, frigidaria). Voda přirozeně související s rostlinami, ale i spoliemi, mušlemi, grottami a sochařskými díly měla potom při vilách vytvářet zajímavé pole pro vyvažování přírodních a uměleckých elementů (*Naturarchitektur*), stejně jako byla prostorem pro vlastní estetickou perцепci. Caro poskytuje velké množství adjektiv popisujících pestré působení padající, tekoucí či zrcadlící se vody, uspokojující nejen zrak, ale i sluch a hmat návštěvníka zahrad.⁵⁷⁵ Příznačně se k vodnímu elementu vyjádřil i architekt a antikvář Pirro Ligorio, designér zahrady estenské vily v Tivoli: „Protože voda je duší vil, okrasných zahrad, stejně jako užitekových, ať už přírodních či umělých, její potřeba má být nadbytečná.“⁵⁷⁶

V této souvislosti si také oni „vodní maňasové“, tedy neurčité hydro-pneumatické automaty v Kratochvíli bezesporu zaslouží pozornost. Právě ony tvoří další z pojítek mezi ní a italskými zahradami manýristických vil. Podobné mobilní a akustické objekty zažívaly svou největší popularitu v zahradách raného novověku právě ve druhé polovině 16. a na počátku 17. století.⁵⁷⁷ Byly znovu studovány texty antických autorů jako například Philona, Kresibia či především Herona z Alexandrie, jehož spisy jako *Pneumatica* a *Automata* byly několikrát vydávány, překládány a tedy dobře známy. Poprvé vyšly v roce 1501, první latinský překlad byl připraven roku 1575, v obecnou známost vešel především díky edici Giovanni Battisty Aleottiho (1589) či o něco mladším známějším edicím Alessandra Giorgia da Urbino (1592, 1595). Počátkem 17. století popularitu takových strojů utvrdily spisy Salomona de Caus (*Les raisons de forces movantes*, 1614) či popisy různých „lustige Springwasser“ lipského Heinricha Zeisiga v jeho *Theatri Machinarum* ze stejného roku. Z italských vil byly nejnáročnější automaty součástí zahrad v medicejském Pratolinu či estenské Tivoli, jejichž popis barvitě zachytil Michel de Montaigne. Právě tyto vily dobře dokládají, jak užití podobných nákladných a exkluzivních automatů, často v prostředí grott, bylo vlastní prostředí elitní aristokracie a nacházíme je nejen v Itálii, ale i jinde v Evropě: z doby kolem roku 1600 lze zmínit například zámek Chateau-Neuf Jindřicha IV. v Saint-Germain-en-Laye, habsburský coudenberský palác v Bruselu, zahradu kurfiřtské rezidence v Heidelbergu či

⁵⁷² Tomáš Knoz, Karel st. ze Žerotína. Stavebník a jeho stavitelé, *Cour d'honneur* 1, 1998, s. 18–22, zde s. 20.

⁵⁷³ Krčálová (pozn. 123), s. 38. Sochy měly být na Kratochvíli dopraveny částečně po řekách. K tomu Kubeš (pozn. 412), s. 148, poznámka 22. – Dobalová (pozn. 219), s. 269. Autorka umístění soch v nikách na Pražském hradě nepředpokládala.

⁵⁷⁴ Krčálová (pozn. 369), s. 61. – Dobalová (pozn. 219). – Eadem, Der rudolphinische Garten des Schlosses in Brandeis an der Elbe, *Studia Rudolphina* 10, 2010, s. 48–67.

⁵⁷⁵ Keller (pozn. 75), s. 32–35.

⁵⁷⁶ Coffin (pozn. 133), s. 28

⁵⁷⁷ Silvio A. Bedini, The Role of Automata in the History of Technology, *Technology and Culture* 5, 1964, č 1, s. 24–42.

četná taková automatická zařízení pro *Lustschloss* salcburského arcibiskupa Marka Sittika v Hellbrunnu. V zahradě stuttgartské rezidence bylo roku 1616, za přispění přímo Salomona de Caus, vytvořeno pro vévodu Johanna Friedricha Württenberského v nové grottě několik takových mechanismů s typickou přírodní a „arkadickou“ ikonografií: Orfeus se zvířaty, nymfy, satyři s Midasem, Apollón, Diana či Neptun.⁵⁷⁸ Role oněch automatů měla vedle rozvíjení přírodního vodního elementu s jeho bohatými vizuálními a akustickými projevy i další smysl. Odpovídala rovněž vnímání *ars automatica* jako svého druhu „demiurgického poslání“, zrcadlící ideu Boha jako „mocného mechanika“, v případě knížecích zahrad obdobně inscenující představu jejich vladaře jako „stvořitele“ a vládce nad vším děním a pohybem ve svých zahradách, tedy ve svém mikrokosmu.⁵⁷⁹

Sochařská výzdoba zahrady v Kratochvíli snad sledovala obecný vzor italských vil i jejich střeoevropských variací. Fontány zde především přinášely doplněk vodních ploch kolem vil. Za zvážení by jistě stálo, zda také ohradní zeď s nikami nemohla poskytovat prostor pro plastiky ať už iluzivně malované, nebo skutečné třeba z terakoty,⁵⁸⁰ jak to bylo k vidění v sochařských zahradách italských manýristických vil (*giardini con statue*). Jejich známost byla ve střední Evropě do jisté míry přítomná – bylo již zmíněno, že kardinál Ippolito d'Este zaslal císaři Maxmiliánovi II. dokumentaci své slavné vily a zahrady v Tivoli u Říma.⁵⁸¹ Typologicky podobné rajske zahrady si vedle Viléma z Rožmberka vybudovali v českých zemích na svých zámcích i Zachariáš z Hradce v Telči a Adam II. z Hradce v Jindřichově Hradci.⁵⁸² Tato izolovaná a kultivovaná příroda posilovala charakter Kratochvíle jako typické vily, jež byla vnímána jako uzavřené a příjemné místo stranou veškerého shonu vnějšího světa (*locus amoenus*). Křesťanská tradice již od středověku tuto metaforu přirozeně vztáhla k Edenu a pro kulturu humanismu se takové místo, příznačně nazývané jako ráj (*paradiso*), stalo jedním se styčných polí mezi antickým a současně křesťanským výkladem světa, kde zahrada slouží k rajske kultivaci a rozjímání šlechtice.⁵⁸³

Pokud byla vila a její zahrada v Kratochvíli symbolickým obrazem ráje, pak zde velmi nápaditým způsobem docházelo ke ztělesnění mnohotvárnosti a složitosti světa a harmonie celého Božího univerza, který za podílu přírodních sil i díla lidských rukou představoval manýristický obraz světa, reflektující v mikrokosmu zahrady všeobecný makrokosmos.⁵⁸⁴ Takovýto kosmologický a bezmála transcendentální smysl zahrad vystihl poeticky opět Pirro Ligorio, ve svém rukopisu z Turína: „Dobré Múzy, Mnemosyne, Apollo, Minerva, a Herkules, znamenají úsilí a šťastné dny těch, kteří se věnují vyšším věcem, a které ženou člověka k trvajícím radostem velkého poznání, vysoké a hluboké meditaci vidoucí očima myslí, jak úžasný je

⁵⁷⁸ Birgit Franke, Automaten in höfischen Lustgärten der Frühen Neuzeit, in: Klaus Grubmüller – Markus Stock (eds.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003, s. 247–263.

⁵⁷⁹ Birgit Franke, Automaten in höfischen Lustgärten, s. 260.

⁵⁸⁰ Existenci soch předpokládala Lietzmann (pozn. 73), s. 202; shodně Hubala (pozn. 247), s. 61. K motivu nik ve zdi s odkazem na názor Ivana Muchky blíže S. Dabalová (pozn. 219), s. 74.

⁵⁸¹ Krčálová (pozn. 369), s. 56. Naposledy k rožmberským zahradám Dabalová – Olšan (pozn. 264), s. 428–429. – Coffin (pozn. 7), s. 125.

⁵⁸² Krčálová (pozn. 369), s. 61. – Dabalová (pozn. 219), s. 24–29, 168–170.

⁵⁸³ Dalibor Veselý, Vila mezi snem a utopií, in: Jana Máchalová – Ivan Chvatík (eds.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010, s. 28

⁵⁸⁴ Giuliana Baldan Zenoni-Politeo – Antonella Pietrogrande (eds.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Padova 2002 a zde zejména studie Luigi Zangheri, Pratolino. La grande machina del cosmo, s. 43–52. Z domácí literatury např. Veselý (pozn. 583), s. 29. K manýristickým zahradám obecněji Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 178–202.

*Stvořitel, který stvořil nebe i zemi, tak rozmanitou ve své inspiraci; ta síla a podstata Božského světla může být patrná v rostlinách a zvířatech.*⁵⁸⁵ Renesanční zahrada přitom jako svého druhu mikrokosmos ve svém celku zahrnovala architekturu, přírodniny, sochařské památky i malbu, v níž se souhra *naturalia* i *artificialia* proměňovala v mnohovýznamové umělecké dílo.⁵⁸⁶ Renesančním vilám se zahradami byl proto společný bohatý rejstřík rostlinných i zvířecích prvků, vodních ploch, fontán a soch, doplněný o malířskou i sochařskou výzdobu, utvářející zde vedle umění a přírody jakousi svého druhu „třetí přirozenost“. Alespoň tak to formulují v polovině 16. století Jacopo Bonfadio při popisu zahrad při jezeru Garda a Melano.⁵⁸⁷ Pro bližší souvislosti může být zajímavé, že habsburskou Neugebäude u Vídně, považovanou za jedno z formálních východisek Kratochvíle, nazval pro její umné spojení přírodních i uměleckých elementů Hans Jakob Fugger ve svém listu Jacopo Stradovi výstižně jako „*pallazo di natura*“.⁵⁸⁸

Pokud bychom chtěli srovnávat Kratochvíli s italskými protějšky, na které je a bude stále poukazováno, pak je příznačné, že kompozičně představuje velmi podobné řešení. Tradiční pravoúhlý typ uzavřené rožmberské zahrady byl příznačný i pro italské manýristické vily a jejich zahrady, například u Villy Farnese v Caprarole.⁵⁸⁹ I přes menší měřítko je v Kratochvíli zahradní soubor podřízený osovému úběžníku a vytváří z místa samotné vily dominantní vyhlídkové stanoviště, mírně vycentrované z podélné osy. Styčné body nemusíme nacházet jen ve formálním řešení, ale i v intenci a smyslu tohoto sídla. S jistou nadsázkou můžeme jmenovat medicejskou vilu v Pratolinu, jejíž funkce byla také lovecká, stejně jako si ji Francesco de' Medici po svém sňatku s Johannou Rakouskou zvolil za novomanželské a rezidenční sídlo. Humanistický a společenský étos vily definoval nápis nad jejím vstupem: „*Francesco de' Medici (...) ozdobil tento dům fontánami, rybníky a alejemi, a věnoval jej k potěše a odpočinku sebe a svých přátel...*“ Mohl by takový nápis definovat i prostředí Kratochvíle? Pratolino je ovšem příkladem ještě jednoho aspektu renesančních zahrad – jejich bezmála kosmologického charakteru. Francesco de' Medici totiž po vzoru svého otce Cosima proměnil tuto zahradu v osobitý mikrokosmos plný metafor, které měly odrážet moc vladaře v přírodě i společnosti. Pokud Francesco de' Vieri ve svém popisu vily (*Delle Maravigliose Opere di Pratolino, et Amore*, 1587) napsal – „*Pratolino je obrazem dobře spravované republiky zde na světě, ale i božského státu za nebeskými sférami, jelikož nám ukazuje krásu lidské mysli, která sama je odrazem krás nebeského ráje...*“⁵⁹⁰ pak to nebyla ojedinělá reflexe tohoto druhu. Pojetí renesanční vilové zahrady i obecněji ukazuje ve své podstatě obraz světa, kterým se vladař přihlásil k jeho zkoumání a odhalování, ale i ovládnutí. Naznačený přístup explicitně doporučoval například Francis Bacon ve spise *Gesta Grayorum, or the History of the high and mighty Prince, Henry, Prince of Purpoole* (1594), podle jehož doporučení by i zahrada v Kratochvíli mohl být metaforou ideální republiky, nad níž dobře

⁵⁸⁵ MacDougall (pozn. 36), s. 121.

⁵⁸⁶ Lauterbach (pozn. 102), s. 219–232.

⁵⁸⁷ Lazzaro (pozn. 22), s. 9.

⁵⁸⁸ Termín použil H. J. Fugger v listu z 13. 11. 1568 Jacopu Stradovi, viz Lietzmann (pozn. 73), s. 117–118. – Karl Schütz, *Art and Culture at the Court of Emperor Maximilian II.*, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo, 1526–1593*, Wien 2007, s. 77.

⁵⁸⁹ Coffin (pozn. 133), s. 198.

⁵⁹⁰ Suzanne B. Butters, *Pressed labor and Pratolino, Social imagery and social reality at a Medici garden*, in: Mirka Beneš – Dianne Harris (eds.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, s. 61–87, zvl. s. 62–65.

vládne její majitel.⁵⁹¹ Zcela explicitně byla tato myšlenka rozvedena v nerealizovaném konceptu zahrady medicejské vily v Castellu, kterou vytvořil Niccolò Tribolo pro Cosima Medicejského po roce 1538 – v centru zahrady měla stát personifikace *Fiorenzy*, jako topografická alegorie, vyjadřující nadvládu vladaře nad svým městem.⁵⁹² A nakonec, můžeme připomenout, že jeden z italských autorů vilových traktátů, Giovanni Falcone, ve své *La nuova, vage e dilettevole villa* (Pavia 1597) připomínal, že vila je obrazem univerza se všemi živly, nad kterými ovšem vládne pán vily, v analogii vládce – stvořitele/demiurga země.⁵⁹³

Naznačenému manýristickému konceptu vily v Kratochvíli a její zahradě odpovídá i typické propojování díla lidských rukou – Umění na jedné straně a regulované, stejně jako nespoutané Přírody na straně druhé.⁵⁹⁴ Tento rámec dobře vystihuje motivicky bohatou a kombinatorickou spleť různých inspiračních východisek a symbolických vrstev, kterými vily Cinquecenta bezesporu disponovaly. Polaritu, ale i afinitu Umění a Přírody ovšem dokázali současníci reflektovat více než často a více než zajímavě, a odkazovali přitom stále více či méně na Pliniovy antické teze.⁵⁹⁵ Přesně toho si cenil básník a humanista Jacopo Sannarzo ve své slavné *Arcadii* (publikované 1504), kde popisuje vilu a její zahradu jako prostor „částečně utvářený přírodou a částečně navržený úmyslem a uměním“.⁵⁹⁶ Takováto hypotetická „intelektuální“ či „humanistická vrstva“ Kratochvíle a její zahrady přitom nemusí být nijak v protikladu s jejím bytostným účelem jako lovecké vily. Vzpomeňme, že i tak sofistikované stavby jako medicejské Pratolino (ale třeba i Chambord a Fontainebleau Františka I.) sloužily jako lovecké vily. Známe i projekt Francesca di Giorgio Martini na novostavbu takové speciální lovecké vily, která je tvořena centrální hexagonální stavbou a umělým „*hunting park*“, tedy regulovaným lesíkem (*barco*), doplněným přirozeně o vodní plochy (k lovu ryb) i fontány, propojující plynule divokou přírodu s regulovaným prostorem, kde je vše podřízeno lovecké zábavě a relaxaci.⁵⁹⁷

⁵⁹¹ Dobalová (pozn. 219), s. 55. – Kindlmann (pozn. 320), s. 48–49. – Alexander Samson, *Locus amoenus. Gardens and horticulture in the Renaissance*, *Renaissance Studies* 25, 2011, s. 1–23, zde s. 6.

⁵⁹² Liliane Châtelet-Lange, *The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello*, *Art Bulletin* 50, 1968, s. 51–58 zvl. s. 57.

⁵⁹³ Cappelletti (pozn. 34), s. 124

⁵⁹⁴ Připomínám zde však jen, že samotný výraz „manýristický“ je vhodné brát jako uměleckohistorický konstrukt se všemi důsledky, které to přináší, viz už Ernst Hans Gombrich, *Introduction: The Historiographic Background*, in: Ida E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art II. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, s. 165.

⁵⁹⁵ Lise Bek, *Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, Hafniae 1974. Skutečně bizarním, ale příznačným příkladem je náhrobek básníka Bernardina Rota v S. Domenico Maggiore, v Neapoli od Giovaniho Domenica d’Auria (1573), kde soklu dominují personifikace Umění a Přírody, odpovídající emblematickému spisu Scipiona Ammirata, Rotova přítele, *Il Rota ovvero delle Imprese* (1562), v níž se mj. konstatuje, že příroda má na člověka jen ten nejlepší vliv, neboť jej obdařuje ctnostmi a nadáním, které se potom dále rozvíjejí a naplňují v umění a vědě, viz Birgit Laschke, *Arma et litterae – Tugendkonzeptionen an Neapolitanischen Dichtergrabmalern*, in: Joachim Poeschke – Britta Kusch – Thomas Weigl (eds.), *Preamium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002, s. 61–81, zvl. s. 77–78.

⁵⁹⁶ Lazzaro (pozn. 22), s. 111.

⁵⁹⁷ Lazzaro (pozn. 22), s. 75. K Martinimu, ale i Filareteho návrhům loveckých parků viz Margherita Azzi Visentini, *La chasse dans la Duché de Milan à l’époque des Visconti et Sforza. Les parcs de Pavie*

Vilu a její zahradu s oborou v Kratochvíli tedy můžeme vnímat v několika vzájemně propojených vrstvách: jako specifické prostředí určené pro relaxaci a neformální pobyty a jednání Viléma z Rožmberka, jako humanistický koncept vily – arkadického útočiště zasvěceného „důstojnému odpočívání“, ale současně i jako místo, kde vladař prezentuje svou autoritu. To se děje někdy explicitně, ale i „metaforickými prostředky“ a celou organizovanou koncepcí přepychové vily, kultivované zahrady s automaty, na zvěř bohaté obory, kde všude se vladař ukazuje jako nezpochybnitelná autorita, jemuž je všechno dění podřízeno, a jímž je řízeno.

Příroda, poetická *favola* a plodivý element v koncepci vily Kratochvíle

Vilém z Rožmberka vybudováním Kratochvíle bezesporu obohatil domácí architekturu renesance o zcela výjimečný typ venkovské vily, která jako příležitostná rezidence doplňovala síť rožmberských sídel novým prvkem, odpovídající koncepci „důstojného odpočívání“, jak tento antický topos v Itálii 16. století připomínal snad nejvýstižněji zmiňovaný Annibal Caro. Je možné přinést některá další srovnání a souvislosti, v rámci nichž lze snad „přírodní dekorativní program“ Kratochvíle číst. Pokud byl již uveden A. Caro jako prominentní znalec a humanistický poradce ve věcech vil a jejich zahrad, mělo by být připomenuto, že to byl právě on, který se snažil poskytovat konkrétní doporučení pro jejich výstavbu a výzdobu. Vila dle něj musí být především na příjemném a pohodlném místě, musí být bezprostředně spojena s přírodou, zahradou s fontánami a poskytovat místo pro odpočinek, výhled i lov. Místnosti vily nejbližší přiléhající zahradě, zejména loggie, mají být vyzdobeny pastorálními či mytologickými výjevy, jak doporučoval například v návrhu výzdoby římské Villa Giulia pro papeže Julia III.⁵⁹⁸ Konkrétně navrhoval, aby byla vila a zahrada ozdobena příklady božstev spojených s pastorální poezií, již zastupovaly motivy satyrů, nymf, silénů, Bakchů, Panů, bohyň přírody jako Diany, Flory, Ceres, Pomony, na fontánách vodní bohové Neptun, říční bůžci, vodní nymfy a mořská monstra.⁵⁹⁹ Ve vile pak podporují tyto motivy obecně pastorální a bukolický, respektive obecně přírodní charakter venkovské stavby. Podobně se doporučovaly pro výzdobu právě scény inspirované Ovidiovými *Proměnami*, které jsou z těch nejobvyklejších v dekoracích italských paláců a vil Cinquecenta.⁶⁰⁰

Co takový ideální program zahrady a dekorace vily v její blízkosti vlastně znamená? Můžeme tu snad sledovat dva hlavní aspekty. V první řadě to odpovídá raně novověké teorii *decora*, tedy přiměřenosti předmětu výzdoby s ohledem na účel jejího umístění, tedy jejího fungování ve „správném“ a logickém kontextu. Takovýmto mytologickým a s přírodním světem souvisejícím výjevům (tzv. *fabula* či *favole*) doboví italští teoretici, jako např. Gian Paolo Lomazzo, ale i někteří církevní představitelé přisuzovali „konvenční význam a smysl“ vázaný na výzdobu méně formálních světských prostor, mj. i vstupních částí vil či sal terren spojených s přírodou. Přesně tak například Paolo Cortesi ve své spise *De Cardinalatu* (1510) mluví o „*pictura iucundissima in villa*“, přesně v intencích rozlišování mezi *gravitas* paláce a *festivitas* vily.⁶⁰¹ Naopak skutečné a vážnější výjevy čerpající z historických či biblických

et de Milan, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 179–215, zvl. s. 196–199.

⁵⁹⁸ Keller (pozn. 75), s. 57.

⁵⁹⁹ MacDougall (pozn. 120), s. 119–134, zde s. 124. – Lazzaro (pozn. 467), s. 70–94.

⁶⁰⁰ Cappelletti (pozn. 34), s. 115–128, zvl. s. 116.

⁶⁰¹ Cieri Via (pozn. 168), s. 31.

látek (*istoria, storie*), jichž si tyto autority více cenili, měly dekorovat významnější prostory rezidencí, jak upomíná například Giorgio Vasari s vědomím ciceronského rozlišování mezi *fabula a historia*.⁶⁰² Ale ani tato rezervovanost dobových teoretiků však nebránila obohacovat mytologické *favole* morálně-filosofickým smyslem, který v dekorativních programech pozdní renesance využíval zejména spojení obrazu a slova.⁶⁰³ Podobně o vzájemné spojitosti všech těchto témat psal v roce 1601 vzdělaný kardinál Silvio Antoniano jinému kardinálovi a patronu umění Pietru Aldobrandinimu, že k výzdobě vily patří „příběhy bohů, přírody, morální věci, tedy vše co je skutečné, ale i bájně“.⁶⁰⁴

Druhou stránkou této charakteristické výzdoby je neméně konceptuální aspekt, ale více než s narativní linií příběhů božských lásek z Ovidiových „proměn“ a dalších mytologických poesí počítá s emocionálním a senzuálním prožitkem obyvatele a návštěvníka vily. Když referuje Annibal Caro o Ville d'Este v Tivoli, zdůrazňuje neobyčejně smyslová a vizuální i akusticky silně stimulující počitek z řady podnětů – šumící padající vody, zrcadlící se hladiny s reflexemi okolí, ze zvukově se projevujících hydro-pneumatických automatů, sochařské výzdoby, rostlin, to vše v provázané skladbě. Od této „smyslovosti“ však není daleko ke „smyslůstnosti“. Caro tak například oceňuje Venušinu grottu v Tivoli jako místo, které je věnováno smyslné radosti. Podobně se i v medicejském Pratolinu nacházela Kupidova grotta. Smyslové potěšení zde zrcadlí fertilitu přírody, její nekontrolovatelnou plodivost, zastoupenou bohyní Ceres a nymfami, ale má i svůj erotický podtext.⁶⁰⁵

Jak se tedy k těmto obecným tezím a Carovým doporučením má Kratochvíle a její výzdoba? Při popisu její výzdoby bylo již zmíněno, že právě ve vstupní části vily se dodnes dochovaly v záklencích oken a přímo vstupu vedle loveckých a krajinných výjevů právě mytologické scény z Ovidiových *Proměn*, to vše zapojené do elegantních groteskových schémat, opět souvisejících s přírodním elementem grott jako vyjádřením podzemní skryté síly přírody, jak je vnímala renesanční teorie. V sousedním trabantském sále tuto mytologickou vrstvu doplňují nástěnné malby s bohy Autumnem, Cyparissem a Vertumnem, reprezentující přírodní fertilitu, nesoucí organickou a životadárnou symboliku, zvláště u posledního vázanou na dary podzimních plodů, tedy i honitby. Reprezentace přírodních sil, zvířecí i rostlinné říše prostřednictvím loveckých, ovidiovských a dalších mytologických výjevů nesly přirozeně i jistou významovou distinkci. Neměly jako historické scény v patře nést nijak reprezentační a moralizující smysl. Jako osobitý žánr měl spíše vést k navození nálady a prostředkování poetického vidění světa.

Výklad Kratochvíle v „poetickém“ smyslu, jež stále prostředkuje její dochovaný ikonografický program, umožňuje vnímat toto sídlo jako skutečnou vilu, tedy jedinečnou syntézu architektury, umění, zahrady i nespoutané přírody v přilehlé oboře. V tomto smyslu naplňuje základní východiska italské renesanční vily jako projevu obecných vztahů mezi člověkem a přírodou, které se projevují lidskou schopností odhalovat skrytý řád v chaosu přírody.⁶⁰⁶ Tyto úvahy bylo možné v Kratochvíli vnímat na pozadí teoretických spisů, které od poloviny 16. století promýšlely funkci a smysl vil. Jeden z těchto prvních „vilových teoretiků“ Alberto Lollio ve své rozpravě *Lettera ...celebra la villa* (1544) potvrzoval antický

⁶⁰² Ibidem, s. 70, 76, 84, 88–89.

⁶⁰³ Michael Thimann, *Lügehafte Bilder. Ovidsfavole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002.

⁶⁰⁴ Cappelletti (pozn. 34), s. 118.

⁶⁰⁵ Lazzaro (pozn. 22), s. 136, 144. Z domácí literatury ke grottám ojedinělá kniha Niny Michlovské, *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, Olomouc 2011.

⁶⁰⁶ Ree – Smienk – Steebergen (pozn. 85), s. 12.

ideál vily, jež poskytuje nejen duševní klid, ale i možnost intelektuálního rozjímání v čisté přírodě, kterou lze na tomto místě studovat v prvotním stavu a ve všech formách, tedy „v pevnosti země, čistoty vzduchu, plynutí vody a průsvitnosti ohně ...“.⁶⁰⁷ Podle naznačeného kosmologického pojetí byly vily a jejich přírodní kontext vnímány ve smyslu odrazu harmonie vesmíru s člověkem jako božím stvořením v jeho středu.⁶⁰⁸ V humanistické kultuře získávala ovidiovská tematika proměn ještě další význam, neboť ztělesňovala tajemnou proměnlivost a řád přírody, jenž se skrýval před lidským zrakem, ale mohl být odhalován prostřednictvím klasické tradice a mytologických metafor. Proto se v zahradách objevovaly neprostupné lesy, nymfea a grotty jako výraz hlubokého významu ukrytého v přírodních prvcích.⁶⁰⁹ Podle Alberta Lollia poskytuje „sladká svoboda“, kterou vily nabízejí, klidnou mysl především k morálním úvahám o hodnotě a smysluplnosti lidského bytí v sokratovském slova smyslu.⁶¹⁰

Prosperitu a hojnost přírody ale zastupoval i vodní element, v Kratochvíli reprezentovaný nejen kanálem, fontánami a zahradními pneumacko-hydraulickými automaty, ale i vnitřní malířskou výzdobou říčních božstev v centrálním Zlatém sále, nebo v motivu Galatei ve Vilémově pracovně. Vedle obecných souvislostí s konkrétním vodním elementem při Kratochvíli, stejně jako s popularitou vodního živlu v renesančních vilách, může mít motiv oněch říčních božstev v parapetech oken Zlatého sálu v Kratochvíli zajímavou vazbu k osobě samotného Viléma z Rožmberka jako vládce nad jihočeskou vodní říší. Podobně totiž vystupoval janovský Andrea Doria ve své vile, kde jej ve formě sebeidentifikačního portrétu⁶¹¹ zachycoval v roli Neptuna jak reprezentativní portrét Agnola Bronzina, tak alegorický reliéf Benvenuta Celliniho. Pro naše účely může být zajímavé srovnání s vodním elementem nizozemských zámků, tvrzí a vil, kde hrál významnou roli. Nedávno byla Konradem Ottenheymem představena admirálská vila Trompenburg v 's-Gravelandu, kde se v okenních špaletách objevují výjevy námořních bitev. Zajímavý senzuální a iluzivní moment zde představuje, že malované vodní hladina v okenních výklencích sugestivně splývá s reálnou vodní hladinou umělého jezera kolem vily.⁶¹² Podobný efekt nacházím ale i na Kratochvíli, kde malovaná vodní božstva v parapetech tzv. Zlatého sálu sedí na břehu imaginární vodní hladiny, která ale za okny jakoby navazuje na reálnou vodu kanálu, jež vilu obklopuje.

Role vody ve vilových zahradách renesance byla, jak již zaznělo dříve prostřednictvím názorů Annibala Cara, zásadní a vedle senzuálního smyslu, podněcující pastorální a bukolickou atmosféru,⁶¹³ souvisela i s principem přírodní plodnosti – fertility, jak to známe z prostředí italských vil, kde jej zastupuje právě motiv vodních děl symbolizujících plodnost pocházející z tohoto elementu.⁶¹⁴ Obecně a zvláště v „poetickém“ konceptu Kratochvíle sehrával tedy vodní prvek nepřehlédnutelnou roli, ostatně stejně jako ve všech renesančních

⁶⁰⁷ Ackerman (pozn. 76), s. 110.

⁶⁰⁸ Veselý (pozn. 583), s. 29.

⁶⁰⁹ Ree – Smienk – Steebergen (pozn. 85), s. 16.

⁶¹⁰ Ackerman (pozn. 76), s. 110–111.

⁶¹¹ K tomuto fenoménu viz Friedrich Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988.

⁶¹² Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria Genova*, Genova 2005. Vila Trompenburg byla představena v rámci referátu K. Ottenheyma „The admiral, his villa and the smell of the sea“ na varšavské konferenci „The Early Modern Villa: The Senses and Perception versus Materiality“ v říjnu 2014.

⁶¹³ MacDougall (pozn. 36), s. 67.

⁶¹⁴ MacDougall (pozn. 120), s. 124.

vilových zahradách.⁶¹⁵ Téma vody přitom rozvíjela i pastorální poezie renesance, jež pracovala s motivem vody a fontány jako očišťujících prostředků – pramenů zdraví (*fontes salutis*). Oživovala klasický topos spící nymfy, pramenů a podzemních jeskyň jako sídel přírodních prasil, které byly spojovány také s Múzami jako jejich strážkyněmi.

Proč je zde ale neustále zdůrazňována ona plodnost přírody? V případě Kratochvíle, navrhované nejspíše jako (novo)manželské sídlo pro obě Vilémovy poslední manželky nemusí tento rozměr překvapit. Víme, že od všech manželství Vilém především očekával toužebného potomka, jak v případě toho posledního s Polyxenou výmluvně vypovídají svatební tisky.⁶¹⁶ Právě výzdoba Kratochvíle může v některých svých vrstvách explicitně odkazovat na aspekt nově uzavřeného manželství. V kontextu renesančních (novomanželských) domácností to vůbec nebylo nezvyklé. Právě štuková výzdoba v ložnici Polyxeny tuto významovou rovinu jen podporuje – plodivé cykly ročních období s „úrodnými“ bohyněmi Ceres a Flórou, ztělesňující kontinuitu roku i rodu, vodní (!) ptáci a amorci se šípy. Právě tato výzdoba mohla hypoteticky odrážet více či méně přímočaře touhu po narození rožmberského dědice, jak zdůrazňovaly svatební oslavné tisky jako například „*Rač tomu slavnému rodu Pán Bůh požehnati v plodu, z vůle Boží stát se může, že dá plod červená Růže.*“⁶¹⁷ Takovéto náznaky se mohly v prostředí šlechtické domácnosti, nota bene přímo v ložnici manželky bezpochyby vztahovat k „manželské konzumaci“, jak to ostatně bylo v renesančních domovech běžné. V nich totiž své pevné místo nacházely četné objekty, vizuální i verbální projevy tělesné kultury, často nepokrytě erotického či přímo lascivního rázu.⁶¹⁸ Renesanční domácnost totiž disponovala značným množstvím viditelně stále přítomných artefaktů (nejen to, co jsme zvyklí označovat za umělecké díla), které se svými tématy vztahovaly k plodnému potenciálu manželství a hrály exemplární i stimulační roli, ale někdy přímo funkci talismanu (mariánské obrazy a podobně).⁶¹⁹ Principy plodnosti, cyklického a kontinuálního udržení rodové linie byly bezpochyby klíčovými.⁶²⁰ Svatba a nový manželský svazek nebyly stvrzovány jen písemnými doklady, ale četnými rituály a také významnou permanentní přítomností předmětů, které se v procesu oddávání získávaly, či pro svatbu vznikaly v interiérech šlechtických sídel novomanželů. Proto nejen svatba, ale i narození potomka produkovaly v prostředí renesančních domácností četné a zajímavé

⁶¹⁵ Françoise Boudon, *Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance*, in: Jean Guillaume (ed.) *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, s. 137–183. – Rosalind Hopwood, *Fountains and water features. From ancient springs to modern marvels*, London 2009.

⁶¹⁶ Václav Bok, *Literatura a literární kultura spjatá s rodem Rožmberků*, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 257.

⁶¹⁷ Blažej Jičínský, *O stavu svatého manželství předně pro čest a chválu Boží, pro poctivost a památku toho přeslavného sňatku*, Praha 1587. – Pánek (pozn. 400), s. 212–213.

⁶¹⁸ Marta Ajmar-Wollheim, „The spirit is ready, but the flesh is tired“: erotic objects and marriage in early modern Italy, in: Sara F. Matthews-Grieco (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2010, s. 141–169.

⁶¹⁹ Geraldine A. Johnson, *Beautiful Brides and Model Mother. The Devotional and Talismanic Function of Early Modern Marian Reliefs*, in: Anne L. McClanan – Karen Rosoff Encarnación (eds.), *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, New York 2001, s. 135–161. – Adrian W. B. Randolph, *Renaissance Household Goddesses: Fertility, Politics and the Gendering of Spectatorship* in: Anne L. McClanan – Karen Rosoff Encarnación (eds.), *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, New York 2001, s. 163–189.

⁶²⁰ Jaqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven – London 1999, s. 17.

obrazové artefakty oslavující plodnost manželského páru, blahodárné spojení rodů, triumf lásky provázené zejména tak populárními, a nikoliv jen bezobsažně dekorativními amorky a putti, jak můžeme pozorovat v Polyxenině ložnici v Kratochvíli, kde vyjadřují obdobný, byť marně očekávaný „triumf lásky“.⁶²¹ Tyto předměty a výzdoby byly pro rodinná/rodová sídla cíleně pořizovány také proto, aby *ad perpetuum* upomínaly na svazek a na potomstvo, které z něj vzejde.⁶²² Lze zde ještě připomenout další souvislost s italskými vilami renesance – onen motiv cyklu ročních dob a související téma cyklického a věčného plynutí času (trvání rodu) je znám také z vily v Poggio a Caiano, kde měl společně s ovidiovskými motivy ztělesňovat blahodárnou a věčnou vládu Medicejských i harmonické základy jejich moci.⁶²³

V tomto smyslu se nabízí ještě jedno zajímavé srovnání – královské sídlo ve Fontainebleau, venkovská rezidence budovaná Františkem I., jejíž účel loveckého zámku přírodní aranžmá i výzdoba vyvolává zajímavé paralely s Kratochvílí.⁶²⁴ Klíčem pro čtení stavby je její etymologická legenda, vztahující se k vodnímu prameni. V 16. století ji provázely četné reprezentace Nymfy z Fontainebleau, jež se vztahuje k místu „krásné fontány“, na němž bylo sídlo založeno. Můžeme zmínit alespoň dvě její zobrazení (rytina podle Pierra Milana, po 1545 a bronz Benvenuto Celliniho (1544), které shodně zachycují pololežící nahou nymfu s vodním pramenem, loveckými motivy (jelen, kanec, srna, lovečtí psi) a především s četnými motivy úrodné přírody a její plodivosti/plodnosti (putti, rostliny, různé plody). Vodní element s nymfou asociuje erotický element, reflektovaný i v interiérové výzdobě galerie u scény s Venuší. Tyto motivy výzdoby přitom jasně manifestují účel stavby Fontainebleau: místo erotické relaxace, prostředí pro lovy, stejně jako výtvarně bohaté prostředí pro uměnímilovného vladaře. Dvůr této rezidence byl jednoduše vztažen ke smyslovým požtškům, byl to Venušin svět, pro nějž byla vlastní potěšení, vodní živel tryskající z pramenů, a úrodná zem, hojnost plodů přírody a zvířat.⁶²⁵

Samozřejmě, výklad vodního elementu v zahradních vilách může mít i svou praktickou stránku, jak upozorňuje skeptický Edward Wright – voda prostě sloužila k zalévání rostlin a bylin, které měly mít stejně jako uspokojivý pohled na vodní hladinu především terapeutický efekt.⁶²⁶ Samotný vizuálně stimulující potenciál vil a jejich zahrad měl mít již dle antických i pozdějších autorit (např. Vitruvia, jehož vztah k řecké medicínské tradici je dobře znám) právě tento občerstvující a léčebný smysl. Proto E. Wright mluví o „*scenic refreshment*“,⁶²⁷ jako o kvalitě, kterou zahrady přirozeně, a nijak sofistikovane poskytovaly. Je jistě správné, že se na tento aspekt upozorňuje. Víme přece dobře, že uživatelé vil se v nich skutečně na radu lékařů jezdili uzdravovat, nacházeli zde osvěžující útočiště před horkem města či hygienicky příznivější prostředí, a to nejen při různých

⁶²¹ Claudia Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi der parto*, München – Berlin 2003.

⁶²² Sara F. Matthews-Grieco, *Marriage and Sexuality*, in: Marta Ajmar-Wollheim – Flora Dennis (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006, s. 104–123.

⁶²³ Ackerman (pozn. 76), s. 82.

⁶²⁴ Lagerlöf (pozn. 201), s. 73–80.

⁶²⁵ *Ibidem*, zvl. s. 76–77.

⁶²⁶ Wright (pozn. 23), s. 41. Dlužno zmínit, že tento pragmatický zřetel při reflexi, ale také využívání zahrad zastávali i doboví současníci, respektive ti, kteří byli přímo v roli tvůrců a uživatelů zahrad, jak dokládá popis zahrad z pera hlavního brunšvického vévodského zahradníka z poloviny 17. století, viz Hauschke (pozn. 103), s. 133–171, zvl. s. 165.

⁶²⁷ Wright (pozn. 23), s. 35–42.

epidemiích, ale i při narození potomků.⁶²⁸ A právě to nás znovu přivádí k myšlence „vilové fertility“ v Kratochvíli, kde přece metaforické i praktické aspekty plodnosti mohly bez problému koexistovat. K tomu se mohou vztahovat i diskutované morální příběhy „rožmberské etiky“ čerpané z Livia a jejich místo v apartmánu Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Tyto motivy výzdoby v bezprostředním Polyxenině okolí nejen symbolicky demonstrovaly vzory manželčiny ctnosti, stejně jako koncepci patriarchální superiority jejího muže, ale evokovaly, a snad i povzbuzovaly plodivý potenciál manželství. Maně si můžeme vzpomenout na středověkou praxi, uchovávanou ještě Leonem B. Albertim, který doporučoval, aby části domu obývané ženami zahrnovaly obrazy vážených a statečných mužů, s účelem povzbudit plodnost matky – „*v místnostech, kde se muž s ženou schází (camera nuziale) se doporučují zvláště vznešené a pěkně namalované obrazy, jež jsou nesmírně důležité pro otěhotnění ženy a krásu potomků*“.⁶²⁹ Zde se v poslední době připomíná např. palác Lorenza di Pierfrancesca de' Medici, který jej u příležitosti svatby se Semiramis Appiani vyzdobil Botticelliho obrazy Primavera a Minerva s kentauřem, o jejichž adresování novomanželce se dnes jen málo pochybuje.⁶³⁰

Ani tímto ale není téma přírody, její plodivosti a rozmanitosti v Kratochvíli zdaleka vyčerpáno. I sama zvířecí výzdoba v přízemí Kratochvíle může rozšiřovat působivost a komplexnost zdejšího přírodního elementu, což je patrné na samotném výběru zvířat v přízemních síních. Vyskytují se zde nejen skutečná a lovená zvířata (jelen, kamzík, liška, vlk, divoké prase), ale i exotická (lev, nosorožec, slon, tygr, opice) a bájná (jednorozec, gryf). Nešlo jen o reprezentaci zvířat, která se mohla v okolí Kratochvíle lovit, ale spíše o obecné zvířecí univerzum, malovanou menažérii, kde se důraz kladl na cizokrajnou a neobvyklou zvířenu. Z výzdoby nepromlouvá skutečná zvířecí společnost, ale zobrazená zvířata představují spíše reprezentativní výzdobný prvek, jenž dodává rožmberské vile vznešený charakter. Proto i v Kratochvíli ještě Bohuslav Balbín sugestivně mluví o „*skvěle vyzdobeném zvěřinci*“.⁶³¹ Taková výzdoba zrcadlí všeobecný aspekt zvířecího společenství jako symbolu přírodního univerza, který v některých vilách a podobných rezidencích rozvíjely přímo fyzické zvěřince v „zoologických zahradách“ vil v Itálii (např. medvědi v Pratinu), ale i v Záalpi (Neugebäude u Vídně, letohrádek ve Stuttgartu). I tento motiv obecně souvisel s ideou rajske zahrady, která provázela uzavřené zahradní komplexy vladařských a šlechtických rezidencí.⁶³² Nejen z těchto důvodů pronikla do výzdoby rožmberské vily exotická i bájná zvěř. Myšlenka Edenu se totiž v příznačně v humanistické podobě mísila s klasickými odkazy na Arkádii, jak to lze vidět u italských renesančních vil, jejichž zahrady byly právě rajskými variacemi či spíše replikami.⁶³³ Kratochvíle také svou uzavřeností odkazovala na rajskou zahradu, jež se v křesťanském pojetí vztahovala k řeholní klausuře. V humanistickém smyslu

⁶²⁸ Lillie (pozn. 44), s. 151.

⁶²⁹ Ondřej Jakubec, Etický program výzdoby rožmberské vily Kratochvíle jako symbolický obraz manželské ctnosti, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 455–468. Roli obrazů jako stimulujících médií zdůrazňoval již dříve i dominikán, kardinál Giovanni Dominici ve spisu *Regola del governa di cura familiare* (1405), Susanne Kress, Frauenzimmer der florentiner Renaissance und ihre Ausstattung, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 110–113.

⁶³⁰ S posledním přehledem literatury Kress (pozn. 629), s. 111–112.

⁶³¹ Businská – Tichá (pozn. 21), s. 138–139, 228.

⁶³² Dobalová (pozn. 219), s. 24–29, 168–170.

⁶³³ MacDougall (pozn. 275), s. 47–48.

navazoval „ráj vytržený ze světa“ na četná literární topoi – Vergiliovo elysium, Claudianovu zahradu lásky, Horatiovu zahradu Venuše či Hesperidek.⁶³⁴ Tento ideový základ mohl být programový, případně provázený citacemi formou uměleckých děl, soch a malovaných výzdob, ale vždy byl v manýristických zahradách přítomný. Ikonografický program nemusel být písemně vyjádřený, neboť zásoba motivů byla pro poučenějšího objednavatele vždy k dispozici.⁶³⁵ Ovidiovská bukolicko-pastorální idea Kratochvíle tak snad i pomocí „antických“ forem své výzdoby, štukatur all'antica s námětem římské prehistorie a historie oživuje myšlenku zlatého věku a mýtické Arkádie. Nemusel to přitom podtrhovat žádný vyhraněný literární, mytologický a ikonografický program. Kratochvíle mohla odrážet autonomní pastorální téma, jenž bylo zastoupené ve všech vilách italské renesance.⁶³⁶ Tento poetický duch Kratochvíle může dobře dokreslovat básnický popis Domenica Ghisbertiho věnovaný v 17. století Hellbrunnu u Salcburku, který je do určité míry pojetím výzdoby a zahrady srovnatelný s vilou posledních Rožmberků: „Ó, jaký ráj na zemi! Zahrada – vodní labyrint, hra najád, divadlo květin, aréna pro pozorovatele, kapitol soch, museum Grácií“.⁶³⁷

Náročná iluzivní dekorace malované architektury i tapiserií, grotesek a zejména mytologické odkazy posouvají již v přízemí výzdobu paláce Viléma z Rožmberka dále než jen k prostému loveckému žánru. Při pohledu na zdejší zvířenu je možné si mimoděk připomenout jiné italské vilové zahrady, zejména medicejské v Castellu či zahradě Boboli při Palazzo Pitti ve Florencii, v nichž vznikly po polovině 16. století známé grotty se skupinami zvířat (mezi léty 1565-1572). Tyto zahrady ve svém rajském konceptu zahrnovaly stejně bohatou výzdobu jako Kratochvíle, domácí, divoká i exotická zvířata – kozy, lvi, sloni, žirafy či bájný jednorožec. Tato zvířata, od ovcí, přes hady až po slony a draky právě úzce asociovala představu pozemského ráje a současně symbolizovala divokou přírodu. Podobná zvířecí společenství bychom našli i v dalších vilách. Například v římské Ville Mattei, kde byla v osmdesátých letech 16. století různorodá zvířata vytesána z vulkanického kamene, naturalisticky pomalována a rozptýlena v *boschetti* zahrady. A nesmí se zapomínat na sbírku více či méně monstrózních zvířat v Sacro Bosco vily Vicina Orsiniho v Bomarzu (lvi, sloni, draci, medvědi ad.). Vodní živel zastupovala v zahradách další zvířata – velryby, želvy, žáby, vodní ptactvo, četné ryby a další v živé i umělé podobě.⁶³⁸ A ještě snad poslední drobná souvislost aplikace této bohaté menażérie v rámci renesanční kultury. Na náhrobku básníka Bernardina Rota v kostele S. Domenico Maggiore v Neapoli, vytvořeném Giovanim Domenicem d'Auria v roce 1573, jsou ve spodní části zajímavě vedle sebe vyvedeny ženské personifikace Umění a Přírody. Zvláště ta druhá (v podobě Venuše Efezské s mnoha prsy, jako v zahradě Vili d'Este v Tivoli) je zajímavě zobrazena tak, že její nahé tělo pokrývají v

⁶³⁴ Motiv zahrady Hesperidek bylo možné vnímat v Kratochvíli na pozadí spřízněnosti Samsona s Herkulem jako prototypu Viléma z Rožmberka v roli spravedlivého, statečného a ctnostného vladaře. Tuto symbolickou a mocenskou sebereprezentaci lze najít v pozadí řady renesančních i barokních vil a jejich zahrad. Blíže Anna Schreurs, „Herkules verachtet die einstigen Gärten der Hesperiden im Vergleich mit Tibur“. Die Villa d'Este in Tivoli und die „memoria dell'antico“, in: Wolfram Martini (ed.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, s. 107–127. – Helmut-Eberhard Paulus, Eine Orangerie und ihr Lusthaus als Abbild des fürstlichen Standesanspruchs. Zur Ikonographie des Deckengemäldes im Achteckhaus von Schloss Sondershausen, *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten* 11, 2007, s. 124–141.

⁶³⁵ MacDougall (pozn. 275), s. 37–59. – Coffin (pozn. 133), s. 3–4.

⁶³⁶ Luba Freedman, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York 1989, s. 5–6.

⁶³⁷ Tim Knox – Caroline Holmes, *Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen. Architekturspielereien und Blickpunkte in europäischen Parkanlagen*, München 2009, s. 36.

⁶³⁸ Lazzaro (pozn. 22), s. 137–140.

reliéfu nejrůznější zvířata jako orel, slon, jednorožec, ryba, had, kůň, ještěrka atd. Oslava tvořivé moci Přírody zakončuje nepokrytě dvojsmyslné zobrazení ptáčka (uccello) v klínu ženy.⁶³⁹ Analogické personifikace zobrazení přírody se přitom objevovaly v samotných zahradách, jako v případě sochy *Matky Přírody* od Niccola Tribola z roku 1529, určené pro zámek Fontainebleau a obsahující navíc explicitně erotické motivy.⁶⁴⁰

Takovéto směsice zvířat při renesančních vilách a vůbec imaginaci vyjadřovaly typické paradigma kontrastu nekontrolované a divoké přírody vůči civilizaci/kultuře. Na druhou stranu jejich explicitní vyjádření v zahradách, kde vše kontroluje její majitel, vyjadřovalo, mj. v souvislostmi s lovy, ale i „sběratelstvím“ či dary vzácných zvířat princip ovládnutí, dominance a přivlastňování zvířat jejich majitelem. Chtělo by se říci, že čím divočejší či exotičtější zvířena byla v zahradě či vile a její výzdobě představena, tím více byla demonstrována autorita, nadvláda a vůbec velkolepost vlastníka.⁶⁴¹ Souvisí to právě s fenoménem lovu, jako šlechtické zábavy, ale i atributu síly a vlády šlechtice. Jeden ze záalpských příkladů, byt' ne tak sofistických, ukazuje i zámek meklenburských vévodů Güstrow, doplněný kolem roku 1570 o ústřední slavnostní sál s promyšleným genealogickým programem. Ten byl zajímavě podtržen výraznou štukovou dekorací v podobě velmi živých výjevů jelenů a srnců, kteří snad měli podtrhovat ideu rodové vitality a síly.⁶⁴² Také malovanou zvířenu v Kratochvíli můžeme tedy vnímat nejen na pozadí loveckého žánru, ale rovněž v metaforickém slova smyslu jako projev lovecké, mužné zdatnosti šlechtice.⁶⁴³ Tyto různé vrstvy výkladu zvířecího elementu lze v Kratochvíli možná ještě doplnit o další. Již výskyt trojice zajíců ve vrcholu klenby trabantského sálu naznačuje i možné křesťansko-alegorické výklady, které lze jistě vztáhnout i na další vyobrazená zvířata. Takto se například poukazuje na roli jednorožce, vyskytující se právě i v této místnosti v Kratochvíli, v programu grotty medicéjské zahrady v Castellu. Dle některých výkladů se jeho role vztahuje až právě ke křesťanskému pojetí Physiologa, kdy jednorožec má moc očistit svým rohem otrávené vody, což posiluje charakter zahrady jako pozemského ráje. Ovšem míněno ve smyslu „současného ráje“, revokace Zlatého věku, který je vládou Medicéjských znovu aktualizován.⁶⁴⁴

Pokud se tedy vrátíme k doporučením Cara či Lomazza, pak je i v Kratochvíli přesně dle jejich intencí dekorováno přizemí, bezprostředně se stýkající s okolní zahradou, oněmi poetickými příběhy (*favola*), čerpanými z Ovidiových *Proměn*,⁶⁴⁵ stejně jako přírodními – loveckými a zvířecími žánry.⁶⁴⁶ Kratochvíle tak ukazuje příklad kombinace základního „historického“ a „poetického“ principu, jak tuto základní (komplementární) polaritu v umění italské renesance studoval např. Jan Białostocki v podobě „florentské historie“ a „benátské

⁶³⁹ B. Laschke 2002, s. 61–81, zvl. s. 77–78.

