

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická Teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Lucie Zahradková

**Renesanční malířská výzdoba zámku Český Krumlov za vlády
posledních Rožmberků**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze, dne 15.7.2021

Bc. Lucie Zahradková

Bibliografická citace

Renesanční malířská výzdoba zámku Český Krumlov za vlády posledních Rožmberků. Diplomová práce. Bc. Lucie Zahradková; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. – Praha, 2021 – 146 s.

Anotace

Renesanční malířská výzdoba zámku Český Krumlov za vlády posledních Rožmberků

Český Krumlov, jeden z našich nejkrásnějších a co se týče rozlohou největších hradů, byl již od 14. století majetkem významné české rodové větve Vítkovců – pánů z Rožmberka. Během 16. století se hrad postupně proměnil v honosný zámecký objekt. Období, kdy se vlastníkem panství a celého dominia stali vzdělaní a humanisticky založení šlechtici pánů z Rožmberka, započala nejvýznamnější část renesanční přestavby, ke které došlo během druhé poloviny 16. století. Renesanční duch zámku se i přes mnohé následující přestavby zachoval. Ideová myšlenka tohoto nového proudu, jehož centrem byla vzdálená Itálie, je zjevná jak v exteriéru, tak v interiéru. Složitá symbolistní výzdoba zámku se úzce vázala na majitele, který skrze ni ukazoval svou prestiž, politickou moc či rodovou tradici. Malířská výzdoba zámku prováděná během vlády posledních Rožmberků se stala také hlavním tématem této diplomové práce.

Klíčová slova

Český Krumlov – zámek – česká renesance – malířství 16. století – Rožmberkové – Vilém z Rožmberka

Annotation

The Renaissance painting decoration of the castle Český Krumlov during the reign of the last Rožberks

Český Krumlov is one of the biggest and most historically important castle our country. Since the 14th century was the property of a significant Czech family – lords of Rožmberk. During the rule of humanistic educated lords of Rožmberk, in second half of the 16th century, was conducted reconstruction of the castle into Renaissance chateau. The Renaissance spirit of the castle has preserved to this day. The idea is evident both in the exterior and in the interior. The painter's decoration of the castle was closely linked to the owner of the castle and the entire dominion, who showed his prestige, political power or ancestral tradition. The painter's decoration of the castle during the last Rožmberks was also the main theme of this diploma thesis.

Keywords

Český Krumlov – castle – czech renaissance – painting of the 16th century – Vilém of Rožmberk

Počet znaků (včetně mezer): 281 490

Poděkování

Za odbornou pomoc při zpracování diplomové práce chci na tomto místě poděkovat vedoucí práce paní PhDr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D.

Velké díky patří paní správce depozitáře Kateřině Hlavničkové a PhDr. Pavlovi Slavkovi za konzultace a věcné rady, poskytnutí materiálů, nadstandartní prohlídku celého zámku, umožnění pořízení fotografického materiálu a za vstřícné jednání. Dále bych chtěla poděkovat panu PhDr. Michalu Morawtzovi, PhD za zprostředkování materiálů z archivů, Mgr. Martině Novákové z Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích a pracovníkům v archivu v Českém Krumlově.

V neposlední řadě děkuji rodině a Jiřímu K., který mi byl při zpracovávání této práce velikou oporou.

Obsah

Úvod	7
I. Přehled literatury	9
II. Zámek Český Krumlov	14
II.1. Historie zámku a jeho majitelé.....	14
II.1.1 – Majitelé zámku od počátků do současnosti	14
II.1.2 – Páni z Rožmberka na Českém Krumlově.....	16
II.1.3 – Životy posledních Rožmberků, mecenášů renesančního umění v Českém Krumlově	22
II.2 Stavební vývoj zámku.....	24
III. Renesanční malířská výzdoba sálů a fasád zámku	27
III.1. Umělecký kontext, vývoj renesanční nástěnné malby a architektury 16. století v Čechách	27
III.2. Lusthaus (letohrádek) ve znamení privilegovanosti – <i>počátek umělecké reprezentace rožmberského rodu</i>	30
III.3. Renesanční výmalba interiérů – <i>odraz období politického vzestupu, reprezentace a sňatkové politiky Rožmberků na podobu rožmberského sídla</i>	40
III.3.1. – Rožmberská znaková chodba, Erbovní sál a další reprezentativní sály a pokoje	43
III.3.2. – Rožmberské pokoje (III. renesanční pokoj) – <i>biblický cyklus</i>	53
III.3.3. – Rožmberský pokoj (IV. renesanční pokoj).....	72
III.4. Renesanční výmalba exteriérů – <i>obraz renesančních zájmů Viléma z Rožmberka</i>	75
III.4.1. Horní (třetí) nádvoří zámku.....	76
IV. Nezohledněná renesanční malířská výzdoba na zámku v Krumlově – Nezařazená témata a objevy, které by mohly přispět k dalšímu zkoumání nástěnných maleb	111
V. Závěr	114
Obrázková příloha.....	116
Seznam vyobrazení.....	138
Seznam literatury a pramenů	141

Úvod

Zámek Český Krumlov je jednou z nejnavštěvovanějších a nejvíce oblíbených památek v České Republice. Jeho jedinečnost byla i v roce 1992 oficiálně vyzdvížena a zámek i s městem Krumlov byl zapsán do Seznamu světového kulturního dědictví a přírodního dědictví UNESCO. O to, že je zámek do dnes pro spoustu z nás přitažlivým místem, se zasloužili zejména jeho dřívější majitelé. Těm je také věnováno několik úvodních stránek této diplomové práce. Už pravděpodobně navždy bude s městem Krumlovem a jeho zámek spojeno jméno jednoho z nejvýraznějších a nejúspěšnějších rodů naší historie. V erbové heraldice rod Rožmberků symbolizuje červená pětিলistá růže na bílém poli, která doprovází ve výzdobě nejenom krumlovský zámek a městské domy, ale i velkou část území jižních Čech, které dříve tvořilo jedno z nejucelenějších panství Českého království, jehož hlavní představitel byl od patnáctého století nazýván *vladař domu rožmberského*. Historie rodu se s Krumlovem váže ale již od roku 1302, kdy hrad do svých rukou získal Jindřich z Rožmberka, který započal rodovou tradici užívání krumlovského hradu jako rodového sídla. Jako hlavní sídlo rožmberského rodu sloužil i dvěma *posledním Rožmberkům* – mocnému a úspěšnému velmožovi a uměleckému mecenáši Vilémovi z Rožmberka a jeho bratru, neméně významnému českému politikovi, sběrateli a kulturnímu aristokratovi Petru Vokovi z Rožmberka. Petr Vok byl zcela posledním představitelem vládců jihočeského sídla, které i přes jeho kulturní bohatství a slávu, musel v roce 1611 z vícero příčin prodat. Prodej zámku však nesymbolizoval pouze konec působení rožmberského rodu na zámku v Krumlově, ale znamenal i zakončení celé dlouhé historie rodu, jehož počátky byly svázány se starobylym rodem Vítkovců, a které sahaly až do dvanáctého století. Vilém z Rožmberka a ani Petr Vok během svého poměrně dlouhého působení v Čechách nezajistili dalšího pokračovatele rodu a dědice rožmberského dominia a zakrátko po zakoupení zámku Rudolfem II. Habsburským rod Rožmberků po meči vymřel.

Právě osobnost Viléma z Rožmberka, který v roce 1551 usedne na vladařský stolec na rodovém sídle, doprovází celé vyprávění této diplomové práce, jejíž hlavním tématem jsou vybrané nástěnné renesanční malby na zámku v Krumlově, které zde vznikly během vlády tohoto Rožmberka. V době, kdy se rožmberský velmož stane v pořadí jedenáctým vladařem domu rožmberského, započne i jeho zájem o zvelebování rodového sídla na Krumlově. Jeho budovatelské tendence časem proměnili původní podobu gotického hradu na zcela nový prostornější zámek, který svým vzezřením odrážel zcela nové postupy renesančního umění.

Působivou složkou přestaveb se staly na Krumlově ale hlavně renesanční nástenné malby, které zdobí na zámku částečně do dnes většinu venkovních zdí, ale i některé prostory uvnitř.