⁶⁴⁰ Allen J. Grieco, From rooster to cocks. Italian Renaissance fowl and sexuality, in: Sara F. Matthews-Grieco (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2010, s. 89–140, zvl. s. 92–93.

⁶⁴¹ Claudia Lazzaro, Animals as Cultural Signs: A Medici Menagerie in the Grotto at Castello in: Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven – London 1995, s. 197–227.

⁶⁴² Heck (pozn. 528), s. 137–138.

⁶⁴³ Zajímavě se to projevuje na portrétu falckého kurfiřta Ottheinricha, v roli Herkula, na tapisérii z roku 1535, kde je obklopen bohatou zvířenou, obvyklou i exotickou, viz Hilda Lietzmann, *Irdische Paradiese. Beispiele höfischer Gartenkunst der 1. Hälfte des 16. Jahrhundert*, München – Berlin 2007, s. 112–113.

⁶⁴⁴ L. Châtelet-Lange 1968, s. 56, 62.

⁶⁴⁵ Thimann (pozn. 603).

⁶⁴⁶ Keller (pozn. 75), s. 40, 54–57.

poesie“, pro které je vlastní nejen námětová, ale i formální a významová distinkce.⁶⁴⁷ V Kratochvíli bychom nejspíše nemohli očekávat nějak přímou reflexi soudobé italské umělecké teorie. Spíše zde, jako i jinde v záalpském prostředí, docházelo k zajímavé umělecké kreaci, která čerpala z různých dobových zdrojů, do jisté míry zachovávala vnitřní logiku takové výzdoby dle všeobecně sdílených či známých konvencí. Přitom ale nijak dogmaticky nemusela napodobovat konkrétní příklady. Kratochvíle v tom jistě nezůstávala osamocená. Blízký příklad obdobného prostorového dělení na „přírodní žánr“ s loveckými, zvířecími, ale i poetickými ovidiovskými příběhy v parteru, a na „historické“ výjevy z římských a biblických dějin o podlaží výše nacházíme v téměř současné výzdobě pozoruhodné grotty wittelsbašské městské rezidence v Mnichově z doby po roce 1581, kde jsou tyto „poetické“ a „historické“ výjevy podobně hierarchizovány.⁶⁴⁸ Životní postavy iluzionisticky zachycených lovců přitom v Mnichově souvisely stejně jako v Kratochvíli s dvorskou povahou této výlučné zábavy šlechticů. V grottě mnichovské rezidence je možné obdobně jako v Kratochvíli vidět i podobné malby mytologických ovidiovských příběhů zobrazujících Merkura, Venuši, Apollóna zabíjejícího draka Pýthona, Apollóna s nymfou Dafné, Neptuna, Ceres a další. To vše je v Mnichově začleněné do zahrady, které vévodí kašna s Perseem držícím hlavu Medusy jako triumf dobra nad zlem a ctnosti nad neřestí. Stejnou ideu v Mnichově zastupuje scéna s bohyní Minervou a Múzami na úpatí Helikónu, vítězíci v souboji s dcerami krále Piera, podobně jako v již připomenuté tabulnici v Rožmberku.⁶⁴⁹ Celý mnichovský areál ovládá manýristický koncept triumfu plodivé moci přírody, provázaný s oslavou lidské moudrosti a umění, k němuž je využíváno opět, jako v Kratochvíli, pestrých témat a vzorů, které renesanční kultura dokázala kombinovat s neobyčejnou lehkostí a přirozeností.⁶⁵⁰ Tento intelektuální koncept opět svými tématy připomene již v úvodu zmíněnou papežskou loveckou vilu Casino La Magliano poblíž Campo di Merlo, která sloužila velkým reprezentačním loveckým slavnostem, ale současně reflektovala učený a kultivovaný status svých majitelů.⁶⁵¹ Rožmberská Kratochvíle nemusí být těmto příkladům příliš vzdálena.

Některé příklady vil a zahrad Cinquecenta

Po tomto představení některých aspektů výzdoby Kratochvíle nebude možná zbytečné zasadit její „program“ do konkrétního kontextu vil v Itálii, ale i Záalpi. Takové srovnání, samozřejmě míněno v nijak kauzálních souvislostech, a snad někdy poněkud nadnesené, má přesto za cíl poukázat na fakt, že některé z motivů použitých v Kratochvíli lze hledat i zde. Účelem těchto jen velmi letmých příkladů je doložit, že rožmberská Kratochvíle, přes svou zdánlivě „periferní“ pozici sdílí některé obecné rysy renesančního „vilového designu“. Jakkoliv mohou uvedené příklady působit vzdáleně, vedle obecných, ale snad přesvědčivých analogií mohou přece jen dokládat rozměr konkrétnějších inspirací. Souvisí to totiž se zásadním problémem přenosu konkrétních architektonických idejí a forem. Známe sice jen několik dokladů o přímé znalosti italských vil v Záalpi, ale i ty mohou být ve svém doloženém fragmentu důležité: takovou již zmíněnou dokumentaci vily d'Este v Tivollu získal Maxmilián II., Jacopo Strada si zase nechal v roce 1576 zhotovit v Mantově u architekta Bertaniho model

⁶⁴⁷ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, New York 1967.

⁶⁴⁸ Maxwell (pozn. 288), s. 414–462.

⁶⁴⁹ Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3), s. 101–120.

⁶⁵⁰ Maxwell (pozn. 288), s. 447–454.

⁶⁵¹ Coffin (pozn. 34), s. 112–114.

tamního Palazzo Te, patrně pro vévodu Albrechta V. Wittelsbašského, který jej do Itálie vyslal.⁶⁵²

Villa Medici ve Fiesole

Na počátku všeho můžeme uvést nejstarší medicejskou vilu vznikající ve druhé polovině 15. století ve Fiesole, která se již zcela oprostila od tradiční obranné a hospodářské podstaty venkovského sídla. Stavba může sloužit jako quattrocentní východisko pro vily následujícího století, s nimiž sdílela základní rysy svého humanistického zadání. Fiesolská vila již nyní není spojována s architektem Michelozzo di Bartolomeem, kterému ji připisoval Giorgio Vasari, ale s poněkud jiným prostředím. V něm hrál klíčovou roli druhorozený syn Cosima II Vecchia de' Medici Giovanni, velmi zajímavá osobnost. Koncept jeho fiesolské vily, kterou stavěli Antonio Manetti a Bernardo Rossellino, patrně vytvořil Leon Battista Alberti. Tato vila se jako první odlišila od dosavadních medicejských vil, které byly stále tradičně formovány ve stylu „tvrze-vily“ (Trebio, Cafaggiolo, Careggi). Původní rozvrh vily byl menší, ale zato její kubický tvar vytvářel mnohem kompaktnější a harmoničtější hmotu, kloubící ekonomii s krásou do podoby „střízlivé velkoleposti“. Také samotné založení vily poblíž města, ale v krajině, ve svahu s výhledem do kraje plně rezonovalo s albertiovským (de facto ale Vitruviovým) promyšlením stavební úlohy venkovské vily. Víme přitom, jak si kvality vily (dobrý výhled, příznivé klima) uvědomovali a pochvalovali florentští humanisté, například Marsilio Ficino. Fiesolská vila se v duchu Albertiho doporučení plně soustřeďuje na estetické kvality, na její záměrnou „vizibilitu“, s níž se architektura setkávala s organizací přírody (zahrady) i přirozeným a současně dominantním začleňováním do krajiny. Podobně i vnitřní dispozice vily s ústředním *salone* odrážela Albertiho tezi o potřebě koncipovat v jádře vily jako její srdce právě takovou prostoru (*cavaedium*).⁶⁵³ Vila navíc reflektovala humanistické hodnoty antického vilového revivalu, v rámci kterého Medicejští oživovali ideál bukolického života v nerušeném ústraní od světa povinností (*negotium*), jenž poskytoval ušlechtilý odpočinek (*otium*), přesně jak to ve svých básnických dílech oslavovali Ovidius či Horatius, jenž považoval zušlechťující odpočinek za důležitější než moc a bohatství.⁶⁵⁴ Taková stavba již byla budována zcela bez dominantního zřetele na její ekonomický, tedy zemědělský potenciál a právě proto představuje model pro další vývoj vilového stavitelství.⁶⁵⁵

Vila Giulia v Římě

Villa Giulia nese jméno podle papeže Julia III. Vznikala od roku 1550 na severu Říma, kde na protější straně Tibery tvořila důstojný protějšek Raffaelovy Villy Madama. Jedinečné sepětí architektury vily a její tajné zahrady s okolní přírodou podtrhuje řada antických citací (nymfeum), které z ní činí vedle zmíněného Raffaelova projektu příkladný pokus o rekonstrukci antické vily. Toto východisko s sebou neslo prostřednictvím řady odkazů obecnou ideu návratu ke zlatému věku, která má nejen humanistický, ale z hlediska papeže i mocenský a reprezentační smysl. To ukazují zejména motivy ze starořímské historie a busty imperátorů. Základní východisko rozvíjejí humanistická témata oslavy přírodních sil (vodní

⁶⁵² Lietzmann (pozn. 73), s. 116.

⁶⁵³ K této nové revizi medicejské vily ve Fiesole přesvědčivě Donata Mazzini – Simone Martini, *Villa Medici a Fiesole. Leon Batista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Firenze 2004.

⁶⁵⁴ Holberton (pozn. 275), s. 173–178. – Coffin (pozn. 34), s. 9.

⁶⁵⁵ Donata Mazzini – Simone Martini, *Villa Medici*, s. 172.

nymfy, kašny, cykly čtyř živelů) a plodnosti (bakchanálie, Venuše, Diana, Flora, Ceres, cyklus ročních období). To vše doplňuje neoplatónská rovina, kde Venuše v podobě Svornosti vyrovnává svou krásou nesoulad a dosahuje harmonie. Éros přitom ukazuje dokonalý obraz nebeské lásky. Program výzdoby příznačně provází christologicko-pohanská rovina ztotožňující Apollóna s Kristem. Kosmologický program sceluje herkulovská *virtus* povyšující člověka nad rámec materiální existence. To podporují tradiční motivy ctností a svobodných umění spojující tuto představu harmonického obrazu světa s reprezentačním zviditelněním papeže, jehož představují zjevně zašifrované alegorie Spravedlnosti a Míru, Víry a Štědrosti (štukové reliéfy Bartolomea Ammanatiho).⁶⁵⁶

Villa Farnesina v Římě

Bohatě vyzdobená římská Villa Farnesina nezapře, že její tvůrce Baldassare Peruzzi byl malíř. Výraznou stopu ve výzdobě stavby zanechal Raffael a jeho dílna. Vila i její výzdoba vznikala v letech 1510–1518 pro bankéře Agostina Chigiho, jednoho z nejbohatších mužů své doby. Je možné tu najít několik zajímavých souběhů s výzdobou interiérů Kratochvíle – od konkrétních prvků jako motivů krajin a velmi blízkých figur putti v podokenních parapetech až k obecné shodě v provázání ovidiovské pastorální atmosféry lásky a plodnosti s triumfujícím herkulovským a múzickým vzorem ctnosti a harmonie.⁶⁵⁷ Toto pojetí není v rožmberském prostředí ojedinělé, neboť se později objevilo ve výzdobě tabulnice na Rožmberku.⁶⁵⁸

Villa d'Este v Tivoli

Morálně reprezentační symbolika, opřená o mytologické figury, je plně rozvinuta ve vile Ippolita d'Este z třetí čtvrtiny 16. století, která se v Tivoli mohla inspirovat ideálem nedaleké římské vily císaře Hadriána. Kardinál d'Este zde symbolicky vystupuje jako Herkules a koncept zahrady zrcadlí zahradu Hesperidek. Zdánlivě nejednotná vnitřní výzdoba představuje ve vazbě na herkulovský morální triumf nad neřestmi zejména cykly ctností. Ty kombinuje, shodně jako v Kratochvíli, nejen s dekorativními motivy (malby krajin, rozliční putti, iluzivní malované hříčky) a oslavou plodivé přírody (Bakchus a Ceres, cyklus ročních dob, Juno a Venuše), ale také se starozákonními „historiemi“ Mojžíše a Noa. Tyto figury se bez rozpaků prolínají s mytologickými božstvy zobrazenými na klenbě *salotta* podobně protějškově, jako tomu je v pracovně Viléma z Rožmberka v Kratochvíli. Ikonograficky shodné jsou i dekorace v zahradě, které svými ovidiovskými motivy plně zapadají do

⁶⁵⁶ John A. Gere, The decoration of the Villa Giulia, *The Burlington magazine* 107, 1965, s. 198–206. – Ruth Tschäpe, *Die Villa Giulia. Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Aachen – Mainz 1995. – Alberta Campitelli, *Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento. Alcuni documenti e un'ipotesi per Villa Giulia*, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il Giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 199–228. – Coffin (pozn. 133), s. 80–82.

⁶⁵⁷ Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma. The Villa Farnesina in Rome*, Modena 2003. – Anka Ziefer, „Marte e Venere sorpresi da Vulcano“. La fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma, in: Maria Beltramini (ed.), *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa 2010, s. 207–231, 722–725.

⁶⁵⁸ Bůžek – Jakubec – Král (pozn. 3) s. 134–140.

přírodního aranžmá, zejména v Dianině grottě s reliéfy Apollona a Dafné.⁶⁵⁹ Všeobecná idea vily je pak vyjádřena alegoriemi Času, Fortuny, Slávy, Vznešenosti, Náboženství, Učenosti a Štěrnosti, čímž opět hlásá základní rovinu sebe prezentace stavebníka. Ten si ve vile budoval nejen prostor k okamžité reprezentaci, ale také osobní a rodovou památku, jež nese srozumitelné poselství o jeho vznešeném a ctnostném životě hodném následování. Tento vzkaz je současně ve vile a její zahradě začleněn do arkadické a romantické atmosféry podpořené množstvím pestrých mytologických prvků.⁶⁶⁰

Villa Barbaro v Maser

Dalším příkladem vily, tentokrát z Benátska, je bohatě zdobená Villa Barbaro v Maser, která vznikala od roku 1549 podle projektu Andrea Palladia pro významného humanistu Daniela Barbaru a jeho bratra Marc'Antonia. Sochařskou výzdobu a fresky v interiérech vytvářeli kolem roku 1560 Alessandro Vittoria, Marc'Antonio Barbaro a Paolo Veronese. Program vily nese opět romanticko-historizující rysy, kdy malované motivy ruin revokují ideál starověké vily, kterou chtěli zadavatel i tvůrci následovat.⁶⁶¹ Základní idea dekorativního programu vily se podle některých výkladů vázala na oslavu univerzální harmonie v podobě božské lásky vítězí nad chaosem, a to odkazem na principy antické morální filozofie. Idea kosmického řádu se ve vile Barbaro vztahuje k lidskému individu, jehož prospěch, štěstí i moc se odvíjejí jen od podřízení božské autoritě a mravním principům.⁶⁶² Kratochvíli s výzdobou v Maser spojují nejen mytologické postavy – vodní, pastorální a lovečtí bohové Neptun, Pan, Bakchus, Diana, které využívají inspirační základ v Ovidiovi, ale i prosté lovecké žánry a průhledy do krajin.⁶⁶³

Ve vztahu k rožmberské vile mohou zaujmout zejména četné iluzivní motivy postav vycházející z imaginárních dveří, které vykazují podobnost s postavou loutnistky v pracovně Viléma z Rožmberka. Ve Ville Barbaro jedna z těchto postav v ústředním postavení na klenbě Salla dell'Olimpo dokonce znázorňuje manželku Marc'Antonia Barbaru, opět v iluzivním pojetí figury jakoby stojící na balkonu. Tato figura se vztahuje k dalším alegorickým postavám – zejména Božské Moudrosti. Některé výklady naznačují, že ve zdejší výzdobě vázané na obecné téma harmonie byla v programu zvládněna myšlenka rodinné svornosti související s obrazem ideální, věrné a ctnostné manželky. V souladu s ikonografií výzdoby – zosobněné ctností, Venuše, Juno, Fortuna – zdůrazňuje vila Barbaro obraz harmonické domácnosti vedené ideální ženou jako obraz mikrokosmu, který je ve všech svých ohledech podřízen a

⁶⁵⁹ David Dernie, *Villa d'Este at Tivoli*, London 1996, s. 102–103.

⁶⁶⁰ Coffin (pozn. 7), s. 41–55. – Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hyppolyte. Un rêve d'immortalité héliaque*, Paris 2002.

⁶⁶¹ Ree – Smienk – Steebergen (pozn. 85), s. 242–245. – Guido Beltramini – Howard Burns, *Palladio*, Venezia 2008, s. 114–129. – Ulrike Ilg, Ein Zitat nach der Antike im plastischen Fassdenschmuck der Villa Barbaro in Maser, *Annali d'architettura* 9, 1997, s. 49–60.

⁶⁶² Luciana Larcher Crosato, Considerazioni sul programma ikonografico di Maser, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institut in Florenz* 26, 1982, s. 211–256. – Inge Jackson Reist, Divine Love and Veronese's Frecoes at the Villa Barbaro, *The Art Bulletin* 67, 1985, s. 614–635. – Lewis (pozn. 38), s. 289–307.

⁶⁶³ K zajímavému motivu krajin v Maser Konrad Oberhuber, Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser, in: Tilmann Buddensieg – Matthias Winner (eds.), *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin 1968, s. 207–224.

vztažen k harmonickému nebeskému světu – makrokosmu.⁶⁶⁴ V té souvislosti se nabízí otázka, zda by bylo možné také v Kratochvíli sledovat tuto významovou rovinu, jak to nabízí program ctností v apartmá Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Hypoteticky je možné se ptát, jestli má postava loutnistky v předpokoji Viléma z Rožmberka blíže k neutrálnímu motivu iluzivních žánrových postav, jak jsou známé z výzdoby italských vil, nebo spíše ke konkrétní manželské symbolice vily Kratochvíle, v daném případě k Polyxeně. Nemusí být bez zajímavosti, že na grafickém cyklu Raphaela Sadelera staršího Čtyři roční období se objevuje na místě Jara právě postava loutnisty, jež symbolizuje mládí a především lásku, jejíž různé projevy se odehrávají v prostředí zobrazené vily.⁶⁶⁵ V tomto smyslu by symbolická výzdoba Kratochvíle podporovala onu významovou rovinu, v níž se myšlenka plodivé přírody, odkazující na četná antická topoi, vázala na očekávané narození potomka.

Palazzo Te v Mantově

Jako poslední příklad italské vily může být zmíněn Palazzo Te v Mantově, kterou stavěl a vyzdobil Raffaelův žák Giulio Romano se svou dílnou v letech 1527–1534 pro Federiga II. Gonzagu. Neobyčejně působivá stavba a její bohaté dekorace vytvářejí osobitou příměstskou vilu, jež sloužila jako příležitostné sídlo mantovského vévody. Palazzo Te je svými antikizujícími citacemi spřízněné s římskou Villou Madama.⁶⁶⁶ Lze jmenovat některé detaily, které se v osobité reflexi nacházejí také v Kratochvíli. Z bohaté výzdoby mantovské vily jde o bílé antikizující štukatury, průhledy do krajin i lovecké výjevy, zejména v Pokoji větrů velmi podobné vstupní přízemní síni Kratochvíle, vlysy s tančícími putti, štukovou zvířenou, pastorální božstva a bohyně úrody, lásky a plodnosti, vodní božstva, iluzivní postavy ve fiktivních perspektivních průhledech, lovecké výjevy, bohaté groteskové dekorace, cykly ženských personifikací ctností, scény z římských dějin Tita Livia.⁶⁶⁷

Záalpi

Mantovská vila vyzařovala výrazný vliv do střední Evropy, zvláště do Landshutu, pro nějž mantovský ateliér Giulia Romana vytvořil projekt italského paláce (*welsche pau*). Stavba budovaná od roku 1536 tvořila novou podstatnou součást zdejší městské rezidence Ludvíka X. Wittelsbašského.⁶⁶⁸ Palác stavěli a zdobili itaští mistři, jak dokládají doslovné citace motivů z Palazzo Te, které zprostředkoval malíř Herman Posthum. Stejně jako v Kratochvíli byly v Landshutu prostory „italské“ části sídla podle mantovského vzoru velkoryse zaklenuty klenbami se širokým rozponem, jejichž plocha byla dekorativně členěna lištami do geometrických polí vyplněných bohatou výzdobou. Interiéry landshutské rezidence

⁶⁶⁴ Mary Rogers, An ideal wife at the Villa Maser. Veronese, the Barbaros and Renaissance theorists of marriage, *Renaissance studies* 7, 1993, s. 379–397. – Luciana Crosato Larcher, Villa Emo a Fanzolo e Villa Barbaro a Maser, in: Gennaro Toscano – Francesco Valcanover (eds.), *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, Venezia 2004, s. 589–627, zde s. 600–614.

⁶⁶⁵ Vignau-Wilberg (pozn. 163), s. 41–44.

⁶⁶⁶ Cole (pozn. 178), s. 174–175.

⁶⁶⁷ A. Beluzzi, Palazzo Te a Mantova.

⁶⁶⁸ Wolfger A. Bulst, Der Italienische Saal. Architektur und Ikonographie, in: Iris Lauterbach et al. (ed.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, München 1998, s. 183–192. – Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992, s. 38–81, 116.

zdůrazňují vladařskou ikonografii, jejíž podoba nemusí být vzdálená Kratochvíli. V celkovém antikizujícím pozadí tu nechybějí výjevy z římské historie, zvláště morální liviovská *exempla*, význační mužové antického světa, metafora Herkulova ctnostného zápasu jako předobrazu Kristova boje dobra se zlem, starozákonní obrazy i Ovidiovy metamorfózy pojaté v příznačně moralizujícím smyslu. Pestrý výčet motivů doplňují personifikace ctností, bohatá grotesková ornamentika, průhledy do krajin, cyklus ročních období i říční bohové. Plně podle vzoru mantovského Palazzo Te vznikl v Landshutu jedinečný program humanistických a mytologických alegorií sloužících wittelsbašskému vládci k vizuálně nebývalé mocenské reprezentaci, která v této podobě neměla ve střední Evropě dosud obdoby. Mytologický, náboženský a moralizující program oslavující v jeho vládě vítězství harmonie nad chaosem rozvíjel v sedmdesátých letech 16. století ve výzdobě zámku Trausnitz nad Landshutem i Vilém V. Wittelsbašský. Stejná ideová linie na kvalitativně vyšší úrovni pokračovala ve výzdobě jeho rezidence v Mnichově a její zahradě s grottou, která rozvíjela obdobný humanistický a kosmologický program. Jeho předmětem je oslava moci a ctnostné autority vladaře, jež vyplývá z Boží ochrany.⁶⁶⁹ Ve vztahu ke Kratochvíli může inspirace prostřednictvím Palazzo Te nacházet společného jmenovatele v již několikrát jmenovaném Jacopu Stradovi, jenž pracoval koncem šedesátých let 16. století i pro Wittelsbachy v Mnichově. Tento Mantovan získával zkušenosti právě v ateliéru Giulia Romana, které si prohloubil v Římě, Francii (v roce 1544 se oženil s hraběnkou Ottilií Schenk von Roßberg v Lyonu) i Landshutu. Stradova činnost byla většinou konceptorská a jako umělecký poradce navrhoval základní myšlenku projektu, kterou konzultoval se staviteli. Výmluvně své schopnosti vyjádřil roku 1579 v listu arciknížeti Arnoštovi Habsburskému, v němž nabízel „výstavbu vznešených paláců v římském či neapolském stylu, v krásné formě a řádu architektury, k nimž lze připojit nádherné zahrady, jezírka, fontány a další potěšení“.⁶⁷⁰

Bylo by jistě odvážné, a také účelové se domnívat, že Vilém z Rožmberka znal a bezezbytku sdílel koncepty italských manýristických vil, které hodlal vědomě napodobit ve výzdobě Kratochvíle. Vůbec problematika konceptuality a programovosti renesančních vil a zahrad je komplikovaná a pohybuje se mezi vzdálenými póly jejich „esoterického čtení“ a ryze dekorativní povahy, což se ovšem nemusí vylučovat.⁶⁷¹ Ovšem i když ani v případě složitých komplexů italských pozdně renesančních vil neznáme bezmála jediný jejich písemně fixovaný program (s výjimkou Vasariho popisu výzdoby medicejské vily v Castellu), můžeme se opřít o obecně dostupnou „estetickou teorii“ a všeobecnou „doktrínu“, která provázela dobové humanistické prostředí, které modelovalo i mentalitu, nároky a očekávání objednavatelských kruhů.⁶⁷² Ani v Kratochvíli nelze jistě v pozadí očekávat nějaký komplexní program podle nějakého „libreta“. Ostatně i dochované a publikované programy výzdoby aristokratických sídel (jako například v případě florentského Palazzo Vecchio nabízejí Vasariho *Ragionamenti*) nemusejí být normativní, často mohly vznikat ex post a zdaleka nemusely osvětlovat všechny aspekty výzdoby.⁶⁷³ Také v Kratochvíli se ona „programovost“ mohla pohybovat v rozmezí dostupných a všeobecně sdílených motivů či „kulturních

⁶⁶⁹ Kronthaler (pozn. 668), s. 117.

⁶⁷⁰ Lietzmann (pozn. 73), s. 183, 202. – Jansen (pozn. 368), s. 231.

⁶⁷¹ Coffin (pozn. 7), s. 68.

⁶⁷² MacDougall (pozn. 36), s. 89–90.

⁶⁷³ Paola Tinagli, *The Identity of the Prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the Ragionamenti*, in: Mary Rogers (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000, s. 189–196.

referencí⁶⁷⁴ odpovídajících zadání vilového sídla. Rejstřík základních témat se nabízel v relativně normativní či přinejmenším obvyklé podobě – pastorální výjevy, Nymfy, Fauni, Satyrové, Silváni, kentauři, mořská monstra a četné ovidiovské poezie. Přesto to podněcovalo k množství kombinací a variant, u nichž se nemusí vždycky předpokládat složitá a programová vrstva.⁶⁷⁵ Vzhledem k množství ikonografických motivů a atributů humanistické kultury nebylo možné v Kratochvíli nejspíše počítat s jednotným, například literárním konceptem. Přesto nelze opomenout vnitřní logiku motivů a koherenci použitých témat. Některé italské příklady, např. v dochovaném popisu naneštěstí zničené výzdoby zahrady vily Antoni del Bufala v Římě, jasně sledujeme, že výběr mytologických motivů byl na první pohled disparátní, ale měl přitom silnou vnitřní logiku (zde vázanou na Persea, jeho původ, skutky, a přirozeně završenou společenstvím Minervy, Perseovy sestry, na Helikónu s Múzami, Pegasem a pramenem Hippokréne).⁶⁷⁶

Stavbu lze chápat jako určité zadání. Její pojetí vznikalo v průsečíku představ Viléma z Rožmberka, ovlivněných jistou normou, osobní zkušeností a možnostmi umělců, případně za spoluúčasti určitého tvůrce či spolutvůrce ideové koncepce. V rámci této obecnější úlohy vily, zpracované osobitými prostředky, ale nic nebrání studiu univerzálnějších forem symbolického jazyka, které se v různých obměnách objevovaly ve většině vil a tvořily zásobárnu motivů sdílených všemi kultivovanými stavebníky. Provázanost těchto motivů byla navíc vlastní bytostně renesančnímu asociativnímu přenášení a prostředkování významů, kdy vzájemná podobnost a odkazování propojovala řadu literárních, myšlenkových a ikonografických témat.⁶⁷⁷ Z nich vznikaly v renesančních vilách, jejich výzdobách a zahradách bohaté ikonografické asambláže za účelem vytvoření uceleného dekorativního a hlavně významového celku. To zahrnovalo široké pole od tradiční mocenské a morální reprezentace vladaře k vytvoření alegorie souhrnu lidského poznání a rozjímání o božím stvoření.⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Pojem použil v souvislosti s „ikonologickým“ výkladem architektury S. von Moos 1978, s. 74.

⁶⁷⁵ Coffin (pozn. 7), s. 41. – Hervé Brunon, *De la littérature au jardin*, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il Giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 5–31, zvl. s. 9.

⁶⁷⁶ Coffin (pozn. 133), s. 78–79.

⁶⁷⁷ Wind (pozn. 157). – Tschäpe (pozn. 656), s. 508.

⁶⁷⁸ MacDougall (pozn. 120), s. 120–121, 124.

10. Výzdoba Kratochvíle ve světle genderové, morální a rodové interpretace: Vilémova manželka Polyxena ve svém apartmánu

Představením přírodního, senzuačního a plodivého aspektu Kratochvíle jsme se přirozeně dotkli i role ženy v této rezidenci. Následující kapitola si klade za cíl upozornit na tento fenomén – míněno ve vztahu k manželce Viléma z Rožmberka. Polyxena Rožmberská z Pernštejna nebyla jen spoluobytelkou vily, ale jako manželka a záruka pokračování rodu zastupovala i nadosobní kvality související s nutkovou potřebou následovníka rožmberské dynastie.⁶⁷⁹ Není proto snad zbytečné zabývat se její rolí v tomto novomanželském sídle, její pozicí, stejně jako reflexí jisté rodové/genderové teritoriality v rezidenci a jí odpovídajícím možným významovým vrstvám související výzdoby. Termín „rodový“, díky výhodě českého jazyka, lze přitom minit jak ve významu šlechtické rodinné identity a kontinuity, tak ve smyslu kulturní a společenské identity muže a ženy. Následující kapitola bude vycházet z teze, že Kratochvíle vznikala jako novomanželské sídlo, a že místo ženy zde bylo jasně vymezeno, že na ni odkazovala nejen výzdoba, ale snad i do jisté míry účel této stavby. Nejde přirozeně jen o místo ženy, ale také o aspekt rodiny, rodu, o to, jak se ve struktuře rodového sídla a jeho dekoraci odrážel status šlechtického manželství, role ženy – manželky a vše, co s tím mohlo souviset. Například otázka konvence šlechtické a manželské „moci“ a autority vyjadřované prostřednictvím uměleckého díla. Zabýváme-li se tedy smyslem výzdoby v celé vile Kratochvíle, tedy i v Polyxeniných pokojích, které nebudeme považovat za nijak nahodilou součást, ale jako prostory, které jsou funkčně a významově zapojeny do jisté struktury, je snad relevantní se zaměřit i na genderový aspekt, tedy na roli ženy v celém tomto systému. Fenoménu genderové teritoriality v aristokratických rezidencích se již věnuje náležitá pozornost.⁶⁸⁰ Než bude tento aspekt analyzován na příkladu Kratochvíle, zaslouží si snad samo genderové téma, zacílené zejména na roli žen/manželek, krátké exposé. Přinejmenším proto, že v kontextu domácího bádání raného novověku nepatří toto dotazování mezi příliš obvyklé badatelské přístupy. Jsem si vědom, že podobné „atraktivní“ pohledy mohou být poplatné zhoubnému duchu touhy po inovativnosti. Stejně tak nezastírám, že ve mně vzbuzují přinejmenším rozpaky některé přepjaté projevy „queer trendů“, které jsou schopny se v historické projekci zabývat kupříkladu „*tudorským diskurzem sodomie*“ a podobnými tématy, jejichž vykonstruovanost je stejně tak očividná, jako víra zástupců této teorie v sociální konstrukt pohlaví.⁶⁸¹ Přesto

⁶⁷⁹ K tomuto fenoménu manželky jako záruky pokračování rodu, jejího souvisejícího místa v rámci rodiny a domácnosti viz Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 1990. – Eadem, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris 2000. Skvělou analýzou rodových vazeb a strategií ve Florenci 14.–15. století poskytuje Francis William Kent, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton 1977.

⁶⁸⁰ Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000. Z případových studií např. Heidi de Mare, A rule worth following in architecture? The significance of gender classification in Simon Stevin's architectural treatise (1548–1620), in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, s. 104–120. Obecně o tezi, že utváření a vytváření prostoru rezidencí v hierarchických dimenzích je totožné s vymezováním genderových rolí viz Mark Wigley, Untitled. The Housing of Gender, in: Beatrice Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton 1992, s. 327–389.

⁶⁸¹ Pestré spektrum témat nabízí například Jonathan Goldberg (ed.), *Queering the Renaissance*, Durham – London 1994. Z recentních např. Jonathan Goldberg, *Sodometries: Renaissance Texts*,

ale věřím, že i tento aspekt, zohledňovaný v rozumné míře, nabízí zajímavé podněty osvětlující snad další z výkladových vrstev rožmberské Kratochvíle.

Women and Gender History v raném novověku: stručný exkurz a hlavní okruhy studia

Samotnému tématu role ženy v raném novověku a renesanční kultuře se již delší dobu věnuje nepřehledné množství literatury. *Gender history* přirozeně nezkoumá jen role ženy, ale poskytuje možnost pro analýzy kulturně podmíněných představ reflektujících konstrukci rodové identity a proměňující se vztah feminity a maskulinity v minulosti – tedy sledování tohoto vztahu v interakci.⁶⁸² Inspirativní přitom může být snaha po sledování nejen sociální reality dobových normativních rolí, ale i kulturních vzorců, okolností a kontextu, které výpovědi o těchto vztazích podmiňují – mluvčí, publikum a podobně. Nelze téměř přehlédnout množství publikací na dané téma – v rámci raně novověkých studií snad postačí poukázat na tituly torontského „Centre for Reformation and Renaissance Studies“, nabízejících jen z posledních několika málo let přešel pohledů na dané téma.⁶⁸³ Také obecně v oblasti dějin umění,⁶⁸⁴ ale konkrétně i starších dějin umění se tento přístup již dávno etabloval a pro ilustraci titulů na toto téma lze opět případově poukázat na soudobou produkci nakladatelství Ashgate, jež vytvořilo samostatnou řadu „Women and Gender in the Early Modern World“. Ta jen z posledních čtyř let nabídla v rámci dějin umění a „dějin obrazu“ pozoruhodné tituly pokrývající široké pole témat od zobrazování laktace či „těhotné“ Máří Magdaleny⁶⁸⁵ až po problematiku zbožnosti a mecenátu,⁶⁸⁶

Modern Sexualities, Fordham 2010. – John S. Garrison, *Friendship and Queer Theory in the Renaissance: Gender and Sexuality in Early Modern England*, London 2013. – James S. Bromley, *Intimacy and Sexuality in the Age of Shakespeare*, Cambridge 2013 a jistě další.

⁶⁸² Renate Kroll (ed.), *Metzler Lexikon. Gender Studie. Geschlechtstforschung. Ansätze – Personne – Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, 143–146.

⁶⁸³ Peter Arnade and Michael Rocke (eds.), *Power, Gender, and Ritual in Europe and the Americas*, Toronto 2008. – Jacqueline Murray (ed.), *Marriage in Premodern Europe. Italy and Beyond*, Toronto 2012. – Kim Kippen – Lori Woods (eds.), *Worth and Repute. Valuing Gender in Late Medieval and Early Modern Europe*, Toronto 2011. – Sergius Kodera, *Disreputable Bodies. Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*, Toronto 2010. Stranou zájmu nezůstává ani pohled na roli maskulinity: Gerry Milligan – Jane Tylus (eds.), *Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, Toronto 2010 k poslednímu i Susan Broomhall – Jacqueline van Gent (eds.), *Governing Masculinities in the Early Modern Period*, Aldershot 2011. Jednou z posledních prací naopak ze středoevropského prostředí je Beata Hock, *Gendered Artistic Positions and Social Voices Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*, Stuttgart 2013.

⁶⁸⁴ Norma Broude – Mary Garrard. Introduction: Feminism and Art History, In: iidem (ed.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982, s. 1–18. – Rozsika Parker – Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 2013³.

⁶⁸⁵ Jutta Gisela Sperling (ed.), *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rhetorics, Practices*, Aldershot 2013. – Penny Howell Jolly, *Picturing the 'Pregnant' Magdalene in Northern Art, 1430–1550. Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, Aldershot 2014.

⁶⁸⁶ de Vries (pozn. 64). – Katherine A. McIver (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, Aldershot 2012. – Sally Anne Hickson, *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, Aldershot 2012. – Sarah D. P. Cockram, *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga. Power Sharing at the Italian Renaissance Court*, Aldershot 2013. – Alice Sanger, *Art, Gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany*, Aldershot 2014. Blíže viz <http://www.ashgate.com/>. Ze starších titulů např. Andrea Pearson, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350–1530*.

pomíjeje množství dalších titulů na historická, kulturně-historická či literárně-historická a další témata.⁶⁸⁷

V případě renesančních studií stál na počátku různých genderových přístupů a projektů pochopitelný zájem o rehabilitaci vlastní role ženy (*recovering women*), která byla dle některých badatelů vědomě ostrakizována.⁶⁸⁸ Logicky se tak pozornost zaměřovala na nejvíce „viditelné ženy“ – šlechtičny, vládkyně, ojedinelé umělkyně a podobně. Například pro zkoumání aristokratických žen raného novověku tak známe bohatou literaturu.⁶⁸⁹ Podobně existuje množství publikací o typech tzv. *mulieres doctae* či *mulieres poetriae*, viděno v rámci humanistických kruhů, kde tyto ženy sice stále představovaly výjimky, přesto signalizovaly svou „emancipaci“.⁶⁹⁰ Ostatně sama renesanční kultura dokázala ocenit roli takových žen, míněno však vždy ve smyslu jejich do značné míry zmanipulované funkce jako morálního historického exempla.⁶⁹¹ Vznikaly tak „katalogy žen“, počínaje snad nejznámějším Giovanniho Boccaccia *De mulieribus claris* (1362), naplňované příklady z Bible, antické historie a podobně, jejichž účel byl didaktický, moralistní a de facto persuasivní, přirozeně konstruovaný z pozice mužského vidění světa. I v soudobé historiografii takovéto selektivní přístupy,⁶⁹² jež se zaměřují jen na úzké elitní výběry

Experience, Authority, Resistance, Aldershot 2005. – Helen Hills (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003.

⁶⁸⁷ Z dalších titulů lze uvést např. James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge 1993 či Loveday Lewis Gee, *Women, Art and Patronage from Henry III to Edward III, 1216–1377*, Woodbridge 2002.

⁶⁸⁸ Timothy McCall, Visual Imagery and Historical Invisibility: Antonia Torelli, Her Husband, and His Mistress in Fifteenth-Century Parma, *Renaissance Studies*, 23, 2009, č. 3, s. 269–287. – Katherine A McIver, Introduction, in: Eadem (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 1–9, zvl. s. 1. – Eadem (pozn. 351), s. 159.

⁶⁸⁹ Obecně k tématu zejména práce Beatrix Bast, Zur Sozialen Identität der Adelligen Frau. Ihre Ausdrucksformen an kleinen Höfen, in: Rudolf Kropf (ed.), *Adelige Hofhaltung im österreichisch-ungarischen Grenzraum vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Eisenstadt 1997, s. 21–38. – Eadem, *Tugend – Liebe – Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien – Köln – Weimar 2000.

⁶⁹⁰ Jednu z počátečních studií může být zejména Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, *ARTnews* (January 1971), s. 22–39, 67–71. – P. J. Benson, *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park 1992. – E. Ann Matter – John Coakley (eds.), *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy. A Religious and Artistic Renaissance*, Philadelphia 1994. – Irmgard Osols-Wehden (ed.), *Frauen der italienische Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzenine*, Darstadt 1999. – Kathleen Wilson-Chevalier (ed.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne 2007. – Cox (pozn. 555). Takový někdy až příliš „elitářský přístup“ ovšem kritizuje například Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris 2001, jejíž práce pokrývá nejrůznější aspekty: zvl. manželství, nejen jeho ideál, ale i problémy, násilí spory, témata jako žena a práce, žena a nezávislost, sociální skupiny porodních bab, prostitutek, čarodějnic, ale i roli vzdělání, osvícené ženy, spisovatelky, prostředí dvora a salonů, téma ženské spirituality a konfesijních rozdílů. Příznačně tzv. mocné ženy tvoří úplný appendix knihy. Obecně k tomu i Donna B. Bachmann – Sherry Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary, and Feminist Bibliography*, Metuchen, NJ 1978 (aktualizované vydání Sherry Piland v roce 1994).

⁶⁹¹ Glenda McLeod, *Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*, Ann Arbor 1991.

⁶⁹² Např. Romeo De Maio, *Donna e Rinascimento*, Milano 1987. – Margaret L. King, *Women of the Renaissance*, Chicago 1991.

výjimečných žen, například mecenášek umění,⁶⁹³ tedy problematiku „women and gender history“ příliš neosvětlují, naopak spíše zastírají a zjednodušují.⁶⁹⁴

„Ženská historie“ se stala příznačně (po všeobecné liberalizaci šedesátých let) od poloviny sedmdesátých let novým tématem, upírajícím pohled nejen na ženy v minulosti, ale v projekci přirozeně i na ženy současné.⁶⁹⁵ Stala se tak do jisté míry „nástrojem“ feminismu („ženy také dělají historii“), kdy se ženy nejen identifikovaly se svými vzory v minulosti, ale hledaly v ní i kořeny současných problémů.⁶⁹⁶ Na počátku zájmu o problematiku žen v raném novověku stála v sedmdesátých letech mimo jiné provokativní úvaha Joan Kelly, jestli „*měly také ženy svou renesanci?*“.⁶⁹⁷ Na tuto otázku tehdy odpověděla záporně s tím, že nové možnosti například podnikání a sebe-emancipace byly výhodné jen pro muže, nikoliv pro ženy. V důsledku toho kladla jedna linie bádání větší důraz na tradiční nátlak mužské patriarchální autority, který ženu manipuloval výhradně do inferiorních pozic, což se mělo projevit v jejím fyzickým uzavíráním do izolovaného světa domácnosti.⁶⁹⁸ Postupně se však tento jednostranný obraz více a více korigoval. Začalo se upozorňovat na význam a autonomii žen z hlediska ekonomického,⁶⁹⁹ stejně jako sociálně-kulturního hlediska.⁷⁰⁰ Cílem takových studií potom není jen omezení se na menší či větší skupinu emancipovaných renesančních žen, ale se komplexní tázání se, co podmiňovalo a co se podílelo na utváření ženského (ale i mužského) světa a jeho vidění, a jaké atributy to s sebou proměnlivě v čase neslo. Tedy: „*jaké kulturní konstrukty umožňovaly ženám a mužům v minulosti osvojovat si za stejných okolností různé významy.*“ Taková snaha přirozeně konstatuje, že genderové významy a role byly vždy kulturně produkovány a nemají přitom žádné fixní hranice. Klasifikace genderu tak může být stále znovuobjevována a revidována, což se však někdy projevuje jistým až příliš často dnes zdůrazňovaným relativismem.⁷⁰¹ Samotný koncept „genderu“ se objevil v osmdesátých letech minulého století, kdy se fenomén feminity a maskulinity stal významným tématem (nejen) historického zkoumání. Související posun spočíval v tom, že nejen „ženy měly svou historii“, ale že ji „*má také gender*“. Tento koncept umožnil vnímat ženy nejen jako jednu generální skupinu, ale více se zaměřit na rozdílnosti a strukturovanost v rámci této skupiny a na vztahy vůči jiným skupinám.⁷⁰² V dikci řady textů na genderové téma – viděno z „ženského úhlu pohledu“ je však stále přítomná, snad pochopitelně, emancipační idea, která hledá v

⁶⁹³ Wilson-Chevalier (pozn. 690).

⁶⁹⁴ Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge 2008³, s. 7–13. Základní reader k tématu přináší Lorna Hutson, *Feminism and Renaissance Studies*, Oxford 1999.

⁶⁹⁵ Wiesner-Hanks (pozn. 694), s. 1.

⁶⁹⁶ Els Kloek, Introduction, in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, s. 9–19. Pro přehled základních textů viz Hutson (pozn. 694).

⁶⁹⁷ Joan Kelly, Did women have a Renaissance?, in: Renate Bridenthal – Claudia Koonz (eds.), *Becoming visible. Women in European History*, Boston 1977, s. 137–164.

⁶⁹⁸ K tomu, s ne tak vyhoceným postojem, Steven Ozment, *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*, Cambridge (Mass.) – London 1983. – Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985.

⁶⁹⁹ Simonetta Cavaciocchi (ed.), *La donna nell'economia sec. XIII–XVIII*, Firenze 1990.

⁷⁰⁰ Stanlye Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore – London 2000.

⁷⁰¹ Judith C. Brown, Introduction, in: Judith C. Brown – Robert C. Davis (eds.), *Gender and Society in Renaissance Italy*, London – New York 1998, s. 1–15, zvl. s. 3–4.

⁷⁰² Kloek (pozn. 696), s. 12–13.

nejrůznějších politických,⁷⁰³ kulturních i vědeckých oblastech historické situace, v nichž ženy začínaly hrát aktivní či přímo dominantní roli.⁷⁰⁴

Stejně jako v případě zkoumání vil, i v kontextu raněnovověkého genderového výzkumu se ukazuje právě italské prostředí jako nejvíce inspirativní a „vydatné“ – což souvisí s jedinečným kulturním prostředím i bohatou pramennou základnou, zejména velkých měst jako byly Florencie či Benátky.⁷⁰⁵ Existuje řada syntéz i případových studií, které problematiku dobře sledují a přesvědčivě formulují, jak byl koncept role ženy ambivalentní. Na jedné straně byl determinován dikcí normativních textů (např. L. B. Albertiho *De familia*), jež stavěly ženy do značně podřadné pozice, na druhé straně se ukazují mnohem složitější vztahy mezi pohlavími, které modelovala dynamická rovnováha mezi patriarchálními strukturami veřejného života a neobyčejně silnou (i ekonomicky) pozicí manželky uvnitř domu a rodiny.⁷⁰⁶ Tato ambivalence veřejné role ženy a její autonomie na jedné straně, stejně jako její podřízení domácké a mateřské funkci (*donna di palazzo*) na straně druhé byla analogicky přítomná v normativních textech a konstatovali ji jako přirozenou i soudobé autority (např. Baldassare Castiglione v *Dvořanovi*).⁷⁰⁷ Právě prostředí rodiny, soukromého života, zejména manželky, a domu/domácnosti v renesanci je předmětem intenzivního výzkumu.⁷⁰⁸ Prostor Itálie 14. až 16. století se stalo předmětem řady studií, které od konce sedmdesátých let 20. století analyzovaly bohatý pramenný materiál. Především po roce 2000 se několik významných publikací věnovalo otázce domovských sídel a zejména vybavení domácností uměleckými předměty, které se

⁷⁰³ Carole Levin – Patricia A. Sullivan (eds.), *Political Rhetoric, Power and Renaissance Women*, New York 1995. – Éric Bousmar et al. (eds.), *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles 2012. – Leonie Frieda, *The Deadly Sisterhood: A Story of Women, Power, and Intrigue in the Italian Renaissance, 1427–1527*, New York 2014.

⁷⁰⁴ Kathleen P. Long (ed.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham 2010. Dalším typickým příkladem zájmu je pole lékařství a porodnictví, kde se zkoumají otázky vztahu ženské autonomie a mužské autoritativnosti, např. Lianne McTavish, *Childbirth and the Display of Authority in Early Modern France*, Aldershot 2005.

⁷⁰⁵ V současnosti se i pro záalpské prostředí daří přinášet zajímavé případové sondy: Ulinka Rublack (ed.), *Gender in early modern German history*, Cambridge 2002.

⁷⁰⁶ K tomu zejména Stanley Chojnacki, „The Most Serious Duty“. Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice, in: Paula Findlen (ed.), *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, Oxford 2002, s. 173–191. Bylo také dobře doloženo, jak se tento komplexní vztah a úcta k ženské „domácí autoritě“ projeví ve výzdobách italských vil, konkrétně Villy Barbaro v Maser, viz Rogers (pozn. 664). Skvělou studií je Thomas Kuehn, Women Marriage, and *patria potestas* in Late Medieval Florence, *The Legal History Review* XLIX, 1981, s. 127–147. Autor zde exemplárně dokazuje, jak je třeba pro pochopení proměnlivých a jen stěží striktně vyhraněných genderových vazeb a rolí zkoumat velké množství materiálu – nejen normativní texty, ale kupř. testamenty, dopisy, diáře, účty, světskou i náboženskou literaturu, obrazové prameny – a historik si musí být vědom dynamiky společenských struktur a konvencí a především komplexního pokrytí socio-historického kontextu, včetně právního rámce.

⁷⁰⁷ Stephen Kolsky, Bending the rules: marriage in Renaissance collections of biographies of famous women, in: Trevor Dean – Kate J. P. Lowe (eds.), *Marriage in Italy, 1300–1650*, Cambridge 1998, s. 227–248.

⁷⁰⁸ Guido Ruggiero, Mariage, love, sex and Renaissance civic morality, in: James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge 1993, s. 10–30. K problematice rodiny, domácnosti, roli ženy a potomstva zejména Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 1990.

různým způsobem vztahovaly k uzavírání sňatku a instituci manželství, stejně jako vlastním sňatkovým rituálům a ceremoniím.⁷⁰⁹ Umělecké objekty tak přestávají být pro některé badatele jen pasivním ikonografickým materiálem, ale jejich analýza slouží k „*nuanced understanding of the place of women and gender*“, zahrnující nejen otázku konvenčních funkcí těchto předmětů či umělecké výzdoby v rámci domácnosti, ale také jak reflektuje jejich podobu, umístění a používání různé genderové normy a vztahy.⁷¹⁰ Souvisejícím tématem výzkumu je zkoumání struktury rezidencí, jak v nich byly definovány jednotlivé prostory z hlediska rolí muže a ženy, a jak se z tohoto hlediska využívaly.⁷¹¹ Zkoumání toho, kde a jak žil sezdaný pár, a co jej obklopovalo, obrací přitom pozornost k roli rezidence (paláce) nejen jako fyzického domova, ale i jako prostředí naplněného četnými symbolickými významy.⁷¹² Přirozeně se analyzují i programové koncepty výzdob šlechtických rezidencí, kdy zejména mytologické obrazy, příběhy lásek bohů a podobně poskytovaly značný rezervoár pro symbolické vyjádření vztahů mezi mužem a ženou. Ty mohly nést řadu významů – od otevřené senzuality, imaginativní oslavy lásky jako tvořivé přírodní síly, frivolnosti až lascivnosti až po platónský morální rozměr relativizující a odsuzující „pozemskou lásku“ mezi mužem a ženou. Tyto dvě roviny přitom nemusely tvořit polaritu, naopak, bývalo obvyklé a teoreticky zakotvené (Bellori), že alegorický a emblematický výklad poskytoval těmto senzualním obrazům potřebnou legitimitu.⁷¹³

Pro potřeby tohoto textu není snad bez významu právě aspekt tohoto bádání, jenž se zaměřuje na roli žen v prostorové struktuře šlechtických domovů renesance, což odráží vědomí většího angažmá žen v právním i ekonomickém životě domácností, kde byla jejich fyzická i peněžní přítomnost nepřehlédnutelná (zvláště v Itálii). To souvisí i s proměnou diskurzu bádání o materiální kultuře renesančních rezidencí, které se více a více zaměřuje na porozumění tomu, jak se tato sídla využívala a jakou roli v tom sehrávali mužští a ženští obyvatelé.⁷¹⁴ Zejména dvě autorky, Patricia Brown a Jaqueline Musacchio ukazují, že ženy nebyly zdaleka tak izolované ve svém domácím světě, jak by si to přály dobové normativní texty, ale jejich domovy naopak představovaly docela flexibilní prostředí, kde se mísil ženský a mužský element a především, který mohl představovat pole jejich osobitého a autonomního sociálního či kulturního uplatnění.⁷¹⁵ Při posuzování manželčina apartmá v Kratochvíli je snad na místě připustit si otázku, zda tyto prostory, a hlavně jejich výzdoba, nebyly podobně místem, kde by se realizoval emancipovaný životní prostor „renesanční ženy“ Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Jen takové rozšířené pole otázek totiž může vést

⁷⁰⁹ David Herlihy – Christiane Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles*, Paris 1978. – Giovanni Ciapelli – Patricia Lee Rubin (eds.), *Art Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000. – Fortini Brown (pozn. 442). – Francesco Furlan, *La donna, la famiglia, l'amore. Tra medioevo e rinascimento*, Castello 2004. – Marc R. Forster – Benjamin J. Kaplan (eds.), *Piety and Family in Early Modern Europe. Essays in Honour of Steven Ozment*, Aldershot 2005. – Rosalynn Voaden – Diane Wolfthal (eds.), *Framing the Family. Narrative and Representation in the Medieval and Early Modern Periods*, Tempe 2005.

⁷¹⁰ Katherine A. McIver, Introduction, in: eadem (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 1.

⁷¹¹ Ajmar-Wollheim – Denis (pozn. 442).

⁷¹² Musacchio (pozn. 66), s. 62.

⁷¹³ Lagerlöf (pozn. 201), s. 115–121, 130.

⁷¹⁴ Ajmar-Wollheim – Denis (pozn. 442). – Fortini Brown (pozn. 442). – Musacchio (pozn. 66).

⁷¹⁵ Alison A. Smith, Revisiting the Renaissance Household, in *Theory and in Practice: Locating Wealthy Women in Sixteenth-Century Verona*, in: Katherine A. McIver (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 141–177.

ke zvažování snad všech podstatných rovin sledované výzdoby, ale může napomoci i k zaostřování odpovědí na fungování vily Kratochvíle a jejich jednotlivých prostor. Nikoliv omezeně, ale ve vzájemném vztahu.

Ženské teritorium v Kratochvíli a jeho význam

Jedním z významných a souvisejících okruhů otázek, který se v souvislosti s analýzou vily Kratochvíle nabízejí je tedy otázka „genderové rezidenční teritoriality“, což jednoduše řečeno znamená rozdělení – funkční a symbolické – sídla na ženskou a mužskou část a zkoumání, jak se v těchto částech ženy i muži uplatňovali, od fyzické mobility až po symbolickou reprezentaci prostřednictvím výzdoby či jiného vybavení. Několik prací již zajímavě zkoumalo „*topological order of domestic space*“ z hlediska toho, jak se věk, gender a různé vztahy projevují v prostorové hierarchizaci sídel. Vedle praktických aspektů rezidenčního života se připomíná východisko v tradici středověkého i renesančního principu klasifikace a systematizace. V něm měl každý element světa, tedy i lidé a jejich činnosti své místo, jenž získávali na základě svých charakteristik v rámci celkového uspořádání univerza. Rezidenci je tak možné číst jako strukturovaný a organizovaný prostor složený z veřejných, poloprivátních, privátních prostor, jež jsou definovány fyzickými i symbolickými hranicemi a naplňovány jejich udržováním, stejně jako překračováním.⁷¹⁶ Právě ono prolínání, vzájemné vymezování a zdůrazňování ženského a mužského světa umožňuje číst dekorace jednotlivých prostor v zajímavých významech, které bytostně souvisely s rolí obyvatel rezidencí a s tím, jak se tyto role navenek představovaly návštěvníkům sídel. V rámci zkoumání rozličných „*issues of gendered space and domestic sociability in Renaissance palaces*“ se ukazuje, že prostředí sídel bylo genderově poměrně flexibilní a že přes provozní oddělenost jednotlivých prostor (apartmánů) se reference k maskulinnímu a femininnímu elementu zajímavě mísily.⁷¹⁷ Je příznačné, že ryze privátní prostory byly i v případě specifických a vyhraněných vdovských rezidencí severoitalských šlechticů 16. století pevně svázány s veřejnými prostory, mezi kterými fungovala jistá dynamika – paláce nebyly jen místem pro bydlení, ale zejména pro sociální interakci. V těchto ojedinělých případech, ovšem spíše zvláštních než typických, jako například Isabele d'Este či Veroniky Gambary, je zajímavé sledovat, jak se tyto prostory stávají skutečně místem, kde zaznívá „hlas žen“ – v umělecké výbavě, sbírkách, tématech obrazů, které samy koncipovaly, stejně jako v zajímavé matriarchální akcentaci rodové posloupnosti vlastní rodiny, vice versa obvyklému patriarchálnímu modelu vladařského absolutismu. Tyto situace jsou však přece jen spíše výjimečné.⁷¹⁸

V případě Kratochvíle nás z hlediska genderových identit a jejich zkoumání může přirozeně zajímat v první řadě osoba samotné Polyxeny Rožmberské z Pernštejna,

⁷¹⁶ de Mare (pozn. 680), s. 104–120, zvl. s. 110–111. Vůči přílišné hierarchizaci i uzavřenosti uvnitř rezidencí se ovšem vymezuje např. Brita Rang, *Space and position in space (and time)*, in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, s. 121–125.

⁷¹⁷ Raffaella Sarti, *Europe at Home. Family and Material Culture 1500–1800*, New Haven – London 2002, s. 129–124. – A. A. Smith (pozn. 715), s. 141–177, zvl. s. 141–142.

⁷¹⁸ Katherine A. McIver, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520–1580. Negotiating Power*, Aldershot 2006, s. 107–136.

nepochybně „viditelné ženy“ raného novověku v českých zemích,⁷¹⁹ která tuto rezidenci obývala. Jako manželka Viléma a uživatelka vily měla jistě i své představy a její osobnost se v životě sídla jistě projevovala, stejně jako mohla najít svou reflexi v konceptu dekorativního programu, snad svého apartmánu. Nicméně, nehledě na mládí Polyxeny a její roli v přinejmenším věkově nerovném manželství, výstavba vily byla zahájena již před sňatkem, a i když k dokončení její výzdoby došlo až po sňatku s Vilémem, nepředpokládám, že by jako novomanželka sehrávala v této věci tolik aktivní roli. To však neznamená, že její „přítomnost“ a „role“ nebyla v Kratochvíli patrná. Naopak. Četné alianční znaky Viléma a Polyxeny stále velmi názorně připomínají, že osoby obou manželů byly v této vile úzce propojeny. Odkazy na jejich identitu se zajímavě potkávaly a protkávaly v jednotlivých prostorách, stejně jako se v nich setkávaly ženské hrdinky s mužskými protějšky z Liviových Dějin Říma. Podobně se zde prolínal jak mužský element herojů a mytologických postav s čestnými, ale i nečestnými hrdinkami, například silnými ženami – míněno však v kontextu Vilémovy pracovny v negativním slova smyslu. Tento svět Vilémovy projekce „rožmberské etiky“ byl již představen. V jakém poměru vůči němu je ale i „ženský svět“ v Kratochvíli, Polyxenino místo a role v něm? Uvidíme, že jsou si dost možná docela blízko.

Výchozí klíč může poskytovat centrální společenský prostor vily – tabulnice, Zlatý sál. Reprezentativní společenské místnosti určené pro bankety a hostiny dominuje centrální motiv symbolické figury rožmberského jezdce, jasné šifry identifikující ho s hlavou rožmberského domu, Vilémem z Rožmberka, která je zde obklopen erby čtyř jeho manželek, včetně aktuální Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Ty prokládají postavy personifikací čtyř kardinálních ctností: Moudrosti, Spravedlnosti, Statečnosti a Uměřenosti. Stejně postavy ctností se ovšem, jakoby duplicitně, objevují i v apartmánu Vilémovy ženy Polyxeny. Je toto zdvojení náhodné či záměrné? A proč k němu vlastně došlo?

Na počátku všeho by ale měla stát otázka, jakou roli vůbec hrál apartmán Polyxeny Rožmberské z Pernštejna v rámci vily Kratochvíle? Svými proporci poskytoval i vůči relativně omezenému prostoru vily poměrně komfortní prostor. Sestával, jak bylo již zmíněno, ze dvou velkých pokojů s menší přílehlou místností, snad s toaletou či prostorem pro komornou.⁷²⁰ Manželčin apartmán byl tedy, stejně jako Vilémův, složen z předpokoje (antecamera) a ložnice, odpovídající vyspělé rezidenční praxi raného novověku.⁷²¹ Byl shodně doplněn o komfortní vybavení kachlovými kamny a důmyslným toaletním zařízením. V porovnání s Vilémovými pokoji poskytoval navíc mnohem větší prostor a lze spekulovat, jestli tato velkorysost nesouvisela s plánovanou péčí o očekávaného potomka. Na jednu stranu Polyxeniny pokoje můžeme pokládat za doklad raněnovověkých nároků na

⁷¹⁹ K tomu s příslušnou literaturou k Polyxeně Pavel Marek (ed.), *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*, České Budějovice 2005. – Josef Janáček, *Ženy české renesance*, Praha 1976.

⁷²⁰ Sice pro takové rozvržení nemáme žádné přímé doklady, ale vedle tradičního pojmenování místností to odpovídá i normě jasně oddělovat v rezidencích ženskou a mužskou obytnou část, viz Kubeš (pozn. 71), s. 79–90. O nejednoznačnosti takového dělení ovšem viz Vaverková (pozn. 439), s. 588–589. Naposledy k problematice teritoriality a roli žen v raně novověkých rezidencích Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000 či sborník Gesa Stedman – Margarete Zimmermann (eds.), *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim – Zürich – New York 2007, anebo Musacchio (pozn. 66).

⁷²¹ Ve své kompatibilitě ženského a mužského obytného jádra byl nicméně tento princip znám přinejmenším rezidencím pozdního středověku, viz Paravicini (pozn. 58), s. 22–25.

privátní a komfortně vybavenou obytnou jednotku apartmánového *privatissima*. Na straně druhé ovšem víme, že i prostory ložnic byly vnímány jako do značné míry veřejné prostory, kde se běžně přijímaly návštěvy.⁷²² Manželčin apartmán předpokojí a ložnice tedy nemůžeme považovat za výhradně uzavřenou sféru soukromí. Naopak, mezi běžné normy fungování rezidencí v pozdní renesanci patřilo i to, že se rovněž tyto místnosti, se svým reprezentativním luxusem, zpřístupňovaly významným návštěvníkům.⁷²³ Okruh recipientů výzdobného programu Polyxeniných pokojů mohl být tedy širší a právě možná veřejná role jejich výzdoby, odpovídající její nákladnosti, není bez významu. Můžeme zde připomenout, že také obdobně náročnou a současnou štukovou výzdobu měla ložnice Petra Voka z Rožmberka na zámku v Bechyni. Dekorace jejích kleneb představuje osobitou morálně-křesťanskou polohu „rožmberské etiky“ a do jisté míry rovněž svědčí o veřejném charakteru zdánlivě privátní prostory.⁷²⁴ Taková funkce soukromých apartmánů ostatně odpovídá povaze struktury rezidencí, kde jednotlivé místnosti nebyly charakterizovány jako statické prostory, ale spíše je definovaly jejich vzájemné vztahy a prostupnost. Ta souvisela s dynamikou uvnitř sídla, naplňovaného řadou funkcí a způsobů využívání. Na jedné straně se prostory šlechtického sídla sice vymezovaly různými hranicemi, v rámci kterých se proměňovala kvalita jejich obsahu a symbolické vzkazy určené obyvatelům a veřejnosti. Na druhé straně přes to všechno nelze základní jednotky apartmánů, ani ceremoniálních prostor vnímat jako do sebe uzavřené a vzájemně izolované světy. Naopak, základem jejich „fungování“ v rámci rezidence byla jejich komplementarita – funkční, umělecká, ale i sémantická.⁷²⁵ Jak to definuje Werner Paravicini, nejde jen o jednotlivé rysy forem staveb, jejich obsahu, ale o jejich vztahy, dynamiku, mobilitu a život, který je naplňoval: „*Ne samotné rezidence, ale rezidence a dvůr se stávají předmětem našeho výzkumu, stejně jako topografie a prosopografie, architektura a společnost.*“⁷²⁶ V případě Kratochvíle můžeme základní fungování místností druhého podlaží snad vnímat následovně. V centru se nacházely dvě veřejné společenské prostory – sál s krbem (s aliančními znaky Viléma a Polyxeny) a sousední Zlatý sál. Konfigurace těchto dvou souvisejících „paláců“, jak se nazývaly v dobové terminologii (i v případě Kratochvíle) odpovídala dramaturgii společenských akcí, kdy po hostině pokračoval další program, s prostorem pro banket (tanec), ve vedlejším sále. Takovou praxi u nás známe například ze zámků Bučovice a Kostelec nad Černými Lesy, kde se tyto sály nacházejí nad sebou. Vilémova pracovna, respektive antecamera před ložnicí, stejně jako Polyxenin předpokoj s ložnicí (nepoměrně větší než jen „praktická“ menší ložnice Vilémova) pak nabízely nejen soukromé prostory pro majitele vily ale i komorní prostředí pro příležitostná společenská setkávání a jednání. Takovou praxi sice v Kratochvíli přesně nepotvrzují žádný prameny, ale z logiky věci i analogií snad lze takové hypotetické čtení zdejších rezidenčních prostor navrhnout.⁷²⁷

⁷²² Mclver (pozn. 718), s. 109.

⁷²³ Peter Burke, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007, s. 205.

⁷²⁴ Lejsková-Matyášová (pozn. 140).

⁷²⁵ Bernard Jestaz, *Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance*, *Bulletin monumental* 146, 1988, s. 109–120. – Monique Chatenet, *Henri III et „L'Ordre de la Cour“ Evolution de l'étiquette à travers les règlements généraux de 1578 et 1585*, in: R. Sauzet (ed.), *Henri III et son temps*, Paris 1992, s. 133–139. – G. Kerscher 1997, s. 155–186.

⁷²⁶ Paravicini (pozn. 58), s. 12.

⁷²⁷ Sarti (pozn. 717), s. 134.

Jaký smysl tedy má v takové struktuře místností jejich výzdoba? Domnívám se, že jedním z pozoruhodných rysů Kratochvíle je komplementarita a specifický vztah veřejných, ale i oddělených jednotek ženského a mužského apartmánu a to, jak se to projevuje v jejich stále dobře dochované výzdobě. Na první pohled se totiž dekorace prostor propojuje sítí ikonografických vztahů a významů, a nejde pouze o shodné figury kardinálních ctností ve Zlatém sále a Polyxenině ložnici. Tato provázanost je dána i bez ohledu na skutečnost, že se pokoje manžela a manželky odlišují způsobem své výzdoby. Vilémovy pokoje, navazující přímo na Zlatý sál kupodivu nezdobila navazující štuková, ale malířská výzdoba. Naproti tomu klenby vzdálenějších Polyxeniných pokojů zdobily stejně jako ve Zlatém sále antikizující bílé štukatury, stejně jako se i jejich tematika obracela k liviovské historické inspiraci. Scény v jejich prostorách zahrnují scény z nejstarších dějin Říma (Romulus zabíjející Rema, Numa Pompilius), scény ze života posledního krutého krále Tarquinia Superba a především příklady hrdinných Římanů (Mucius Scaevola, Marcus Curtius). Předpokoj manželky navíc doplňují cykly ctností – ve vrcholu klenby tři teologické Víra, Naděje a Láska a v lunetách ony zmíněné „duplicitní“ ctnosti kardinální. Připomeňme také zajímavý výběr scén v sousední ložnici čerpajících rovněž z Livia – Lukrécie probodávající si srdce dýkou a římský vojevůdce Scipio, který velkoryse a čestně odmítá Alluciovu snoubenku jako válečný tribut. Štukovou dekoraci Polyxeniny ložnice pak doplňují hraví amorci s nataženými luky a vodní ptáci. Jaký byl tedy důvod pro takové rozšíření programu liviovských „historií“ i do manželčina apartmá, a jaký byl vztah zvolené dekorace k mužskému a ženskému „teritoriu“ uvnitř sídla?

Je zjevné, že z prostoru Zlatého sálu, ovládaného „patriarchální autoritou rožmberské etiky“, opírající se o římská exempla, proniká do ženského prostředí nejen sama technika štukatury, ale i její tematika. Vedle logických, typicky ženských příkladů manželské ctnosti a věrnosti (Lukrécie a Alluciova snoubenka) jsou zde bohatě zastoupeny ryze maskulinní prototypy *virtutis* římských reků. S ohledem na jednu z podstatných funkcí vily jako novomanželského sídla to může připomenout i výzdobu italských svatebních truhlic – *cassoni* (původně zvané *forzieri*), jež v rámci „mužského“ konceptu ctností zahrnovaly neziřdka také liviovské římské morality, na jejichž základě mělo nové manželství stát.⁷²⁸ Široký repertoár výjevů těchto truhlic, oblíbených zejména do konce 15. století, kdy byly nahrazeny většími formáty tzv. *spalliere*, celých stěnových dekorací, připomíná Giorgio Vasari v životopise malíře Dello Delliho – „[malují se na ně] *příběhy vzaté z Ovidia či jiných básníků, nebo příběhy čerpané z řeckých či římských historiků, a podobně i lovy, turnaje, milostné příběhy, a jiné takové věci podle toho, co se každému nejvíce líbí.*“⁷²⁹ Srovnání s *cassoni* či pozdějšími *spalliere* může být inspirativní, protože i funkce těchto předmětů se zdá být srovnatelná s interiérovou dekorací Kratochvíle.⁷³⁰ *Cassoni* byly pořizovány manželem či jeho rodinou, a bývaly umísťovány v manželských pokojích. Svými náměty pak vyjadřovaly především určitý vzkaz či metaforickou definici vlastností směřovanou

⁷²⁸ Susanne Kress, Der konstruierte Ort der storia. Architekturkultissen in Cassoni- und Spallierzyklen der Florentiner Renaissance, in: Wolfram Martini (ed.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, s. 45–69, zvl. s. 56. Specifický příklad svatebních truhliček mapuje zejm. Johannes W. Pommeranz, *Pastigliakätschen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster – New York 1995.

⁷²⁹ Musacchio (pozn. 66), s. 126.

⁷³⁰ Paul F. Watson, *Virtú and Voluptas in Cassone Painting*, Ann Arbor 1970. – Cristelle Baskins a kol., *The Triumph of Marriagae. Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston 2008.

manželce ze strany manžela.⁷³¹ Co bylo tedy předmětem programu „štukového spalliere“ Viléma z Rožmberka? V našem případě může zaujmout především postava Lukrécie v Polyxenině ložnici, figura velmi frekventovaná právě na malbách svatebních truhlic italské rané renesance. V jakém vztahu vůči Polyxeně Rožmberské z Pernštejna ji můžeme sledovat, respektive, jak vztah Polyxeny a Lukrécie mohli vnímat současníci a obyvatelé vily Kratochvíle?

Liviova hrdinka Lukrécie, dcera římského konzula Spuria Lucretia Tricipitina a manželka Tarquina Collatina, byla znásilněna Sextem Tarquiniem, synem posledního římského krále Tarquinia Superba. Její smrt byla pak katalyzátorem svržení království a nastolení římské republiky. Další recepce této hrdinky, zejména v renesanci, ale rovněž dobře dokládá typickou ambivalenci vnímání žen provázející i jejich historické vzory.⁷³² Figura Lukrécie pak dominovala zejména soukromému prostředí a často v italském prostředí provází právě fenomén šlechtických a patricijských sňatků.⁷³³ Nejednoznačný význam této hrdinky dobře rezonuje v dobové italské literatuře. Giovanni Boccaccio ji řadí mezi své slavné ženy (*De mulieribus claris*) a Coluccio Salutati ve svém *Declamatio Lucretiae* (kolem 1390, vydáno 1496) v humanisticky osvíceném duchu oceňuje ženský rétorický výkon, ale i její odvahu. Podobně i později Francesco Barbaro v traktátu *De re uxoria* vyzdvihuje „tichou ženskou výmluvnost“ její mravní autority. Naopak Lorenzo Valla, podobně jako sv. Augustin, líčí ve svém spise *De voluptate* Lukrécii jako bezmála šílenou figuru, která svou situaci řeší zcela neadekvátním způsobem. Právě aspekt znásilnění a sebevraždy iritoval morální interprety Lukrécie nejvíce, a nepřekvapí tedy, že se její líčení pohybuje v ostrých pólech mezi ztělesněním ctnostné manželky a zneuctěnou, citově labilní pohanskou sebevražedkyní.⁷³⁴ Koneckonců, i zmíněný Salutati ukončuje svůj výklad o Lukrécii tím, že přes pozitivní rysy jejího příkladu, přece jen její násilný skutek na sobě samé nemůže obnovit ztracenou čest. Sám fenomén znásilnění či únosu (viz anglicky totožně jako *rape*) hrál specifickou roli. Na jedné straně se považuje zobrazování těchto příběhů v rezidencích za formu vyjádření mužovy autority nad manželkou,⁷³⁵ vedle toho svou roli hrály i socio-kulturní okolnosti. Zejména v italském prostředí pozdního středověku a raného novověku totiž nebylo znásilnění ženy vnímáno nijak fatálně – v morálním i právním smyslu. Nejednalo se až o tolik výjimečnou „praxi“ a tyto násilné akty řešily buď finanční sankce či se nezřídka stávaly „záminkou“ k následnému sňatku.⁷³⁶ Metaforickým vyjádřením této násilné dominance muže nad ženou se pak stával jiný starořímský příběh o únosu Sabine, rovněž frekventovaný na malbách *cassoni* a ve výzdobě šlechtických interiérů. Přítomnost těchto scén v novomanželském prostředí se pak vysvětluje jako

⁷³¹ Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998, s. 4.

⁷³² Ian Donaldson, *The Rape of Lucretia. A Myth and Its Transformation*, New York 1982. – Stephanie Jed, *Chaste Thinking, the Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington 1989.

⁷³³ Cristelle L. Baskins, Corporeal Authority in the Speaking Picture: The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting, in: Richard C. Trexler (ed.), *Gender Rhetorics. Postures of Dominance and Submission in History*, New York 1994, s. 188–206, zvl. s. 190.

⁷³⁴ Ibidem, s. 199–200. – Eadem (pozn. 731), s. 130.

⁷³⁵ Margaret D. Carroll, The erotics of absolutism: Rubens and the mystification of sexual violence, *Representations* 25, 1989, s. 3–30, zvl. s. 19–20. – Jacqueline Musacchio, The rape of the Sabine women on Quattrocento marriage-panels, in: Trevor Dean – Kate J. P. Lowe (eds.), *Marriage in Italy, 1300–1650*, Cambridge 1998, s. 66–82.

⁷³⁶ Musacchio (pozn. 735), s. 81.

prezentace ideálu ženy jako ploditelky dětí, manželky jako matky, reflektující tolik potřebnou fertilitu v rámci zachování rodu. Jacqueline Musacchio připomíná, že *cassoni* či *spalliere* s touto tematikou nebyly jen dekorací, ale záměrnou a „didaktickou výplní“ ložnic manželek, kde „*mohly sloužit jako soustavné potvrzování vlastního vnímání ženiny identity jako manželky a matky*“.⁷³⁷ Jednou z frekventovaných otázek, která se v případě Lukrécie při výkladu jejího četného zobrazování v interiérech renesančních domů a paláců nabízí je ta, jak patriarchální (zejména florentská) společnost mohla tak explicitně vystavovat příklad sexuálního zneužití a následně i autonomního a tak fatálního rozhodnutí ženy – manželky.⁷³⁸ Nejednoznačnost obrazů Lukrécie v raně novověkých (patriarchálních) domácnostech svědčí o potřebě přihlížet ke každému individuálně a neredukovat tyto příklady na základní ikonografický typ, slovy Cristelle Baskins: „*In their strategic deployment of past and present, private and public, these pictures betray the mixed messages in exemplary femininity that a reductive iconographic reading silences.*“⁷³⁹

V domácím prostředí manželských pokojů zobrazení Lukrécie ale většinou jasně odpovídá exemplárnímu modelu ctnostné manželky a nepřekvapí, že její příběh zdobil četné svatební truhlice či panely produkované v Itálii ve 14. až 16. století, stejně jako to dokládá popularita jejího jména.⁷⁴⁰ Příklad této ženy jasně podtrhuje heslo, které s jejím příběhem spojil zmíněný Giovanni Boccaccio – „*žádná z žen, jež ztratila čest, by neměla žít, jak ukazuje vzor Lukrécie.*“ Toto motto nacházíme například explicitně na slavném a reprezentativním *Portrétu ženy jako Lukrécie* od Lorenza Lotta (kolem 1533, National Gallery, London), který spolu s dalšími symboly demonstruje hodnoty manželské (manželčiny) cti (počestnosti) ve vztahu k zobrazené osobě, nejspíše příslušnice patricijské či šlechtické rodiny.⁷⁴¹ Pro kontext Lukrécie v Kratochvíli představuje zajímavé srovnání i známá malba Sandra Botticelliho s příběhem Lukrécie (kolem 1500, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), fungující rovněž jako malba na svatební truhlici. Pozadí ústředního výjevu s pohřbem Lukrécie dominuje antický triumfální oblouk, který nepřehlédnutelně zdobí malované reliéfy s příběhy Mucia Scaevoly a Horatia Coclitia. Ze starořímských „morálních dějin“ to byla skutečně právě Lukrécie, Scaevola, Curtius a několik málo dalších, které se na svatebních objektech vyskytovaly nejčastěji, někdy i v kombinované podobě.⁷⁴² Stejný princip nacházíme, jak jsme viděli, i v Kratochvíli v apartmánech Polyxeny, kde štuková dekorace měla manželce trvale ukazovat stejné výjevy, jaké jiným manželkám poskytovaly malby na jejich svatebních truhlicích či malované výzdobě svatebních komnat.

Zrcadlení Polyxeny v jejím morálním starořímském alter-egu, ale není jedinou reflexí. Pokud Vilém z Rožmberka tento i jiné výjevy v pokojích koncipoval jako modely norem a vlastností, ve kterých se měla odrážet jeho (ideální) manželka, je to jistě forma jejího symbolického podmanění. Stejně tak figura „dámy“ se svými vzory fungovala tradičně, například již ve středověkém rytířském románu. Žena v tomto ohledu ale není jen objektem projekce ženských ideálních kvalit, její existence zaručuje, že se v ní vystavuje a

⁷³⁷ Ibidem, s. 82.

⁷³⁸ Baskins (pozn. 731), s. 154–156.

⁷³⁹ Ibidem, s. 159.

⁷⁴⁰ Ibidem, s. 128–159.

⁷⁴¹ PH [Peter Humfrey] heslo *Portrait of a Lady as Lucretia*, in: David Alan Brown – Peter Humfrey – Mauro Lucco (eds.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of Renaissance*, New Haven – London 1997, s. 185–187.

⁷⁴² Pommeranz (pozn. 728), s. 102–103.

zrcadlí i charakter muže – rytíře. Jde o univerzální model, na nějž upozorňovali například Jean-Paul Sartre či Simone de Beauvoir – sebehodnocení muže se může odehrávat jen před očima ženy a cíleně v konfrontaci s ní. Obraz muže se mu totiž navrácí, konstituuje, prostřednictvím jeho ženy ve formě vnímání sebe prostřednictvím někoho jiného. I v rytířském románu vlastně žena funguje jako jistá prostřednice, zrcadlo, díky které se konstruuje identita vladaře/rytíře.⁷⁴³ Podobný model snad sledujeme i v Kratochvíli. A to v „pozitivním“ slova smyslu, kdy římské ctnosti vytvářejí stejný rámeček rožmberské etiky ve veřejném Zlatém sále, ale i v „negativním“, zastoupeným až příliš silnými ženami ohrožujícími mužovu autoritu, jak to ukazuje malovaný cyklus ve Vilémově pracovně.

Apartmán Polyxeny tedy neukazuje nijak vyhraněně „ženský program“ a do jisté míry jej můžeme číst jako pokračování konceptu „rožmberské etiky“ ze Zlatého sálu, odkud sem pokračuje nejen technika výzdoby, ale i některé shodné motivy (Mucius Scaevola, kardinální ctnosti). V podstatě to jakoby nerespektuje funkční autonomii ženina apartmánu, ale zahrnuje jej to do širšího celku výzdoby sousedních sálů. To ostatně odpovídá zmíněné provázanosti rezidenčních prostor, které mohly být i přes svou zdánlivou privátní uzavřenost, stejně tak polo-veřejné, jako především utvářely provázanou širší strukturu celé rezidence.

Svět římských „štukových ctností“ tak jednoznačně ovládá prostor Polyxenina apartmá. A slovo „ovládá“ zde může mít klíčový význam, neboť i v tomto dekorativním programu snad obecněji tlumočí podřízenou roli ženy v dobovém genderovém diskursu. Klíčový je stále onen smysl tohoto „pokračování“, respektive „ovládání“ související nejen s funkcí Kratochvíle jako manželského sídla, ale i s předpokládanou větší přístupností pokojů Polyxeny. „Mužský“ model rožmberské etiky procházející celou vilou i do ženského apartmánu tedy může vyjadřovat zajímavou genderovou reflexi. Na jedné straně do něj nepokrytě vniká svět patriarchálního absolutismu, který autoritativně projektuje ideál mužného charakteru rožmberské *virtus* opírajícího se o římské hrdiny. Na straně druhé výzdoba ženských pokojů obsahuje i ryze femininní prvky, jejichž volba a vůbec způsob umístění však rovněž ukazují mužské nároky směřované do inferiorního ženského prostředí. Lukrécie, obraz Allucia a jeho snoubenky jasně poskytují viditelné vzory pro životní normy, jimiž by se měla řídit Vilémova manželka. Charakter výzdoby přitom nemusí mít jen symbolický, ale bezmála i „praktický“ smysl, který souvisí s další významovou vrstvou Kratochvíle, která vedle loveckého a přírodně-vilového charakteru reflektuje i roli sídla určeného a vyzdobeného pro novomanžele a souvisejícího s ne nepodstatným aspektem zmíněné fertility. V tomto smyslu byla pozice Polyxeny jasně definována v rámci dobového konceptu manželství, vztahu muže a ženy, jenž byl (nejen) v raném novověku vztažen především k rodině. V situaci rodiny Viléma z Rožmberka, který marně toužil po svém potomkovi, jenž by zachoval rodovou kontinuitu, byla tato role více než aktuální.

Shrnutí

V každém případě je tento plodivý, stejně jako morální rozměr výzdoby projektován autoritativně směrem k Vilémově manželce, které v jejích pokojích vytváří vizuálně značně stimulující prostředí. Výzdoba tu funguje přirozeně jako komunikativní systém, který v první řadě cílí na Polyxenu, konfrontuje ji s rožmberskou etikou, normami správné manželky, stejně jako s očekávaným příchodem potomka. Náročná výzdoba, instalovaná ve vile

⁷⁴³ Wenzel (pozn. 54), s. 251.

Kratochvíle i do manželčinných pokojů, tak mluví podobným jazykem jako dobové tisky, které vznikaly u příležitosti svatby a podobně konstruovaly obraz manželů, jako například *Eheliche Hochzeit Ringe* (Praha 1587) od kaplického faráře Valentina Hennebergera, dedikovaný novomanželskému páru Viléma a Polyxeny.⁷⁴⁴ Autor zde metaforicky představuje jejich „prsteny“ posázené manželskými ctnostmi. Zatímco manželovi se přisuzují tradiční hodnoty jako rozum, modlitba, práce, snášenlivost, útěcha, trpělivost, pak žena má být vybavena především poslušností, láskou, dobrými způsoby, boží bázní, mravností, cudností a její doménou je přirozeně péče o domácnost. Tyto ctnosti plně reprezentují vzorové vnímání rolí v manželství, kde muž je zástupcem rozumného otce, správce rodiny a žena jeho podřízená, poslušná entita. Hennebergerův text dobře odráží raně novověkou představu o manželství, jak jej definují i další normativní texty bohatého žánru „manželských příruček“. Nejenže prostředkují představu o obecné ženské inferioritě – poslušnosti (ale i o mužské toleranci k ženské slabosti). Sám koncept „manželského těla“ navíc nebyl vnímán jako nový organismus vzniklý sňatkem, ale jako původní „tělo manžela“, do kterého se jen přivtělila manželka jako nejslabší článek a navíc velmi rizikový orgán, který pro svou slabost představuje neustálé možné ohrožení „manželského těla“. Žena jakoby postrádala vlastní hodnotu, která musela být teprve definována z pozice manžela – podobně, jako byly i pokoje Polyxeny v Kratochvíli naplněny „mužským programem“.⁷⁴⁵ Role Polyxeny se v tomto ohledu jeví jako příznačně pasivní, což odráží dobovou normu, podle které byl muž přirozenou autoritou a žena jen submisivním objektem, který zrcadlí mužovy představy, podobně jako je zrcadlily v pokojích Kratochvíle. Připomeňme jen, že podobné interpretace provázejí i výklady dekorací medicenejských rezidencí 16. století, zejména Palazzo Vecchio, zdůrazňující roli „heterosexuální“ a patriarchální dominance, podrobení ženy a její představení jako plodivého objektu, zajišťující pokračování rodu.⁷⁴⁶

Při tomto výkladu samozřejmě nelze pokládat výzdobu Kratochvíle jednoduše za odraz „reálné“ situace, v níž by Polyxena vystupovala jen jako trpná „oběť“ Vilémovy patriarchální autority. Naopak, Polyxena patřila mezi pozoruhodné ženy své doby,⁷⁴⁷ s výraznou měrou osobní autonomie a emancipace, jakkoliv se i to někdy mírně tendenčně nadsazuje.⁷⁴⁸ Jako „reálné“ lze vnímat spíše ony normativní stereotypy a konvence odrážející soudobé kulturní vzorce, mentality a identity, které výzdobný program Kratochvíle formují v osobitý „konceptuální obraz“.⁷⁴⁹ Sledovaná výzdoba tedy není pramenem pro poznání skutečné role Polyxeny, ale spíše médiem, jež prostředkuje ideální raně novověký obraz křesťanského manželství, v němž vůdčí roli hraje mužská patriarchální

⁷⁴⁴ Václav Bok, *Literatura a literární kultura spjatá s rodem Rožmberků*, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 257.

⁷⁴⁵ Storchová (pozn. 547), s. 811.

⁷⁴⁶ Shrnutí názorů představuje Cristelle L. Baskins, *Gender Troubles in Italian Renaissance Art History. Two Case Studies*, *Studies in Iconography* 16, 1994, s. 1–36, zvl. s. 22–24.

⁷⁴⁷ K termínu v našem prostředí Michaela Hrubá, *Zvonění na sv. Alžbětu. Odraz norem a sociální praxe v životních strategiích měšťanek na prahu raného novověku*, Praha 2011, s. 26.

⁷⁴⁸ K tomu s příslušnou literaturou k Polyxeně viz Marek (pozn. 719), s. 19. Nijak to pochopitelně nevyvrací tezi o skutečně politicky a mocensky silných ženách raného novověku, jakkoliv jistě výjimečných, viz Gert Melville, Nachwort. *Ausschluss und Einschluss der Frau bei Hofe*, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 469–470.

⁷⁴⁹ Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca 2001, s. 30. K reprezentační roli ženských apartmánů viz Kress (pozn. 629), s. 104–106.

autorita.⁷⁵⁰ Koncept výzdoby Kratochvíle, jako novomanželského sídla, totiž ve způsobu rozprostření programu „rožmberské etiky“ zcela souzní s dobovým normativním obrazem manželství a role ženy. Pokud je i v Kratochvíli prostor Polyxeny podřízen konceptu „římských mužných ctností“, pak to jen potvrzuje, jak byl pro raný novověk definován obraz manželky. Když u Hennebergera čteme o Polyxeniných ctnostech poslušnosti-věrnosti, oddanosti a cudnosti/čistotě, mohou to na klenbách jejích pokojů jen potvrdit výjevy Lukrécie či šťastného páru Allucia se snoubenkou. Tato rožmberská „morální výzdoba“ se svými křesťanskými i antickými ctnostmi zde ovšem z hlediska genderově-historického ukazuje typický maskulinní příklad vizuální sebe-reprezentace a konstrukce šlechtické morální identity z pozice Viléma z Rožmberka jako rožmberského i „manželského“ vladaře. Můžeme tak být svědky obvyklého manipulativního formování obrazu ženy.

Předloženou interpretaci nelze jistě v rámci mužské a ženské teritoriality v raně novověkých rezidencích považovat za jediné přijatelnou, ale jen jako jeden z možných způsobů, jak se v nich vizuálně vymezovala role muže a ženy. Jistě existovaly i jiné formy, které rozdíl mezi pohlavími tak neakcentovaly.⁷⁵¹ Příklad Kratochvíle se svým osobitým programem rožmberské etiky a liviovské římské morálky přesto ukazuje, že dobová konvence mužské mocenské superiority zde přece jen našla své uplatnění. Jakkoliv jde o hypotetický výklad jednoho aspektu výzdoby renesanční Kratochvíle, přesto může poukázat na ne nevýznamné uplatnění symbolického jazyka,⁷⁵² který v rožmberské rezidenci veřejně definoval maskulinní patriarchální autoritu v domě, i na dominiu, jež se odvíjela z rodového zakotvení a kontinuity, jakkoliv v tomto případě nakonec nedosažené.

⁷⁵⁰ K tomu zejména Jana Ratajová, Manželství v české literatuře raného novověku, in: Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009, s. 733–746.

⁷⁵¹ Birgit Franke, Bilder in Frauenräumen und Bilder von Frauenräumen. Imaginationen und Wirklichkeit, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 131.

⁷⁵² Chojnacki (pozn. 706), s. 173, 181.

11. Kaple v Kratochvíli: katolické *sacrum* v renesanční vile

Ke každému šlechtickému sídlu patřil posvátný prostor kostela či kaple, jenž poskytoval potřebné duchovní zázemí. Jestliže nemohl být součástí samotného paláce, budoval se v těsné návaznosti na hlavní sídelní objekt. V 16. století navíc konfesijní vymezení činilo ze zámeckých kaplí a jejich často velmi vyhraněné výzdoby ústřední a ideově (ideologicky) jasně podmíněnou součást rozvrhu sídel. Vyjadřovaly náboženské přesvědčení majitele, vynucovaly u členů dvora jejich přítomností na bohoslužbách konfesijní disciplínu a v případě přínáležejících pohřebišť vytvářely i místo uchovávání dynastické památky. Zejména z německého protestantského prostředí jsou známé zámecké kaple jako osobité stavební úlohy, které spojovaly reprezentační zřetel s náboženskou manifestací. To dobře ukazuje už první takový modelový příklad kaple zámku saských kurfiřtů Hartenfels v Torgau, na jejímž designu se podílel sám Martin Luther.⁷⁵³

V 16. století bylo možné se na všech sociálních úrovních na jedné straně setkávat s konfesijní nevyhraněností, na straně druhé s výrazným náboženským vymezením. Obě krajnosti dobře ztělesňoval Vilém z Rožmberka. Na kostel Narození Panny Marie v Kratochvíli je možné nahlížet jako na součást širších projevů jeho sebeinscenace, v nichž zdůrazňovaná katolická zbožnost hrála nejen politickou roli, ale poskytovala osobní morální kapitál, jenž zvyšoval autoritu i prestiž velmože.⁷⁵⁴ V jedinečné stavbě a její výzdobě se snad zrcadlí přimknutí Viléma z Rožmberka ke konfrontačnímu katolicismu před polovinou osmdesátých let 16. století. To se na jedné straně projevovalo zdánlivě neutrální podporou katolického náboženského života, jezuitské pastorace, fundací a vydáváním katolické literatury, na straně druhé měl jeho příklon k radikálnímu katolicismu i svou „odvrácenou“ podobu. V té souvislosti stačí připomenout některé z rozhodných protireformačních snah a nucených konverzí ke katolicismu, které předposlední rožmberský vladař prováděl na svém dominiu. Přestože se těmito skutky Vilém z Rožmberka přihlásil ve vztahu k poddaným na svých panstvích k protireformačnímu konfesionalizačnímu postupu, stále dokázal v zemském stavovském prostředí Království českého spolupracovat s nekatolickými šlechtickými politiky. Tuto pozoruhodnou dvojnáčetnost vykazuje zřejmě také Kratochvíle, která ke své základní humanistické vrstvě přidává v podobě kostela Narození Panny Marie bytostně katolický prvek.⁷⁵⁵ Přítomnost tak exponované sakrální stavby přitom nemusí v prostředí renesančních vil tolik překvapovat. I medicejská (lovecká) vila v Pratolinu přirozeně disponovala zajímavě řešenou kaplí, vybavenou navíc papežskými odpustky.⁷⁵⁶

Kostel v Kratochvíli byl vystavěn v letech 1585–1589, rovněž nejspíše podle plánů Baldassara Maggiho. „*Kostelík a oltář v oboře Kratochvíle*“ věnovaný „*ke cti Pánu Bohu a*

⁷⁵³ Ulrich Fürst, Die Erneuerung der Sakralarchitektur im Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzung, in: Carl A. Hoffmann und Koll. (eds.), *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, Regensburg 2005, s. 182–196, zde s. 185. – Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004, s. 405–419. – Müller (pozn. 51), s. 138. Ke kapli v Torgau blíže Hans-Joachim Krause, Die Schlosskapelle in Torgau, in: Harald Marx – Eckhard Kluth (eds.), *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Aufsätze*, Dresden 2004, s. 175–188.

⁷⁵⁴ Asch (pozn. 72), s. 163–167.

⁷⁵⁵ Tomáš Malý – Vladimír Maňas – Zdeněk Orlita, *Vnitřní krajina zmizelého města. Náboženská bratrstva barokního Brna*, Brno 2010, s. 68. K rekatolizační politice Viléma z Rožmberka blíže Jan Fridrich, Protireformace na zboží vyšebrodského kláštera roku 1588, *Acta regionalia* 1966–1967, Praha 1968, s. 130–140. – Pánek (pozn. 400), s. 213–219. – V. Bůžek a kol., *Světy*, s. 356–358.

⁷⁵⁶ S. B. Butters 2001, s. 61–87, zvl. s. 63.

Panně Marii, matce Boží“ posvětil 20. července 1589 papežský nuncius v Praze Antonio Puteo.⁷⁵⁷ Na počáteční rok výstavby snad ukazuje letopočet 1585 doložený na vikýři nad vchodem. Do stejné doby se datuje krov kostela.⁷⁵⁸ Mariánské zasvěcení církevního prostoru dobře prozrazuje výzdoba západního portálu tvořená postavami dvou andělů s liliiemi, jež odkazují na nevinnost Panny Marie. Stavba kostela je umístěna v nároží vstupního traktu areálu vily. Původní podoba krátkého, přibližně orientovaného jednolodí se přitom svým měřítkem přizpůsobovala ostatním objektům v ohradní zdi a tvořila vizuální protějšek k nárožnímu pavilonu v opačném koutě vstupního křídla. Vnější sevřenost kostelíku v symetricky a proporčně podřízeném vztahu vůči celému areálu podporovalo i řešení hraněného východního závěru, jenž je pouze skrytě vykrojen v navenek pravouhlém bloku ohradního zdiva. Dnešní průčelní věž byla přistavěna dodatečně, neboť druhotně překrývá obíhající malovaný vlys. O věži zachycené na vedutě Jindřicha de Verle mluví ovšem již zpráva z roku 1605, vznikla tedy poměrně brzy po dokončení kostela.⁷⁵⁹

Zůstává otázkou, do jaké míry byla kaple zapojena do ohrazeného souboru. I dnes po dostavění věže zbývá mezi ní volný prostor propojený slabou zídkou při vnitřním líci areálu. Zdá se být pravděpodobné, že podobně byla řešena i původní stavba, jejíž západní portál sloužil návštěvníkům zvenčí. Šlo zřejmě o nižší služebníky a zvláště čeládku, která byla usídlena vně ohrazené vily. Obyvatelům Kratochvíle se nabízel vnitřní severní vstup. Pro rožmberského vladaře byl navíc zřízen krytý samostatný přístup skrze menší objekt přistavěný k severní straně chóru, jenž vedl na soukromou oratoř. Kostel je krytý valbovou střechou, původně s vysokým sanktusníkem nad chórem. Po formální stránce dodávají stavbě patřičný dojem „posvátnosti“ charakteristické gotizující lomené oblouky oken a portálu, dnes po dostavbě věže skryté v podvěží. Zde se historizující oblouk originálně spojuje s klasickým edikulovým orámováním vstupu. Podobných řešení bylo možné nalézt v rezidenční architektuře 16. století v českých zemích více, zejména v případě zámeckých kaplí, u nichž gotizující prvky demonstrovaly zvláštní sakrální a liturgický prostor (Litomyšl, Náměšť nad Oslavou ad.). Kostel v Kratochvíli nebyl patrně zvenčí nijak zvláště ozdoben, s výjimkou malovaného vlysu obíhajícího pod korunní římsou v podobě černobílého pásu složeného z několika ornamentálních vrstev.

Kostel ukazuje typicky manýristický kontrast stroze působícího exteriéru a bohatě vybaveného interiéru, a to nejen malířskou a štukovou výzdobou, ale především architektonickým členěním. Jednolodí je sklenuto valenou klenbou, jež je potažena schématem protínajících se dekorativně zdobených lišt připomínajících charakter gotizujícího síťového vzorce. Obdobné prvky použil Maggi v českokrumlovské koleji jezuitů či bechyňském zámku. Klenba ovšem dosedá na masivní klasicizující strukturu plasticky vyběhávajících článků pilířů s pilastry a výrazně vysazenou římsou se zalamanými úseky kladí. V pravouhlém bloku závěru je vyhlouben téměř apsidální jemně hraněný polygon, který je členěn třičtvrtě sloupy a nikami. Motiv nik představuje v české sakrální architektuře naprostou výjimku. Jeho inspiračním zdrojem bylo bezesporu italské prostředí, kde byl od počátku 16. století užíván v řadě významných staveb (Tempietto di S. Pietro a

⁷⁵⁷ Krčálová (pozn. 124), s. 37–38. – Eadem, Kostely české a moravské renesance. Příspěvek k jejich typologii, *Umění* 29, 1981, s. 1–35, zde s. 22. – Pánek – Březan (pozn. 1), s. 354–355, 371.

⁷⁵⁸ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 88.