Je až s podivem, jak málo víme o renesanční nástenné malbě krumlovského zámku, který je jednou z nejvyhledávanějších renesančních staveb u nás. Zjištění také dalo podnět k sepsání této diplomové práce, která se zaměřuje na vybrané, chronologicky seřazené, malířské programy krumlovského zámku, které dříve zdobily, nebo do dnes zdobí stěny krumlovského sídla. Po krátkém shrnutí uměleckého kontextu a vývoje renesančního nástenného umění šestnáctého století v Čechách se práce zprvu zaměří na teoretickou část, ve které představím stavby a části zámku s renesanční nástěnnou malbou, které se do dnešních dnů nezachovaly. Hned zprvu se budu věnovat stavbě, situované na zámecké zahradě, které je v literatuře věnován pouze malý prostor, což je také dáno tím, že renesanční stavba Lusthausu (letohrádku) s možným malířským programem se do dnešních dnů nedochovala. Já v ní však spatřuji symbol počátku umělecké reprezentace Viléma z Rožmberka na Českém Krumlově. Další teoretická část práce se zaměří na nástěnnou výmalbu interiérů šedesátých a sedmdesátých let, s níž je také spojená výstavba do dnes dochované Rožmberské malované chodby, ale i zničeného slavnostního Erbovního sálu. Oba prostory, které svým charakterem obrazy období Rožmberkova politického vzestupu, ještě doplní mnohé informace o stavitelích a malířích, kteří na zámku v té době tvořili. Hlavní část práce tvoří dva nejucelenější nástenné renesanční programy zámku. Jde o biblický cyklus v III. rožmberském pokoji a o výzdobu (horního) třetího nádvoří zámku, kde vytvořím komplexní popis a rozbor všech maleb a poddhalím i otázku autorství. Jednotlivé náměty budu komentovat v různých souvislostech. Na konci každé kapitoly jednotlivých témat připojím celkové shrnutí, v němž se zamyslím nad významem maleb a částečně i nad jejich funkcí. V závěru práce je část věnována i nezohledněným renesančním nástěnným malířským programům zámku, k nimž připojím další nová zjištění, která by mohla dopomoci k dalšímu zkoumání složité problematiky krumlovských renesančních nástěnných maleb.

I. Přehled literatury

Literaturu nezbytnou pro sepsání této diplomové práce můžeme rozdělit do několika tematických okruhů. První skupinu prezentují odborné práce zaměřující se na historii samotného rodu Rožmberků, kterým jsem se věnovala v úvodních kapitolách této práce, ale i v dalších pasážích. Z těchto publikací jsem čerpala informace o samotných členech významného rodu. Stěžejní práce, která dopomohla hledat informace o životě Viléma z Rožmberka byla kniha Jaroslava Pánka, českého historika a odborníka na historii raného novověku, *Vilém z Rožmberka: Politik smíru*, která byla vydána v roce 1998 a znovu v roce 2011. Autor zde mapuje Vilémův život od prvních krůčků až po jeho smrt. Pánek vydal k tématu posledních Rožmberků ještě několik dalších publikací, které mi byly nápomocné v hledání dalších souvislostí a informací. Připomenu jeho monografii *Poslední Rožmberkové, velmoži české renesance z roku 1989* a knihu *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552* (2003). K tématu přispěla i další kniha uspořádaná Václavem Bůžkem (*Světy posledních Rožmberků*, 2014) s příspěvky mnoha dalších autorů (Jan Hrdlička, Pavel Marek, Kateřina Pražáková), stejně tak jako Bůžkova další kniha sepsaná společně s Josefem Hrdličkou a kolektivem (*Dvory velmožů s erbem růže*, 1997). K poznatkům o dalších životopisných údajích nejenom posledních Rožmberků přispěla dvojice Robert Šimůnek a Roman Lavička (*Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku*, 2011), kteří v knize komentují kulturněhistorický obraz šlechtického dominia ve středověkých Čechách. K lepší orientaci mezi členy rožmberského rodu přispěla kniha *Rožmberkové: Životopisná encyklopedie panského rodu od Bohumíra Němce* (2011). Dále Jan Bauer (*Rožmberkové – první po králi. Dramatické osudy pánů z Růže*, 2014).

Samostatnou skupinu tvoří spis rožmberského archiváře Václava Březana (1568–1618). Dříve se jednalo se o mnohosvazkové dílo o nejvýznamnějších členech rožmberského rodu, z nichž se dochovala část pojednávající o posledních Rožmbercích. Březan se v textu mimo všední zápisy, zprávách o cestách, návštěvách, jednáních a o nejrůznějších kratochvílích Viléma a Petra Voka, věnuje pro nás cenným zápisům, komentující vzhled a postup prací na zámku a jmenuje i některé stavebníky a další mistry. Detailnější popisy původní malířské výzdoby zámku, zakázky na její provedení či snad program, důvody zvolení jednotlivých motivů a témat a jeho význam bezpochyby spjatý s posledními Rožmberky z jeho doby chybí. Dále jsou se jménem českokrumlovského archiváře spojeny publikace Pravoslav Kneidla (1996), který okomentoval Březanův katalog rožmberské knihovny. S rožmberskou sbírkou knih se váže i publikace Lenky Veselé (2005), která se zabývala její historií a celým obsahem.