⁷⁵⁹ Petr Pavelec, Kaple Panny Marie bude vysvěcena, *Československé listy* 17. 6. 1997. Dodatečnou výstavbu věže potvrzuje také její neshodování se zdivem kostela. Podobně je tato změna prokázána i v patrných konstrukčních změnách krovu vyvolaných výstavbou věže. Dodatečného přistavění věže si povšimla již Pechová (pozn. 249), nestr. Krov věže kostela pochází z let 1875–1876.

Capella Chigi v S. Maria del Popolo v Římě, chrám S. Maria della Consolazione v Todi ad.). Niky s mušlemi v konše a celá výzdoba chóru podporovala v Kratochvíli slavnostní charakter liturgického prostoru ve vazbě na katolickou triumfální symboliku. Slavnostní eucharistický smysl presbytáře navíc podtrhuje jeho světelný režim s působivým kruhovým otvorem prolomeným nad oltářem, kde se při každé mši odehrávala posvátná proměna těla a krve Páně. Tato klasická kulisa chóru je do jisté míry podobná teatrálním koncepcím církevních interiérů, zejména chórů, které programově vznikaly v potridentské době například na severu Apeninského poloostrova. Slavnostním a vizuálně atraktivním povýšením duchovního středu chrámu pracovaly obdobné divadelní prvky již s barokním principem citového zaujetí věřících, které stálo v pozadí protireformační koncepce sakrálního prostoru.⁷⁶⁰

Výzdobu kostela tvoří provázané systémy štukatur a nástěnných maleb. Bohaté štuky v podobě klenebních lišt, profilů rámu a říms poskytují základní členící schéma. Dekorují architektoniky interiéru a současně vymezují prostor pro vlastní malby. Přepychový ráz prostoru dodává kombinace bílých štukatur se zlacenými částmi složitých profilů vlysu a římsy, figurálních motivů, pilastrových hlavic, růžic v klenbách a muší v nikách chóru. Štukové motivy rozhojňují festonové závěsy kolem oken, motivy cherubů a okřídlených hlaviček andílků pod klenbou. Nejskvostnější část tohoto typu výzdoby představuje nejposvátnější prostor kostela – chór, jenž se otevírá triumfálním obloukem pokrytým štukovými rostlinnými závěsy. Na nich převládá motiv jablek, odkazujících na prvotní hřích a jeho překonání Kristovou obětí, vinné révy a obilných klasů jako tradičních eucharistických symbolů, jež se objevují rovněž v klenbě chóru. Jeho sklenutí s drobnými lunetami pokrývá systém členících štukových lišt, mezi nimiž jsou rozmístěni na stylizovaných oblacích stojící andělé s nástroji Kristova umučení. Tato *arma Christi* zahrnuje hřeby, kleště, žebřík, sloup, kříž, důtky, trnovou korunu, Veraikon – roušku s otiskem Kristova obličej, kopí, tyč s houbou a kalich. V kruhovém medailonu uprostřed trůní polopostava žehnajícího Boha Otce s královskými insigniemi, pod níž se vznáší holubice Ducha svatého. Efektně ozářené okno inscenuje symbolické zpředmětnění Nejsvětější Trojice v přímé vazbě na středobod oltáře trvale představujícího Kristovu oběť.

Klenbu lodi kostela pokrývají fresky, respektive vápenné *secco* prováděné do zvlhčené omítky, v níž byla vyznačena štětcová podmalba. Malby jsou vloženy do lunet, polí vymezených štukovými lištami, navíc vkládaných uvnitř nich do samostatných oválných a osmibokých medailonů. Program nástěnných maleb tvoří především Kristovy pašije, příběh jeho umučení, doplněný o zajímavé postavy andělů v lunetových polích. Malby v kostele Narození Panny Marie nejsou v nejlepším stavu, některé části jsou jen stěží čitelné, jinde povaha barevných pigmentů způsobila zkrasující ztmavnutí částí malby, zejména obličejů. Výzdoba ukazuje poměrně zajímavou ikonografickou skladbu tohoto pašijového cyklu.⁷⁶¹ Ne nevýznamná je samotná orientace maleb ve střední části, které se neobracejí k

⁷⁶⁰ Jörg Stabenow, Auf dem Weg zum „theatrum sacrum“. Bedeutung der theatralen Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien, in: Susanne Wegmann – Gabriele Wimböck (eds.), *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensione des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, Korb 2007, s. 115–136, zde s. 125–133. Antikizující motivy sloupů a nik nebyly omezeny jen na katolické prostředí, jak ukazuje známý případ kurfiřtské kaple Augusta Saského v Augustusburgu z roku 1572, kde byly podobné motivy doplněny o další prvky jasně se odvolávající na imperiální tradici Říma, k níž se kurfiřt vědomě hlásil. K tomu Fürst (pozn. 753), s. 187.

⁷⁶¹ Samotné určení provází nepřesnosti, respektive nedůslednosti, kdy je všech sedmáct výjevů považováno za „pašijové“, neboť se omylem do tohoto celku zahrnuje i šest andělských výjevů.

návštěvníkovi od západu, tedy od vchodu, ale naopak jsou směřovány k východu, k oltáři a vladařské oratoři. Na první pohled může zmást výběr a především chronologie pašijových výjevů. Ve střední části jsou to směrem od oltáře bičování Krista, nanebevstoupení Krista,⁷⁶² korunování trnám. V řadě na evangelijní straně, levé čelem k oltáři, jde o zjetí Krista se svatým Petrem utínajícím ucho setníkovi, přibíjení Krista na kříž, nesení kříže, Krista v Getsemanské zahradě. Na protější epištolní straně je vidět Kristus na cestě do Emauz, ukládání do hrobu, snímání z kříže a zmrtvýchvstání.

Rozmístění scén tak může působit zdánlivě nahodile. Dokonce směřuje proti časové posloupnosti Kristových pašijí. Navazující scény Krista na Olivetské hoře a jeho zjetí se nacházejí vůči sobě v nejbližším místě na evangelijní straně. Navzdory tomu vykazuje program výzdoby řád. Uprostřed mu dominuje scéna nanebevstoupení. Jde o chronologicky poslední obraz zobrazující triumfální vizi vítězného Krista, představujícího ústřední bod dějin křesťanské spásy. Tento centrální výjev obklopují ve středu klenby obrazy bičování Krista a korunování trnám jako analogická témata Krista Trpitele, jež ho zachycují v roli korunovaného a trůnícího Spasitele. Na epištolní straně vyjadřují logiku v tom, že ne posloupně, ale ve vazbě na zmíněné výjevy ukazují scény předcházející Kristovu ukřižování, které naznačuje motiv přibíjení na kříž. Tomu na opačné straně sice důsledně, ale bez očekávané posloupnosti odpovídají scény následující jak bezprostředně po Kristově smrti (snímání z kříže, ukládání do hrobu), tak časově vzdálenější výjevy související s jeho zmrtvýchvstáním a zjevením se na cestě do Emauz. V lunetových polích jsou zřetelné postavy andělů, ve dvou případech s výraznými trubkami – polnicemi. S velkou pravděpodobností jde o anděly posledního soudu, kteří se zjevili po otevření sedmi pečeti. Někteří nesli kadidelnice, jiní troubením ohlašovali „*přehrozné Boží pokuty*“. Symbolický rozvrh šesti andělů mohl být doplněn o sedmého v čele lodi, ale stejně tak jeho nepřítomnost mohla odkazovat na blízkou se perspektivu posledního zúčtování, kdy až „*ve dnech hlasu sedmého anděla, když bude troubiti, dokonánoť bude tajemství Boží*“ (Zj 8–10, 7). Tento výklad potvrzuje velká podobnost postav andělů z dřevořezů Josta Ammana ilustrujících právě Apokalypsu.⁷⁶³

Předlohy pro pašijové výjevy v kostele byly shledány v dřevořezech Albrechta Dürera, zejména ve výjevech Krista na Olivetské hoře a zjetí Krista, převzatých z jeho souboru Malých pašijí (kolem 1510).⁷⁶⁴ Vzory však převážně poskytly rytiny z alba Kristových pašijí, které podle předloh Maartena de Vos vyryli Antonius a Hieronymus Wierixové a Crispijn de Passe; dílo vydali roku 1584 v Antverpách u Eduarda van Hoeswinckela.⁷⁶⁵ Georg Widman se svou dílnou odtud převzali zvláště scény korunování trnám, přibíjení Krista na kříž, snímání z kříže, ukládání do hrobu a Krista na cestě do Emauz.

⁷⁶² Pravděpodobněji než Sslání Ducha svatého; rozpaky způsobuje ne příliš dobrý stav maleb.

⁷⁶³ Samostatné ilustrace Bible zhotovené Jostem Ammanem a Virgilem Solisem a vydané ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1569, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 26.709.

⁷⁶⁴ Walter L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10. Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980, č. 26–27 (119). Milada Lejsková-Matyášová navrhovala, že z tohoto cyklu byly excerpovány také scény Korunování trnám, Nesení kříže a Nanebevstoupení. K tomu Lejsková-Matyášová (pozn. 258), s. 369.

⁷⁶⁵ Zsuzsunna van Ruyven-Zeman – Marjolein Leesberg – Jan van der Stock, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, LX. The Wierix Family II*, Rotterdam 2003, s. 3, č. 186–206. – Christian Schuckman – Dieuwke De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, XLIV. Maarten de Vos*, Rotterdam 1996, č. 462–482.

Rozličný původ předloh a jejich nejednotnost nemusí překvapit. Tvůrci renesančních malířských cyklů obvykle nevlastnili celá grafická alba, ale jen nahodilé soubory jednotlivých grafických listů a jejich kopií, které byly v uměleckých dílnách sdružovány do vzorníkových alb.⁷⁶⁶

Kostel v Kratochvíli zajímavě zdůrazňoval motiv posledního soudu, který v umění své doby přibližovala nejen rozměrná Michelangelova freska v Sixtinské kapli, ale byl známý i ve středoevropských rezidenčních kaplích od poloviny 16. století (Landshut, Mnichov). Konfese při jejich užívání nehrála žádnou roli, neboť všechny církve věřily, že konec světa je neodvratný a blízko. Přitom se nezřídka počítalo, že v pekelných plamenech naleznou svůj trpký konec konfesijní protivníci, ať už katolíci, nebo nekatolíci. Základní pašijový a eucharistický program výzdoby kapele v Kratochvíli tak byl doplněn o apokalyptickou perspektivu. S odvoláním na bohatou středověkou tradici ji oživil Martin Luther, jenž vykreslil katolickou církev jako přísluhovače satana v čele s papežem – Antikristem.⁷⁶⁷ Motiv apokalypsy jako nezadržitelného zúčtování s náboženskými protivníky patřil k nejoblíbenějším tématům konfesijní polemiky. Koncept Antikrista a ďábelského zajetí církve, která měla vpředvečer posledního soudu sloužit Satanovi a pomáhat mu v boji proti Kristovi a jeho pravé církvi, využívaly všechny hlavní náboženské proudy. V Evropě na sklonku reformace získala tato polemika zvláštní rozměr. Došlo totiž k propojení teologické a eschatologické interpretace s historickou a propagandistickou. Konfesijní odpůrci byli symbolicky vykreslováni jako Antikristi, jejichž činnosti sloužily ďáblu a připravovaly jeho příchod na zemi s očekávaným koncem světa.⁷⁶⁸ Při posuzování apokalyptických obrazových témat na Kratochvíli proto nelze pouštět ze zřetele všudypřítomnou tísnivou atmosféru očekávaného konce světa.⁷⁶⁹ Po prvotních rozpacích začali také katolíci užívat v

⁷⁶⁶ Tato nesourodost grafických předloh může někdy spíše neprávem vzbuzovat podiv a zpochybňovat programové zadání renesančních výzdob. Srov. Petr Pavelec, Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově, *Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 473–482, zde s. 480–481.

⁷⁶⁷ Hans-Ulrich Hoffmann, *Luther und die Johannes-Apokalypse*, Tübingen 1982. – Hans J. Hillerbrand, The Antichrist in the Early German Reformation. Reflection on Theology and Propaganda, in: Andrew C. Fix (ed.), *Germania Illustrata. Essays on Early Modern Germany presented to Gerald Strauss*, Kirksville 1992, s. 3–18. – Aby Warburg, Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther, in: idem, *The Renewal of Pagan Antiquity. Texts and Documents*, Los Angeles 1999, s. 597–697.

⁷⁶⁸ Walter Klaasen, *Living at the End of Ages. Apocalyptic Expectation in the Radical Reformation*, London 1992. – Robin Barnes, Images of Hope and Despair. Western Apocalypticism. ca. 1500–1800, in: Bernard McGinn (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism 2. Apocalypticism in Western History and Culture*, New York 1999, s. 143–184. – Klaus Aichele, *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation*, Haag 1974. – Dietrich Korn, *Das Thema des Jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1957. – Rodney L. Peterson, *Preaching in the Last Days. The Theme of „Two Witnesses“ in the 16th and 17th Centuries*, New York – Oxford 1993. – Ingvild Richardsen-Friedrich, *Antichrist Polemik in der Zeit der Reformation und der Glaubenskämpfe bis Anfang des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2003.

⁷⁶⁹ Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York – London 1976. K tématu viz Ondřej Jakubec, „Těchto časův má Antichrist předchůdce své“. Apokalypťika a konfesionalita v literatuře a výtvarném umění českých zemí kolem roku 1600, *Opuscula historiae artium* 53, 2009, s. 23–51. – Martin Zlatohlávek – Christian Rättsch – Claudia Müller-Ebeling, *Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf 2001.

literatuře i výtvarných nástrojích propracované metody ztotožňující Antikrista s Martinem Lutherem a dalšími představiteli nekatolických církví.⁷⁷⁰

Apokalyptické očekávání se stávalo účinným prostředkem náboženské polemiky a propagandy, jejíž atmosféru dobře odráží kostel Viléma z Rožmberka na Kratochvíli.⁷⁷¹ Jemu může být symbolikou konečného zúčtování blízka zámecká kaple Arnošta z Holstein-Schaumburku v Bückeburgu z let 1603–1608, která ve výzdobě připomínala nejen poslední soud, ale klenbu chóru vyplnila shodně motivem *arma Christi*. Podobně tomu bylo v zámecké kapli falckraběte Ottheinricha v Neuburgu a na klenbě chóru – mauzolea freiberského münsteru z konce 16. století.⁷⁷² Myšlenku konce světa a konečného soudu ostatně zpřítomňovala i štuková výzdoba kaple Všech svatých na zámku v Telči, která byla vytvořená za Zachariáše z Hradce. Motiv posledního soudu nemusí překvapit ani v případě Kratochvíle jako venkovské, voluptární vily. Také v hlavním sále stuttgartského letohrádku vévody Ludvíka Württemberského byly zobrazeny křesťanské dějiny spásy zakončené výjevem z Apokalypsy a posledním soudem.⁷⁷³

Volba reprezentativního programu Kristova utrpení, která odpovídala výtvarným projevům protireformního katolicismu, byla v českých zemích výjimečná. Ve druhé polovině 16. století zvláště jezuité využívali didakticky podaného cyklu Kristových pašijí jako vítaného prostředku k povznesení zbožnosti. Vedle ilustračně bohatého spisu Jeroma Nadala *Annotationes et meditationes* (1595) se poukazuje zejména na vzorový Wierixovský cyklus využitý také v Kratochvíli.⁷⁷⁴ Ideové a vizuální těžiště představoval přirozeně presbytář s hlavním oltářem, jenž ve své arše nejspíše odrážel mariánské zasvěcení, snad v podobě ikonického obrazu Panny Marie, obdobně jako v kapli Rožmberského paláce na Pražském hradě. Ještě počátkem 20. století byl v inventáři kostela na Kratochvíli doložen „obraz Madonny na zlaté půdě z polovice XVI. stol., visící v presbytáři nade dveřmi do sakristie ... nad ní visí záclona s krásným plochým vyšíváním z pestrého hedvábí, ukazující ušlechtilé ornamenty renaissanční“.⁷⁷⁵ Soustředění výzdoby k eucharistickému těžišti oltáře ukazuje nejen orientace maleb, ale i štukové výzdoby výstižně provedené v podobě profilových hlaviček andílků na triumfálním oblouku přivrácených směrem k oltáři.

Kostel na Kratochvíli a jeho výzdoba jasně ukazují vyhraněný katolický smysl, který mohl před polovinou osmdesátých let 16. století souviset s rostoucím ztotožněním Viléma z Rožmberka s protireformační praxí římské církve. Tomu odpovídalo již zmiňované

⁷⁷⁰ David Baghi, *Luther's Earliest Opponents. Catholic Controversialists, 1518–1525*, Minneapolis 1991, zde s. 183–201. – Jean Delumeau, *Mille ans de bonheur*, Paris 1995, s. 171–199. – Hans Preuß, *Die Vorstellungen vom Antichrist im späteren Mittelalter, bei Luther und in der konfessionellen Polemik*, Leipzig 1906, s. 210–217.

⁷⁷¹ Frank L. Bouchardt, *Doomsday. Speculation as a Strategy of Persuasion. A Study of Apocalyptic as Rhetoric*, New York 1990.

⁷⁷² Fritz Grosse, *Image der Macht. Das Bild hinter den Bildern bei Ottheinrich von der Pfalz (1502–1559)*, Petersberg 2003, s. 138–139.

⁷⁷³ Ulrike Weber-Karge, Zum ikonographischen Programm des neuen Lusthauses in Stuttgart, in: Ulrich Großmann (ed.), *Renaissance in Nord-Mitteleuropa I*, München – Berlin 1990, s. 112–126.

⁷⁷⁴ Walter S. Melon, Ex libera maditatione: Visualizing the sacrificial Christ in Jéronimo Nadal's *Annotationes and Meditationes on the Gospel*, in: Marcia Kupfer (ed.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, University Park 2008, s. 91–118, zde s. 91–95. K tomu i Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton – Oxford 2002.

⁷⁷⁵ Mareš – Sedláček (pozn. 6), s. 90.

vysvěcení svatyně papežským nunciem.⁷⁷⁶ Nádherná vnitřní výzdoba, zejména její christologická, respektive eucharistická rovina, podpořená motivem nástrojů Kristova utrpení v chóru, vyjadřuje vnitřní křesťanskou jednotu s mariánským zasvěcením. Jistě není bez zajímavosti, že stejný způsob výzdoby zvolil katolický konvertita Karel z Lichtenštejna ve votivní kapli svatého Rocha u severomoravského Úsova počátkem 17. století, jež představuje jednu z prvních „protireformačních staveb“ předbělohorské doby v českých zemích. V souvislosti se zmíněnou lichtenštejnskou kaplí může být uvedena i zámecká kaple Nanebevzetí Panny Marie v Bučovicích z přelomu třicátých a čtyřicátých let 17. století, kterou nechal vybudovat novokatolík Maxmilián z Lichtenštejna s manželkou Kateřinou Lichtenštejnskou z Boskovic.⁷⁷⁷ Výzdoba okázale manifestuje katolické papežské symboly a zejména mariánskou a christologickou zbožnost podpořenou nástroji Kristova umučení. Mariánskou složku zdůrazňuje symbolický koncept ilustrace loretánské litanie, která obíhá pod klenbou kaple.⁷⁷⁸

Také v Kratochvíli sledujeme rovnocenné zastoupení Krista a Panny Marie ve výzdobě kostela, jenž svými formami reprezentuje typicky manýristický objekt. Ovšem svým přihlášením se k programovým zásadám tridentského katolicismu překračuje hranice formálně stylového vymezení, neboť konfesijní kontroverze neobyčejně zvyšovaly nároky na církevní architekturu. Celistvá výzdoba zahrnující podobné prvky dekorace uplatněné ve vile odpovídá novým potridentským požadavkům na přepychovou podobu církevních interiérů. Volba malovaného pašijového cyklu završeného Nanebevstoupením Krista ukazuje dva póly křesťanského příběhu – utrpení Krista i jeho triumf. Ve vztahu k urozenému objednavateli a jeho fundaci může vyzařovat dvojí poselství. Na jedné straně odkazuje na tradiční rovinu následování Krista, který ztělesňuje normu lidského chování. Na straně druhé odráží vztah mezi vládou Krista a předposledního rožmberského vladaře, která je mu propůjčena z boží milosti. Naznačené poselství lze vnímat i na pozadí politické teologie protireformační doby, která navazovala na starší tradici v pojetí vladaře jako světské i duchovní autority a považovala ctnostné šlechtické vládce při prosazování římské víry za boží zástupce na zemi. V tomto smyslu kostel v Kratochvíli oslavuje zbožnost fundátora a přínařezitost Viléma z Rožmberka k pravé katolické víře.⁷⁷⁹ Zvláštní výzdoba

⁷⁷⁶ Pánek – Březan (pozn. 1), s. 354.

⁷⁷⁷ Ivana Panochová, *Mezi zbraněmi vlčí múzy. Protobaroko v české a moravské architektuře 1620–1650 a jeho donátorské pozadí. Slohová, funkční a ideová analýza*, Olomouc 2003 (Disertační práce), s. 244–245.

⁷⁷⁸ Tento výzdobný loretánský program potridentského období se objevil roku 1566 v interiéru medicejského kostela S. Maria in Domnica v Římě. O dvacet let později byl potom použit i na hlavním oltáři v S. Maria in Aracoeli a na konci 16. století ještě na altempsovské fundaci nového orámování oltáře Madonna della Clemenza v římské bazilice S. Maria in Trastevere. O něco později se program objevil i ve výzdobě rezidenční wittelsbašské kaple v Mnichově. Bučovická kaple nejspíše představuje první případ v českých zemích, který přinesl tento mariánský kultovní program zdůrazňující roli Panny Marie jako podílnice na spáse lidstva. Grażyna Jurkowlaniec, *Cult and Patronage. The Madonna della Clemenza, the Altempss and a Polish Canon in Rome*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, s. 69–98, zde s. 74–76.

⁷⁷⁹ Štěpán Vácha, *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock. Ein ikonographische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen*, Praha 2009, s. 48–49. – Ronnie Po-Chia Hsia, *The Political Theologies of Empire: Jesuit Missionaries between Counter-Reformation Europe and the Chinese Empire*, in: Jaroslav Miller – László Kontler (eds.), *Friars, Nobles and Burghers – Sermons, Images and Prints. Studies of Culture*

kostela Narození Panny Marie však nemohla proměnit celou vilu v Kratochvíli v pouhý výraz pevného katolického přesvědčení velmože potridentské doby, jak můžeme sledovat ve vyhrcořených příkladech několika „katolických“ šlechtických vil této doby.⁷⁸⁰

and Society in Early-Modern Europe. In Memoriam István György Tóth, Budapest–New York 2010, s. 213–232, zde s. 214–215, 226.

⁷⁸⁰ Vzorem v tomto smyslu byla Villa Montalto papeže Sixta V. na římském Esquilinu, která zdůrazňovala až poustevnickou rovinu sídla. Podobnou eremitáž představovala i vila Alba polského katolického šlechtice Mikuláše Radziwiłła, což se odráželo i v poustevní ikonografii její výzdoby. K tomu Tadeusz Bernatowicz, *Miles christianus et peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki“ w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa 1998, s. 38–39.

12. Závěr

Způsob představení architektury a výzdoby rožmberské vily Kratochvíle stále zohledňoval toto komplexní umělecké dílo jako „sociální fakt“, doklad, symptom určité historické situace a působení historických osobností v ní. Tento předpoklad s sebou nese další významnou rovinu uměleckého díla nezbytnou pro jeho interpretaci v těchto souvislostech – jeho komunikativní roli. Zvláště náročné výzdoby šlechtických sídel neodmyslitelně a logicky pracují s performativní rétorikou, jež odkazuje nejen k nejrůznějším rituálům, ale i k běžnému provozu a navštěvování, kdy tyto výzdoby poskytovaly pro různé druhy recipientů různé „konfigurace významů“, v nichž se zrcadlila a inscenovala identita osoby vlastníka sídla. Složitým, často i programovým výzdobám bylo přitom vlastní několik charakteristik: 1) především to byl jasný zájem objednavatele, který usiloval zprostředkovat jistý druh sdělení – ten se může pohybovat od bytostně individualizovaného až po obecnější prostor reprezentace zajišťované nákladnými a „jen“ dekorativními prostředky. Výtvarná kvalita a zajímavost vlastního provedení nemusí přitom souviset s obecně a vágně vnímanými požadavky reprezentace, ale volba konkrétních výjimečných umělců či „stylu“ také reflektuje roli objednavatelů jako poučených patronů umění uplatňujících při volbě konkrétních umělců svůj osobitý vkus. Výtvarná forma se z tohoto hlediska může stávat nejen předmětem formálně-stylové analýzy či studia *manieri* umělce, ale stejně tak i cestou k pochopení objednavatelovy vědomé volby tématu a jeho provedení. Přitom je třeba se ptát, co jej k tomu vedlo, a co potom motivovalo výběr konkrétních témat a jejich vzájemný vztah. Otázka vztahu je přitom dost důležitá, sledujeme-li rezidenci jako hierarchii a relaci jednotlivých prostor, v nichž jejich postavení a významu v rámci sídla mohla odpovídat i jejich výzdoba. Ne vždy samozřejmě. Často jsme například v barokní malbě svědky poměrně nahodilého opakování schémat, která nemusejí vždy respektovat význam určitých prostor a pro jejich umístování v rezidencích je tak vlastní jistá schematičnost. 2) Dalším souvisejícím aspektem je právě ona míra záměrnosti sdělení a 3) posledním je míra názornosti (hmatatelnosti) tohoto významu či konfigurace sdělení, jež se děje pomocí různých vizuálních prostředků a jejich kombinací.⁷⁸¹

Existuje celá řada aristokratických či vladařských sídel se systémy výzdoby, u kterých se v současné literatuře opodstatněně konstatuje jejich „sémantická ambivalence“ tedy neexistence jediného možného způsobu čtení.⁷⁸² To nesouvisí s alibismem typu *anything goes*, ale s vědomým a někdy i v průběhu času se proměňujícím vkládáním různých významových vrstev do takových dekorací. Právě tato „sít významů“, jak ukazuje například nedávná interpretace galerie Františka I. ve Fontainebleau,⁷⁸³ byla záměrně představována očím recipientů, a množství představovaných výjevů, figur, motivů a jejich souvisejících významových rovin měla úmyslně překvapovat a vystavovat je silnému vizuálnímu (senzuaálnímu), ale i intelektuálnímu zážitku.⁷⁸⁴

Jakkoliv tedy výzdoby obsahovaly více či méně zřetelné prvky oslavující osobu nejčastěji urozeného patrona, ne vždy se za nimi skrývá přesně dané *concetto*. Typickým příkladem, využitelným snad i pro zkoumanou Kratochvíli, může být Vasariho výzdoba florentského Palazzo Vecchia. Množství výjevů a scén v Sala Grande, Appartamento degli Elementi a dalších jsou obvykle, a v podstatě správně vysvětlovány jako obecná oslava

⁷⁸¹ Lagerlöf (pozn. 201), 2013, s. 233, 238.

⁷⁸² Ibidem, s. 237–238.

⁷⁸³ Ibidem, s. 21–92.

⁷⁸⁴ Ibidem, s. 236.

Cosima de' Medici a celého rodu. Interpretaci výzdoby zdánlivě jednoznačně vysvětluje dodatečně vydaný Vasariho spis *Ragionamenti* z roku 1588, sepsaný jako dialog mezi Giorgio Vasarim a synem Cosima Francescem de' Medici, kterému jsou zobrazené příběhy vysvětlovány. Podstatné ovšem je, že i v tomto textu se sice konstatuje existence hlavního výkladového rámce („*il senso nostro*“), ale stejně tak se připouští, že například mytologické příběhy mohou být vysvětleny na několika úrovních – „*jsou významy skryté za závojem příběhů*“. I přes tento zdánlivě jednoznačný interpretativní pramen nepanuje jistota, zda byl koncept výzdoby předem formulován, anebo zda byl prostřednictvím *Ragionamenti* vysvětlován až ex post. Snad přesvědčivě se ale ukazuje, že složitý a mnohvrstevný program, respektive pestrost motivů, v žádném případě neospravedlňuje existenci sémanticky koherentního celku, a ostatně ani Vasari to nevyvrací. Jeví se tedy, že smyslem Vasariho textu nebylo v žádném případě vše bezesbýtku objasnit. Skutečností také je, že výzdoba paláce a její textová interpretace fungovaly nezávisle na sobě – text *Ragionamenti* měl bezesporu autonomní smysl a jeho cílem bylo obhajovat politické (nástupnické) cíle Cosima de' Medici. Při výkladu takových uměleckých programů, jakkoliv zdánlivě bezpečně opřených o písemnou, navíc dobovou interpretaci, je vhodné uvědomovat si jedinečnost vizuálního a literárního sdělení, které může pracovat s docela odlišnými paralelami a rétorickou exegezí, než s jakými může pracovat samotná ikonografická analýza uměleckých děl.⁷⁸⁵ Podobný přístup ukázala na výzdobě slavkovského zámku i Radka Miltová, která ve struktuře místností vysledovala podobně strukturované významové akcenty, odpovídající funkci prostor a především tomu, komu byly určeny. Podotkněme, že i zde, byť později, souvisely ovidiovské příběhy a další motivy čerpané z rozličných literárních a ikonografických zdrojů se svatební a manželskou symbolikou.⁷⁸⁶

Analogicky i Kratochvíle nesla ve svých sálech podobně pestré významové konfigurace: senzuálně hravý svět ovidiovských poesí v rámci přírodního kontextu vily, přímočará lovecká symbolika vázaná na účel sídla, okázalá manifestační role demonstrováná luxusní dekorací, rodová a stavovská reprezentace vztažená k morální i mytologické (orsiniovske) interpretaci, manželská symbolika podtržená rovněž jeho etickým, stejně jako „plodivým“ principem...., aby byly jmenovány ty nejpodstatnější. Různí obyvatelé a návštěvníci tak byli konfrontováni s různými významovými vrstvami, které jim poskytovaly dostatečně vizuálně i intelektuálně silnou stimulaci. Mohli, či byli disponováni, sledovat jen omezený rozsah tohoto potenciálu, stejně jako mohli dešifrovat více sémantických poloh dekorací rožmberské vily.

Základní vrstva ikonografií i formou bohatého dekorativního programu se obecně vztahovala k tradiční rétorické funkci raně novověké architektury a její výzdoby. Přesvědčovací poslání, komunikující s divákem a návštěvníkem, bylo převzato od Vitruvia a rozpracováno například Leonem Battistou Albertim. Smyslem stavby bylo nejen ovlivnit emoce, ale výmluvně zprostředkovat příslušné sdělení ve smyslu rétorické „výmluvnosti“ – elokvence, která se v prostředí italské renesanční teorie zajímavě vztahovala i na symbolické a „přesvědčovací prostředky“ uměleckých děl i staveb. Tento aspekt provázel i zahradní kulturu renesance, která vyjadřovala jasná poselství o mocenské a územní vládě jejího vlastníka.⁷⁸⁷ Sdělení Kratochvíle a její smysl, které do ní vložil Vilém z Rožmberka a

⁷⁸⁵ Tinagli (pozn. 673), s. 189–196.

⁷⁸⁶ Miltová (pozn. 453), s. 167–170.

⁷⁸⁷ Carsten-Peter Warncke, Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit, in: Klaus Bußmann – Florian Matzner – Ulrich Schulze (eds.), *Johann Conrad Schlaun, 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Stuttgart 1995, s. 612–621. – Friedrich Polleroß, Docent et delectant.

jeho umělci, byly již naznačeny. Přes spletnost dekorativního programu by bylo možné význam jednoduše shrnout pod označení vznešené reprezentace předposledního rožmberského vladaře jako mocného, kultivovaného a ctnostného prvního velmože Království českého. Shodným způsobem oslavoval Rožmberka ve zmíněné předmluvě Sedmé knihy Sebastiana Serlia učený Jacopo Strada. Také italští humanisté považovali renesanční vily s odkazem na jejich antické předchůdkyně za výraz jedinečné vznešenosti. Výlučný typ vilové stavby, izolované od svého rušivého okolí, měl zrcadlit urozený status stavebníka.⁷⁸⁸ Jedinečná a náročná vila v Kratochvíli představuje nejen typologické obohacení sídel na rožmberském dominiu, ale i součást společenské a politické struktury, která poskytovala jejímu vlastníku odpovídající stavovskou autoritu.⁷⁸⁹ Odpovídá to současnému spíše socio-historickému nahlížení na vilu představující právě jasné *Herrschaftszeichen* či snad ještě výstižněji „powerhouse, as a place not of retreat but of attack“, ve smyslu aktivního vyjadřování mocenské legitimacy.⁷⁹⁰

Vila Kratochvíle se svou zahradou představovala v Záalpi jedinečnou ukázkou příležitostného šlechtického sídla, které doplňovalo rezidenční strukturu dominia posledních Rožmberků. Jeho základní rámec stavební úlohy a funkce nemusí být složitě nalézán v terminologii současné architektonické typologie, ani v teoretických textech renesanční Itálie či Záalpi. Je docela dobře známo, jak tato terminologie bývá nejednotná, vázaná k individuálním projevům, lokálním tradicím, stejně jako osobitým deformacím, s nimiž záalpské prostředí přistupovalo k recepci italských norem. Domnívám se, že rozpětí účelu stavby Kratochvíle docela dobře odpovídá dvěma soudobým, spíše metaforickým výrazům – Vilémův výraz „slavné stavení“, a definice mantovského vyslance Claudia Soriny vnímajícího sídlo jako „skvělé místo pro odpočinek“ („*gran luogho di ricreatione*“). První pojem definoval Kratochvíli jako místo s enormními nároky na sociální a stavovskou reprezentaci, druhý vyjadřoval relaxační náplň tohoto venkovského arkadického sídla. Zdánlivě protikladné charakteristiky přitom nijak protichůdné nebyly, naopak, se přirozeně doplňovaly, jako i v ostatních vilách renesanční kultury. Tuto „dialektickou dualitu“ reflektuje i ikonografický program výzdoby Kratochvíle, jenž je v tomto smyslu zcela přirozeně rozdělen do dvou základních rovin. První představuje koncept ovidiovské *poesie*, jež souvisely s odpočinkovým a pastorálním charakterem sídla zakotveného v přírodním rámci a ovládal vstupní přízemí vily.⁷⁹¹ Druhá rovina linie ukazovala liviovské *historie*

Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, s. 165–206. – Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*, Oxford 1992. – Petr Fidler, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur, in: Josef Pauser – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (eds.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Wien – München 2004, s. 952–970, zde s. 961–963. V případě vilové architektury si tohoto rétorického principu na příkladu vily Barbaro povšiml Hermans (pozn. 37), s. 53–74. – Brunon (pozn. 675), s. 29.

⁷⁸⁸ Holberton (pozn. 275), s. 167. – Coffin (pozn. 133), s. 3–4.

⁷⁸⁹ Lazzaro (pozn. 8), zde s. 38. – Bentmann – Müller (pozn. 25).

⁷⁹⁰ Joseph Connors, The Baroque Villa: Concluding Remarks, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 271–273, zde s. 271.

⁷⁹¹ Radka Miltová, „Bellissimum Ovidii Theatrum“. Poznámky k recepci Ovidiových Metamorfóz v kultuře 17. století v Čechách a na Moravě, in: Milena Bartlová – Lubomír Konečný – Lubomír Slaviček (eds.), *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*, Praha 2007, s. 44–82, zde s. 69

zdůrazňující ideu politické reprezentace a opírající se o historické příběhy z římských příběhů Tita Livia. Tyto historie se vázaly především k exemplárním morálním významům, ale v tomto prostředí snad souvisely i s orsiniovskou legendou a rodovým mýtem Rožmberků jako Aeneových potomků. Obě tyto roviny přitom nestály nijak v protikladu, ale naopak oběma přinejmenším procházel stejný moralizující princip, který měl vyjadřovat ideu ctnosti – základního předpokladu vlády křesťanského šlechtice.

V rámci tohoto komplexního a univerzálního definování Kratochvíle pak její stavební úlohu přirozeně doplňovalo propojení ikonografických témat, v nichž se snoubila intelektuální apollónská a múzická inspirace, samsonovská síla a starořímské liviovské ctnosti, budující dohromady vrcholně ušlechtilou formu společenské a politické reprezentace posledních Rožmberků. Polyfunkčnost a významová komplexita zde odpovídá obvyklé funkci vil, jež se nevztahovala jen k jejich odpočinkové roli. V jejich poslání se prolínala bytostně reprezentativní touha, která i na Kratochvíli souvisela s častým využíváním sídla ke společenskému setkávání a politickým jednáním. V tomto smyslu splňuje základní rysy vily a její „ideologie“. Jde o venkovské útočiště poskytující svou odloučeností bezmála stoické prostředí vybízející prostřednictvím studia i lovu k duševní a fyzické kultivaci. Zároveň vila reprezentovala privilegované postavení svého majitele, jenž mocensky a majetkově ovládal příslušné území.⁷⁹² Množství témat, která krouží kolem dvou ústředních a propojených významových rovin (relaxace – reprezentace) v podstatě odpovídá antropologické podstatě podobných „lidských činností“, které jsou veřejně prezentovány a sdíleny.⁷⁹³ Výstavba a výzdoba Kratochvíle tak s sebou nenesla nějak explicitní a jednoznačné poselství a výklad, ale pestrost jejích „tematických vrstev“ vycházela z obecnějších mentálních vzorců, tedy principů, pomocí kterých byla v socio-kulturním smyslu sdílena kultura stavovské společnosti posledních Rožmberků.

Je velmi těžké hledat za významovými vrstvami strukturovaného programu výzdoby a vůbec stavební úlohy Kratochvíle jednoho autora koncepce. Podobně jako i při jiných renesančních projektech i zde stál v pozadí složitější dialog mezi objednavatelem, umělci, učenými poradci, který reflektoval jak individuální preference, tak obecněji sdílené normy a vzory. V jedinečné realizaci Viléma z Rožmberka, Baldassara Maggiho, Antonia Melana, Georga Widmana a snad také Jacopa Strady jsou zde humanistické, mocenské a reprezentační prvky vilové architektury obohaceny o jedinečné výtvarné pojetí i osobité motivace. Jestliže chtěl Vilém z Rožmberka vystavět v Kratochvíli „slavné stavení“, jeho záměr se podařilo bezezbytku naplnit. Výjimečná vila s rozmanitou a bohatou výzdobou představovala ve své době zcela ojedinělé šlechtické sídlo, jež svého urozeného stavebníka nejen oslavilo, ale současně právem také proslavilo.

⁷⁹² Ackerman (pozn. 76), s. 9–14, 78.

⁷⁹³ Patrick J. Geary, *Living with Dead in the Middle Ages*, Ithaca – London 1994, s. 33–34 (kapitola The Uses of Archaeological Sources for Religious and Cultural History).

Bibliografie;

- James S. Ackerman, Sources of the Renaissance Villa, in: Ida E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, s. 6–18.
- James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990.
- John Adamson, Introduction. The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700, in: Idem (ed.), *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1700*, London 2000, s. 7–41.
- Klaus Aichele, *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation*, Haag 1974.
- Marta Ajmar-Wollheim – Flora Denis (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006.
- Marta Ajmar-Wollheim, „The spirit is ready, but the flesh is tired“: erotic objects and marriage in early modern Italy, in: Sara F. Matthews-Grieco (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2010, s. 141–169.
- Nadja Aksamija, Defining the Counter-Reformatin Villa. Landscape and Sacredness in Late Renaissance „villeggiatura“, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 33–63.
- Andreas Alciati, *Diverse Imprese*, Lyon 1551.
- Ricard Almond, *The Huntress in the Middle Ages and Renaissance*, Cambridge 2009.
- Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
- Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago 1986.
- Gerd Althoff – Ludwig Siep, Symbolische Kommunikation in gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur französischen Revolution, *Frühmittelalterliche Studien* 35, 2000, s. 393–412.
- Jaynie Andreson, The „Sala di Agostino Carracci“ in the Palazzo di Giardino, *The Art Bulletin* 52, 1970, s. 41–48.
- Magnus Angermeier, Im Zeichen von Jupiter und Saturn. Revitalisierung des Schlosses Neugeäude in Wien-Simmering. Konzept, Landschaftsplanung und Freiflächengestaltung, *Arx* 2, 2005, s. 34–44.
- Claude d'Anthenaise (ed.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Arles 2007.
- Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007.
- Theodor Antl, Kde stávala stará tvrz Leptáč u Netolic a kdy byla zbořena?, *Památky archaeologické a místopisné* 15, 1892, sl. 766–770.
- Theodor Antl, *Dějiny města Netolic*, Netolice 1903.
- Irina Antonova, La villa Barbaro à Maser. Problèmes de synthèse artistique, in: *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, 1987, s. 110–115.
- Alessandro Arcangeli, Moral Views on Dance, in: Jennifer Nevile (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008.
- Barbara Arciszewska, The Baroque Villa – Probing the Paradox, in: Eadem (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 1–8.
- Peter Arnade and Michael Rocke (eds.), *Power, Gender, and Ritual in Europe and the Americas*, Toronto 2008.
- Ronald G. Asch, *Europäische Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln – Weimar – Wien 2008.

- Margherita Azzi Visentini, La chasse dans le Duché de Milan à l'époque des Visconti et Sforza. Les parcs de Pavie et de Milan, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 179–215.
- Barbara Baert – Ann-Sophie Lehmann – Jenke van den Akkerveken (eds.), *New Perspectives in Iconology*, Brussel 2011.
- David Baghi, *Luther's Earliest Opponents. Catholic Controversialists, 1518–1525*, Minneapolis 1991.
- Joachim Bahlcke – Arno Strohmeier, Einführung, in: idem (eds.), *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*, Berlin 2002, s. 7–18.
- Václav Bahník a kol., *Slovník antické kultury*, Praha 1974.
- Donna B. Bachmann – Sherry Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary, and Feminist Bibliography*, Metuchen, NJ 1978.
- Giuliana Baldan Zenoni-Politeo – Antonella Pietrogrande (eds.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Padova 2002.
- Günther Bandmann, Ikonologie der Architektur, *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1, 1951, s. 67–109.
- François Bardou, *La Portrait Mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et Politique*, Paris 1974.
- Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven – London 1986.
- Robin Barnes, Images of Hope and Despair. Western Apocalypticism. ca. 1500–1800, in: Bernard McGinn (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism 2. Apocalypticism in Western History and Culture*, New York 1999, s. 143–184.
- Cristelle L. Baskins, Corporeal Authority in the Speaking Picture: The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting, in: Richard C. Trexler (ed.), *Gender Rhetorics. Postures of Dominance and Submission in History*, New York 1994, s. 188–206.
- Cristelle L. Baskins, Gender Troubles in Italian Renaissance Art History. Two Case Studies, *Studies in Iconography* 16, 1994, s. 1–36.
- Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998.
- Cristelle Baskins, *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston 2008.
- Beatrix Bast, Zur Sozialen Identität der Adelligen Frau. Ihre Ausdrucksformen an kleinen Höfen, in: Rudolf Kropf (ed.), *Adelige Hofhaltung im österreichisch-ungarischen Grenzraum vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Eisenstadt 1997, s. 21–38.
- Beatrix Bast, *Tugend – Liebe – Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien – Köln – Weimar 2000.
- Franz Alto Bauer (ed.), *Visualisierung von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, Istanbul 2006.
- Jan Bažant, *Pražský Belvédér a severská renesance*, Praha 2007.
- Dieter Beaujean – Giulia Bartrum, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 LXIV. Virgil Solis I*, Rotterdam 2004.
- Thomas E. Beck (ed.), Bartolomeo Taegio: *La villa*, Philadelphia 2011.
- Silvio A. Bedini, The Role of Automata in the History of Technology, *Technology and Culture*, 5, 1964, č 1, s. 24–42.

- Aleksandra Bek, Lutherische Konzept der Ehe und ihre Abbildung in der Kultur und Kunst Schlesiens der Reformationszeit, in: Mirosława Czarnecka – Jolanta Szafarz (eds.), *Hochzeit als ritus und casus. Zu interkulturellen und multimedialen Präsentationsformen im Barock*, Wrocław 2001, s. 123–154.
- Lise Bek, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, Odense 1980.
- Jaromír Bělič – Adolf Kamiš – Karel Kučera, *Malý staročeský slovník*, Praha 1978.
- Patrizia Di Bello – Gabriel Koureas, Introduction: Other than the Visual: Art, History and the Senses, in: Patrizia Di Bello – Gabriel Koureas (eds.), *Art, History and the Senses. 1830 to the Present*, Farnham 2010, s. 2–17.
- Guido Beltramini – Howard Burns, *Palladio*, Venezia 2008.
- Amadeo Beluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Modena 1998.
- Mirka Beneš – Dianne Harris (eds.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001.
- Mirka Beneš – Dianne Harris, Introduction, in: Eadem (eds.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, s. 3–16.
- P. J. Benson, *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park 1992.
- Reinhard Bentmann – Michal Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt am Main 1981.
- Denis van Berchem, *Tito Livio nella Svizzera del Rinascimento*, Roma 1943.
- Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1925.
- Tadeusz Bernatowicz, *Miles christianus et peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki“ w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa 1998.
- Sergio Bertelli, *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, University Park 2001.
- Luigi Beschi, L'immagine delle Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle Nozze di Cana, *Imago musicae* 16/17, 1999/2000, s. 171–191.
- Klaus von Beyme, Politische Ikonologie der Architektur, in: Hermann Hipp – Ernst Seidl (eds.), *Architektur als politische Kultur. Philosophia practica*, Berlin 1996, s. 19–32.
- Jiří Bláha – Jiří Čech – Kateřina Krhánková – Michal Šrůtek – Jana Waisserová, *Státní zámek Kratochvíl. Restaurování maleb a štuků v tzv. Zlatém pokoji (dříve pracovna Viléma z Rožmberka)*, b. m. 2006.
- Zdravko Blazekovic, Variations on the Theme of the Plane's Children, or Medieval Musical Life According to the Housebook's Asrrological Imagery, in: Katherine McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honour of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 241–286.
- Yvonne Bleyerveld, The Power of Women, in: Anna Coliva – Bernard Aikema (eds.), *Cranach. A Different Renaissance*, Roma 2010, s. 75–85.
- Gisela Bock – Margarete Zimmermann (eds.), *Die europäische „Querelle des femmes“. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.
- Václav Bok, Literatura a literární kultura spjatá s rodem Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 250–263.
- Brenda Bolton – Christine Meek (eds.), *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, Turnhout 2007.

- Karl G. Boon, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700 XXII, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Amsterdam 1980.
- HB [Heiner Borggreffe], heslo Hans Rottenhammer: Musenkonzert, in: Idem a kol. (ed.), *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt* (kat. výst.), Wesserrenaissance-Museum Schloß Brake, München 2008, s. 129–141.
- Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d'artistes*, Genève 1991.
- Jean-Yves Bosseur, *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris 1999.
- Françoise Boudon, Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance, in: Jean Guillaume (ed.) *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, s. 137–183.
- Frank L. Bouchardt, *Doomsday. Speculation as a Strategy of Persuasion. A Study of Apocalyptic as Rhetoric*, New York 1990.
- Éric Bousmar et al. (eds.), *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les dernier siècles do Moyen Ages et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles 2012.
- David Alan Brown – Peter Humfrey – Mauro Lucco (eds.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of Renaissance*, New Haven – London 1997.
- Judith C. Brown, Introduction, in: Judith C. Brown – Robert C. Davis (eds.), *Gender and Society in Renaissance Italy*, London – New York 1998, s. 1–15.
- Rudolf Braun – David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz des Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993.
- James S. Bromley, *Intimacy and Sexuality in the Age of Shakespeare*, Cambridge 2013.
- Susan Broomhall – Jacqueline van Gent (eds.), *Governing Masculinities in the Early Modern Period*, Aldershot 2011.
- Norma Broude – Mary Garrard. Introduction: Feminism and Art History, In: iidem (ed.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982, s. 1–18.
- Hervé Brunon, La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 219–247.
- Hervé Brunon, De la littérature au jardin, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il Giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 5–31.
- Sebastian Buffa, *The Illustrated Bartsch 36. Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1988.
- Malcolm Bull, *The mirror of the gods. Classical mythology in Renaissance art*, London 2005.
- Wolfger A. Bulst, Der Italienische Saal. Architektur und Ikonographie, in: Iris Lauterbach et al. (ed.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, München 1998.
- Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy*, Cambridge 1986.
- Peter Burke, The Demise of Royal Mythologies, in: Allan Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, s. 245–254.
- Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca 2001.
- Peter Burke, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007.
- Peter Burke, Okázalá spotřeba v Itálii 17. století – zářivé fasády, in: Idem, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007, s. 197–223.
- Thomas Buske, *Das Berliner Schloss und seine Schlosskapelle*, Neustadt a. d. Aisch 2009.
- Helena Businská – Zdeňka Tichá (eds.), Bohuslav Balbín: *Krásy a bohatství české země. Výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*, Praha 1986.