Do skupiny souborných publikací, které hovoří nejenom o životech rožmberských pánů, ale komplexně o celém působení rožmberského rodu v Čechách, patří na prvním místě publikace *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami* (2011), uspořádaná Petrem Balogem, která byla vydána v rámci aktivit Rožmberského roku a u příležitosti výstavy o Rožmbercích ve Valdštejnské jízdárně v Praze v roce 2011. Autoři se svými příspěvky dotýkají veškerých témat spojených s jihočeským rodem a vytvořili do dnes nejucelenější souhrnnou publikaci o životech Pánů z Rožmberka a jejich území, kulturním profilu dvora, umění Rožmberků a mnohém dalším. Další autor, který komplexně shrnuje historii rodu je Pavel Juřík, jehož práce *Jihočeské dominium* (2008) nemapuje pouze životy rožmberských velmožů, ale všímá si rovněž celé historie rodu, která zahrnuje i úplné počátky, které sahají až k Vítkovcům. Jelikož jde o souhrnné pojednání o jihočeském dominiu jsou zde i pasáže, které jsou věnovány historii samotného města a zámku Krumlov a jeho majitelů. Přispěl i k poznámkám týkajících se dalších renesančních osobností, zejména o Pánech z Hradce. O nich vypráví Juříkova další publikace z roku 2021. Tématem Rožmberků na zámku v Krumlově se zabývala i starší publikace Františka Dvořáka (1945), která shrnuje historii města i zámku, stejně tak jako autoři Martin Gaži a opět Petr Pavelec (*Český Krumlov: od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, 2010). Zajímavým zdrojem informací byl i sborník *Opera Historica 3*, sestavený Václavem Bůžkem, obsahující zajímavé čtení o Rožmbercích v různých souvislostech (*Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*, 1993).

Další skupinu prezentují odborné práce zaměřující se na stavební vývoj zámku v Českém Krumlově a zámek jako takovým. Hynek Gross, historik a archivář dějin jižních Čech, ve své starší publikaci o Českém Krumlově a okolí (1922) hovoří o počátcích rožmberského sídla. K tomuto tématu přispěla později i dvojice Michal Erneé a Karel Nováček v článku *Průzkumů památek (K počátkům českokrumlovského hradu)*, kde shrnují výsledky archeologického výzkumu v letech 1994–1995. K tomuto tématu se vyjadřují i už zmíněné publikace autorů Dvořák, Pavelec a Juřík. Archivní činností, která jistě dopomohla ke komplexnějšímu zhodnocení dějin krumlovského hradu, se již na počátku 20. století věnovali autoři nedokončeného dílu *Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okrese českokrumlovském* František Mareš a Jan Sedláček. V práci Mareše a Sedláčka, na rozdíl od jiných autorů, je zdůvodněna i předpokládaná výstavba hradu mezi lety 1232–1239. Soupis byl však stěžejním i při komentářích nástěnných maleb a je to uvedeno v poznámkách této práce. Hrad Český Krumlov a jeho historii můžeme poznávat z archeologických a stavebních

průzkumů. Dvojice Luboš Lancinger a Jan Muk svou památkářskou činností bohatě přispěla k poznání zámku z hlediska jeho historické a umělecké hodnoty. Díky četným organizovaným výzkumům vnějšího a vnitřního zdiva se podařilo v mnohých případech určit stáří a posloupnost jednotlivých architektonických článků budov a napomohli tak ke zformulování předpokládaného stavebního vývoje zámku.

Prací a textů věnujících se více rozebírané renesanční nástěnné výzdobě zámku v Krumlově není mnoho. Najde se ale několik článků, které se tematikou zabývají. Patří mezi ně zajisté článek Jarmily Krčálové s názvem Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově z časopisu Umění XVI z roku 1968. Práce je sice starší, ale patří k nejobširnějšímu shrnutí veškeré renesanční nástěnné malby na zámku v Krumlově. Autorka se v článku zabývá jak možným autorstvím jednotlivých maleb, tak i interpretací a hodnocením. Nezohledňuje však všechny malby a nepokouší se ani o řádné popisy a detailnější rozbor maleb. Na všechny poznatky, na které Jarmila Krčálová upozornila, reagují jednotlivými komentáři a myšlenkami. Jarmila Krčálová svůj odborný názor publikovala též v souborné knize Dějin českého výtvarného umění II/1 z roku 1989 a v dalších převážně přehledových publikacích. (Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě, 1986). Její informace pak přejímá řada dalších publikací, většinou pouze v pár řádcích.