- Suzanne B. Butters, Pressed labor and Pratolino, Social imagery and social reality at a Medici Garden, in: Mirka Beneš – Dianne Harris (eds.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, s. 61–87.
- Václav Bůžek (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků* (Opera historica 3). České Budějovice 1993.
- Václav Bůžek, *Rytíři renesančních Čech*, Praha 1995.
- Václav Bůžek, Aliance Rožmberků, Zrinských ze Serynu a Novohradských z Kolovrat na počátku 17. století, *Jihočeský sborník historický* 65, 1996, s. 10–25.
- Václav Bůžek a kol., *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha – Litomyšl 2002.
- Václav Bůžek, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006.
- Václav Bůžek, Sebe prezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích, in: Hana Ambrožová et al. (eds.), *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 311–322.
- Václav Bůžek – Ondřej Jakubec – Pavel Král, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009.
- Václav Bůžek – Ondřej Jakubec, *Kratochvíle posledních Rožmberků*, Praha 2012.
- Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku* (Opera historica 7). České Budějovice 1999.
- Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.
- Stephen J. Campbell, Mantegna's Parnassus. Reading, Collecting and the Studiolo, in: Gabriele Neher – Rupert Shepherd (ed.), *Revaluating Renaissance Art*, Aldershot 2000, s. 69–87.
- Alberta Campitelli, Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento. Alcuni documenti e un'ipotesi per Villa Giulia, in: Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in villa. Il Giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, s. 199–228.
- Alberta Campitelli, Villa Borghese in Rome: The Forgotten Coexistence of an Open Air Museum and Productive Farm Estate, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 71–80.
- Francesca Cappelletti, L'uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione afresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina, in: Hermann Walter – Hans-Jürgen Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. De antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, s. 115–128.
- Mario Capro, How do you imitate a building you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, s. 223–233.
- Margaret D. Carroll, The erotics of absolutism: Rubens and the mystification of sexual violence, *Representations* 25, 1989, s. 3–30.
- Simonetta Cavaciocchi (ed.), *La donna nell'economia sec. XIII–XVIII*, Firenze 1990.
- Giovanni Ciapelli – Patricia Lee Rubin (eds.), *Art Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000.
- Claudia Cieri Via – Irene Guidi, Un „Parnaso musicale“ per una casa di artista a Firenze, *Artibus et historiae. An art Anthology* 47, 2003, s. 148–149.

- Richard Cocke, Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, s. 226–246.
- Sarah D. P. Cockram, *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga. Power Sharing at the Italian Renaissance Court*, Aldershot 2013.
- David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960.
- David R. Coffin, (ed.), *The Italian Garden*, Washington 1972.
- David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.
- David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991.
- Alison Cole, *Art of the Italian Renaissance Courts. Virtue and Magnificence*, London 1995.
- Beatrice Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton 1992.
- Sarah Colvin, Eine Warnung vor dem Weiblichen. Die Venus-Allegorese in den Dramen D. C. von Lohenstein, in: Hans-Jürgen Horn – Hermann Walter (eds.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997, s. 267–286.
- Joseph Connors, The Baroque Villa: Concluding Remarks, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 271–273.
- Nicholas Cooper, *Houses of the gentry 1480–1680*, New Haven – London 1999.
- Nicholas Cooper, Houses of the London Countryside 1570–1650. The First English Villas, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 257–268.
- Nicholas Cooper, The English Villa. Sources, Forms and Functions, in: Malcolm Airs – Geoffrey Tyack (eds.), *The Renaissance Villa in Britain 1500–1700*, Reading 2007.
- Nicola Courtright, The Vatican Tower of the Winds and the Architectural Legacy of the Counter Reformation, in: Marilyn A. Lavin (ed.), *IL 60. Essays honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York 1990, s. 117–135.
- Nicola Courtright, Imitation, innovation, and renovation in the Counter-Reformation. Landscapes „all'antica“ in the Vatican Tower of the Winds, in: Michael W. Cole (ed.), *Sixteenth-century Italian art*, Oxford 2006, s. 135–152.
- Virginia Cox, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore 2011.
- Luciana Larcher Crosato, Considerazioni sul programma ikonografico di Maser, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institut in Florenz* 26, 1982, s. 211–256.
- Claudia Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi der parto*, München – Berlin 2003.
- Claudia Däubler-Hauschke, Elements des Lebens, der Liebe und des Todes. Wasser in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Michael Brunner – Andrea C. Theil (ed.), *Wasser in der Kunst. Vom Mittelalter bis Heute* (kat. výst.), Städtische Galerie Überlingen 2004, s. 8–23.
- Jean Delumeau, *Mille ans de bonheur*, Paris 1995.
- Charles Dempsey, „Et nos cedamus amori“: Observations on the Farnese Gallery, *The Art Bulletin* L, 1968, s. 367–370.
- Uta Deppe, *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. Von Sachsen (1660–1679)*, Kiel 2006.
- David Dernie, *Villa d'Este at Tivoli*, London 1996.
- Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hyppolyte. Un rêve d'immortalité héliaque*, Paris 2002.

Marco Dezzi Bardeschi, L'opera di Giovanni da Sangallo e di Donato Bramante nella fabbrica della villa papale della Magliana, *L'arte* 5, 1971 s. 111–173.

Ann Diels – Marjolein Leesberg – Arnout Balis, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. The Collaert Dynasty V*, Ouederkerk aan den IJssel – Amsterdam 2005.

Alain Dierkens – Jacques Marx (eds.), *La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène*, Bruxelles 2003.

Marina Dmitrieva-Einhorn, Rhetorik der Fassaden. Fassadendekorationen in Böhmen, in: Andrea Langer – Georg Michels (eds.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*, Stuttgart 2001, s. 151–170

Marina Dmitrieva, *Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im östlichen Europa in der Zeit der Renaissance*, Stuttgart 2008.

Sylva Dobalová, Theatrum morum. Tygr, lev a divadlo na Pražském hradě, in: Beket Bukovinská – Lubomír Slavíček (eds.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, s. 207–220.

Sylva Dobalová, *Zahrady Rudolfa II. Jejich vznik a vývoj*, Praha 2009.

Sylva Dobalová, Der rudolphinische Garten des Schlosses in Brandeis an der Elbe, *Studia Rudolphina* 10, 2010, s. 48–67.

Sylva Dobalová – Jiří Olšan, Zahrady, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 426–429.

Ian Donaldson, *The Rape of Lucretia. A Myth and Its Transformation*, New York 1982.

Richard Kurt Donin, Das Neugebäude in Wien und die venezianische Villa Suburbana, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 11, 1958, s. 62–69.

Ulrike Dossi, *Ars Musica. Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York 1996.

Tomáš Durdík, Rožmberské hrady, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 182–195.

Martin Ebel – Petr Macek, Holárkovský dvůr – předměstská renesanční vila v Litomyšli?, *Zprávy památkové péče* 61, 2001, č. 7, s. 217–224.

Tracy L. Ehrlich, *Landscape and identity in early modern Rome: Villa culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge 2002.

Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Berlin 1969.

Rózsa Feuer-Tóth, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest 1990.

Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1986.

Zdeněk Fiala (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, Praha 1986.

Petr Fidler, K architektuře středoevropského Seicenta, *Ars* 2, 1994, s. 135–154.

Petr Fidler, Valdštejnský palác v rámci evropské architektury, in: Mojmír Horyna a kol., *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 131–191.

Petr Fidler, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur, in: Josef Pauser – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (eds.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Wien – München 2004, s. 952–970.

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975.

John Fleming – Hugh Honour – Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, London 1999.

Marc R. Forster – Benjamin J. Kaplan (eds.), *Piety and Family in Early Modern Europe. Essays in Honour of Steven Ozment*, Aldershot 2005.

Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture and the Family*, New Haven 2004.

Birgit Franke, Bilder in Frauenräumen und Bilder von Frauenräumen. Imaginationen und Wirklichkeit, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 115–131.

Birgit Franke, Automaten in höfischen Lustgärten der Frühen Neuzeit, in: Klaus Grubmüller – Markus Stock (eds.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003, s. 247–263.

Birgit Franke – Sigrid Schade, Jungsbrunnen und andere „Erneurengunsbäder“ im 15. und 16. Jahrhundert, in: Richard Dülmen (ed.), *Erfindung des Menschen. Schopfungsträume und Körperbilder 1500–2000* (kat. výst.), Völklingen 1998.

Luba Freedman, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York 1989.

Luba Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge 2003.

Jan Fridrich, Protireformace na zboží vyšebrodského kláštera roku 1588, *Acta regionalia. Sborník vlastivědných prací* 1966–1967, s. 130–140.

Leonie Frieda, *The Deadly Sisterhood: A Story of Women, Power, and Intrigue in the Italian Renaissance, 1427–1527*, New York 2014.

Gabriele Frings, Dosso Dossis Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance, *Imago musicae* 9/12, 1992–1995, s. 159–203.

Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999.

Christoph Luitpold Frommel, La Villa Madama e la tipologia della villa romana nel rinascimento, *Bolletino del centro internazionale di studi di architettura „Andrea Palladio“* 11, 1969, s. 47–64.

Christoph Luitpold Frommel (ed.), *La Villa Farnesina a Roma. The Villa Farnesina in Rome*, Modena 2003.

Sabina Frommel, Villa Lante a Bagnaia e lo sviluppo tipologico della villa del Rinascimento italiano, in: Eadem (ed.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano 2005, s. 173–189.

Sabine Frommel, De la casa del povero contadino à la casa del ricco cittadino. Maisons rurales et maisons des champs dans le Sixième Livre de Sebastiano Serlio, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 49–68.

Sabine Frommel, L'Italie de la Renaissance, du casino di caccia a la résidence de chasses, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 289–326.

Eliška Fučíková, Rožmberské kulturní prostředí v raném novověku, in: Jaroslav Pánek (red.), Rožmberkové. *Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 336–341.

Francesco Furlan, *La donna, la famiglia, l'amore. Tra medioevo e rinascimento*, Castello 2004.

Ulrich Fürst, Die Erneuerung der Sakralarchitektur im Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzung, in: Carl A. Hoffmann et al. (eds.), *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, Regensburg 2005, s. 182–196.

Joseph Furttenbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628.

Ildar H. Garipzanov, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751–877)*, Leiden – Boston 2008.

John S. Garrison, *Friendship and Queer Theory in the Renaissance: Gender and Sexuality in Early Modern England*, London 2013.

Patrick J. Geary, *Living with Dead in the Middle Ages*, Ithaca – London 1994.

Jan Gebauer, *Slovník staročeský*, Praha 1970.

Sigrid Gensichen, Le château de chasse de Grünau en Bavière, in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 327–342.

John A. Gere, The decoration of the Villa Giulia, *The Burlington magazine* 107, 1965, s. 198–206.

Carlo Ginzburg, *Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition*, in: Idem, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2002.

Sabine Glaser, *Il Cataio. Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, München – Berlin 2003.

Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Newburyport 2002.

Jonathan Goldberg (ed.), *Queering the Renaissance*, Durham – London 1994.

Jonathan Goldberg, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Fordham 2010.

Ernst H. Gombrich, The Style all'antica: Imitation and Assimilation, in: Ida E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, s. 31–41.

Wolfgang Götz, Das Lusthaus des Saarbrücker Renaissance-Schlusses, in: Franz J. Much (ed.), *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 1988, s. 587–604.

Allen J. Grieco, From rooster to cocks. Italian Renaissance fowl and sexuality, in: Sara F. Matthews-Grieco (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2010.

Mario Griemann, *Schloss Neugebäude – Neue Funde im Kontext der Bau- und Forschungsgeschichte*. Universität Wien. Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2008.

Ulrike Groos, *Ars Musica im Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim 1996.

Fritz Grosse, *Image der Macht. Das Bild hinter den Bildern bei Ottheinrich von der Pfalz (1502–1559)*, Petersberg 2003.

Horts Großmann – Barbara Kras, Land- und Lusthäuser, in: Jörg Jochen Berns et al. (edd.), *Erdengötter. Fürst und Hofsaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivebeständen*, Marburg 1997.

Antonín Grund (ed.), *Cestopis Bedřicha z Donína*, Praha 1940.

Raimondo Guarino, Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne, *Imago musicae* 16–17, 1999–2000, s. 11–24.

Roberto Guerrini, Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta. Topos e paradigma nella pittura del Rinascimento, in: Ulrich Pfisterer – Max Seidel (eds.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München – Berlin 2003, s. 183–196.

Jean Guillaume (ed.), *Architecture, jardins, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1992.

Dieter Gutknecht, *Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 2003.

Peter-Michael Hahn, Das Residenzschloss der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft, in: Werner Paravicini (ed.), *Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (Mitteilungen der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen. Sonderheft 7), Kiel 2005, s. 55–74.

Peter-Michael Hahn, Fürstliche Wahrnehmung höfischer Zeichensysteme und zeremonieller Handlungen im Ancient Régime, in: Idem – Ulrich Schütte (ed.), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfischen Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, München – Berlin 2006, s. 9–38.

John R. Hale (ed.), *The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance*, London 2003.

Ulrike Hanschke, Lustgärten der Renaissance in Weserraum, in: Petra Krutisch – G. Ulrich Großmann (eds.), *„...uns und unseren Nachkommen zu Ruhm und Ehre“. Kunstwerke im Wesserraum und ihre Auftraggeber*, Marburg 1992, s. 133–171.

Wilfried Hansmann, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983.

Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York – London 1976.

Ann Harding, *An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms*, Göppingen 1973.

Dianne Harris, *The Nature of Authority. Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombard*, University Park 2003.

Vaughan Hart – Peter Hicks (eds.), *Sebastiano Serlio on Architecture II. Books VI and VII of 'Tutte l'opere d'architettura et prospetiva'. With 'Castrametation of the Romans' and 'The Extraordinary Book of Doors' by Sebastiano Serlio*, New Haven – London 2001.

Gustaf Friedrich Hartlaub, Zur Symbolik des Skulpturenschmucks am Ottheinrichsbau, *Wallraf-Richart Jahrsbuch* 14, 1952, s. 165–181.

Angela Hass, Michelangelo's Samson and the Philistine. Conception, meaning and subsequent influence, *Apollo* 139, 1993, s. 383–386.

H. R. Hays, *The Dangerous Sex. The Myth of Feminine Evil*, London 1966.

Kilian Heck, *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*. München – Berlin 2002.

Volker Heenes, Jacopo Strada – Goldschmidt und Maler, Antiken- und Münzhändler, Sammler und Antiquarius Caesarius, in: Dietrich Hakelberg – Ingo Wiwjorra (eds.), *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewußtseins in der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen 124), Wiesbaden 2010, s. 295–310.

Paula Henderson, A Place to „Cultivate The Soul“. The Idea of the Villa in the Sixteenth and Early-Seventeenth Centuries, in: Malcolm Airs – Geoffrey Tyack (eds.), *The Renaissance Villa in Britain 1500–1700*, Reading 2007, s. 25–37.

David Herlihy – Christiane Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles*, Paris 1978.

Ludwig H. Heydenreich, Entstehung der Villa und ländlichen Residenz im 15. Jahrhundert, *Acta historiae artium* 13, 1967, s. 9–12.

- Lex Hermans, Built-in Eloquence. Rhetoric in Architecture and the Villa Barbaro at Maser, *Notizie dia Palazzo Albani. Rivista di storia e toeria delle arti* 34–35, 2005–2006, s. 53–74.
- Lex Hermans, The Rules of Rhetoric as Manual for Reading Classicist Architecture, *Internationa Journal of Architectural Theory* 12, 2008. <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/en/issue/2007-2.php>.
- Sally Anne Hickson, *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, Aldershot 2012.
- Richard William Hill, Killer Hares and Talking Apes: Worlds Upside Down in Western Art from the Late Middle Ages to the Early Modern Period, in: idem (ed.), *The World Upside Down*, Banff 2008, s. 14–43.
- Hans J. Hillerbrand, The Antichrist in the Early German Reformation. Reflection on Theology and Propaganda, in: Andrew C. Fix (ed.), *Germania Illustrata. Essays on Early Modern Germany presented to Gerald Strauss*, Kirksville 1992, s. 3–18.
- Helen Hills (ed.), *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Aldershot 2003.
- Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000.
- Hans-Ulrich Hoffmann, *Luther und die Johannes-Apokalypse*, Tübingen 1982.
- Janez Höfler, *Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376–1508)*, Regensburg 2004.
- Eva-Maria Höhle, Das Neugebäude. Die Geschichte seines Verfalls und die heutige Situation aus denkmalpflegerischer Sicht, in: Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, s. 356–362.
- Paul Holberton, *Palladio's Villas. Life in Renaissance Countryside*, London 1990.
- Oskar Holl, Musen, in: Engelbrecht Kirschbaum et al. (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, sl. 300–301.
- Mary Hollingsworth – Carol M. Richardson (eds.), *The possessions of a Cardinal. Politics, piety, and art 1450–1700*, University Park 2009.
- Gottfried J. Holzschuh, Das Neugebäude und seine italienischen Voraussetzungen, in: Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, s. 366–369.
- Stephan Hoppe, Paper Villas. The Drawings by the landgrave Moritz von Hessen (1572–1632) for some Lustschlösser, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissances*, Paris 2006, s. 87–98.
- Stephan Hoppe, Anatomy of an Early „Villa“ in Central Europe. The Schloss and Garden of the Saxon Elector Frederick the Wise in Lochau (Annaburg) according to the 1519 Report of Hans Herzheimer, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 159–166.
- Stephan Hoppe, Drei Paradigmen architektonischer Raumaneignung, in: Katharina Krause (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 4. Spätgotik und Renaissance*, München 2007, s. 236–243.
- Rosalind Hopwood, *Fountains and water features. From ancient springs to modern marvels*, London 2009.
- Deborah Howard – Malcolm Longair, Harmonic Proportion and Palladio's Quattro libri, *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, 1982, s. 116–143.

- Maurice Howard, The Hunting Lodge in England 1500–1650, in: Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 291–298.
- Skiles Howard, *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Amherst 1998.
- Penny Howell Jolly, *Picturing the 'Pregnant' Magdalene in Northern Art, 1430–1550. Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, Aldershot 2014.
- Jakub Hrdlička, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a Dvořanská světnice třeboňského zámku II, *Heraldická ročenka* 1992, s. 5–37.
- Josef Hrdlička, Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století, in: Václav Bůžek – Pavel Král (eds.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007, s. 68–87.
- Michaela Hrubá, *Zvonění na sv. Alžbětu. Odraz norem a sociální praxe v životních strategiích měšťanek na prahu raného novověku*, Praha 2011.
- Erich Hubala, Palast- und Schloßbau, Villa und Gartenarchitektur in Prag und Böhmen, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 27–64.
- Hanns Hubach, Parnassus Palatinus. Der Heidelberger Schloßberg als neuer Parnaß und Musenhort, in: Hans Gercke (ed.), *Der Berg*, Heidelberg 2003, s. 84–101.
- PH [Peter Humfrey] heslo Portrait of a Lady as Lucretia, in: David Alan Brown – Peter Humfrey – Mauro Lucco (eds.), *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of Renaissance*, New Haven – London 1997, s. 185–187.
- John Dixon Hunt, Making and Writing the Italian Garden, in: Idem (ed.), *The Italian Garden*, Cambridge 1996, s. 1–5.
- Lorna Hutson, *Feminism and Renaissance Studies*, Oxford 1999.
- Liliane Châtelet-Lange, The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello, *Art Bulletin* 50, 1968, s. 51–58.
- Monique Chatenet, Henri III et „L'Ordre de la Cour“ Evolution de l'étiquette à travers les règlements généraux de 1578 et 1585, in: R. Sauzet (ed.), *Henri III et son temps*, Paris 1992, s. 133–139.
- Monique Chatenet (ed.), *Maison de champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006.
- Monique Chatenet, Les maisons de papier de Jacques Androuet du Cerceau. Le Livre d'architecture de 1582 pour „bâtir aux champs“, in: Eadem (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 69–86.
- Monique Chatenet, Un portrait du „père des veneurs“, in: Claude d'Anthénaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 17–39.
- Monique Chatenet – Claude Mignot (eds.), *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe, 1540–1650. Sélection, interprétation, invention*. Actes des sixièmes Rencontres d'architecture européenne, 11–13 juin 2009. En hommage au professeur Jean Guillaume, Paris 2013.
- Raymond Chevallier (ed.), *Présence de Tite Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours 1994.
- Raymond Chevallier, Une édition illustrée de Tite-Live (Francfort/Main, 1568), in: Idem (ed.), *Présence de Tite Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours 1994, s. 231–237.
- Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton – Oxford 2002.
- Jan Chlíbač, *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, Praha 2011.
- Jan Chlíbač, Renesanční sochařství v rožmberském dominiu, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 554–563.

- Jan Chlíbač, (Rec.) Václav Bůžek – Ondřej Jakubec: Kratochvíle posledních Rožmberků, *Umění* 62, 2014, s. 181–184.
- Stanley Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore – London 2000.
- Stanley Chojnacki, „The Most Serious Duty“. Motherhood, Gender, and Patrician Culture in Renaissance Venice, in: Paula Findlen (ed.), *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, Oxford 2002, s. 173–191.
- Petr Chotěbor, K architektonické podobě českých tvrzí v období renesance a manýrismu, *Umění* 39, 1991, s. 101–113.
- Julius Chrościcki, Ceremonial Space, in: Allan Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford – New York 1998, s. 193–216.
- Ulrike Ilg, Ein Zitat nach der Antike im plastischen Fassdenschmuck der Villa Barbaro in Maser, *Annali d architettura* 9, 1997, s. 49–60.
- Kornelia Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie. Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis*, Oberhausen 2003.
- Ondřej Jakubec, Renesanční epitaf jako médium konfesijní identity v prostředí předbělohorské Chrudimi. Památník Tomáše Lvíka Domažlického (1616) a Salomeny Francové z Liblic (1619) jako historicko-antropologický pramen, in: *Theatrum historiae 3. Sborník prací Katedry historických věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice*, Pardubice 2008, s. 65–84.
- Ondřej Jakubec, „Těchto časův má Antichrist předchůdce své“. Apokalyptika a konfesionalita v literatuře a výtvarném umění českých zemí kolem roku 1600, *Opusculahistoriae artium* 53, 2009, č. 1–2, s. 23–51.
- Ondřej Jakubec, Pozdně renesanční sídla rožmberských velmožů a jejich výzdoba, in: Václav Bůžek a kol., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 231–252.
- Ondřej Jakubec, Defining the Rožmberk Residence of Kratochvíle: the Problem of its Architectural Character, *Opuscula historiae artium*, 61, 2012, č. 2, s. 98–119.
- Ondřej Jakubec, Etický program výzdoby rožmberské vily Kratochvíle jako symbolický obraz manželské ctnosti, in: Helena Dáňová – Klára Mezhoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 455–468.
- Dirk Jakob Jansen, Example and Examples: The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Art, in: Susan Bassnett et al., *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 132–146.
- Dirk Jacob Jansen, Jacopo Strada editore del Settimo Libro, in: Christof Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio: Atti del Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza 31 agosto – 4 settembre 1987*, Milan, 1989, s. 207–215.
- Dirk Jacob Jansen, Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada, in: Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenthöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989, s. 308–323.
- Dirk Jacob Jansen, The Case for Jacopo Strada as an Imperial Architect Private, in: Lubomír Konečný (ed.), *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference Prague, 2–4 September, 1997*, Prague 1998, s. 229–235.
- Dirk Jacob Jansen, Le rôle de Strada comme éditeur du Settimo Libro de Serlio: Le catalogue d'éditeur de Jacopo Strada, L'édition des Commentaires de César par Jacopo

Strada, and La lettre d'Ottavio Strada à son père, in: Sylvie Deswarte-Rosa (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie 1. Le Traité d'Architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon 2004, s. 176–193.

Dirk Jacob Jansen, Taste and Thought. Jacopo Strada and the Development of a Cosmopolitan Court, in: Lubomír Konečný – Štěpán Vácha (eds.), *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the international conference Prague 22–25 September 2010*, Prague 2012, s. 171–178.

Stephanie Jed, *Chaste Thinking, the Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington 1989.

Bernard Jestaz, Etiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la Renaissance, *Bulletin monumental* 146, 1988, s. 109–120.

Krista de Jonge, Le parc de Mariemont. Chasse et architecture a la cour de Marie de Hongrie (1531–1555), in: Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, s. 269–284.

Geraldine A. Johnson, Beautiful Brides and Model Mother. The Devotional and Talismanic Function of Early Modern Marian Reliefs, in: Anne L. McClanan – Karen Rosoff Encarnación (eds.), *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, New York 2001, s. 135–161.

Grażyna Jurkowlaniec, Cult and Patronage. The Madonna della Clemenza, the Altemps and a Polish Canon in Rome, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, s. 69–98.

Thomas Karl – Herbert Karner et al., *Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften. Österreichische Kunsttopographie Band LIV*, Horn 1999.

František Kašička a kol., *Kratochvíle, okres Prachatice, kraj Jihočeský. Vila. Stavebně historický průzkum a architektonicko památkové vyhodnocení*, Praha 2006.

Herbert Karner, Pod Martovou hvězdou. Obrazová výzdoba Valdštejnského paláce mezi programem a pragmatismem, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* Praha 2007, s. 127–143.

Herbert Karner, The Habsburg Country Residences around Vienna in the Seventeenth Century and their Relationship to the Hofburg Palace, in: Barbara Arciszewska (ed.), *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, Warsaw 2009, s. 187–196.

František Kašička a kol., *Kratochvíle, okres Prachatice, kraj Jihočeský. Bašty* [Stavebně historický průzkum], Praha 2008.

Fritz-Eugen Keller, *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof der Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro*, Berlin 1980.

Joan Kelly, Did women have a Renaissance?, in: Renate Bridenthal – Claudia Koonz (eds.), *Becoming visible. Women in European History*, Boston 1977, s. 137–164.

Joan Kelly, Early feminist theory and the „Querelle des femmes“, 1400–1789, *Signs* 8, 1982, s. 4–28.

Martin Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven – London 1997.

Francis William Kent, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton 1977.

Margit Kern, *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*, Berlin 2002.

Gottfried Kerscher, Die Perspektive des Potentaten: Differenzierung von „Privattrakt“ bzw. Apartment und Zeremonialräumen im spätmittelalterlichen Palastbau, in: Werner

Paravicini (ed.), *Zeremoniell und Raum*. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen 1997, s. 155–186.

Petr Kindlmann, *Římské motivy v sebereprezentaci renesančního velmože. Symbolická výzdoba ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle*. Bakalářská práce, Historický ústav Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, České Budějovice 2010.

Petr Kindlmann, Nově nalezené předlohy ke štukům a nástěnným malbám vily Kratochvíle, *Památky jižních Čech* 4, 2013, s. 63–80.

Margaret L. King, *Women of the Renaissance*, Chicago 1991.

Kim Kippen – Lori Woods (eds.), *Worth and Repute. Valuing Gender in Late Medieval and Early Modern Europe*, Toronto 2011.

Walter Klaasen, *Living at the End of Ages. Apocalyptic Expectation in the Radical Reformation*, London 1992.

Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985.

Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 1990.

Christiane Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris 2000.

Tomáš Kleisner, Medals of Petr Vok of Rožmberk, *Studia Rudolphina* 7, 2007, s. 125–131.

Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800*, Chicago – London 1993.

Els Kloek, Introduction, in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994. s. 9–19.

Tim Knox – Caroline Holmes, *Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen. Architekturspielereien und Blickpunkte in europäischen Parkanlagen*, München 2009.

Tomáš Knoz, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996.

Tomáš Knoz, Karel st. ze Žerotína. Stavebník a jeho stavitelé, *Cour d'honneur* 1, 1998, s. 18–22.

Tomáš Knoz, Renesanční zámky na Moravě. „Zámeckost“, „renesančnost“, a „moravskost“ moravských renesančních zámků, in: Idem (ed.), *Morava v době renesance a reformace*, Brno 2001, s. 46–58.

Sergius Kodera, *Disreputable Bodies. Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*, Toronto 2010.

Wilhelm H. Köhler, *Das Lusthaus Gotteshaus in Karlsruhe und der Friedrichsbau zu Heidelberg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen manieristischen Architektur um 1600*, Heidelberg 1961.

Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004.

Stephen Kolsky, Bending the rules: marriage in Renaissance collections of biographies of famous women, in: Trevor Dean – Kate J. P. Lowe (eds.), *Marriage in Italy, 1300–1650*, Cambridge 1998, s. 227–248.

Michal Konečný – Radka Miltová, „Pour décrire les grandes actions“. Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace, *Opuscula historiae artium* 59, 2010, č. 1–3, s. 52–67.

Dietrich Korn, *Das Thema des Jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1957.

Viktor Kotrba, Renesanční architekt Mistr Baltazar Majo „de Vonio“?, *Umění* 19, 1971, s. 97–101.

- Jerzy Kowalczyk, Willa v Polsce v XVI a v první polovině XVII století, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 21, 1976, s. 277–322.
- Selma Krasa et al., *Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch* (kat. výst.), Historischen Museums der Stadt Wien 1997.
- Burkhardt Krause, *Die Jagd als Lebensform und höfisches „Spiel“*, Stuttgart 1996.
- Vlasta Kratinová – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Telč*, Praha 1993.
- Hans-Joachim Krause, Die Schlosskapelle in Torgau, in: Harald Marx – Eckhard Kluth (eds.), *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Aufsätze*, Dresden 2004, s. 175–188.
- Richard Krautheimer, Introduction to an "Iconography of mediaeval architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, s. 1–33.
- Jarmila Krčálová, Grafika a naše renesanční nástěnná malba, *Umění* 10, 1962, s. 276–282.
- Jarmila Krčálová, Ke knize Evy Šamánkové *Architektura české renesance*, *Umění* 10, 1962, s. 74–89.
- Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnné malby zámku Bechyně, *Umění* 11, 1963, s. 25–49.
- Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově, *Umění* 16, 1968, s. 357–379.
- Jarmila Krčálová, Byl v našich zemích vůbec manýrismus?, *Výtvarné umění* 3, 1969, s. 68–86.
- Jarmila Krčálová, Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance, *Umění* 21, 1973, s. 527–541.
- Jarmila Krčálová, Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda, *Umění* 21, 1973, s. 407–414.
- Jarmila Krčálová, Domenico Benedetto a Antonio Comettové v jižních Čechách, *Umění* 26, 1978, s. 34–55.
- Jarmila Krčálová, Kostely české a moravské renesance. Příspěvek k jejich typologii, *Umění* 29, 1981, s. 1–35.
- Jarmila Krčálová, Česká renesanční schodiště, *Umění* 31, 1983, s. 97–117.
- Jarmila Krčálová, *Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986.
- Jarmila Krčálová, Renesanční architektura v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*. Praha 1989, s. 6–69.
- Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 62–92.
- JKr [Jarmila Krčálová], heslo „Maggi, Baldassare“, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 465–466.
- Jarmila Krčálová, heslo Maggi, Baldassare, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 20, London 1995, s. 89–90
- JKr [Jarmila Krčálová], heslo „Widman, Georg“, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 934.
- Susanne Kress, Frauenzimmer der florentiner Renaissance und ihre Ausstattung, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 110–113.
- Susanne Kress, Der konstruierte Ort der storia. Architekturkulissen in Cassoni- und Spallierzyklen der Florentiner Renaissance, in: Wolfram Martini (ed.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, s. 45–69.
- Renate Kroll (ed.), *Metzler Lexikon. Gender Studie. Geschlechterforschung. Ansätze – Personne – Grundbegriffe*, Stuttgart 2002.

- Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*. München 1992.
- Jiří Kroupa, Palazzo in fortezza und palazzo in villa in Mähren. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Bauaufgabe um 1600, in: Lubomír Konečný (ed.), *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference Prague, 2–4 September, 1997*, Prague 1998, s. 64–69.
- Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“: umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku. Dvě úvahy k výzkumu světské architektury raného novověku, *Opuscula historiae artium*, F 45, 2001, s. 13–37.
- Jiří Kroupa, Zámek Valtice v 17. a 18. století, in: Emil Kordiovský (ed.), *Město Valtice*, Břeclav 2001, s. 155–196.
- Jiří Kroupa, Palazzo in villa, memoria a bellaria. Poznámky k sémantice architektonické úlohy v baroku, in: Idem (ed.), *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 117–132.
- Jiří Kroupa, Lednický zámek doby barokní a klasicistní, in: Emil Kordiovský a kol., *Městečko Lednice*, Lednice 2004, s. 355–385.
- Jiří Kroupa, Vila – ideál a historická skutečnost, in: Jana Máchalová – Ivan Chvatík (eds.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010, s. 16–25.
- Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010.
- Jiří Kroupa – Ondřej Jakubec, *Telč. Historické centrum*, Praha 2013.
- Hanno-Walter Kruft, *Dejiny teórie architektúry. Od antiky po súčasnosť*, Bratislava 1993.
- Jeremy Kruse, Hunting, magnificence and the court of Leo X, *Renaissance Studies* 7, 1993, č. 3, s. 243–257.
- Martin Kubelík, *Die Villa im Veneto. Zur typolog. Entwicklung im Quattrocento*, München 1977.
- Martin Kubelík, *400 let benátských vil (1404–1797)*, Praha 1993.
- Martin Kubelík, Tradice a inovace. Dvě vily benátské renesance, in: Martin Kubelík – Milan Pavlík – Josef Štulc (edd.), *Historická inspirace. Sborník k poctě Dobroslava Líbala*, Praha 2001, s. 177–198.
- Jiří Kubeš, „Tehdáž, když v oboře před morem bytností jsem byl“. Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592–1602, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 1997*, Brno 1998, s. 143–180.
- Jiří Kubeš, Kuchyně a zásobování rožmberských sídel (Příspěvek ke komunikaci ve společnosti aristokratického dvora Petra Voka z Rožmberka v jeho vedlejších, dočasných a příležitostných rezidencích v letech 1592 až 1602, České Budějovice 1998 (Diplomová práce).
- Jiří Kubeš, Zásobování sídel Petra Voka z Rožmberka potravinami (1592–1602), *Jihočeský sborník historický* 68, 1999, s. 263–292.
- Jiří Kubeš, Rosenbergica 1. Rožmberské „kuchyňské“ účty. Možnosti a využití, *Scientific Papers of the University of Pardubice. Series C. Faculty of Humanities* 7, 2001, s. 17–23.
- Jiří Kubeš, Vývoj obytné jednotky v sídlech vyšší šlechty z českých zemí (1550–1750), *Sborník*, 2008, s. 79–90.
- Anna Kubíková, Českokrumlovský zámek za posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 196–197.
- Thomas Kuehn, Women Marriage, and *patria potestas* in Late Medieval Florence, *The Legal History Review* XLIX, 1981, s. 127–147.

- Pavel Kucharský – Čestmír Vránek (eds.), *Livius: Dějiny I*, Praha 1971.
- Pavel Kucharský (ed.), *Livius: Dějiny II*, Praha 1972.
- Pavel Kucharský (ed.), *Livius: Dějiny V*, Praha 1975.
- Ladislava Kulíková, Zadlužení Viléma z Rožmberka v letech 1589–1592, *Jihočeský sborník historický* 54, 1985, s. 109–116.
- Artur Kwaśniewski, Architectura recreationis – środkowoeuropejskie założenia „willowe“ XVI–XVII w. Geneza, rozplanowanie, funkcje użytkowe i ideowe, *Sborník* 6, 2008, s. 91–112.
- Jana Kybalová, Innenraum und Kunstgewerbe, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 205–246.
- Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration. Visualizing Supreme Power*, Farnham 2013.
- Luciana Crosato Larcher, Villa Emo a Fanzolo e Villa Barbaro a Maser, in: Gennaro Toscano – Francesco Valcanover (eds.), *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, Venezia 2004, s. 589–627.
- Birgit Laschke, Arma et litterae – Tugendkonzeptionen an Neapolitanischen Dichtergrabmälern, in: Joachim Poeschke – Britta Kusch – Thomas Weigl (eds.), *Preamium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster 2002, s. 61–81.
- Heiko Laß, *Jagd- und Lustschlösser. Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts*, Petersberg 2006.
- Iris Lauterbach, Jardins de la Renaissance en Allemagne et en Autriche, in: Jean Guillaume (ed.), *Architecture, jardins, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1992, s. 219–232.
- Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris 2001.
- Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven – London 1990.
- Claudia Lazzaro, Animals as Cultural Signs: A Medici Menagerie in the Grotto at Castello in: Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven – London 1995, s. 197–227.
- Claudia Lazzaro, The sixteenth-century central Italian villa and the cultural landscape, in: Jean Guillaume (ed.) *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1999, s. 29–44.
- Claudia Lazzaro, River gods: personifying nature in sixteenth-century Italy, *Renaissance Studies* 25, 2011, č. 1, s. 70–94.
- Václav Ledvinka – Bohumír Mráz – Vít Vlnas, *Pražské paláce*, Praha 1995.
- Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*. New York 1967.
- Robin Leigh O'Bryan, *The Grottesque in Medici Taste and Patronage*, Ann Arbor 2000.
- Milada Lejsková-Matyášová, Zámek v Kostelci nad Černými Lesy ve světle urbáře z roku 1677, *Umění* 4, 1956, s. 322–337.
- Milada Lejsková-Matyášová, K tematice nástropních maleb Zaječího sálu státního zámku v Bučovicích, *Umění* 7, 1959, s. 271–275.
- Milada Lejsková-Matyášová, Výjevy z římské historie v prostředí české renesance, *Umění* 8, 1960, s. 287–299.
- Milada Lejsková-Matyášová, K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle, *Umění* 11, 1963, s. 360–370.

- Milada Lejsková-Matyášová, Českokrumlovská veduta z roku 1591, *Umění* 13, 1965, s. 607–611.
- Milada Lejsková-Matyášová, Vnitřní výprava zámku v Kostelci nad Černými Lesy a novodobá rekonstrukce jeho kostela, *Umění* 14, 1966, s. 269–278.
- Milada Lejsková-Matyášová, Restaurování rožmberské Kratochvíle, *Památková péče* 30, 1970, s. 100–109.
- Milada Lejsková-Matyášová, Program štukové výzdoby tzv. Soudnice zámku v Bechyni, *Umění* 21, 1973, s. 1–17.
- Milada Lejsková-Matyášová, Odezva slavností na vídeňském dvoře Leopolda I. v nástrovní výzdobě zámku v Doudlebech nad Orlicí, *Umění* 23, 1975, s. 366–371.
- Françoise Lesure – Pierre Francastel, *Musik und Gessellschaft im Bild*, Kassel 1966.
- Eckhard Leuschner, Roman Virtue, Dynastic succession and the Re-Use of Images. Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture, *Studia Rudolphina* 6, 2006, s. 5–25.
- Carole Levin – Patricia A. Sullivan (eds.), *Political Rhetoric, Power and Renaissance Women*, New York 1995.
- Douglas Lewis, Classical Texts and Mystic Meanings: Daniele Barbaro's Program for the Villa Maser, in: Jürg Meyer zur Capellen – Gabriele Oberreuter-Kronabel (eds.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zur 70. Geburtstag*, Hildesheim – Zürich – New York 1987, s. 289–307.
- Loveday Lewis Gee, *Women, Art and Patronage from Henry III to Edward III, 1216–1377*, Woodbridge 2002.
- Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhundert*. München – Berlin 1987.
- Hilda Lietzmann, Das Neugebäude und Böhmen, in: Susan Bassnett et al., *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 176–182.
- Hilda Lietzmann, *Irdische Paradiese. Beispiele höfischer Gartenkunst der 1. Hälfte des 16. Jahrhundert*, München – Berlin 2007.
- Amanda Lillie, The Humanist Villa Revisited, in: A. Brown (ed.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, s. 193–215.
- Amanda Lillie, Memory of Place. Luogo and Lineage in the Fifteenth-Century Florentine Countryside, in: Giovanni Ciapelli – Patricia Lee Rubin (eds.), *Art Memory and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000, s. 195–214.
- Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Achitectural and Social History*, Cambridge 2005.
- Wolfgang Lippmann, Dal castello di caccia al Lusthaus cinquecentesco. La Maison des Champs nell'ambiente austro-germanico, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 299–316.
- Nigel Llewellyn, Illustrating Ovid, in: Charles Martindale (ed.), *Ovid Renewed. Ovidian Influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge 1988, s. 151–166.
- Kathleen P. Long (ed.), *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture*, Farnham 2010.
- Maria Losito, *Pirro Ligorio e il casino di Paolo IV in Vaticano. L'“esempio“ delle „cose passate“*, Roma 2000.

Uta Löwenstein, Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonieltafel, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, s. 266–279.
Werner Lutz, *Luciana Laurana und der Herzogspalast von Urbino*, Weimar 1995.

Elisabeth Blair MacDougall, Ars Hortulorum. Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory, in: David R. Coffin (ed.), *The Italian Garden*, Washington 1972, s. 37–59.

Elisabeth Blair MacDougall, Imitation and Invention. Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens, *Journal of Garden History* 5, 1985, s. 119–134.

Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington 1994.

Josef Macek, Hrad a zámek. Studie historicko-sémantická, *Český časopis historický* 90, 1992, č. 1, s. 1–16.

Petr Macek – Jan Beránek, Raně barokní vila v Žehušicích, in: Lenka Stolárová (ed.), *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a na Moravě*, Praha 2011, s. 175–184.

Libuše Macková (ed.), *Andrea Palladio: Čtyři knihy o architektuře*, Praha 1958.

Romeo De Maio, *Donna e Rinascimento*, Milano 1987.

Tomáš Malý – Vladimír Maňas – Zdeněk Orlita, *Vnitřní krajina zmizelého města. Náboženská bratrstva barokního Brna*, Brno 2010.

Corinne Mandel, Golden Age and the Good Works of Sixtus V. Classical and Christian Typology in the Art of Counter-Reformation Pope, *Stoaria dell arte* 62, 1988, s. 29–60.

Corinne Mandel (rec.), The Italian Garden: Art, Design, and Culture. Ed. John Dixon Hunt, *Sixteenth Century Journal* 28, 1997, č. 3, s. 879–882.

Heidi de Mare, A rule worth following in architecture? The significance of gender classification in Simon Stevin's architectural treatise (1548–1620), in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, s. 104–120.

Pavel Marek (ed.), *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*, České Budějovice 2005.

Václav Marek, Livius a jeho dílo, in: Pavel Kucharský – Čestmír Vránek (edd.), *Livius: Dějiny I*, s. 7–35.

František Mareš, Materiálky k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, *Památky archaeologické a místopisné* 17, 1896–1897, sl. 43–52.

František Mareš – Josef Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém*, Praha 1913.

Luiz Marques, Die Ursprünge der Musik, in: Wilfried Seipel (ed.), *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien 2001, s. 39–45.

Harald Marx – Eckhard Kluth (eds.), *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Katalog*, Dresden 2004.

Petr Maťa, Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku* (Opera historica 7). České Budějovice 1999, s. 139–162.

František Matouš, *Třeboň*, Praha 1972.

E. Ann Matter – John Coakley (eds.), *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy. A Religious and Artistic Renaissance*, Philadelphia 1994.

- Sara F. Matthews-Grieco, Marriage and Sexuality, in: Marta Ajmar-Wollheim – Flora Dennis (eds.), *At Home in Renaissance Italy*, London 2006, s. 104–123.
- Susan Maxwell, The pursuit of art and pleasure in the secret grotto of Wilhelm V of Bavaria, *Renaissance quarterly* 61, 2008, č. 2, s. 414–462.
- Howard Mayer Brown – Joan Lascelle, *Musical Iconography. A Manual for Cataloguing. Musical Subjects in Western Art Before 1800*, Cambridge (Mass.) 1972.
- Donata Mazzini – Simone Martini, *Villa Medici a Fiesole. Leon Batista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Firenze 2004.
- Timothy McCall, Visual Imagery and Historical Invisibility: Antonia Torelli, Her Husband, and His Mistress in Fifteenth-Century Parma, *Renaissance Studies* 23, 2009, č. 3, s. 269–287.
- Margaret M. McGowan, *La danse à la Renaissance. Sources livresque et albums d'images*, Paris 2012.
- Katherine A. Mclver, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520–1580. Negotiating Power*, Aldershot 2006.
- K. A. Mclver (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, Aldershot 2012.
- Katherine A Mclver, Introduction, in: Eadem (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 1–9.
- Katherine A. Mclver, An Invisible Enterprise: Women and Domestic Architecture in Early Modern Italy, in: Eadem (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, Farnham 2012, s. 159–177.
- Glenda McLeod, *Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*, Ann Arbor 1991.
- Lianne McTavish, *Childbirth and the Display of Authority in Early Modern France*, Aldershot 2005.
- Gert Melville, Nachwort. Ausschluss und Einschluss der Frau bei Hofe, in: Jan Hirschbiegel – Werner Paravicini (eds.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, s. 469–470.
- Walter S. Melon, Ex libera maditatione: Visualizing the sacrificial Christ in Jéronimo Nadal's Annotations and Meditations on the Gospel, in: Marcia Kupfer (ed.), *The Passion Story. From Visual Representation to Social Drama*, University Park 2008, s. 91–118.
- Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970.
- Nina Michlovská, *Grotta v české a moravské architektuře 17. a 18. století*, Olomouc 2011.
- Gerry Milligan – Jane Tylus (eds.), *Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, Toronto 2010.
- Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978.
- Radka Miltová, „Bellissimum Ovidii Theatrum“. Poznámky k recepci Ovidiových Metamorfóz v kultuře 17. století v Čechách a na Moravě, in: Milena Bartlová – Lubomír Konečný – Lubomír Slavíček (eds.), *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*, Praha 2007, s. 44–82.
- Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.
- Maureen C. Miller, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca – London 2000.

- Albert P. de Mirimonde, Les allégories de la musique I–II, *Gazette des Beaux-Arts* 61, 1968, s. 295–324; 62, 1969, s. 343–362.
- Albert P. de Mirimonde, *Astrologie et musique*, Genève 1977.
- Branko Mitrović – Ivana Djordjević, Palladio's Theory of Proportion and the Second Book of the 'Quattro. Libri dell' Architettura', *Journal of the Society of Architectural Historians* 49, 1990, s. 279–292.
- Peter von Moos, *Öffentlich und Privat im Mittelalter. Zu einem Problem der historischen Begriffsbildung*, Heidelberg 2004.
- Stanislaus von Moos, The Palace as a Fortress: Rome and Bologna under Pope Julius II, in: Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978, s. 47–79.
- Andrew Morell, The Reformation of the Virtues in Sixteenth-Century German Art and Decoration, in: Tara Hamling – Richard L. Williams (eds.), *Art Re-formed. Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts*, Newcastle 2007, s. 105–125.
- Olaf Mörke, The Symbolism of Rulership, in: Martin Gosman – Alasdair MacDonald – Arjo Vanderjagt (eds.), *Princes and Princely Culture 1450–1650*, Leiden – Boston 2003, s. 32–49.
- Jennifer Morris, Dry Bones and Floating Spirits? Neo-Platonism and the *Schlosskapelle* at Telč, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Central European and American Perspectives on Visual Arts in Early Modern Europe*, Brno 2013, s. 37–56.
- Stanisław Mossakowski, Le residenze nobiliari di campagna nella Polonia del Cinque e Seicento, in: Monique Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, s. 317–328.
- Keith Moxey, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago – London 1989.
- Ivan Muchka, Hlava čtvrtá. 1526–1620, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada. Architektura*. Praha – Litomyšl 2009, s. 310–388.
- Ivan P. Muchka, Das Lustschloss Stern in Prag und die Villa Lante in Rom, *Studia Rudolphina* 11, 2011, s. 127–132.
- Ivan Muchka, Profánní architektura posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 420–425.
- Ivan Muchka – Ivo Purš – Sylva Dobalová – Jaroslava Hausenblasová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014.
- Milada Vilímková – Jan Muk, *Rožmberk – Dolní hrad. Stavebně historický průzkum*, Praha 1978.
- Chandra Mukerji, *Territorial Ambitions and the Gardens at Versailles*, Cambridge 1997.
- Jan Müller, Zámecká sídla, in: Václav Bůžek – Josef Hrdlička a kol., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997, s. 25–42.
- Jan Müller, Pozdně renesanční rezidence pánů z Hradce, in: Václav Bůžek (ed.), *Poslední páni z Hradce* (Opera historica 6), České Budějovice 1998, s. 91–102.
- Jan Müller, Antický motiv ve výzdobě renesančních sídel pánů z Rožmberka, *Jihočeský sborník historický* 68, 1999, s. 35–46.
- Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004.
- Rainer A. Müller, Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters, in: Chantal Grell – Werner Paravicini – Jürgen Voss (eds.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998, s. 359–371.

Jacqueline Murray (ed.), *Marriage in Premodern Europe. Italy and Beyond*, Toronto 2012.
Jacqueline Musacchio, The rape of the Sabine women on Quattrocento marriage-panels, in: Trevor Dean – Kate J. P. Lowe (eds.), *Marriage in Italy, 1300–1650*, Cambridge 1998, s. 66–82.

Jaqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven – London 1999.

Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven – London 2008.

Alois M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539–1637*, New Haven – London 1964.

Alena Nachtmannová, Kostelec nad Černými Lesy v éře Smiřických. Provoz a vybavení renesančního zámku, *Průzkumy památek* 10, 2003, s. 87–102.

Myra Nan Rosenfeld, Sebastiano Serlio's Drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for His Seventh Book on Architecture, *The Art Bulletin* 56, 1974, s. 400–409.

Jennifer Nevile, Dance and Society in Quattrocento Italy, in: Eadem (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008, s. 81–93.

Jennifer Nevile, Order, Proportion and Geometric Forms: The Cosmic Structure of Dance, Grand Gardens, and Architecture during the Renaissance, in: Eadem (ed.), *Dance, Spectacle, and the Body Politics, 1250–1750*, Bloomington – Indianapolis 2008, s. 295–311.

Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, *ARTnews* (January 1971), s. 22–39, 67–71.

Konrad Oberhuber, Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser, in: Tilmann Buddensieg – Matthias Winner (eds.), *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966*, Berlin 1968, s. 207–224.

Otto Gerhard Oexles, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis. Bemerkungen zur Memorial-Kapelle der Fugger in Augsburg, in: Chantal Grell – Werner Paravicini – Jürgen Voss (eds.), *Les princes et l'histoire du XVe au XVIIIe siècle*, Bonn 1998, s. 339–357.

Stephen Orgel (ed.), *Metamorphoseon Ovidianarum. Cologne 1602. Crispin van de Passe*, New York – London 1979.

Irmgard Osols-Wehden (ed.), *Frauen der italienische Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzenine*, Darstadt 1999.

Jan K. Ostrowski, Hercules and Samson. A long way of a composition motif from Stefano Maderno to Johann Georg Pinsel, in: Wolfgang Liebenwein – Anchise Tempestini (eds.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München 1998, s. 311–322.

Alois Otoupalík – Jan Bouzek (eds.), *Vitruvius: Deset knih o architektuře*, Praha 1979.

Steven Ozment, *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*, Cambridge (Mass.) – London 1983.

Ferino Pagden – Konrad Oberhuber (eds.), *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Wien 1989.

Jaroslav Pánek (ed.), *Václav Březan: Životy posledních Rožmberků*, Praha 1985.

Jaroslav Pánek, Zwei Arten böhmischen Adelsmäzenatentums in der Zeit Rudolfs II., in: Susan Bassnett et al., *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, s. 218–231.

Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*. Praha 1989.

- Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberk. Životní příběh Petra Voka*, Praha 1996.
- Jaroslav Pánek, *Die niederländische raiss Peter Wok's von Rosenberg – eine unbekannte böhmische Reisebeschreibung Rheinlands, der Niederlande und Englands* 2000, in: Jiří K. Kroupa (ed.), *Septuaginta Paulo Spunar oblata (70+2)*, Praha 2000, s. 553–560.
- Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951.
- Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1965.
- Ivana Panochová, *Mezi zbraněmi vlčí múzy. Protobaroko v české a moravské architektuře 1620–1650 a jeho donátorské pozadí. Slohová, funkční a ideová analýza*. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2003 (Disertační práce).
- Werner Paravicini, Zeremoniell und Raum, in: Idem (ed.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997, s. 11–36.
- Rozsika Parker – Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 2013³.
- Helmut-Eberhard Paulus, Eine Orangerie und ihr Lusthaus als Abbild des fürstlichen Standesanspruchs. Zur Ikonographie des Deckengemäldes im Achteckhaus von Schloss Sondershausen, *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten* 11, 2007, s. 124–141.
- Petr Pavelec, Kaple Panny Marie bude vysvěcena, *Českobudějovické listy* 17. 6. 1997, s. 12.
- Petr Pavelec, Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově, *Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 473–482.
- Andrea Pearson, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350–1530. Experience, Authority, Resistance*, Aldershot 2005.
- Oliva Pechová, *Kratochvíle*, České Budějovice 1962.
- Jane S. Peters, *The Illustrated Bartsch* 19 (1). *German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*, New York 1987.
- Rodney L. Peterson, *Preaching in the Last Days. The Theme of „Two Witnesses“ in the 16th and 17th Centuries*, New York – Oxford 1993.
- Jan Petr (ed.), Josef Jungmann: *Slovník česko-německý II*, Praha 1990.
- Josef Petráň a kol., *Dějiny hmotné kultury II/1*. Praha 1995.
- Michael Petzet, Die Arkaden am Unteren Hofgarten und die Münchener Architektur der Renaissance, in: Anna Bauer-Wild et al., *Denkmäler am Münchner Hofgarten. Forschungen und Berichte zu Planungsgeschichte und historischem Baubestand*, München 1988, s. 9–27.
- Antonella Pietrogrande, La teatralizzazione della natura nelle feste e nei giardini italiani del secondo Cinquecento, in: Giuliana Baldan Zenoni-Politeo – Antonella Pietrogrande (eds.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Padova 2002.
- Ronnie Po-Chia Hsia, The Political Theologies of Empire: Jesuit Missionaries between Counter-Reformation Europe and the Chinese Empire, in: Jaroslav Miller – László Kontler (eds.), *Friars, Nobles and Burghers – Sermons, Images and Prints. Studies of Culture and Society in Early-Modern Europe. In Memoriam István György Tóth*, Budapest – New York 2010, s. 213–232.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978.
- Emanuel Poche – Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1977.
- Stanislav Polák, Rožmberská kapitola z dějin Sedlčan, *Středočeský sborník historický* 9, 1974, s. 135–161.
- Diego Poli – Laura Melosi – Angela Bianchi (ed.), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Macerata 2009.

- Friedrich Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988.
- Friedrich Polleroß, Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le „portrait historié“, in: Chantal Grell – Werner Paravicini – Jürgen Voss (eds.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998, s. 427–472.
- Friedrich Polleroß, Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, s. 165–206.
- Friedrich Polleross, Tradition und Recreation. Die Residenzen der Habsburger in der Frühen Neuzeit (1490–1780), *Majestas* 6, 1998, s. 91–148.
- Johannes W. Pommeranz, *Pastigliakätschen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster – New York 1995.
- Nora der Poorter, A Wedding Ring in Budapest. Reflections on the Image of Married Couples in Antwerp Portraiture (1609–1621), in: Carl van de Velde (ed.), *Flemish Art in Hungary*, Brussel 2004, s. 25–39.
- Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974.
- Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986.
- Hans Preuß, *Die Vorstellungen vom Antichrist im späteren Mittelalter, bei Luther und in der konfessionellen Polemik*, Leipzig 1906.
- Pierre de la Rufinière du Prey, *The Villas of Pliny. From Antiquity to Posterity*, Chicago – London 1994.
- Wolfram Prinz – Ronald G. Kecks, *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1994.
- Matthias Quast, Die Medici-Villen als Spiegel frühabsolutischer Herrschaft. Beobachtung zur Instrumentalisierung der Villenarchitektur unter Großherzog Ferdinand I. (1587–1609), in: Wolfgang Liebenwein – Anchise Tempestini (eds.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*, München – Berlin 1998, s. 375–385.
- Olga Raggio, The liberal arts studiolo from the Ducal Palace at Gubbio, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 53, 1996, č. 4, s. 5–35.
- Isabelle de Ramaix, *Aegidius Sadeler II. The Illustrated Bartsch 72/1*, New York 1997.
- Adrian W. B. Randolph, Renaissance Household Goddesses: Fertility, Politics and the Gendering of Spectatorship in: Anne L. McClanan – Karen Rosoff Encarnación (eds.), *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, New York 2001, s. 163–189.
- Brita Rang, Space and position in space (and time), in: Els Kloek – Nicole Teewen – Marijke Huisman (eds.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, s. 121–125.
- Orest Ranum, I rifugi dell'intimità. Un' archeologia dell'intimità, in: Philippe Ariès – Georges Duby (eds.), *La vita privata del Rinascimento all'Illuminismo*, Cles 1993, s. 161–204.
- Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009.

- Jana Ratajová, Manželství v české literatuře raného novověku, in: Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není přišera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009, s. 733–746.
- Paul Ortwin Rave, Das Museo Giovio zu Como, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Wien 1961, s. 275–284.
- Paul van der Ree – Garrit Smienk – Clemens Steebergen, *Italian Villas and Gardens*, Munich 1993.
- Michael D. Reeve, The Third Decade of Livy in Italy: The Family of the Puteaneus, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 1987, s. 130–164.
- Jörg Reimann, *Livius und Machiavelli. Castruccio Castracani: alter Hannibal and alter Scipio Africanus maior? Zur Rezeption des livianischen Vierdimensionenmodelles durch Machiavelli*, Hamburg 2003.
- Inge Jackson Reist, Divine Love and Veronese's Frecoes at the Villa Barbaro, *The Art Bulletin* 67, 1985, č. 3, s. 614–635.
- Noemi Rejchrtová, *Václav Budovec z Budova*. Praha 1984.
- Wilhelm Ribhegge, Erasmus von Rotterdam und der burgundische Hof. Die „Institutio principis Christiana“ (1516), in: Chantal Grell – Werner Paravicini – Jürgen Voss (eds.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998, s. 373–401.
- Denis Ribouillault, Salon de la Villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire, *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome* 2005, s. 65–94.
- Denis Ribouillault, Landscape all'antica and topographical anachronism in Roman fresco painting of the sixteenth century, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71, 2008, s. 211–237.
- Ronald T. Ridley, Machiavelli's Edition of Livy, *Rinascimento* 27, 1987, s. 327–341.
- Ingvild Richardsen-Friedrich, *Antichrist Polemik in der Zeit der Reformation und der Glaubenskämpfe bis Anfang des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2003.
- Clare Robertson, Annibal Caro as Iconographer. Sources and Method, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 45, 1982, s. 160–181.
- Mary Rogers, An ideal wife at the Villa Maser. Veronese, the Barbaros and Renaissance theorists of marriage, *Renaissance studies* 7, 1993, s. 379–397.
- Ellen Rosand, Music and Iconology, in: Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from Outside*, Princeton 1995, s. 257–264.
- Werner Rösener (ed.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen 1997.
- Jakob Rosenberg – Seymour Slive – E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800*, Harmandsworth 1966.
- Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration. Visualizing Supreme Power*, Farnham 2013.
- Claudia Rousseau, The Pageant of the Muses at the Medici Wedding of 1539 and the Decoration of the Salone dei Cinquecento, in: Barbara Wisch – Susan Scott Munshower (eds.), „All the world's a stage...“ *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque 2*, University Park 1990, s. 417–457.
- Detlef Roth, An uxor ducenda, Zur Geschichte eines Topos von der Antike bis zur Frühen Neuzeit, in: Rüdiger Schnell (ed.), *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*, Tübingen 1998, s. 171–232.
- Ulinka Rublack (ed.), *Gender in early modern German history*, Cambridge 2002.

Guido Ruggiero, Mariage, love, sex and Renaissance civic morality, in: James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge 1993, s. 10–30.

Zsuzsunna van Ruyven-Zeman – Marjolein Leesberg – Jan van der Stock, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700 LX. The Wierix Family II*, Rotterdam 2003.

Philippe Salvadori, *La chasse sous l' Ancien Régime*, Paris 1996.

Bohumil Samek a kol., *Zámek Bučovice*, Brno 2003.

Alexander Samson, Locus amoenus. Gardens and horticulture in the Renaissance, *Renaissance Studies* 25, 2011, č. 1, s. 1–23.

Alice Sanger, *Art, Gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany*, Aldershot 2014.

Raffaella Sarti, *Europe at Home. Family and Material Culture 1500–1800*, New Haven – London 2002.

James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven – London 1996.

Tilman Seebaß, Giorgiones und Tizians fantasie mit Musik. Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance, *Imago musicae* 16/17, 1999/2000, s. 25–60.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations I*, Rotterdam 2002.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations II*, Rotterdam 2002.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations III*, Rotterdam 2002.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations IV*, Rotterdam 2002.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations VII*, Rotterdam 2003.

Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations IX*, Rotterdam 2003.

Wilfried Seipel (ed.), *Für Auge und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien – Schloß Ambrass 1999.

Manfred Sellink – Huigen Leeftang, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Cornelis Cort III*, Rotterdam 2000.

Manfred Sellink – Marjolein Leesberg, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Philips Galle III*, Rotterdam 2001.

Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance humanism and Art*, Princeton 1995.

Avinoam Shalem, Manipulation of Seeing and Visual Strategies in the Audience Halls of the Early Islamic Period, in: Franz Alto Bauer (ed.), *Visualisierung von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen. Gestalt und Zeremoniell*, Istanbul 2006, s. 213–228.

John Shearman, A functional interpretation of Villa Madama, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, s. 315–327.

John Shearman, *Only connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Wolfgang Schenkluhn (ed.), *Ikongraphie und Ikonologie mittelalterlicher Architektur*, Halle a.d. Saale 1999.

- Wilhelm Schlag, Die Jagd, in: Herbert Knittler (ed.), *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700*, Horn 1990.
- Hugo Schnell, Das Masswerk-Fenster mit drei Hasen im Kreuzgang des Paderborner Doms. Zur Ikonographie des Hasen und der Dreifaltigkeit, *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 67–68, 1972–1973, s. 169–175.
- Rüdiger Schnell, Die Frau als Gefährtin (socia) des Mannes. Eine Studie zur Interdependenz von Textsorte, Adressat und Aussage, in: Eadem (ed.), *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*, Tübingen 1998, s. 119–170.
- Anna Schreurs, „Herkules verachtet die einstigen Gärten der Hesperiden im Vergleich mit Tibur“. Die Villa d'Este in Tivoli und die „memoria dell'antico“, in: Wolfram Martini (ed.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, s. 107–127.
- Elisabeth Schroter, Raffaels Parnass. Eine ikonografische Untersuchung, in: *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterraneo y el Atlantico III*, Granada 1973, s. 593–605.
- Christiaan Schuckman – Dieuwke D. Hoop Scheffer, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 XLVI. Maarten de Vos. Plates II*, Rotterdam 1995.
- Christian Schuckman – Dieuwke De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700 XLIV. Maarten de Vos*, Rotterdam 1996.
- Ulrich Schütte, Lustgebäude, in: Ulrich Schütte – Hartwig Neumann (eds.), *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, Wolfenbüttel 1984, s. 251–259.
- Karl Schütz, *Art and Culture at the Court of Emperor Maximilian II.*, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo, 1526–1593*, Wien 2007, s. 73–79.
- Grazia Gobi Sica, *The Florentine Villa. Architecture – History – Society*, New York 2007.
- Gerardus Johannes Jacobus van der Sman, *La decorazione a fresco delle ville Venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica ed iconografica*, Firenze 1993.
- Alison A. Smith, Revisiting the Renaissance Household, in Theory and in Practice: Locating Wealthy Women in Sixteenth-Century Verona, in: Katherine A. McIver (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham 2012, s. 141–177.
- Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*, Oxford 1992.
- Andrea Sommer-Matthias, Parnaß – Helikon – Olymp. Der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in der Florentiner Renaissancefesten, *Imago Musicae* 13, 1996 (1998), s. 76–86.
- Jutta Gisela Sperling (ed.), *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rhetorics, Practices*, Aldershot 2013.
- Karl-Heinz Spieß (ed.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003.
- Jörg Stabenow, Auf dem Weg zum „theatrum sacrum“. Bedeutung der theatralen Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien, in: Susanne Wegmann – Gabriele Wimböck (eds.), *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensione des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, Korb 2007, s. 115–136.
- Lawrence Stager – Samuel R. Wolff, Child sacrifice in Carthage. Religious rite or population control?, *Journal of Biblical Archeological Review* 1984, č. 1, s. 31–46.
- Randolph Starn – Loren Patridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley 1992.
- Nikolaus Staubach, Quibus virtutum testimoniis in vita floruit, illis in morte ornetur. Paris de Grassi und das kuriale Begräbniszeremoniell des frühen 16. Jahrhundert, in: Joachim Poeschke – Britta Kusch – Arnhold und Thomas Weigl (eds.), *Preamium Virtutis II*.

- Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, s. 13–39.
- Gesa Stedman – Margarete Zimmermann (eds.), *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim – Zürich – New York 2007.
- Aleš Stejskal, Inventář interiérového textilu zámku Třeboň z roku 1602. (Možnosti komparace s vybavením českokrumlovské rezidence Petra Voka z Rožmberka), *Výběr* 38, 2001, s. 119–145.
- Aleš Stejskal – Robert Šimůnek, Územní vývoj rožmberského dominia, in: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 108–117.
- Aleš Stejskal, Finance posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 174–177.
- Jane R. Stevens, Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings, *Imago musicae* 1, 1984, s. 75–102.
- Lucie Storchová, Vedení manželství a etika sebe samé(ho) v českých preskriptivních spisech 16. a 17. století, in: Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009, s. 776–820.
- Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria Genova*, Genova 2005.
- Laurie Stras, Musical Portraits of Female Musicians at the Northern Italian Courts in the 1570s, in: Katherine A. McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003, s. 145–171.
- Walter L. Strauss, *Hendrik Goltzius 1558–1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, New York 1966.
- Walter L. Strauss, *The Illustrated Bartsch 10. Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980.
- Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Berkeley – Los Angeles 1984.
- F. D. Středa, *Zámek Kratochvíle*, Praha 1916.
- Miloš Suchomel, Štuková výzdoba letohrádku Hvězda, *Umění* 21, 1973, s. 99–116.
- Eduard Syndicus, Hochzeit und Tod. Ein wiederentdecktes Bild, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 6, 1952, s. 47–55.
- Luke Syson – Dora Thornton, *Object of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, s. 69–77.
- Lenka Šabatová – Zdeněk Vácha, Bučovice – nové poznatky ke stavebnímu vývoji zámku v první polovině 17. století, *Památková péče na Moravě. Monumentorum Moravia tutela* 11, 2006, s. 7–26.
- Robert Šimůnek, Paměť a tradice v prostředí české šlechty v pozdním středověku. Formy a média, *Mediaevalia Historica Bohemica* 10, 2005, s. 199–246.
- Robert Šimůnek, Hrad jako symbol v myšlení české středověké šlechty, *Český časopis historický* 108, 2010, č. 2, s. 185–219.
- Robert Šimůnek, *Reprezentace české středověké šlechty*, Praha 2013.
- Jiří Škabrada, *Konstrukce historických staveb*, Praha 2007.
- Michal Šroněk, Hrobka Bukůvků z Bukůvky v Postřelmově u Zábřehu – její minulost a druhý život, in: Jiří Roháček (ed.), *Epigraphica et Sepulcralia* II, Praha 2009, s. 321–329.

Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven – London 1993.

Michael Thimann, *Lügehafte Bilder. Ovidsfavole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002.

Paola Tinagli, The Identity of the Prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the Ragionamenti, in: Mary Rogers (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000, s. 189–196.

Jean Touzot, *Recherches sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin de XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris 1989.

Joseph B. Trapp, The image of Livy in the Middle Ages and the Renaissance, in: Idem *Studies of Petrarch and His Influence*, London 2003, s. 279–339.

Vojtěch Troup, *Kratochvíle. Zámek*, Praha b. d.

Ruth Tschäpe, *Die Villa Giulia. Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Aachen – Mainz 1995.

Christian Tümpel, Bild und Text. Zur rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus), in: Wilhelm Schlink – Martin Sperlich (eds.), *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin – New York 1986.

James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge 1993.

Štěpán Vácha, *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock. Ein ikonographische Untersuchung zur herrschlichen Repräsentation Kaiser Ferdinand II. in Böhmen*, Prag 2009.

Ginette Vagenheim, Retour sur Pirro Ligorio et Francesco Contini à Tivoli. Le plan de la villa d'Hadrien et son explication (Declarazione), in: Perrine Galand-Hallyn – Carlos Lévy (eds.), *La villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris 2008, s. 79–91.

Zuzana Vaverková, Renesanční interiéry letohrádku Kratochvíle, in: Jaroslav Pánek (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 588–591.

Ilja M. Veldman, *The Illustrated Bartsch 55. Dirck Volkertsz. Coornhert*, New York 1991, s. 297–305.

Ilja M. Veldman, Die moralische Funktion von Renaissance Themen in der Bildenden Kunst der Niederlande, in: Georg Kauffmann (ed.), *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, Wiesbaden 1991, s. 381–403.

Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and His Progeny (1564–1670). A Century of Print Production*, Rotterdam 2001.

Ilja M. Veldman, *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001.

Elena Venturini (ed.), *Le collezioni Gonzaga il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559–1636)*, Milano 2002.

Gianni Venturi – Francesco Ceccarelli (edd.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008.

Peter Vergo, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, London 2005.

Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.

Lenka Veselá, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005.

Dalibor Veselý, Vila mezi snem a utopií, in: Jana Máchalová – Ivan Chvatík (eds.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010, s. 26–31.

Alessandro Vezzosi – Katalin Burmeister (ed.), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Milano 1986.

Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999.

Richard Viladesan, *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford 2002.

Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001.

Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.

Vít Vlnas, Potřebují dějiny umění historii?, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004, s. 134–138.

Vít Vlnas, *Tunel ražený ze dvou stran? Poznámky ke vzájemnému vztahu dějepisu umění a historiografie bez přívlastků*, in: Jan Dvořák – Tomáš Knoz (eds.), *IX. Sjezd českých historiků II. Historie v kontextu ostatních vědních disciplin*, Brno 2008, s. 35–45.

Rosalynn Voaden – Diane Wolfthal (eds.), *Framing the Family. Narrative and Representation in the Medieval and Early Modern Periods*, Tempe 2005.

Alena Volrábová, Zbrklý hrdina Mucius Scaevola a jeho ctnost Trpělivost, in: Beket Bukovinská – Lubomír Slavíček (eds.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, s. 151–158.

Joyce de Vries, *Caterina Sforza and the Art of Appearances. Gender, Art and Culture in Early Modern Italy*. Farnham – Burlington 2010.

Pavel Waisser – Vladislava Říhová, Předlohy pro sgrafito litomyšlského zámku, in: Vladislava Říhová (ed.), *Sgrafito 16.–20. století. Výzkum a restaurování*, Pardubice 2009, s. 199–224.

Jana Waisserová, *Restaurování reliéfu nad krbem vstupního sálu zámku Kratochvile. Historie restaurování štukové výzdoby interiéru vily zámku Kratochvile*, Pardubice 2011 (Bakalářská práce).

Michael Walzer, On the Role of Symbolism in Political Thought, *Political Science Quarterly* 82, 1967, č. 2, s. 191–204.

Andreas Wang, *Der „Miles Christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975.

Aby Warburg, Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther, in: Idem, *The Renewal of Pagan Antiquity. Texts and Documents*, Los Angeles 1999, s. 597–697.

Pavel Waisser – Vladislava Říhová, Předlohy pro sgrafito litomyšlského zámku, in: Vladislava Říhová (ed.), *Sgrafito 16.–20. století. Výzkum a restaurování*, Pardubice 2009, s. 199–224.

Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grottesken in Deutschland 1500–1650 2*, Berlin 1979.

Carsten-Peter Warncke, Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit, in: Klaus Bußmann – Florian Matzner – Ulrich Schulze (eds.), *Johann Conrad Schlaun, 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Stuttgart 1995, s. 612–621.

Lyndan Warner, *The Ideas of Man and Woman in Renaissance France. Print, Rhetoric, and Law*, Aldershot 2011.

Paul F. Watson, *Virtú and Voluptas in Cassone Painting*, Ann Arbor 1970.

- Ingrid S. Weber, *Planetenfeste August des Starken zur Hochzeit der Kronprinzen 1719*, München 1985.
- Ulrike Weber-Karge, „...einem irdischen Paradeiß zum vergleichen...“ *Das neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchung zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance*. Sigmaringen 1989.
- Ulrike Weber-Karge, Zum ikonographischen Programm des neuen Lusthauses in Stuttgart, in: Ulrich Großmann (ed.), *Renaissance in Nord-Mitteleuropa I*, München – Berlin 1990, s. 112–126.
- Claudie Wedepohl, *In den glänzenden Reichen des ewigen Himmels. Cappella del Perdono und Tempietto delle Muse im Herzogpalast von Urbino*, München 2009.
- Claudie Wedepohl, La devozione di un principe umanista: Capella del Perdono e Tempietto delle Muse nel palazzo ducale di Urbino, in: Luisa Secchi Tarugi (ed.), *Il sacro nel Rinascimento*, Cesati 2002, s. 493–515.
- Horst Wenzel, *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, Darmstadt 2005.
- Carroll William Westfall, Chivalric Declaration: The Palazzo Ducale in Urbino as a Political Statement, in: Henry A. Millon – Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge (Mass.) – London 1978, s. 21–45.
- Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge 2008³.
- Mark Wigley, Untitled. The Housing of Gender, in: Beatrice Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton 1992, s. 327–389.
- Kathleen Wilson-Chevalier (ed.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne 2007.
- Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1968.
- Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Chichester 1998.
- D. R. Edward Wright, Some Medici gardens of the Florentine Renaissance? An essay in post-aesthetic interpretation, in: John Dixon Hunt (ed.), *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, Cambridge 1996, s. 34–59.
- Eva Zápalková, Renesanční malby v jižním a západním křídle zámku v Kostelci nad Černými Lesy, *Průzkumy památek* 12, 2005, č. 2, s. 170–177.
- Luigi Zangheri, Pratolino. La grande machina del cosmo, in: Giuliana Baldan Zenoni-Politeo – Antonella Pietrogrande (eds.), *Il giardino e la memoria del mondo*, Padova 2002, s. 43–52.
- Carla Zecher, *Sounding Objects, Musical Instruments, Poetry, and Art in Renaissance France*, Toronto – Buffalo – London 2007.
- Alexandra Ziane, Himmlische und Irdische Liebe in der Musik des späten 16. Jahrhunderts in Rom, in: Lasse Hodne (ed.), *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, Roma 2005, s. 77–98.
- Anka Ziefer, „Marte e Venere sorpresi da Vulcano“. La fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma, in: Maria Beltramini (ed.), *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa 2010.
- Jürgen Zimmer, Joseph Furttenbach d. Ä., in: Veronica Biermann et al., *Architektur Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln 2006, s. 320–329.
- Margarette Zimmermann, Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Betina Baumgärtel – Silvia Neysters

(eds.), *Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München – Berlin 1995, s. 14–33.

T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995.

Martin Zlatohlávek – Christian Rättsch – Claudia Müller-Ebeling, *Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf 2001.

Giacomo De Zoppi, La cappella del Perdono e il tempietto delle Muse nel Palazzo Ducale di Urbino. Analisi e proposta d'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“* 16, 2004, s. 9–23.

Seznam obrazových příloh

1. Celkový pohled na areál Kratochvíle. Současný stav.
2. Jindřich de Verle, Pohled na areál vily Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle.
3. Titulní strana *Daily Mirror*, 16. dubna 2014.
4. Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenchafft der Privat-Personen*, 1728, frontispise.
5. Bartolomeo Taegio, *La villa*, Melano 1559, titulní list.
6. Portrét Bartolomea Taegia, dřevořez 1559 (*La villa*).
7. Reinhard Bentmann – Michal Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt am Main 1981, titulní strana.
8. Mirka Beneš – Dianne Harris, *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, titulní strana.
9. Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, titulní strana.
10. Jean Guillaume (ed.) *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, titulní strana.
11. Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Achitectural and Social History*, Cambridge 2005, titulní strana.
12. Tracy L. Ehrlich, *Landscape and identity in early modern Rome: Villa culture at Frascati in the Borghese era*, Cambridge 2002, titulní strana.
13. Portrét Aristotela. Římská kopie podle Lysippova bronzu (kolem 330 př. Kr.).
14. Andrea dal Castagno, Portrét Francesca Petrarcy, kolem 1450.
15. Středoevropský malíř, Portrét Viléma z Rožmberka s Řádem Zlatého rouna, 1589.
16. Giacomo Vighi, Portrét Polyxeny Rožmberské z Pernštejn, po 1587.
17. Saský malíř (?), Portrét Petra Voka z Rožmberka, 1580.
18. Dominium posledních Rožmberků v rámci zemí Koruny české ve druhé polovině 16. století.
19. Celkový pohled na zámek v Českém Krumlově.
20. Zámek v Bechyni.
21. Rožmberský (nyní Lobkovický) palác na Pražském hradě.
22. Zámek v Třeboni.
23. Český Krumlov, zámek – heraldická galerie v chodbě před tzv. Erbovním sálem.
24. Třeboň, zámek – tzv. Dvořanská světnice s heraldickou galerií.
25. Detail malířské dekorace fasád třetího nádvoří zámku v Českém Krumlově, Gabriel de Blonde, 1575.
26. Vulkán a Lukrécie, detail nástěnných maleb z nádvoří fasády zámku v Českém Krumlově s grafickými předlohami bratří Collaertů.
27. Detail grisaillové dekorace nádvořních fasád zámku Ambras Ferdinanda Tyrolského, 1564–1567.
28. Interiér sálu českokrumlovského zámku s nástěnnými malbami (Jákobův sen, Uzdravení Tóbita), Gabriel de Blonde, 1578.
29. Tzv. Dolní zámek Rožmberk, přestavba z doby kolem roku 1600.
30. Tabulnice zámku Rožmberk, kolem 1600.
31. Múzický výklenek při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600.
32. Múzický výklenek při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600. Detail klenby s Pallas Athénou a Pegasem.

33. Hendrick Hondius st., *Koncert Múz (Musarum Officia)*, 1597, rytina, podle Taddea Zuccariho.
34. Crispijn de Passe, Athéna na návštěvě u Múz po jejich vítězství nad Pieridami, 1602, rytina.
35. Bernardo Buontalenti, Hora Helikón s Múzami, scénický návrh pro operu *Il Rapimento di Cefalo*, 1600.
36. Epifanio d'Alfiano, Druhé *intermezzo* opery *Le Pellegrina* v rámci florentské svatby Ferdinanda I. di Medici a Christiny de Lorraine v roce 1589 se scénou hudebního klání mezi Múzami a Pieridami, rytina 1592.
37. Dominique Barrière, Fontána Parnasu ve Ville Aldobrandini ve Frascati, 1631, rytina.
38. Detail zahrady Villy d'Este na římském Quirinalu se zahradou Apollona a Múz, 1612, mědiryt.
39. Giovanni Guerra, Grotta s jídelnou v zahradě vily v Pratolinu, 1604, kresba perem.
40. Giovanni Guerra, Pegasova fontána v zahradě Bomarzo, kolem 1604, kresba perem.
41. Antoine Caron, návrh pro tapiserii dokumentující balet připravený královnou Kateřinou Medicejskou v Tuilleries roku 1573, kresba, Fogg At Museum.
42. Pohled do tzv. Soudnice (ložnice Petra Voka z Rožmberka), zámek Bechyně, štuková dekorace dílny Antonia da Melano, kolem (po) 1590.
43. Tzv. Soudnice (ložnice Petra Voka z Rožmberka), zámek Bechyně, detail štukové výzdoby, kolem (po) 1590.
44. Georgette de Montenay, *Monumenta emblematum christianorum virtutum*, Lyon 1571, emblém křesťanského rytíře zápasícího se smrtí.
45. Georgette de Montenay, *Monumenta emblematum christianorum virtutum*, Lyon 1571, emblém křesťanského rytíře odolávajícího světu.
46. Děti Venuše, obraz z cyklu Děti planet na zámku Rožmberk, počátek 17. století, olej na plátně.
47. Jan Saenredam, Děti Venuše z cyklu Vlady Sedmera planet nad svobodnými uměním, 1596, rytina.
48. Detail ústředního páru z obrazu Děti Venuše, z cyklu Děti planet na zámku Rožmberk, počátek 17. století, olej na plátně.
49. Detail skupiny hudebníků z muzického výklenku při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600.
50. Děti Venuše, ilustrace z tzv. Domácí knížky, 1480–1490, dřevořez, Wolfegg Kusntsammlungen.
51. Francesco del Cossa, detail fresky Triumfu Venuše, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1469–1470.
52. Pohled na závěr zámecké kaple Věch svatých v Telči, 1567.
53. Jindřich de Verle, Pohled na areál vily Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle.
54. Celkový letecký snímek na areál vily Kratochvíle.
55. Půdorys celého areálu vily Kratochvíle.
56. Půdorysy přízemí (dole) a patra (nahore) ústřední vily Kratochvíle.
57. Průjezdni vstupní věž areálu vily Kratochvíle.
58. Pohled na zahradu i fasádu vstupního traktu vily Kratochvíle s fragmenty nástěnných maleb.
59. Pohled do zahradního parteru vily Kratochvíle.
60. Pohled na ústřední objekt a vstupní průjezdni věž vily Kratochvíle.
61. Centrální vila („palác“) areálu Kratochvíle uprostřed vodního kanálu.
62. Centrální vila („palác“) areálu Kratochvíle uprostřed vodního kanálu.

63. Detail centrální vily na malbě Jindřicha de Verle zachycujícího areál vily Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle.
64. Cristoforo de Predis, Lovecká scény z rukopisu *De Sphaera*, kolem 1460, Modena, Biblioteca Estense Unversitaria.
65. Melchior Pfinzing, Ilustrace lovu ve spise *Traité de chasse de Maxmilien d'Autriche*, 1563, dřevořez.
66. Francouzský král Karel IX. Ppi lovu, frontispice spisu *La chasse royale*, 1623, mědirytina.
67. Lucas Cranach st. Lovecká scény saského kurfiřta Friedricha Moudrého na pozadí zámku Hartenfels v Torgau, 1544. Kunsthistorisches Museum Wien.
68. Giusto Utens, Pohled na medicejskou vilku v Pratolinu, kolem 1599, tempera na dřevěné desce.
69. Joseph Furttenbach st., projekt Lustgarten s letohrádkem (*Architectura civilis*, Ulm 1628; Jacob Custos, mědirytina).
70. Johann Adam Delsenbach, pohled na vilu Neugebäude u Vídně, před 1715, mědirytina.
71. Sebastiano Serlio, *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt am Main 1575, titulní list.
72. Sebastiano Serlio, *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt am Main 1575, znak Viléma z Rožmberka při dedikaci Jacopa Strady.
73. Tizian, Portrét Jacopa Strada, 1567–1568, olej na plátně. Kunsthistorisches Museum Wien.
74. Celkový letecký snímek na vilu Kratochvíle u Netolic.
75. Letecký pohled na zámek Bučovice.
76. Matthaeus Merian, pohled na areál Neugebäude u Vídně, 1649, lept s mědirytem.
77. Matthaeus Merian, pohled na tzv. Neue Lusthaus ve Stuttgartu, 1616, lept s mědirytem.
78. Matthias Merian, Zahrada Hellbrunn u Salzburku, 1645, lept s mědirytem.
79. Celkový letecký snímek na vilu Hvězda v Praze-Liboci.
80. Okruh Giorgia Vasariho, Palác Kaiserebersdorf u Vídně na fresce v Palazzo Vecchia ve Florencii, kolem 1565.
81. Jacque Androue du Cerceau, model menšího šlechtického sídla na venkově, č. XIX (*Livre d'architecture de laques Androuet du Cerceau*), Paris 1582.
82. Jacque Androue du Cerceau, model menší venkovské zámecké rezidence, č. IX (*Livre d'architecture de laques Androuet du Cerceau*), Paris 1582.
83. Breda, vodní zámek po přestavbě vévodou Jindřichem III. z Nassau-Bredy ve 30. letech 16. století, (Thomas Ernst van Goor, *Beschryving der stad en lande van Breda*, 1744).
84. Zámek Wasserburg v Dolním Rakousku, 1825, litografie.
85. Zámek Grünau v Horním Bavorsku, 1537–1555.
86. Tzv. Prunftstüblein ve Starém zámku Grünau, před 1550.
87. Detail zvířecí „senzuální“ dekorace v tzv. Prunftstüblein ve Starém zámku Grünau, před 1550.
88. Kratochvíle, vstupní sál přízemí s loveckými a ovidiovskými náměty nástěnných maleb (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590).
89. Detail krbu v přízemním vstupním sále Kratochvíle.
90. Georg Widman, Lov na medvěda, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.
91. Josta Amman, Lov na medvěda, 1582, dřevořez (*Figuren von lagt und Weidtwerck*).
92. Georg Widman, Gryf, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.

93. Georg Widman, Velbloud a lovecké scény, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.
94. Georg Widman, Lov na zajíce, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.
95. Giulio Romano, Lovecký výjev, 1527–1528, Mantova, Palazzo Te, Camera dei Venti.
96. Georg Widman (?), dekorace záklenku hlavního vstupu přízemního vstupního sálu v Kratochvíli se scénami z Ovidiových *Metamorfóz*, kolem 1589 (?).
97. Georg Widman (?), Zrození Adónida, detail chiaroscurové dekorace okenního záklenku přízemního vstupního sálu v Kratochvíli.
98. Hendrik Goltzius, Apollon a Dafné, z cyklu ilustrací pro knihu *Metamorfóz*, 1589–1590, mědirytina.
99. Hendrik Goltzius, Apollon zabíjející draka Pýthóna, z cyklu ilustrací pro knihu *Metamorfóz*, 1589–1590, mědirytina.
100. „Trabantský sál“ v přízemí Kratochvíle (místnost rožmberské gardy) s loveckou, zvířecí a mytologickou výzdobou (Georg Widman, kolem 1589).
101. Georg Widman, Lovec, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.
102. Georg Widman, Slon, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.
103. Georg Widman, Nosorožec, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.
104. Jost Amman, Nosorožec, 1569, dřevořez (*Ein neuw Thierbuch*).
105. Georg Widman, Pastorální a přírodní bohové Autumnus, Cyparissus a Vertumnus, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.
106. Cornelius Cort podle Franse Florise, Autumnus, Cyparissus a Vertumnus, 1563, rytina.
107. Georg Widman, Detail putta v záklenku vstupu tzv. trabantského sálu Kratochvíle, kolem 1589, freska.
108. Georg Widman, Motiv tří zajíců ve vrcholu klenby tzv. trabantského sálu Kratochvíle, kolem 1589, freska.
109. Trojice zajíců v kružbě okna křížové chodby dómu v Paderbornu, počátek 16. století.
110. Giulio Romano, Lovecký výjev, 1527–1528, Mantova, Palazzo Te, Camera dei Venti.
111. Lorenzo Leonbruno, Lovecké scény, 1522, Mantova, Palazzo Ducale, Sala del Scalcheria.
112. Prostřední z ústředních sálů prvního patra vily – tzv. „palác“, sloužící veřejným a reprezentačním účelům.
113. Krb v centrálním společenském sále („paláci“) prvního patra Kratochvíle s aliančním rožmbersko-perněšijským znakem a rodovou devízou „Festina lente“.
114. Georg Widmann, Samsonův cyklus na klenbě tzv. Vilémovy pracovny, předpokoje ložnice Viléma z Rožmberka, kolem 1589 (po 1592?).
115. Georg Widman, Samson a Dalila ve středu klenby tzv. Vilémovy pracovny, kolem 1589 (po 1592?).
116. Raphael Sadeler podle Jodoca van Wingheho, Samson a Dalila, 1589, rytina.
117. Georg Widman, Malířská výzdoba nad záklenkem dveří vedoucích z tzv. Vilémovy pracovny do prostředního sálu prvního patra vily Kratochvíle, kolem (po) 1589.
118. Georg Widman, Malířská výzdoba kolem vstupu vedoucího pracovny do tzv. Zlatého sálu vily Kratochvíle, kolem (po) 1589.

119. Georg Widman, Loutnistka, iluzivní malba na stěně tzv. Vilémovy pracovny, kolem (po) 1589.
120. Paolo Veronese, Malířská výzdoba ložnice Villy Barbara v Maser s iluzivní postavou ženy vstupující ze dveří, 1560–1562.
121. Pohled na stěnu tzv. Vilémovy pracovny v patře Kratochvíle s fragmentárně zachovalou freskovou výzdobou lunet s cyklem Silných žen.
122. Raphael Sadeler podle Jodoca van Wingheho, Šalamoun obklopený ženami, z cyklu Silných žen, 1589, rytina.
123. Pohled do ložnice Viléma z Rožmberka v patře vily Kratochvíle.
124. Tzv. Zlatý sál v prvním patře vily Kratochvíle; klenby zdobí soubor štukových výjevů inspirovaných Liviovými Dějinami Říma (Antonio z Melana, kolem 1590).
125. Antonio z Melana, Štukový výzdoba klenby tzv. Zlatého sálu v patře vily Kratochvíle, kolem 1590.
126. Antonio z Melana, Centrální figura tzv. Rožmberského jezdce se znaky čtyř manželek Viléma z Rožmberka a personifikacemi kardinálních ctností, kolem 1590.
127. Antonio z Melana, Ženská figura s vyznačením autorství „Antonius Melana fecit“ na jednom z výběhů klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
128. Antonio z Melana, Hojnost, detail štukové dekorace na jednom z výběhů klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
129. Antonio z Melana, Detail bohaté ornamentální dekorace štukatur klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
130. Antonio z Melana, Romulus a Remus s vlčicí, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
131. Jost Amman, Romulus a Remus s vlčicí, dřevořez, 1573 (*Livische Figuren*).
132. Antonio z Melana, Souboj Horatiů s Curiatii, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
133. Jost Amman, Souboj Horatiů s Curiatii, dřevořez, 1573 (*Livische Figuren*).
134. Antonio z Melana, Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
135. Jost Amman, Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce, dřevořez, 1573 (*Livische Figuren*).
136. Antonio z Melana, Titus Manlius bojující s Galy, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.
137. Jost Amman, Titus Manlius, dřevořez, 1573 (*Livische Figuren*).
138. Antonio z Melana, Detail tzv. Rožmberského jezdce ve středu klenby tzv. Zlatého sálu v patře Kratochvíle, kolem 1590.
139. Spřízněnost Aenease, Orsiniů a Rožmberků, ilustrace v rukopise Jakuba Cantera v díle *Rosa Rosensis*, konec 15. století, Národní knihovna v Praze.
140. Předpokoj ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka v první patře vily Kratochvíle.
141. Antonio z Melana, Dekorace klenby předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
142. Antonio z Melana, Numa Pompilia na trůně, součást štukové dekorace předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.

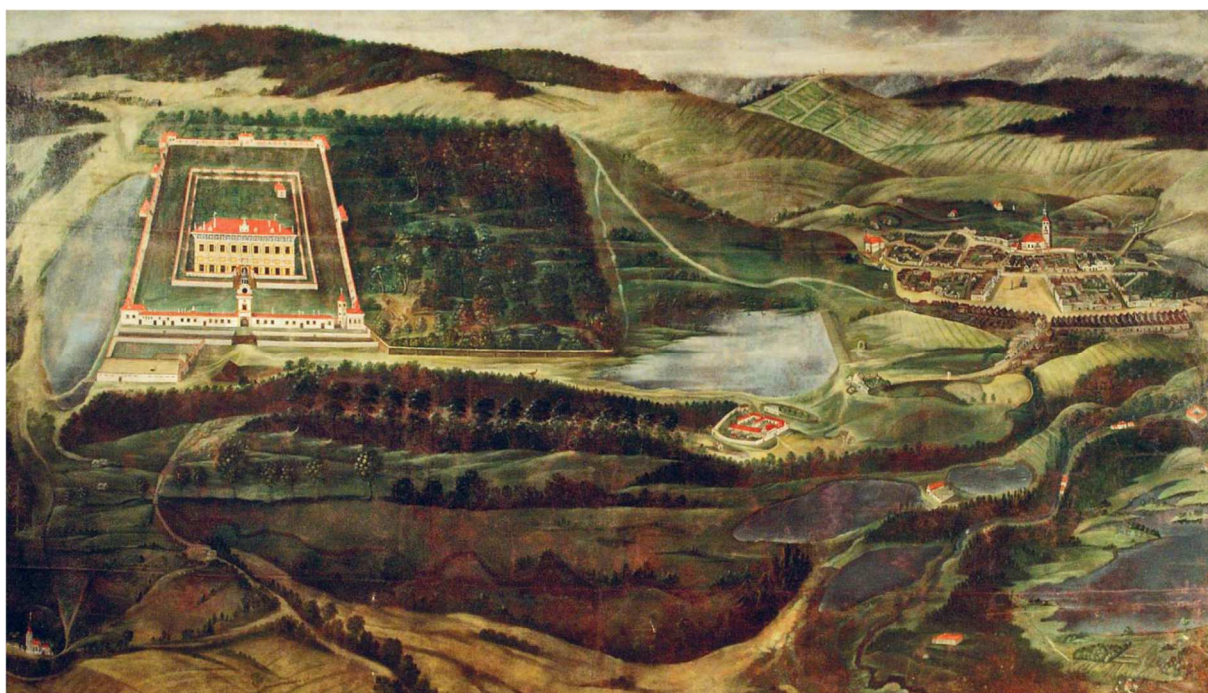
143. Antonio z Melana, Personifikace Obezřetnosti, součást štukové dekorace předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
144. Antonio z Melana, Personifikace teologické ctnosti Lásky ve středu klenby předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
145. Ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka v první patře vily Kratochvíle.
146. Antonio z Melana, Personifikace Jara v ložnici Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
147. Antonio z Melana, Pohled na štukovou dekoraci klenby ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
148. Antonio z Melana, Detail amorka na klenbě ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
149. Antonio z Melana, Personifikace Léta a postava Lukrécie v ložnici Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.
150. Adrien Collaert, Lukrécie, mědirytina s leptem, kolem 1580.
151. Jindřich de Verle, Vila Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle.
152. Bagnaia u Viterba, Villa Lante, kardinálská vila viterbského biskupa Gianfrancesca Gambary, 1596, mědirytina.
153. Tzv. „Colinbrunnen“, 1575–1584, zámek Schönbrunn.
154. Salomon de Caus, Návrh vodního automatu s motivem Parnasu pro Somerset House v Londýně, inspirovaný automaty v zahradě medicejské vily v Pratolinu, počátek 17. století.
155. Villa d'Este, Tivoli.
156. Niccolò Tribolo, Matka příroda, kolem 1529, mramor, zadní strana sochy pro zahradu zámku Fontainebleau.
157. Giacomo Vighi, Portrét Polyxeny Rožmberské z Pernštejn, po 1587.
158. Blažej Jičínský, *O stavu svatého manželství předně pro čest a chválu Boží, pro poctivost a památku toho přeslavného sňatku*, Praha 1587, jednolist.
159. Valentin Henneberger, *Eheliche Hochzeit Ringe*, Praha 1587, titulní list.
160. Giovanni Domenico d'Auria, Personifikace Umění a Přírody na náhrobku básníka Bernardina Rota v S. Domenico Maggiore, Neapol, 1573.
161. Grotta se zvířaty medicejské vily v Castellu, 1565–1572.
162. Fiesola, Villa Medici, po 1451.
163. La villa Farnesina v Římě.
164. Étienne Dupérac, pohled na Villu d'Este v Tivoli, 1575, rytina.
165. Villa Giulia, nympheum.
166. Villa Barbaro v Maser.
167. Paolo Veronese, Detail freskové výzdoby v Salla dell'Olimpo villy Barbaro v Maser, po 1560.
168. Palazzo Te v Mantově, celkový letecký snímek.
169. Museo Giovio u jezera Como, olej na plátně, druhá polovina 16. století, Museo Civico, Como.
170. Landshut, městská rezidence wittelsbašských vévodů, pohled na nádvorní arkádu tzv. Italské stavby, po 1536.
171. Landshut, městská rezidence wittelsbašských vévodů, tzv. Italská stavba, Phaetonův sál, detail klenby, malby Hanse Bocksberhera a Hermana Posthuma, 1532–1543.

172. Pohled do klenby ložnice Polyxeny Rožmberské z Pernštejna v prvním patře vily Kratochvíle s detaily amorků, vodních ptáků, Lukrécie a cyklu ročních období, kolem 1590.
173. Detail štukového reliéfu Lukrécie v ložnici Polyxeny Rožmberské z Pernštejna, kolem 1590.
174. Lorenzo Lotto, *Portrét ženy jako Lukrécie*, kolem 1533, National Gallery, London.
175. Sandro Botticelli, *Příběhem Lukrécie (cassone)*, kolem 1500, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
176. Pohled na kostelík Panny Marie ze zahrady vily Kratochvíle, 1585–1589.
177. Exteriérový pohled na kostelík Panny Marie v ohradní zdi vily Kratochvíle, 1585–1589.
178. Pohled do presbytáře kostelíka Panny Marie v Kratochvíli.
179. Celkový pohled do interiéru kostelíka Panny Marie v Kratochvíli.
180. Pohled do klenby závěru kostelíka Panny Marie v Kratochvíli se štukovými figurami Ducha svatého, Boha Otce a anděly s Arma Christi (dílna Antonia z Melana), kolem 1590.
181. Georg Widman, Pohled na fresky klenby hlavní lodi kostelíka Panny Marie v Kratochvíli, kolem 1590.
182. Georg Widman, *Přibíjení Krista na kříž*, detail fresové výzdoby klenby kostelíka Panny Marie v Kratochvíli, kolem 1590.
183. Antonius a Hieronymus Wierixové podle Maartena de Vos, *Přibíjení na kříž* (z cyklu *Pašijí*), mědirytina, 1584.
184. Jindřich de Verle, „*Slavné stavení*“ vily Kratochvíle v netolické oboře, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle.
185. Středoevropský malíř, *Portrét Vilém z Rožmberka s řádem Zlatého rouna*, 1589, olej na plátně.
186. Anonym, *Portrét Petra Voka z Rožmberka s Řádem lebky*, polovina 18. století (dle malby z doby, po roce 1608), olej na plátně.

Obrazová příloha



1. Celkový pohled na areál Kratochvíle. Současný stav.



2. Jindřich de Verle, Pohled na areál vily Kratochvíle s přílehlými Netolicemi, 1686.



3. Titulní strana *Daily Mirror*, 16. dubna 2014.
zur



4. Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenchaftt der Privat-Personen*, 1728, frontispise.



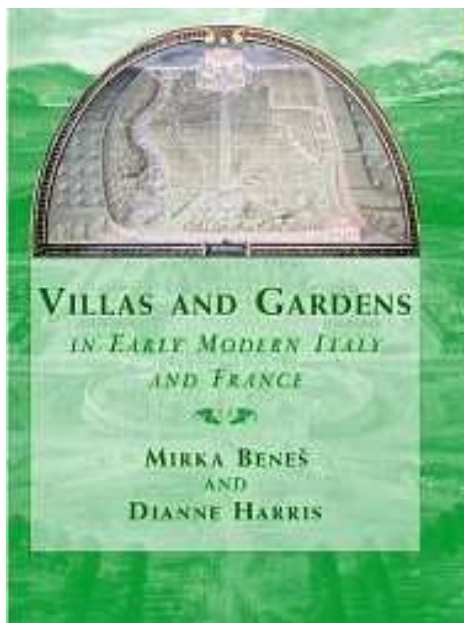
5. Bartolomeo Taegio, *La villa*, Melano 1559, titulní list.



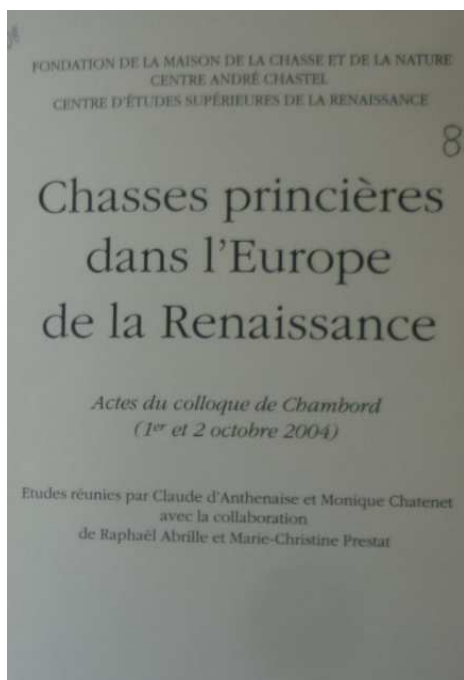
6. Portrét Bartolomea Taegia, 1559, dřevořez (*La villa*).



7. Reinhard Bentmann – Michal Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt am Main 1981, titulní strana.



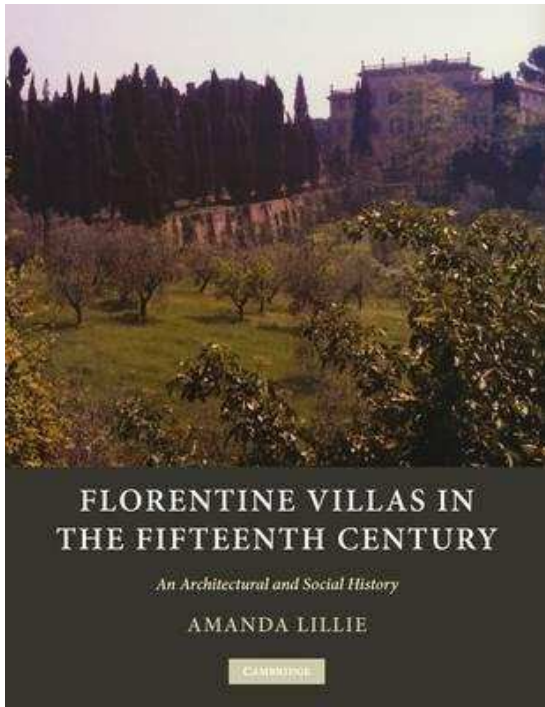
8. Mirka Beneš – Dianne Harris, *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge 2001, titulní strana.



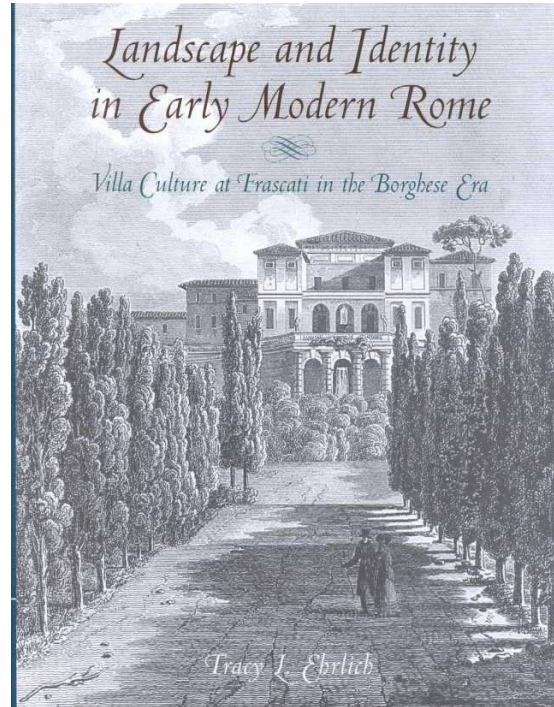
9. Claude d'Anthenaise – Monique Chatenet (eds.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2007, titulní strana.



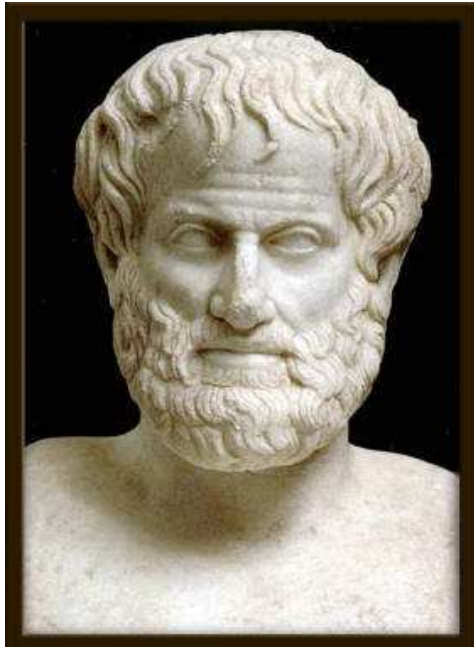
10. Jean Guillaume (ed.) *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, titulní strana.



11. Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Achitectural and Social History*, Cambridge 2005, titulní strana.



12. Tracy L. Ehrlich, *Landscape and identity in early modern Rome: Villa culture at Frascati in the Borghese era*, Cambridge 2002, titulní strana.



13. Portrét Aristotela. Římská kopie podle Lysippova bronzu (kolem 330 př. Kr.).



14. Andrea dal Castagno, Portrét Francesca Petrarcy, kolem 1450.



15. Středoevropský malíř, Portrét Viléma z Rožmberka s Řádem Zlatého rouna, 1589.



16. Giacomo Vighi, Portrét Polyxeny Rožmberské z Pernštejn, po 1587.



17. Saský malíř (?), Portrét Petra Voka z Rožmberka, 1580.



18. Dominium posledních Rožmberků v rámci zemí Koruny české ve druhé polovině 16. století.



19. Celkový pohled na zámek v Českém Krumlově.



20. Zámek v Bechyni.



21. Rožmberský (nyní Lobkovický) palác na Pražském hradě.



22. Zámek v Třeboni.



23. Český Krumlov, zámek – heraldická galerie v chodbě před tzv. Erbovním sálem.



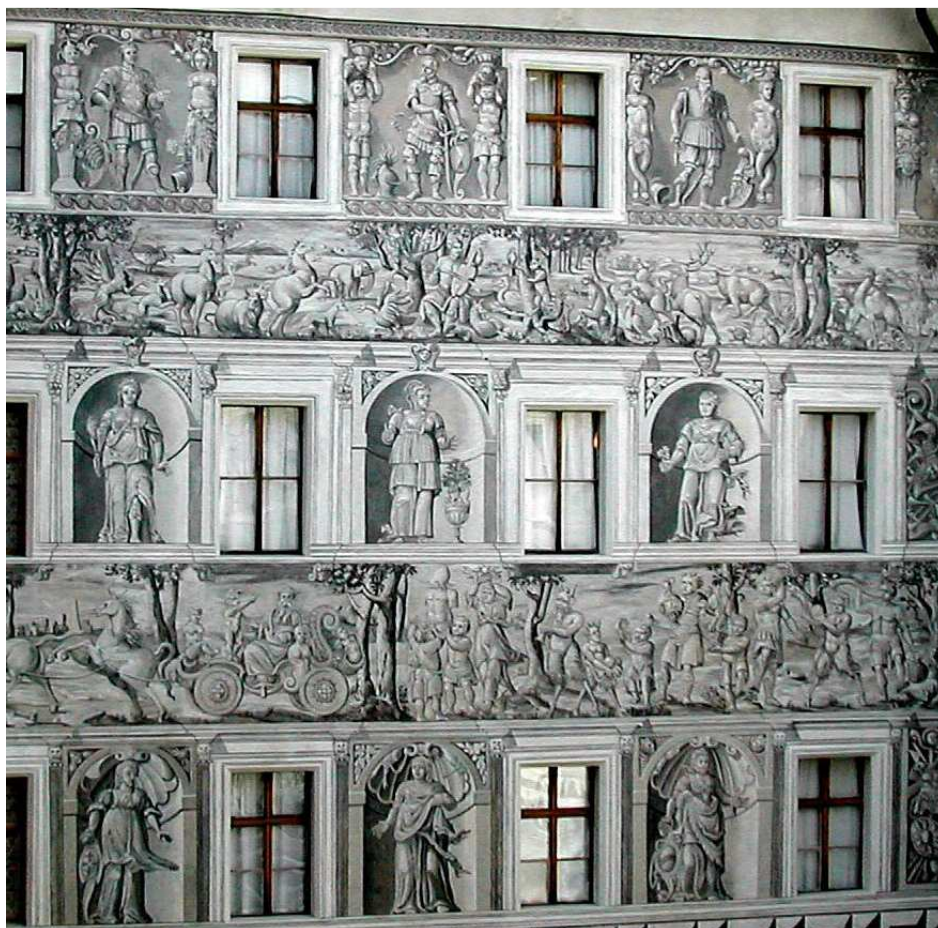
24. Třeboň, zámek – tzv. Dvořanská světnice s heraldickou galerií.



25. Detail malířské dekorace fasád třetího nádvoří zámku v Českém Krumlově, Gabriel de Blonde, 1575.



26. Vulkán a Lukrécie, detail nástěnných maleb z nádvoří fasády zámku v Českém Krumlově s grafickými předlohami bratří Collaertů.



27. Detail grisaillové dekorace nádvorních fasád zámku Ambras Ferdinanda Tyrolského, 1564–1567.



28. Interiér sálu českokrumlovského zámku s nástěnnými malbami (Jákobův sen, Uzdravení Tóbita), Gabriel de Bloude, 1578.



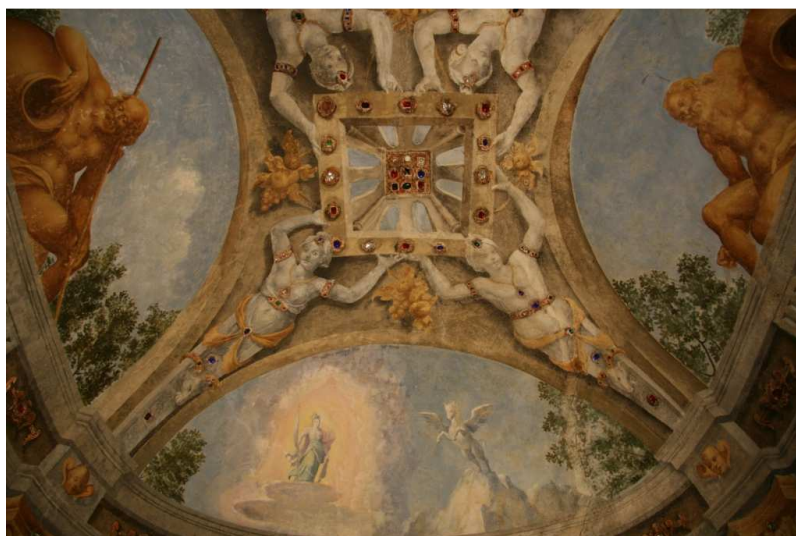
29. Tzv. Dolní zámek Rožmberk, přestavba z doby kolem roku 1600.



30. Tabulnice zámku Rožmberk, kolem 1600.



31. Múzický výklenek při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600.



32. Múzický výklenek při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600.
Detail klenby s Pallas Athénou a Pegasem.



33. Hendrick Hondius st., *Koncert Múz (Musarum Officia)*, 1597, rytina, podle Taddea Zuccariho.



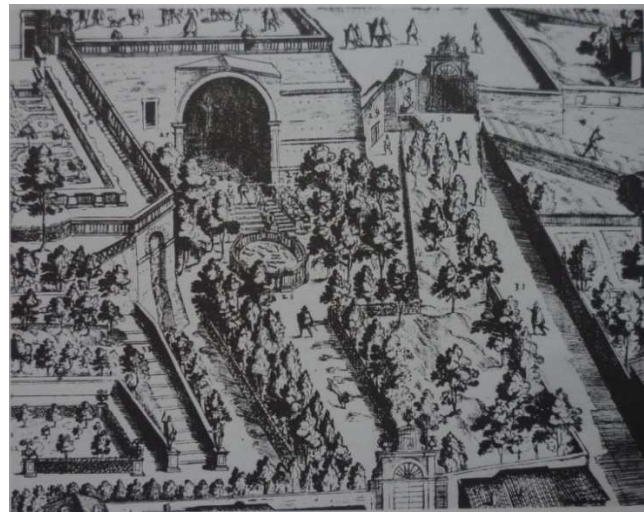
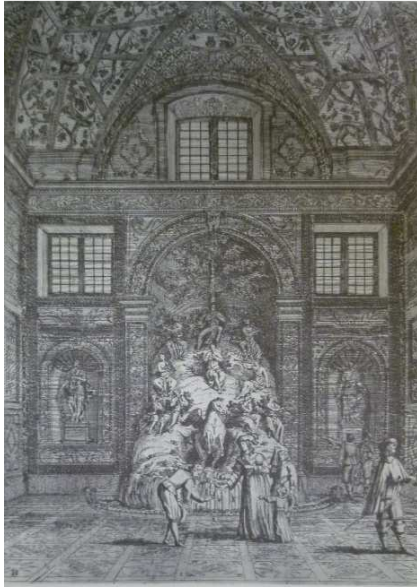
34. Crispijn de Passe, *Athéna na návštěvě u Múz po jejich vítězství nad Pieridami*, 1602, rytina.



35. Bernardo Buontalenti, Hora Helikón s Múzami.
Scénický návrh pro operu *Il Rapimento di Cefalo*, 1600.

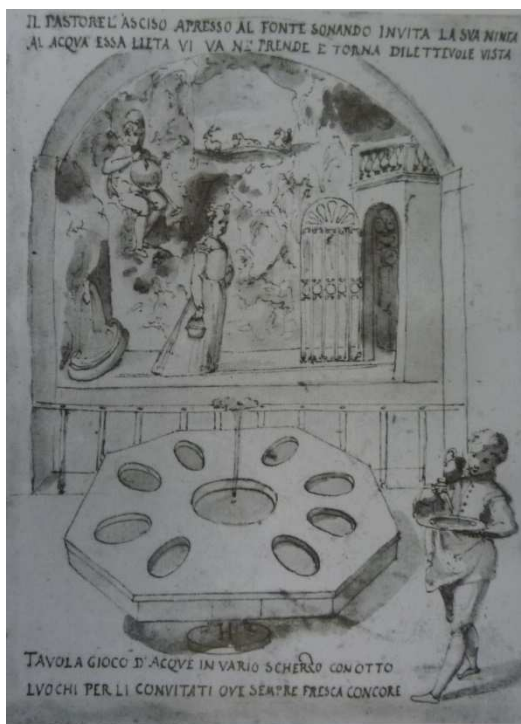


36. Epifanio d'Alfiano, Druhé *intermezzo* opery *Le Pellegrina* v rámci florentské svatby Ferdinanda I. di Medici a Christiny de Lorraine v roce 1589 se scénou hudebního klání mezi Múzami a Pieridami, rytina 1592.



37. Dominique Barrière, Fontána Parnasu ve Ville Aldobrandini ve Frascati, 1631, rytina.

38. Detail zahrady Villy d'Este na římském Quirinalu se zahradou Apollona a Múz, 1612, mědiryt.



39. Giovanni Guerra, Grotta s jídelnou v zahradě vily v Pratolinu, 1604, kresba perem.

40. Giovanni Guerra, Pegasova fontána v zahradě Bomarzo, kolem 1604, kresba perem.



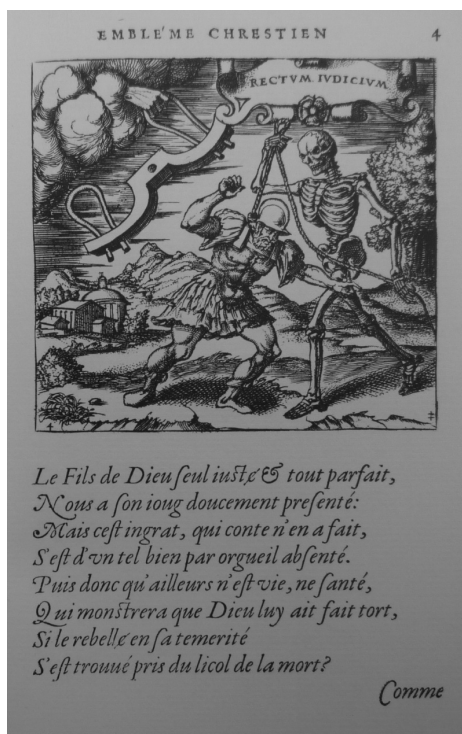
41. Antoine Caron, návrh pro tapiserii dokumentující balet připravený královnou Kateřinou Medicejskou v Tuilleries roku 1573, kresba.



42. Pohled do tzv. Soudnice (ložnice Petra Voka z Rožmberka), zámek Bechyně, štuková dekorace dílny Antonia da Melano, kolem (po) 1590.



43. Tzv. Soudnice (ložnice Petra Voka z Rožmberka), zámek Bechyně, detail štukové výzdoby, kolem (po) 1590.



44. Georgette de Montenay, *Monumenta emblematum christianorum virtutum*, Lyon 1571, emblém křesťanského rytíře zápasícího se smrtí.



45. Georgette de Montenay, *Monumenta emblematum christianorum virtutum*, Lyon 1571, emblém křesťanského rytíře odolávajícího světu.



46. Děti Venuše, obraz z cyklu Děti planet na zámku Rožmberk, počátek 17. století, olej na plátně.

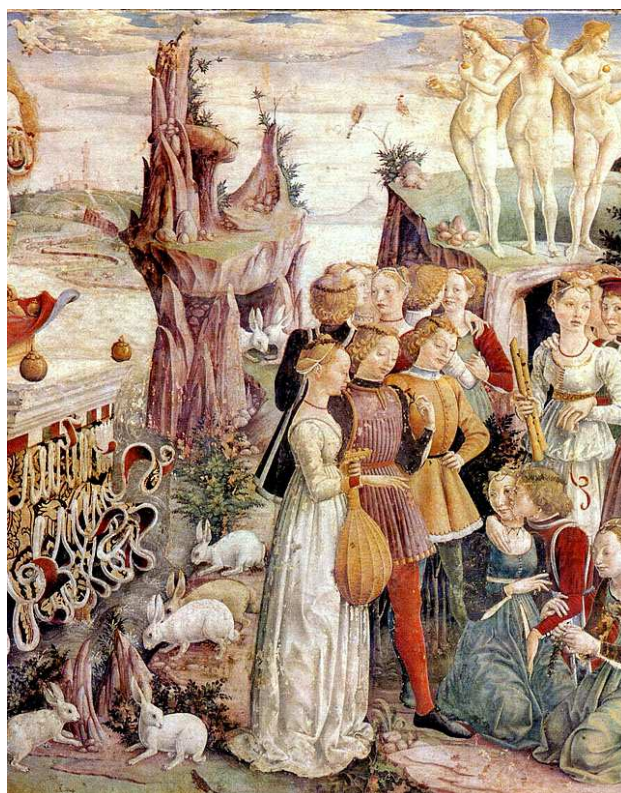


47. Jan Saenredam, Děti Venuše (cyklus Vlady Sedmera planet nad svobodnými uměním), 1596, rytina.



48. Detail ústředního páru z obrazu Děti Venuše, z cyklu Děti planet na zámku Rožmberk, počátek 17. století, olej na plátně.

49. Detail skupiny hudebnic z múzického výklenku při tabulnici na zámku Rožmberk, kolem 1600.



50. Děti Venuše, ilustrace z tzv. Domáci knížky, 1480–1490, dřevořez.

51. Francesco del Cossa, detail fresky Triumfu Venuše, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1469–1470.



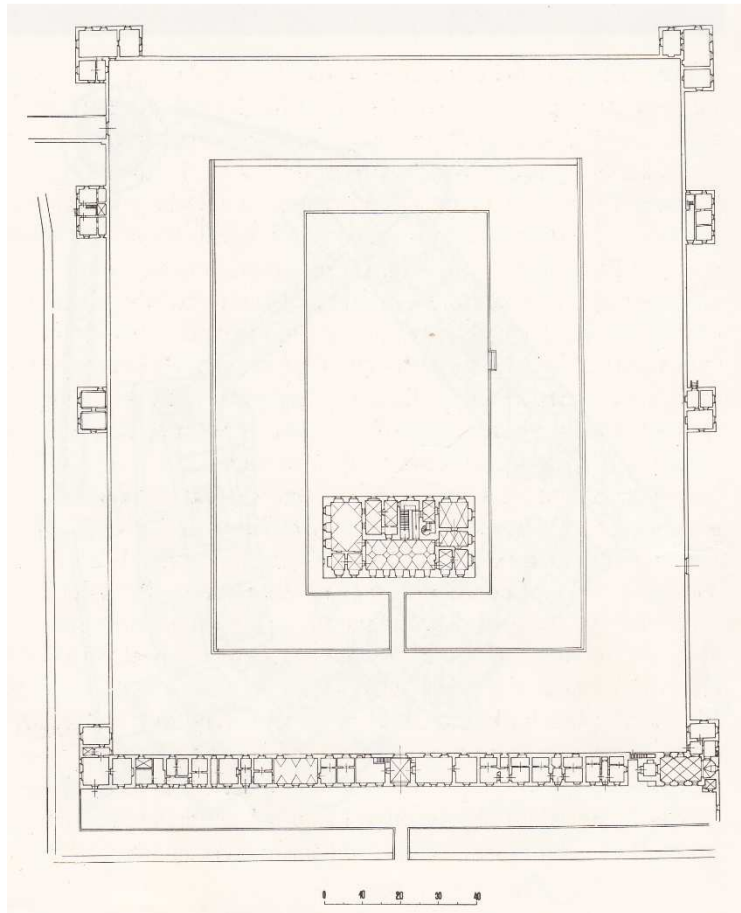
52. Pohled na závěr zámecké kaple Věch svatých v Telči, 1567.



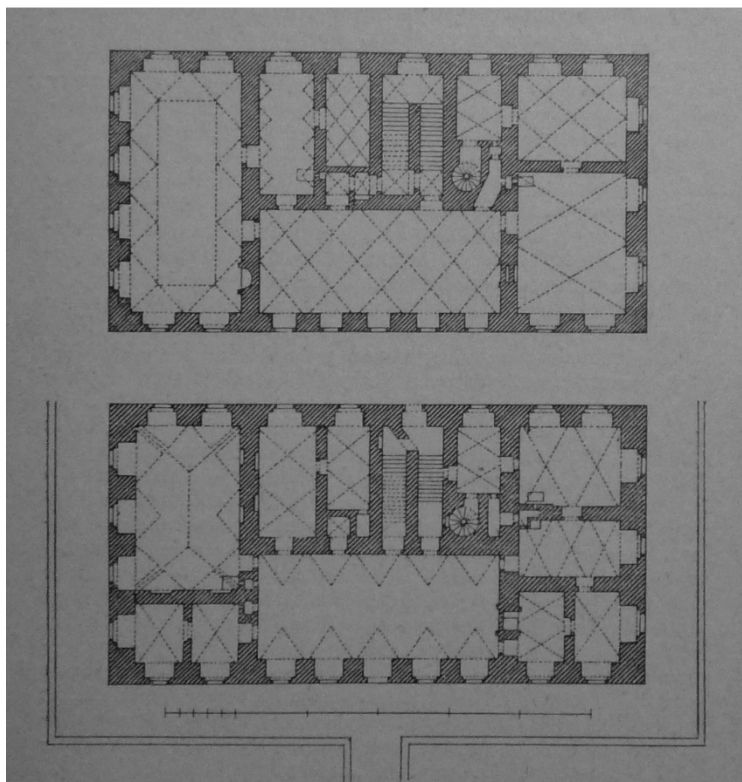
53. Jindřich de Verle, Pohled na areál vily Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686.



54. Celkový letecký snímek na areál vily Kratochvíle.



55. Půdorys celého areálu vily Kratochvíle.



56. Půdorysy přízemí (dole) a patra (nahore) ústřední vily Kratochvíle.



57. Průjezdni vstupní věž areálu vily Kratochvíle.



58. Pohled na zahradní fasádu vstupního traktu vily Kratochvíle s fragmenty nástěnných maleb.



59. Pohled do zahradního parteru vily Kratochvíle.



60. Pohled na ústřední objekt a vstupní průjezdní věž vily Kratochvíle.



61. Centrální vila („palác“) areálu Kratochvíle uprostřed vodního kanálu.



62. Centrální vila („palác“) areálu Kratochvíle uprostřed vodního kanálu.



63. Detail centrální vily na malbě Jindřicha de Verle zachycujícího areál vily Kratochvíle s přílehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno.



64. Cristoforo de Predis, Lovecká scény z rukopisu *De Sphaera*, kolem 1460.



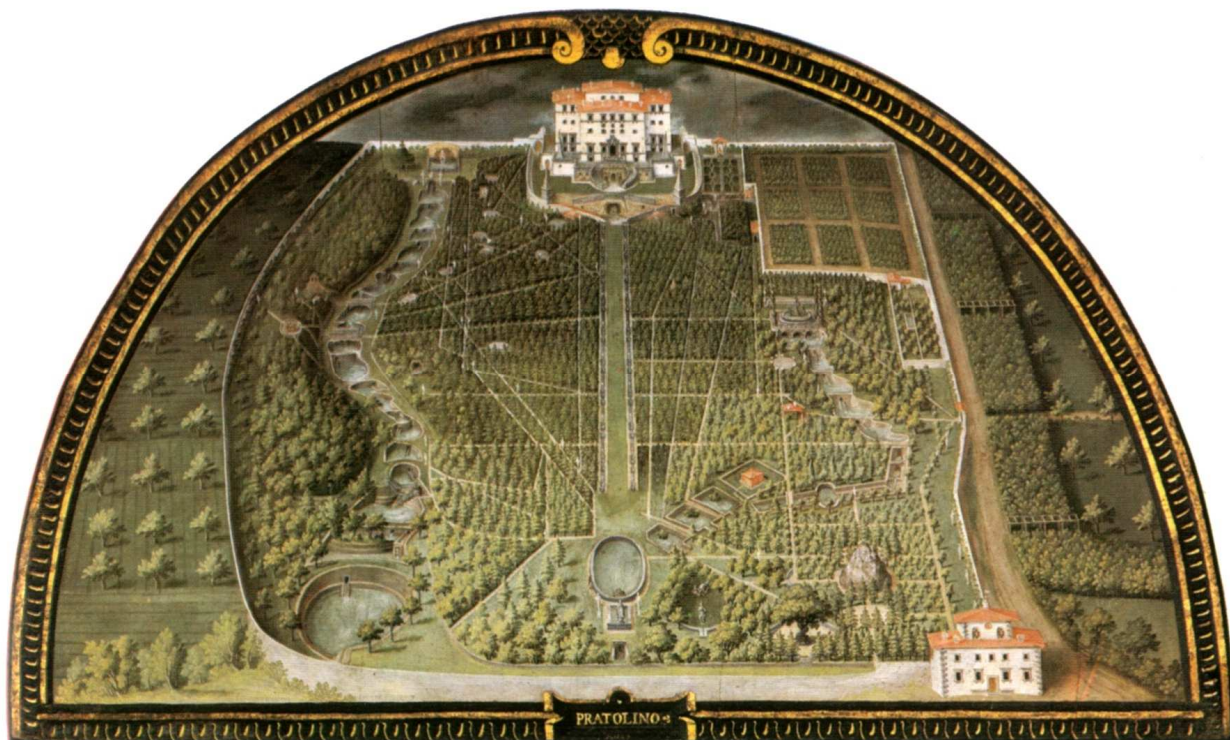
65. Melchior Pfinzing, Ilustrace lovu ve spise *Traité de chasse de Maxmilien d'Austriche*, 1563, dřevořez.



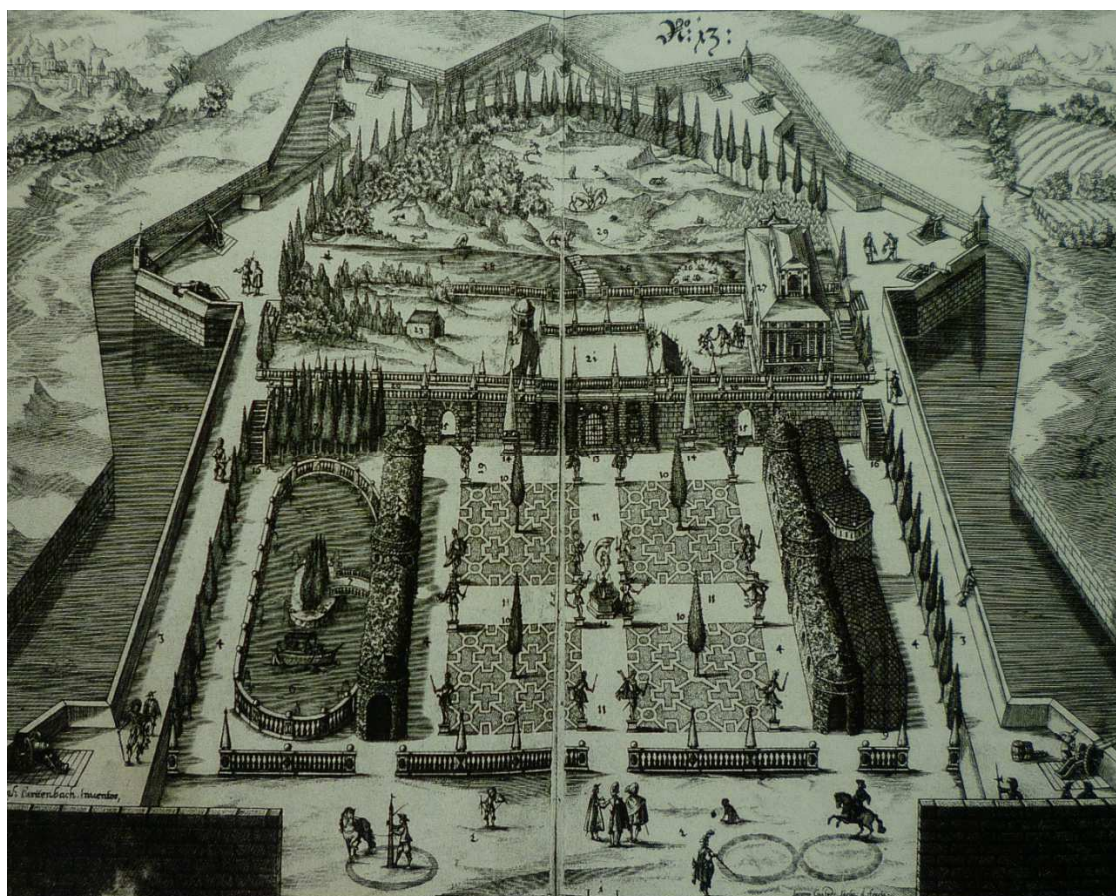
66. Francouzský král Karel IX. při lovu, frontispice spisu *La chasse royale*, 1623, mědirytina.



67. Lucas Cranach st. Lovecká scény saského kurfiřta Friedricha Moudrého na pozadí zámku Hartenfels v Torgau, 1544.



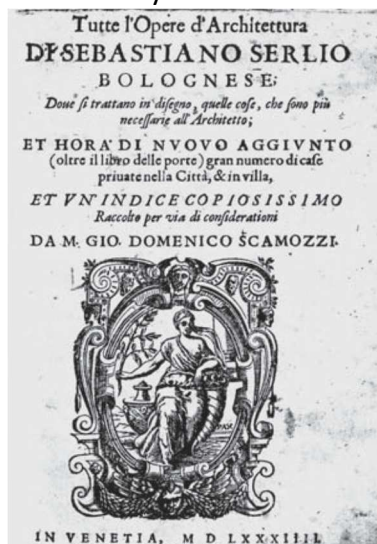
68. Giusto Utens, Pohled na medicejskou vilku v Pratolinu, kolem 1599, tempera na dřevěné desce.



69. Joseph Furtenbach st., projekt Lustgarten s letohrádkem (*Architectura civilis*, Ulm 1628; Jacob Custos, mědirytina).



70. Johann Adam Delsenbach, pohled na vilu Neugebäude u Vídně, před 1715, mědirytina.



71. Sebastiano Serlio, *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt am Main 1575, titulní list.



72. Sebastiano Serlio, *Il Settimo Libro d'Architettura*, Frankfurt am Main 1575, znak Viléma z Rožmberka při dedikaci Jacopa Strady.



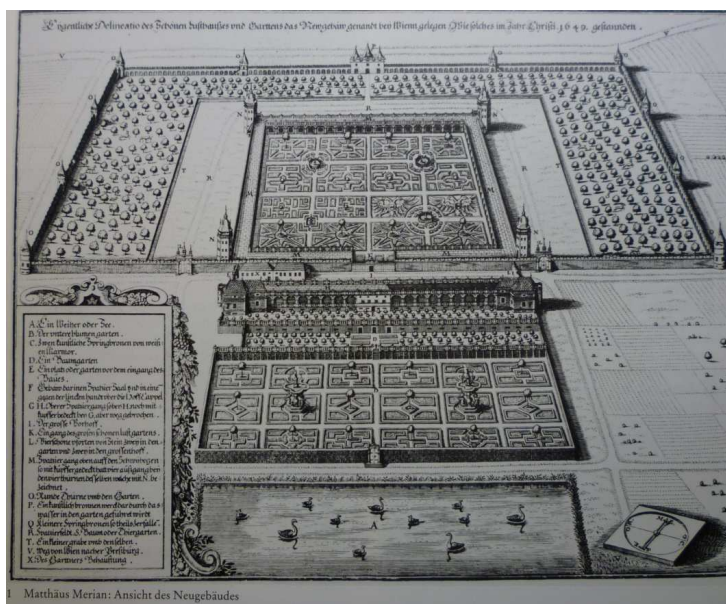
73. Tizian, *Portrét Jacopa Strada*, 1567–1568, olej na plátně.



74. Celkový letecký snímek na vilu Kratochvíle u Netolic.



75. Letecký pohled na zámek Bučovice.



76. Matthaeus Merian, pohled na areál Neugebäude u Vídně, 1649, lept s mědirytem.



77. Matthaeus Merian, pohled na tzv. Neue Lusthaus ve Stuttgartu, 1616, lept s mědirytem.



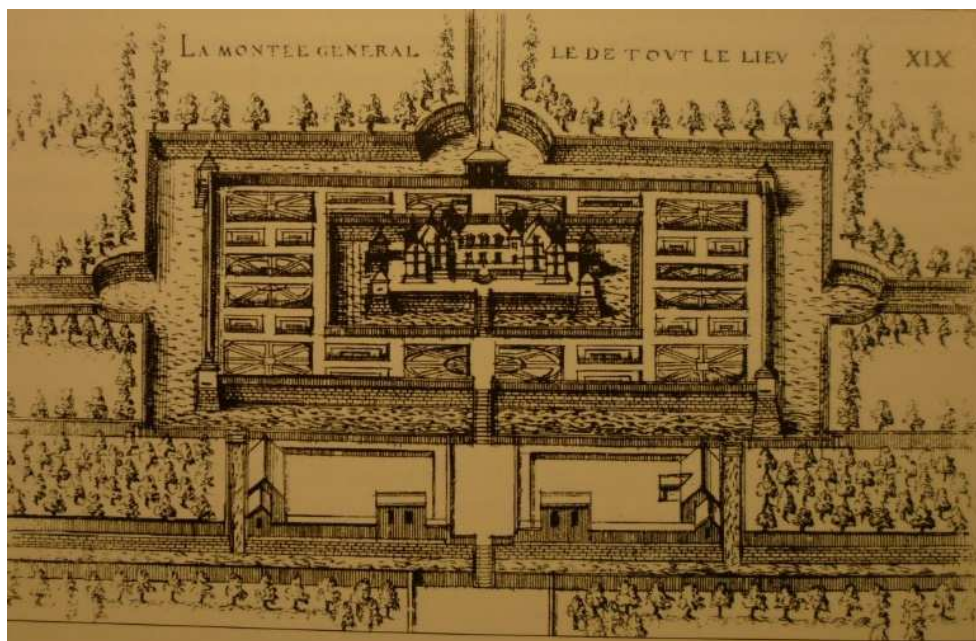
78. Matthias Merian, Zahrada Hellbrunn u Salzburku, 1645, lept s mědirytem.



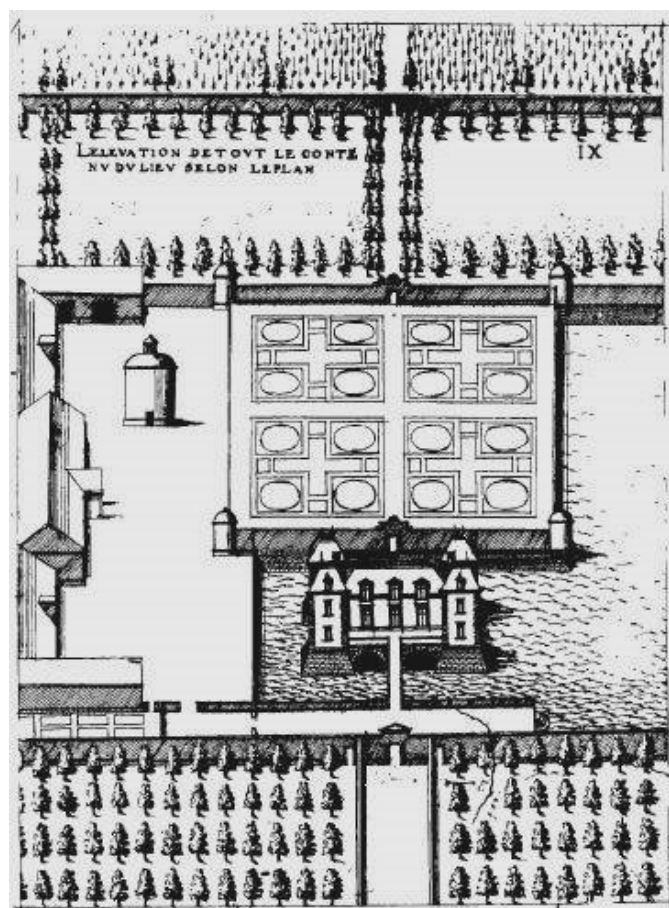
79. Celkový letecký snímek na vilu Hvězda v Praze-Liboci.



80. Okruh Giorgia Vasariho, Palác Kaiserebersdorf u Vídně, freska v Palazzo Vecchia ve Florencii, kolem 1565.



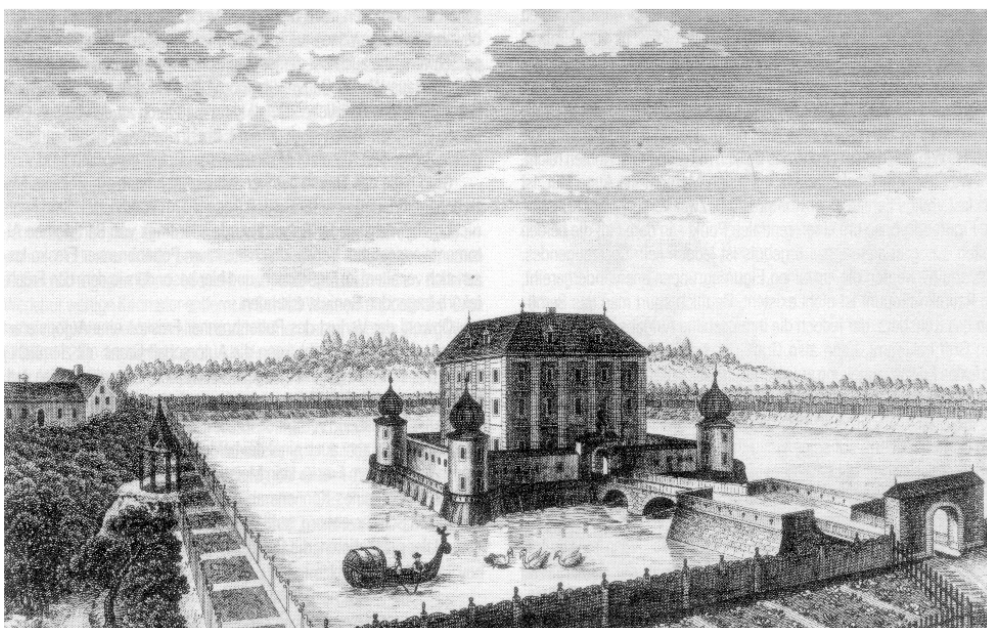
81. Jacque Androue du Cerceau, model menšího šlechtického sídla na venkově, č. XIX
(Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau), Paris 1582.



82. Jacque Androue du Cerceau, model menší venkovské zámecké rezidence, č. IX
(Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau), Paris 1582.



83. Breda, vodní zámek po přestavbě vévodou Jindřichem III. z Nassau-Bredy ve 30. letech 16. století, (Thomas Ernst van Goor, *Beschryving der stad en lande van Breda*, 1744).



84. Zámek Wasserburg v Dolním Rakousku, 1825, litografie.



85. Zámek Grünau v Horním Bavorsku, 1537–1555.



86. Tzv. Prunftstüblein ve Starém zámku Grünau, před 1550.



87. Detail zvířecí „senzuální“ dekorace v tzv. Prunftstüblein ve Starém zámku Grünau, před 1550.



88. Kratochvíle, vstupní sál přízemí s loveckými a ovidiovskými náměty nástěnných maleb (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590).



89. Detail krbu v přízemním vstupním sále Kratochvíle.



90. Georg Widman, Lov na medvěda, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.



91. Josta Amman, Lov na medvěda, 1582, dřvořez (*Figuren von Jagt und Weidtwerck*).



92. Georg Widman, Gryf, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.



93. Georg Widman, Velbloud a lovecké scény, kolem 1589, přízemním vstupního sálu Kratochvíle.



94. Georg Widman, Lov na zajíce, kolem 1589, freska v přízemním vstupním sále Kratochvíle.



95. Giulio Romano, Lovecký výjev, 1527–1528, Mantova, Palazzo Te, Camera dei Venti.



96. Georg Widman (?), dekorace záklenku hlavního vstupu přízemního vstupního sálu v Kratochvíli se scénami z Ovidiových *Metamorfóz*, kolem 1589 (?).



97. Georg Widman (?), Zrození Adónida, detail chiaroscurové dekorace okenního záklenku přízemního vstupního sálu v Kratochvíli.

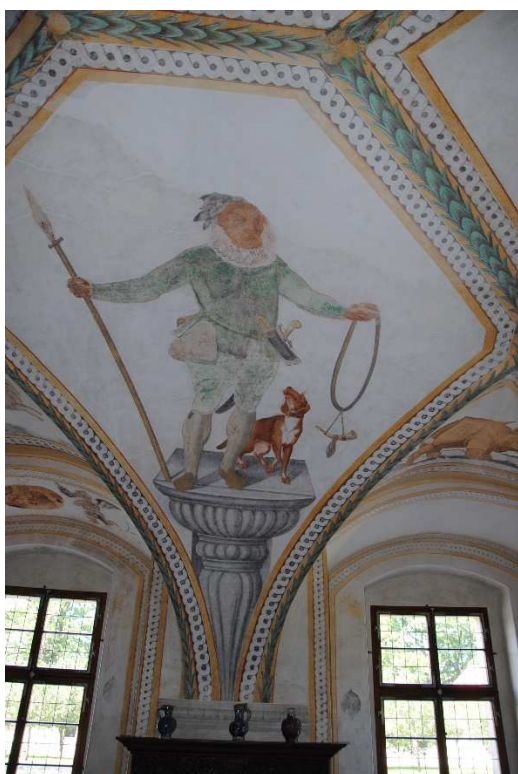


98. Hendrik Goltzius, Apollon a Dafné, z cyklu pro knihu *Metamorfóz*, 1589–1590, mědirytina.

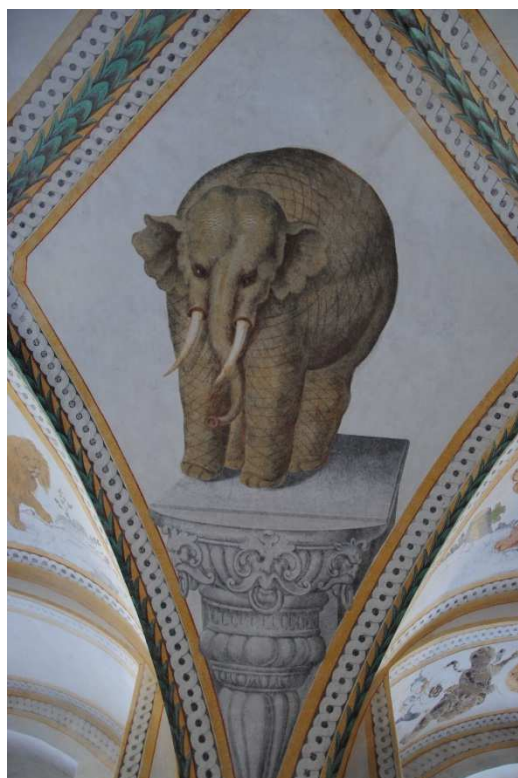
99. Hendrik Goltzius, Apollon zabíjející draka Pýthóna, z cyklu ilustrací pro knihu *Metamorfóz*, 1589–1590, mědirytina.



100. „Trabantký sál“ v přízemí Kratochvíle (místnost rožmberské gardy) s loveckou, zvířecí a mytologickou výzdobou (Georg Widman, kolem 1589).



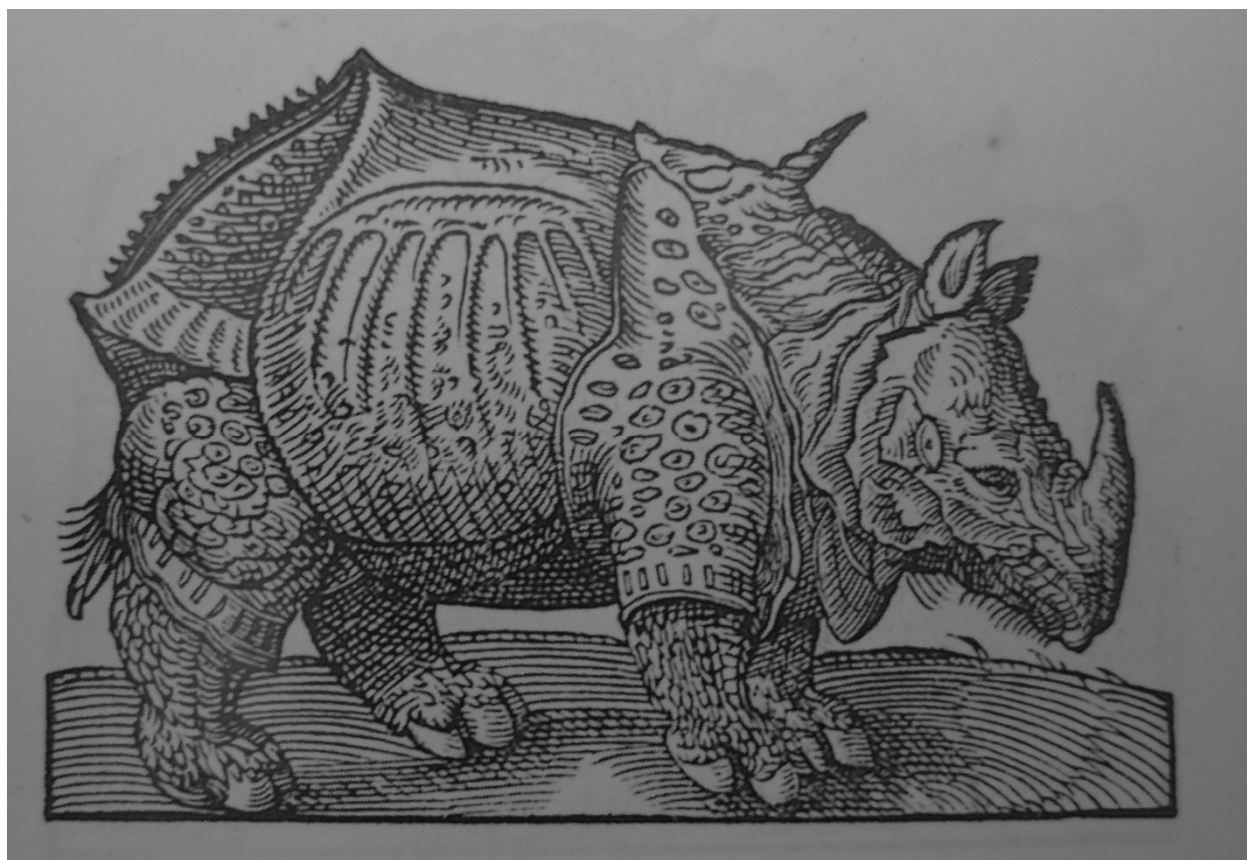
101. Georg Widman, Lovec, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.



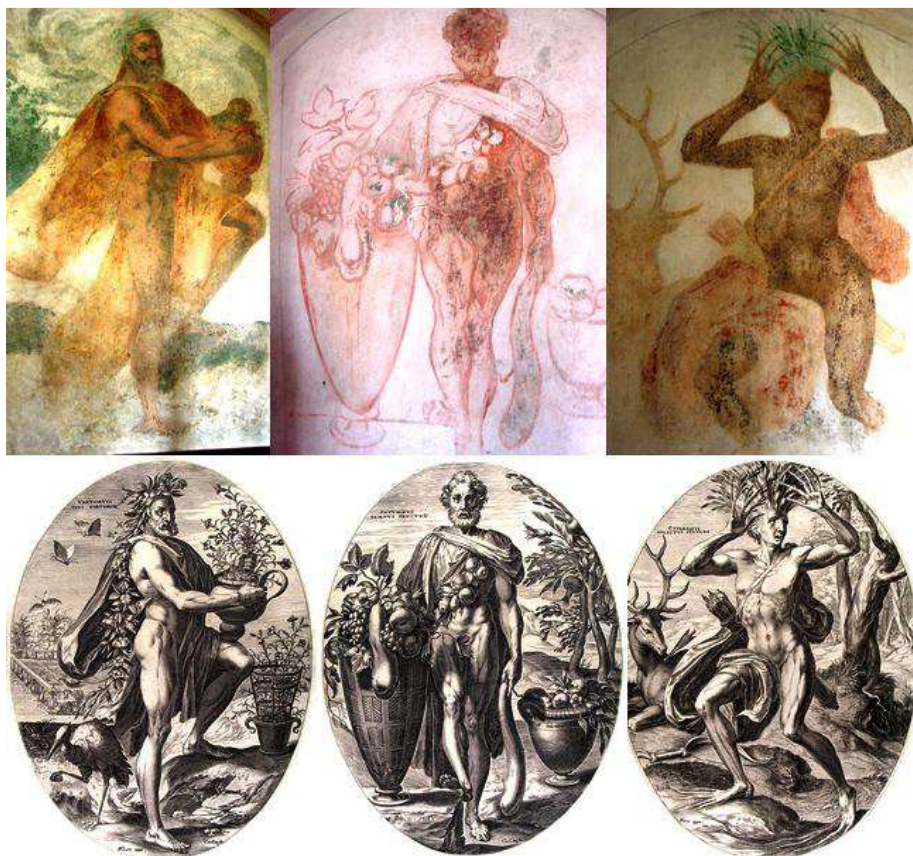
102. Georg Widman, Slon, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.



103. Georg Widman, Nosorožec, kolem 1589, detail nástěnné malby
v tzv. trabantském sále Kratochvíle.



104. Jost Amman, Nosorožec, 1569, dřevorez (*Ein neuw Thierbuch*).

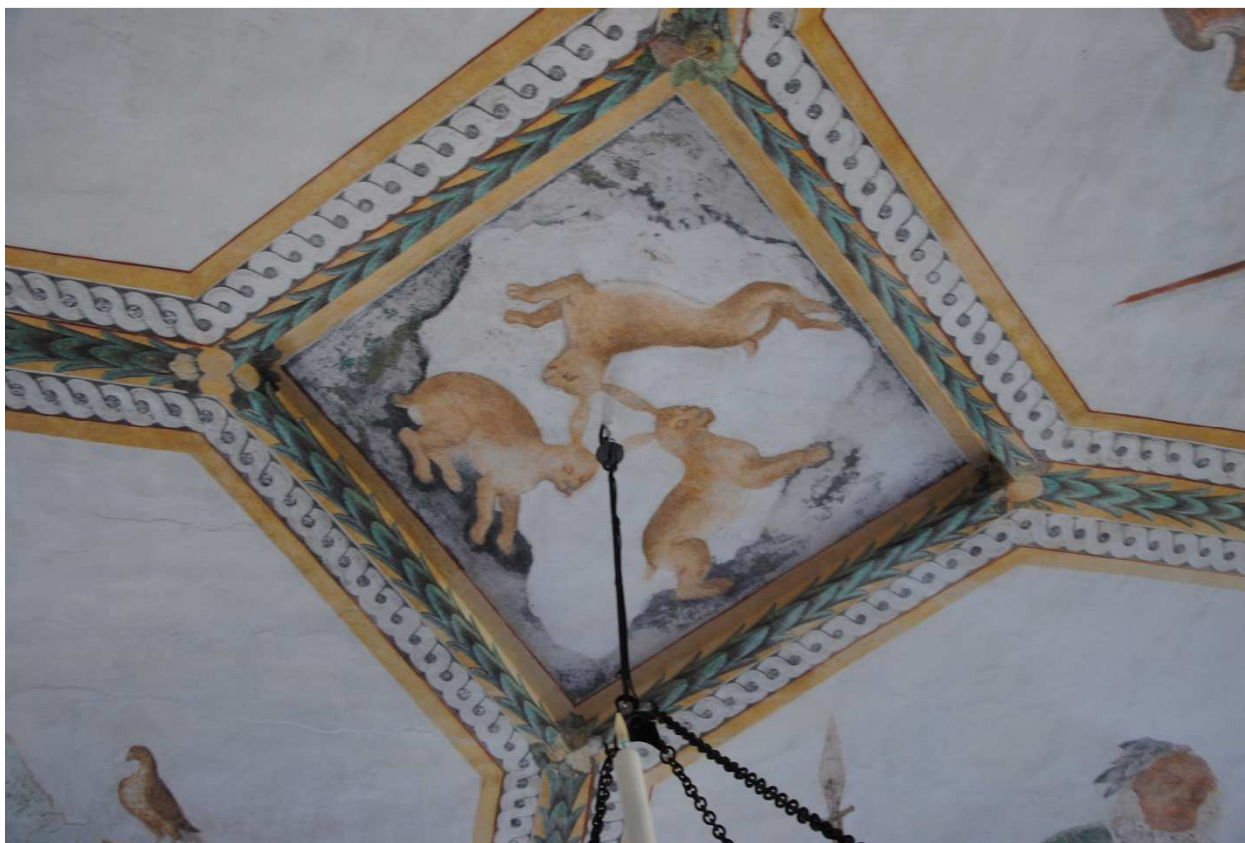


105. Georg Widman, Pastorální a přírodní bohové Autumnus, Cyparissus a Vertumnus, kolem 1589, detail nástěnné malby v tzv. trabantském sále Kratochvíle.

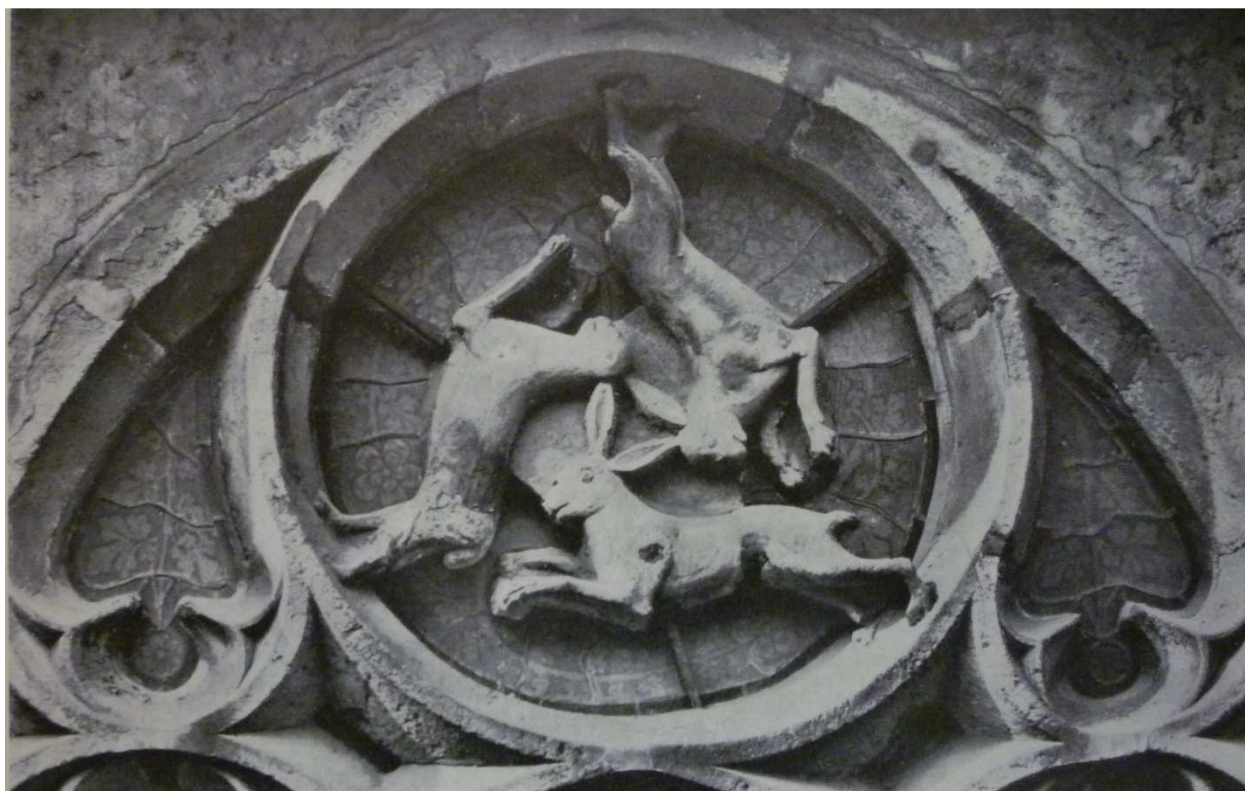
106. Cornelius Cort podle Franse Florise, Autumnus, Cyparissus a Vertumnus, 1563, rytina.



107. Georg Widman, Detail putta v záklenku vstupu tzv. trabantského sálu Kratochvíle, kolem 1589, freska.



108. Georg Widman, Motiv tří zajíců ve vrcholu klenby tzv. trabantského sálu Kratochvíle, kolem 1589, freska.



109. Trojice zajíců v kružbě okna křížové chodby dómu v Paderbornu, počátek 16. století.



110. Giulio Romano, Lovecký výjev, 1527–1528, Mantova, Palazzo Te, Camera dei Venti.



111. Lorenzo Leonbruno, Lovecké scény, 1522, Mantova, Palazzo Ducale, Sala del Scalcheria.



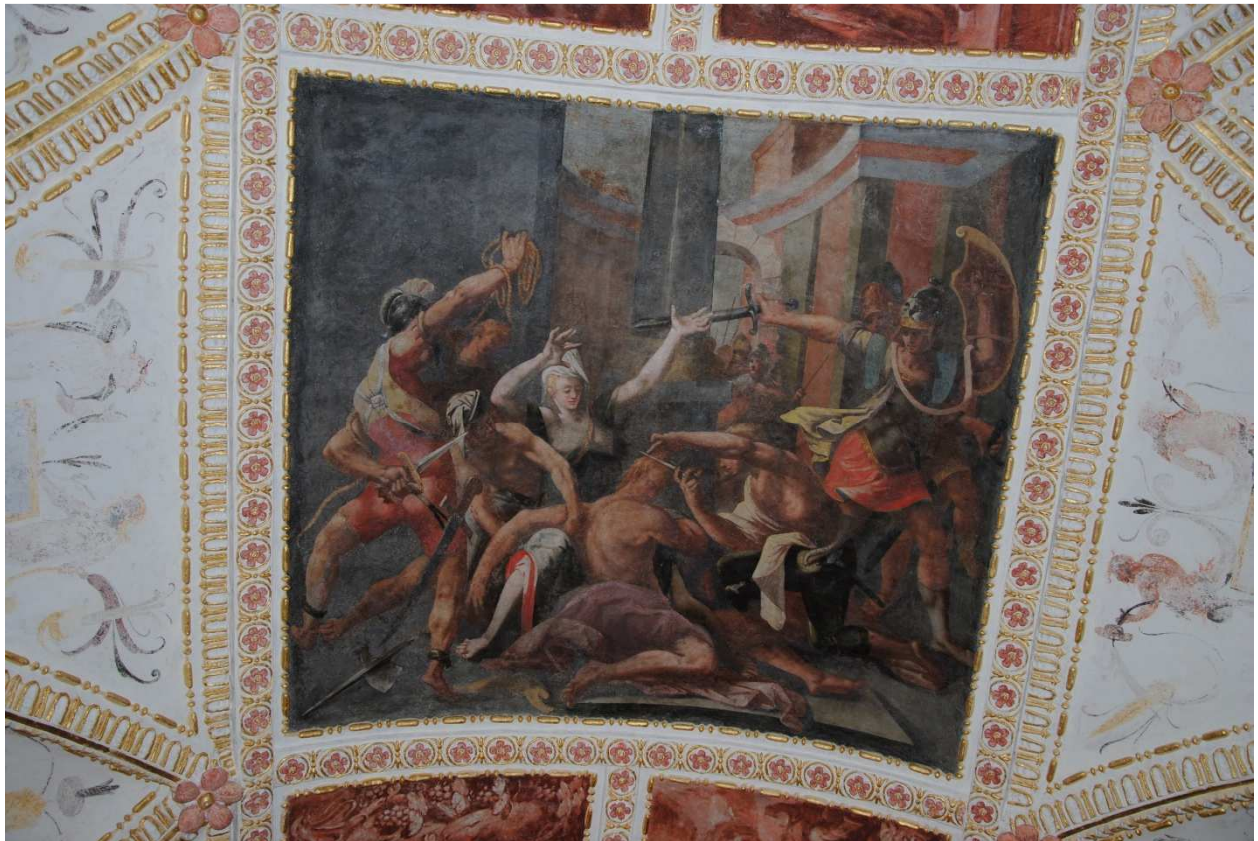
112. Prostřední z ústředních sálů prvního patra vily – tzv. „palác“, sloužící veřejným a reprezentačním účelům.



113. Krb v centrálním společenském sále („paláci“) prvního patra Kratochvíle s aliančním rožmbersko-pernštejnským znakem a rodovou devízou „Festina lente“.



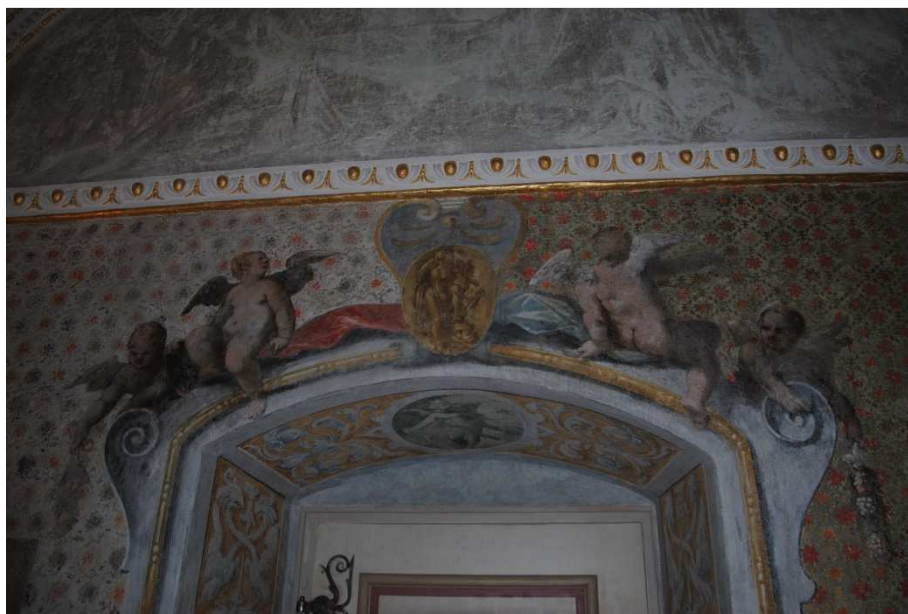
114. Georg Widmann, Samsonův cyklus na klenbě tzv. Vilémovy pracovny, předpokoje ložnice Viléma z Rožmberka, kolem 1589 (po 1592?).



115. Georg Widman, Samson a Dalila ve středu klenby tzv. Vilémovy pracovny, kolem 1589 (po 1592?).



116. Raphael Sadeler podle Jodoca van Wingheho, Samson a Dalila, 1589, rytina.



117. Georg Widman, Malířská výzdoba nad záklenkem dveří vedoucích z tzv. Vilémovy pracovny do prostředního sálu prvního patra vily Kratochvíle, kolem (po) 1589.



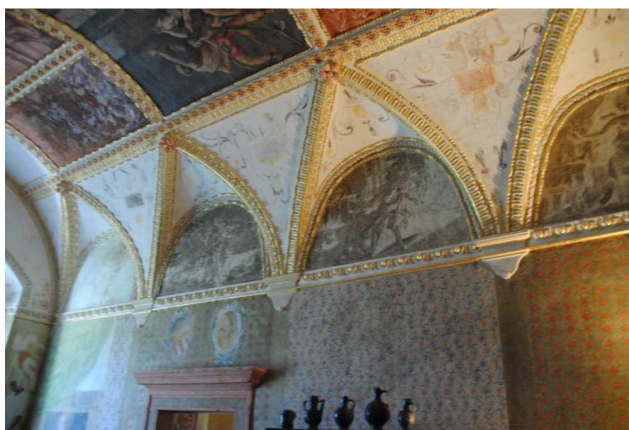
118. Georg Widman, Malířská výzdoba kolem vstupu vedoucího pracovny do tzv. Zlatého sálu vily Kratochvíle, kolem (po) 1589.



119. Georg Widman, Loutnistka, iluzivní malba na stěně tzv. Vilémovy pracovny, kolem (po) 1589.



120. Paolo Veronese, Malířská výzdoba ložnice Villy Barbara v Maser s iluzivní postavou ženy vstupující ze dveří, 1560–1562.



121. Pohled na stěnu tzv. Vilémovy pracovny v patře Kratochvíle s fragmentárně zachovalou freskovou výzdobou lunet s cyklem Silných žen.



122. Raphael Sadeler podle Jodoca van Wingheho, Šalamoun obklopený ženami, z cyklu Silných žen, 1589, rytina.



123. Pohled do ložnice Viléma z Rožmberka v patře vily Kratochvíle.



124. Tzv. Zlatý sál v prvním patře vily Kratochvíle; klenby zdobí soubor štukových výjevů inspirovaných Liviovými Dějinami Říma (Antonio z Melana, kolem 1590).



125. Antonio z Melana, Štukový výzdoba klenby tzv. Zlatého sálu v patře vily Kratochvíle, kolem 1590.



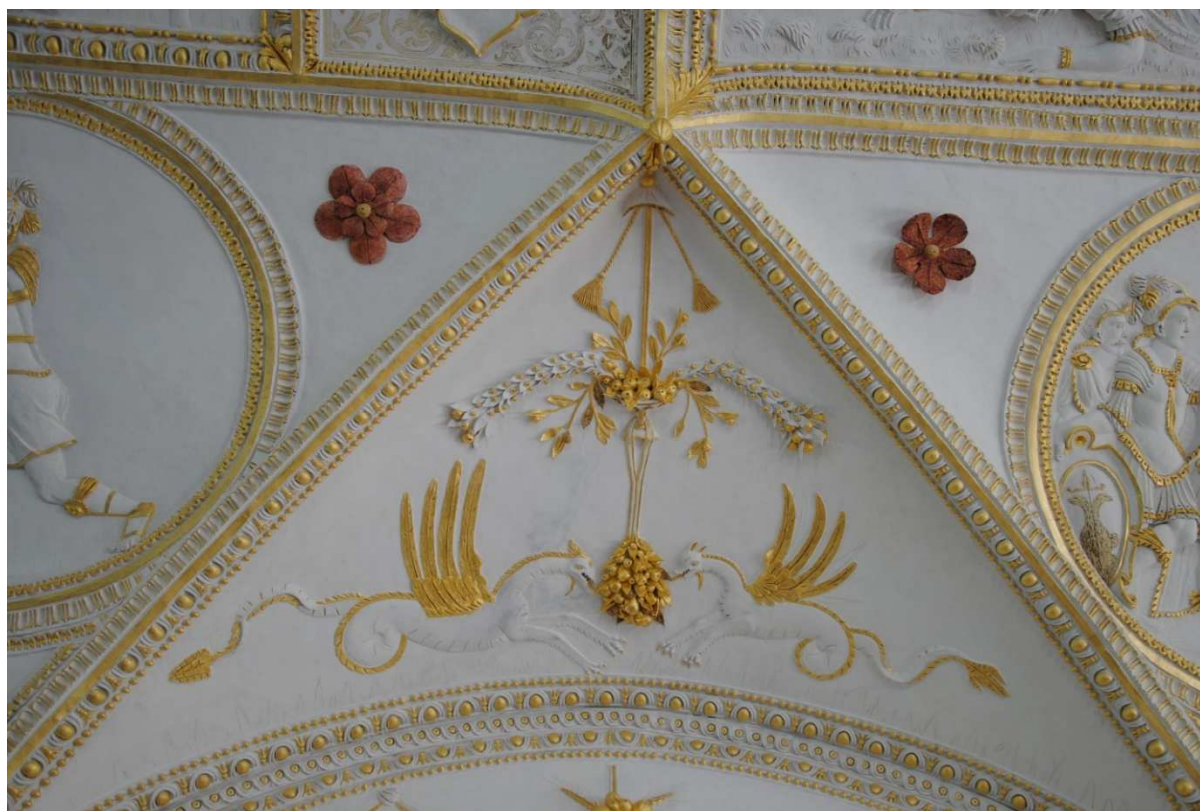
126. Antonio z Melana, Centrální figura tzv. Rožmberského jezdce se znaky čtyř manželek Viléma z Rožmberka a personifikacemi kardinálních ctností, kolem 1590.



127. Antonio z Melana, Ženská figura s vyznačením autorství „Antonius Melana fecit“ na jednom z výběhů klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



128. Antonio z Melana, Hojnost, detail štukové dekorace na jednom z výběhů klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



129. Antonio z Melana, Detail bohaté ornamentální dekorace štukatur klenby tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



130. Antonio z Melana, Romulus a Remus s vlčicí, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



131. Jost Amman, Romulus a Remus s vlčicí, dřevořez, 1573 (*Livische Figuren*).



132. Antonio z Melana, Souboj Horatiů s Curiatii, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



133. Jost Amman, Souboj Horatiů s Curiatii, dřevorez, 1573 (*Livische Figuren*).



134. Antonio z Melana, Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



135. Jost Amman, Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce, dřvořez, 1573 (*Livische Figuren*).



136. Antonio z Melana, Titus Manlius bojující s Galy, detail štukové dekorace tzv. Zlatého sálu, kolem 1590.



137. Jost Amman, Titus Manlius, dřvořez, 1573 (*Livische Figuren*).



138. Antonio z Melana, Detail tzv. Rožmberského jezdce ve středu klenby tzv. Zlatého sálu v patře Kratochvíle, kolem 1590.



139. Spřízněnost Aenease, Orsiniů a Rožmberků, ilustrace v rukopise Jakuba Cantera ve spisu *Rosa Rosensis*, konec 15. století, Národní knihovna v Praze.



140. Předpokoj ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka v první patře vily Kratochvíle.



141. Antonio z Melana, Dekorace klenby předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



142. Antonio z Melana, Numa Pompilia na trůně, součást štukové dekorace předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



143. Antonio z Melana, Personifikace Obezřetnosti, součást štukové dekorace předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



144. Antonio z Melana, Personifikace teologické ctnosti Lásky ve středu klenby předpokoje ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



145. Ložnice Polyxeny Pernštejské z Rožmberka v první patře vily Kratochvíle.



146. Antonio z Melana, Personifikace Jara v ložnici Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



147. Antonio z Melana, Pohled na štukovou dekoraci klenby ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.



148. Antonio z Melana, Detail amorka na klenbě ložnice Polyxeny Pernštejnské z Rožmberka, kolem 1590.



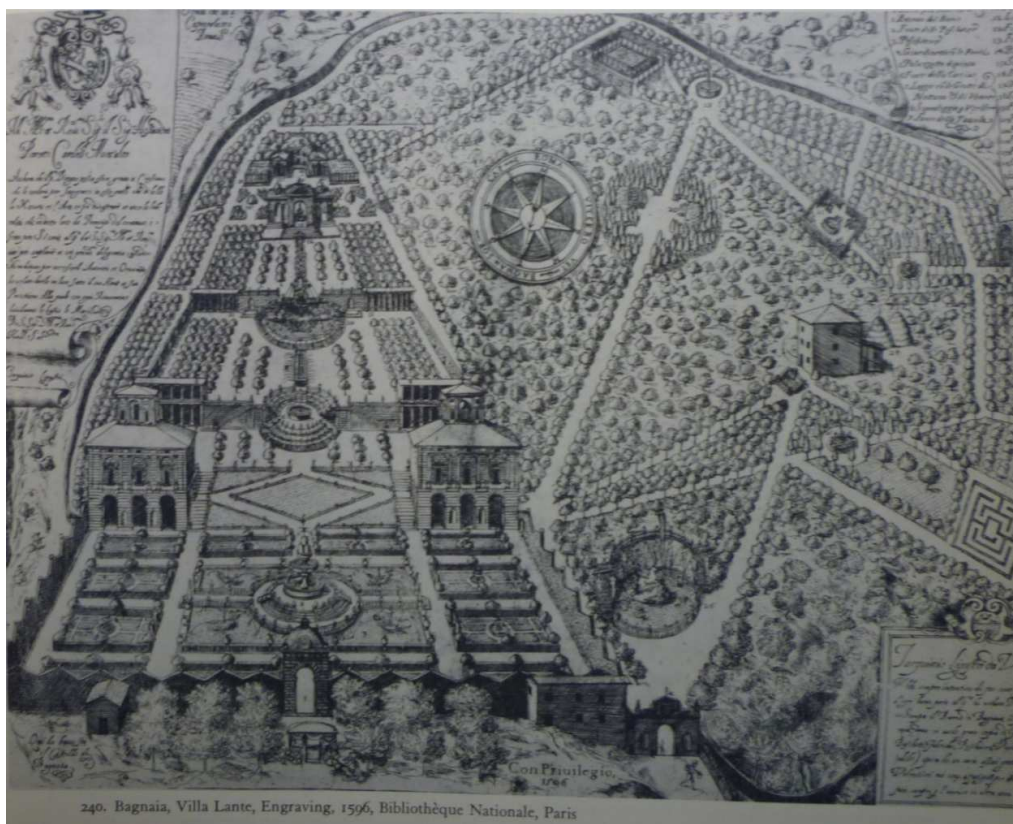
149. Antonio z Melana, Personifikace Léta a postava Lukrécie v ložnici Polyxeny Pernštejské z Rožmberka, kolem 1590.



150. Adrien Collaert, Lukrécie, mědirytina s leptem, kolem 1580.



151. Jindřich de Verle, Vila Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno.



152. Bagnaia u Viterba, Villa Lante, kardinálská vila viterbského biskupa Gianfrancesca Gambary, 1596, mědirytina.

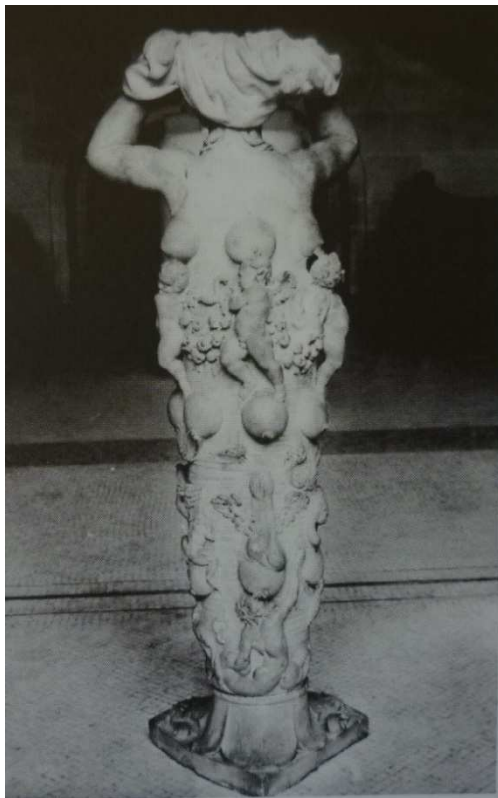


153. Tzv. „Colinbrunnen“, 1575–1584, zámek Schönbrunn.

154. Salomon de Caus, Návrh vodního automatu s motivem Parnasu pro Somerset House v Londýně, inspirovaný automaty v zahradě medicéjské vily v Pratolinu, počátek 17. století.



155. Villa d'Este, Tivoli.



156. Niccolò Tribolo, Matka příroda, kolem 1529, mramor, zadní strana sochy pro Fontainebleau.



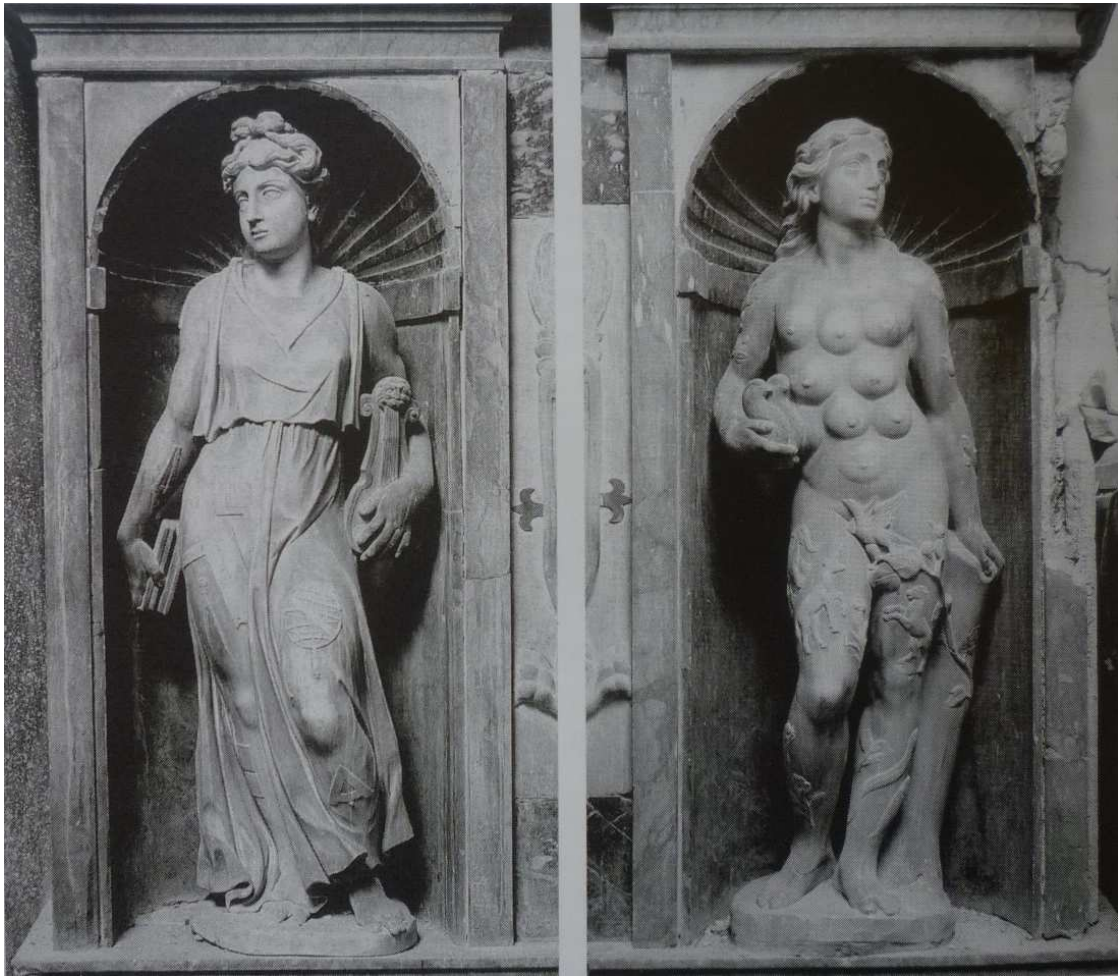
157. Giacomo Vighi, Portrét Polyxeny Rožmberské z Pernštejn, po 1587.



158. Blažej Jičínský, *O stavu svatého manželství předně pro čest a chválu Boží, pro poctivost a památku toho přeslavného sňatku*, Praha 1587, jednolíst.



159. Valentin Henneberger, *Eheliche Hochzeit Ringe*, Praha 1587, titulní list.



160. Giovanni Domenico d'Auria, Personifikace Umění a Přírody na náhrobku básníka Bernardina Rota v S. Domenico Maggiore, Neapol, 1573.



161. Grotta se zvířaty medicejské vily v Castellu, 1565–1572.

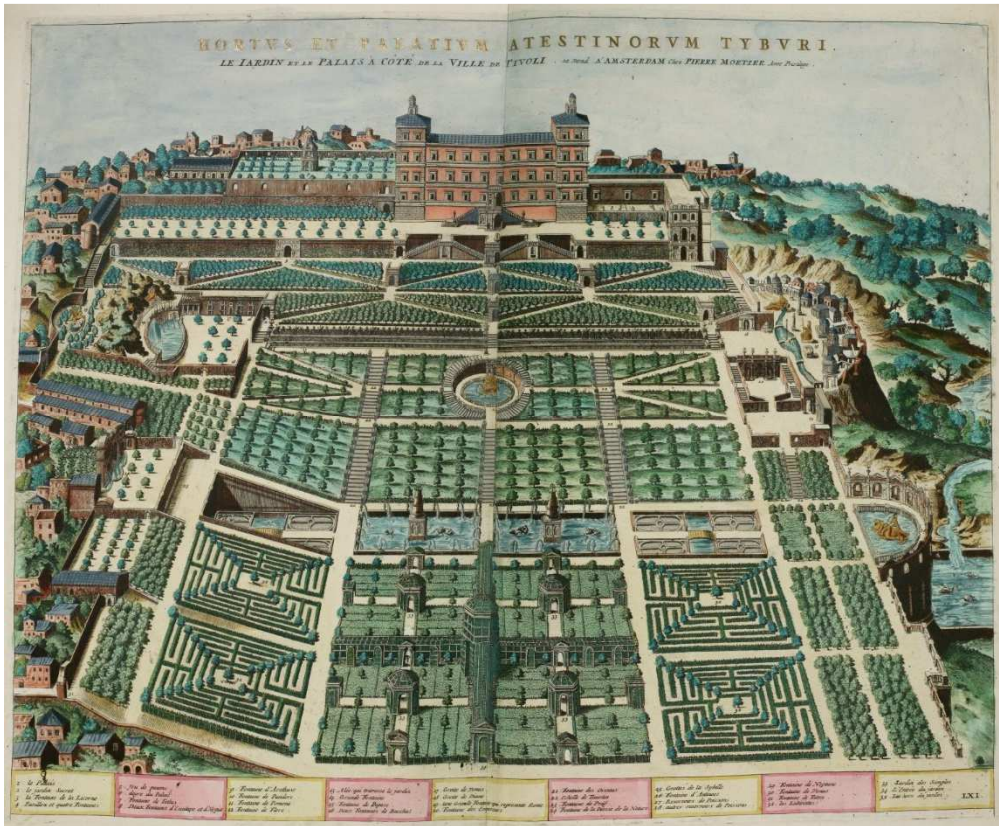


162. Fiesola, Villa Medici, po 1451.

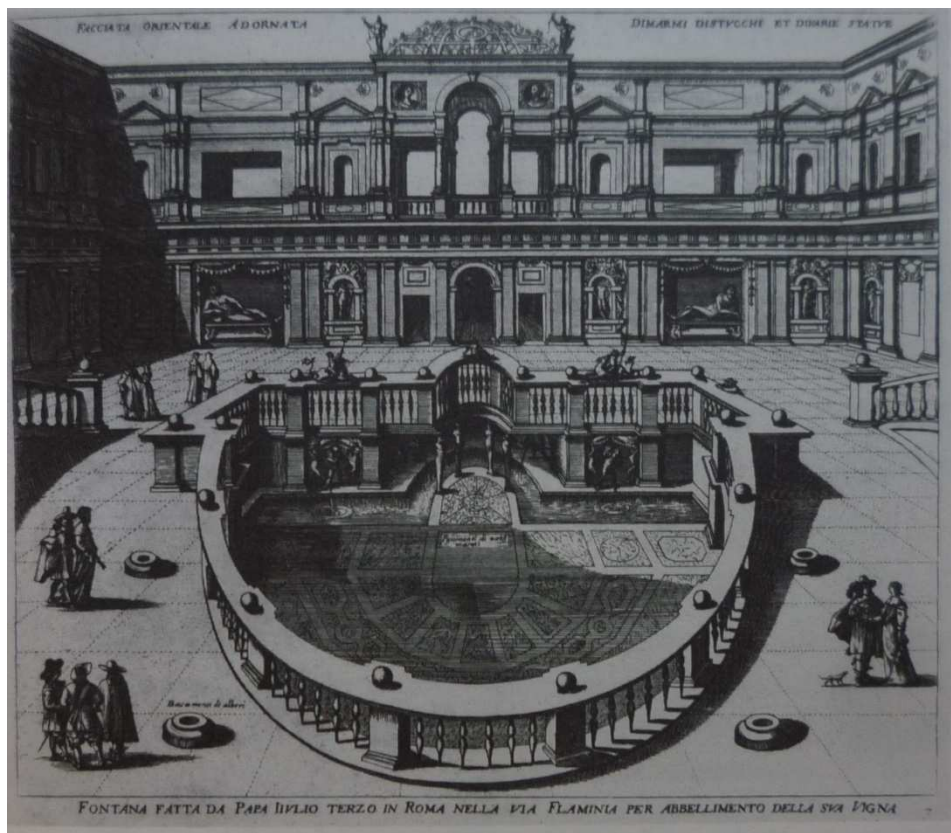


*Veduta del Giardino Farnese
 Palazzo nel detto Giardino e altre abitazioni per la famiglia e Palazzo Conti, e altro Palazzo Farnese, ed abitazione per la famiglia sul monte Gianicolo*

163. La villa Farnesina. Řím.



164. Étienne Dupérac, pohled na Villu d'Este v Tivoli, 1575, rytina.



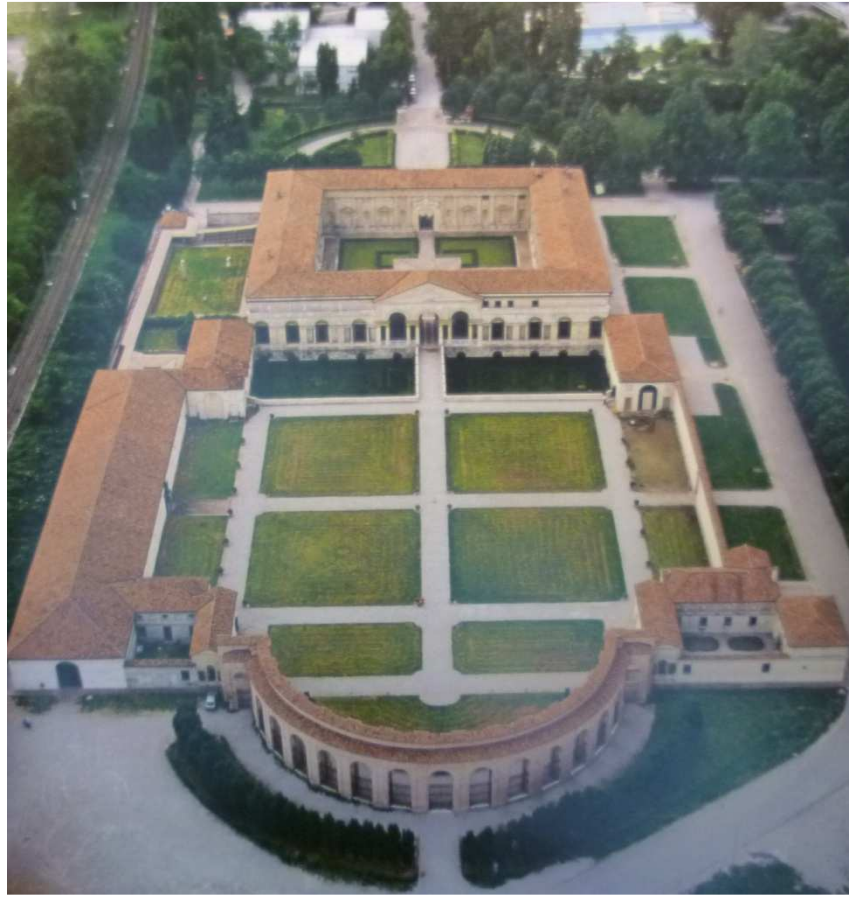
165. Villa Giulia, nymfeum.



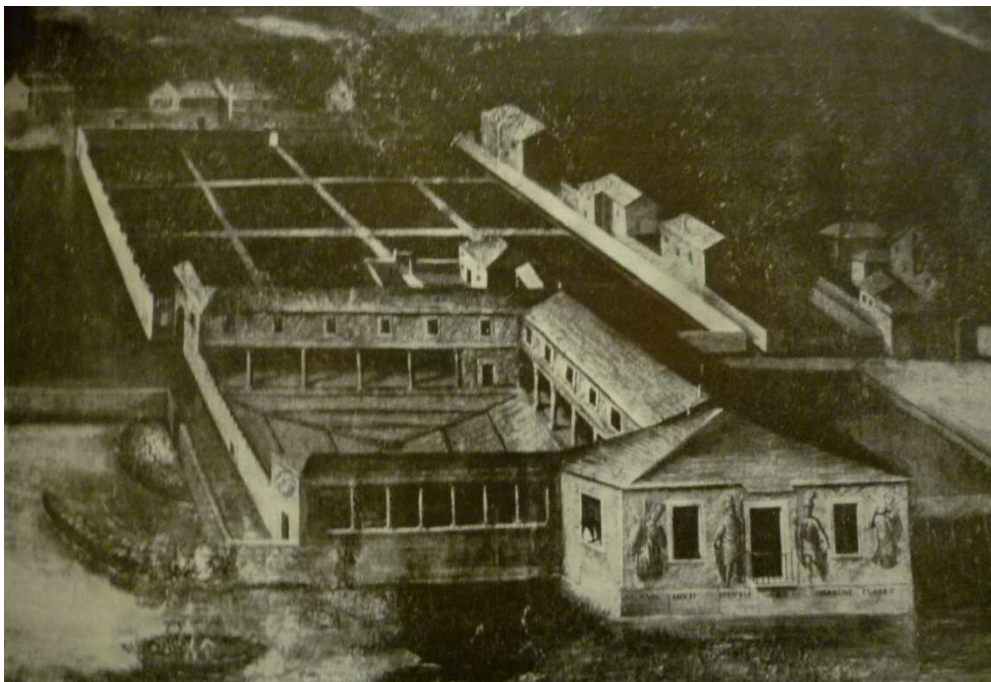
166. Villa Barbaro v Maser.



167. Paolo Veronese, Detail freskové výzdoby v Sala dell'Olimpo villy Barbaro v Maser, po 1560.



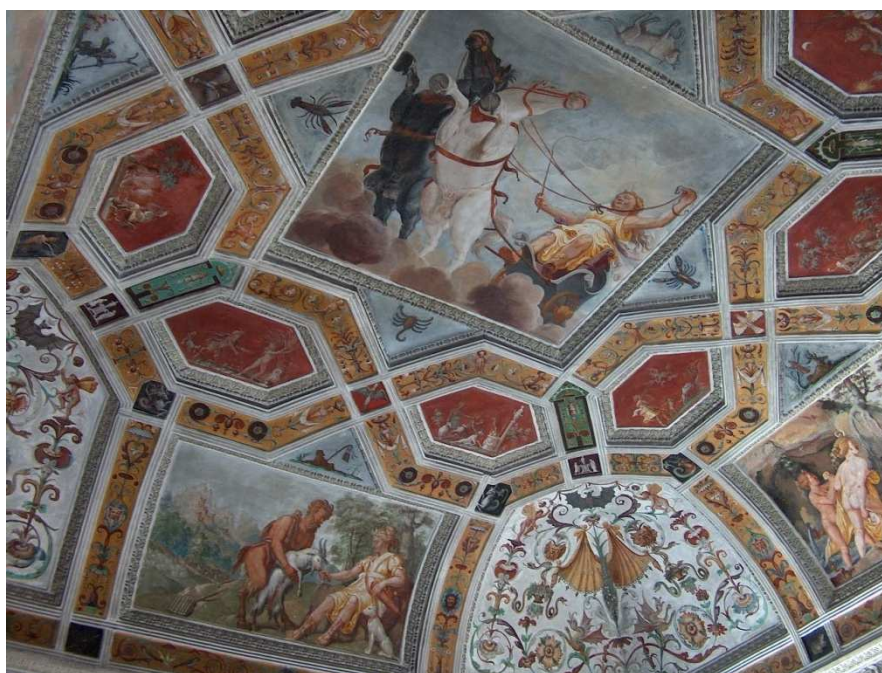
168. Palazzo Te v Mantově, celkový letecký snímek.



169. Museo Giovo u jezera Como, olej na plátně, druhá polovina 16. století, Museo Civico, Como.



170. Landshut, městská rezidence wittelsbašských vévodů, pohled na nádvoří arkádu tzv. Italské stavby, po 1536.



171. Landshut, městská rezidence wittelsbašských vévodů, tzv. Italská stavba, Phaetonův sál, detail klenby, malby Hanse Bocksberhera a Hermana Posthuma, 1532–1543.



172. Pohled do klenby ložnice Polyxeny Rožmberské z Pernštejna v prvním patře vily Kratochvíle s detaily amorků, vodních ptáků, Lukrécie a cyklu ročních období, kolem 1590.



173. Detail štukového reliéfu Lukrécie v ložnici Polyxeny Rožmberské z Pernštejna, kolem 1590.



174. Lorenzo Lotto, *Portrét ženy jako Lukrécie*, kolem 1533.



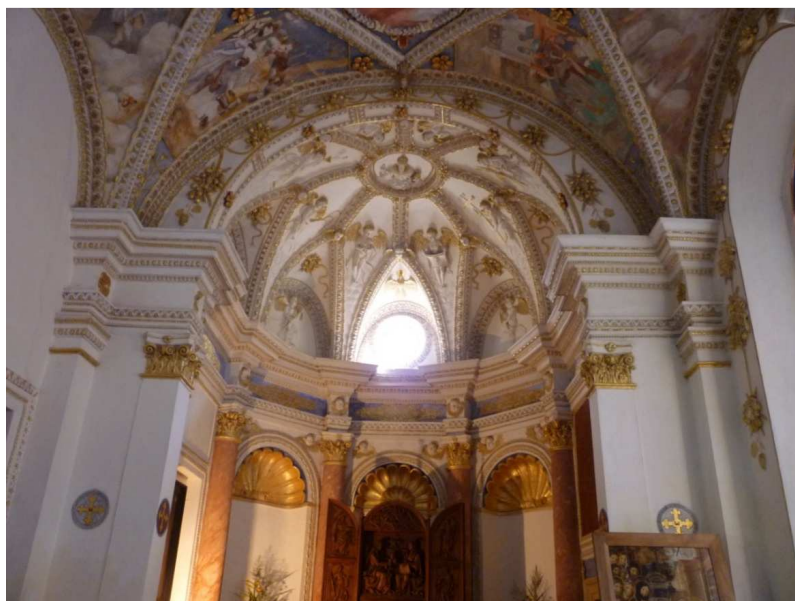
175. Sandro Botticelli, *Příběhem Lukrécie (cassone)*, kolem 1500.



176. Pohled na kapli Panny Marie ze zahrady vily Kratochvíle, 1585–1589.



177. Exteriérový pohled na kapli Panny Marie v ohradní zdi vily Kratochvíle, 1585–1589.



178. Pohled do presbytáře kostelíka Panny Marie v Kratochvíli.



179. Celkový pohled do interiéru kostelíka Panny Marie v Kratochvíli.



180. Pohled do klenby závěru kaple Panny Marie v Kratochvíli se štukovými figurami Ducha svatého, Boha Otce a anděly s Arma Christi (dílna Antonia z Melana), kolem 1590.



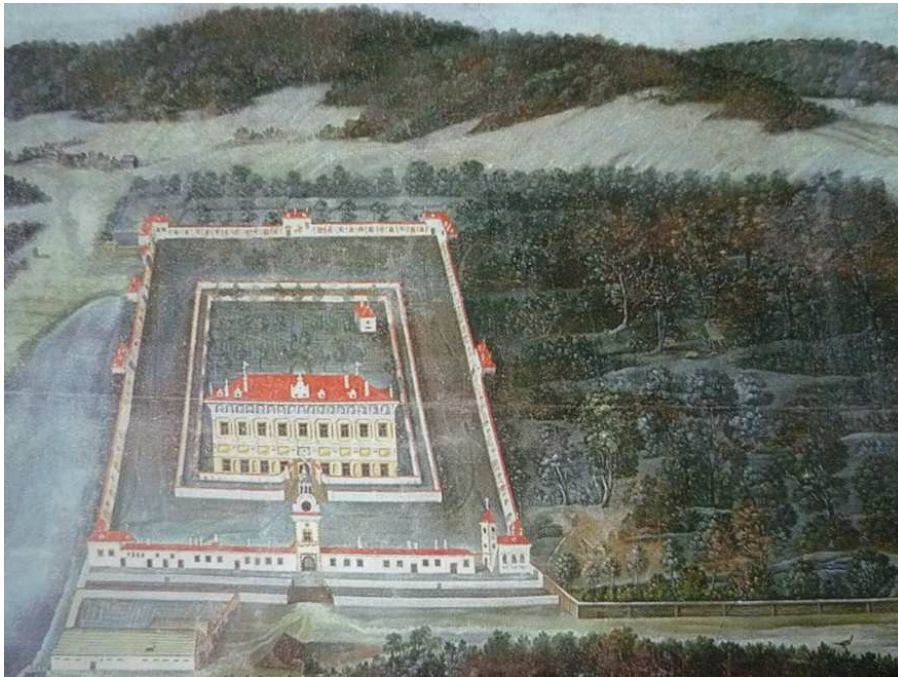
181. Georg Widman, Pohled na fresky klenby hlavní lodi kaple Panny Marie v Kratochvíli, kolem 1590.



182. Georg Widman, Přibíjení Krista na kříž, detail freskové výzdoby klenby kaple Panny Marie v Kratochvíli, kolem 1590.



183. Antonius a Hieronymus Wierixové podle Maartena de Vos, Přibíjení na kříž (z cyklu Pašijí), mědirytina, 1584.



184. Jindřich de Verle, „Slavné stavení“ vily Kratochvíle v netolické oboře, 1686, olej, plátno.



185. Středoevropský malíř, Portrét Vilém z Rožmberka s řádem Zlatého rouna, 1589, olej na plátně.



186. Anonym, Portrét Petra Voka z Rožmberka s Řádem lebky, polovina 18. století (dle malby z doby, po roce 1608), olej na plátně.