Ke komentáři nástěnného renesančního malířství přispěl i článek Jan Mullera (Nové poznatky o renesanční nástěnné malbě na zámku v Českém Krumlově) ve sborníku Opera Historica 3 (Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, 1993, kde se autor věnuje ponejvíce výmalbě v renesančním pokoji s biblickým cyklem, kterému domýšlí možný význam. Dále se zajímá o malbu na zámecké věži, k níž se snaží přiřknout astrologický přesah. Anna Kubíková sice nehovoří přímo o renesančních nástěnných malbách, ale její článek Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a jeho interiérů, součástí sborníku Opera Historica 3 (Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, 1993) přispěl ke komentářům o neexistujících prostorách zámku a její renesanční výmalbě.

Další ze článků, které se ve větším měřítku zabývají nástěnnou renesanční malbou na zámku je odborný text Petra Pavelce, který byl roku 2005 vydán v časopise Zpráv památkové péče. K budově Nového Purkrabství na zámku vznikl obsáhlý text, v němž Pavelec přiřadil k námětům vymalovaným na budově konkrétní scény z literárního díla Ovidiových Metamorfóz a přispěl i k identifikaci dalších postav. Popsal náměty, rozebral jejich obsah a srovnal je s grafickými předlohami, z nichž náměty na purkrabství patrně vycházejí.

Z tohoto důvodu se práce nevěnují fasádě Nového purkrabství, která je určitě zajímavá, ale z hlediska zpracování je už kompletní

Samostatným oddílem jsou restaurátorské zprávy, které hovoří po většinou o technickém stavu nástěnných maleb, jejichž seznam jsem zapsala do seznamu literatury. Zajímavostí byla restaurátorská zpráva Theofila Melicher z roku 1910, která přibližuje stav českokrumlovské nástěnné malby na třetím nádvoří, kdy došlo k jejímu objevení. Zpráva je složena ze dvou částí, z nichž první je psaná rukopisně a druhá strojopisně (německé znění). Restaurátor zde rozebírá jednotlivé části fasády, zkoumá některé části maleb a provádí i stavebně historický průzkum prostoru nádvoří. Velmi cenný pramen je ovšem fotografický materiál, který je přiložen ke zprávě. Objevují se zde velice zajímavé fotografie stavu fasády, ale i dalších částí zámku z roku, kdy tu restaurátor pracoval. Restaurátorská zpráva významně dopomohla k některým interpretacím maleb a k dalším komentářům, které uvádím v práci.

Kulturně historický kontext, který byly nutný ke zpracování jednotlivých kapitol o renesanční nástěnné malbě na zámku v Krumlově, jsem čerpala z různých zdrojů. Jde o souhrnné knihy o renesančním umění v Čechách: publikace Evy Šamánkové (1968), Jan Bialstockiho (1997), Ivana Prokopa Muchky (2001), dále z knih s užším zaměřením: Václav Bůžek a Ondřej Jakubec (Kratochvíle posledních Rožmberků), Ivan Prokop Muchka a Vlado Bohdan (Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu, 2014), Jan Bažant (Pražský Belvedér a severská renesance, 2006), Petr Mařa (Svět české aristokracie, 1500-1700, 2004), Radka Nokkola Miltová (Ve společenství bohů a hrdinů: mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650-1690), články časopisu Umění (Krčálová, Lejsková Matyášová), diplomové práce (Havlicová), z německé literatury (Dimitrieva Einhorn, Bosl, Hinterkeuser). Další publikace jsou uvedeny v seznamu literatury.

Samostatným okruhem jsou knihy se zaměřením na alchymii. Zde byla velice přínosná nová publikace Iva Purše a Vladimíra Karpenka pojednávající o alchymistických vědách, alchymistech, astrologiích a umění spjatého s těmito vědami na habsburském rudolfovském dvoře (Alchymie a Rudolf II, 2011), dále článek od Karpenka (Co byla alchymie? Střední Evropa v 16. a 17. století, 1999) uveřejněného v Chemických Listech v roce 1998, hovořící o vztazích chemických prvků s planetami, z nichž jsem přejímala informace k popisům jednotlivých námětů renesančních maleb. Další zajímavé informace obsahovala diplomová práce Zuzany Šichmanové (Alchymie a alchymisté v zemích českých a moravských, 2007),

dále Stejskal (Labyrintem alchymie v českých zemích: Osobnosti, symboly, lokality, pověsti a jejich interpretace, 2020), článek Petra Vágnera, který obsírně hovoří o alchymistech na dvoře Viléma z Rožmberka a Petr H. Marshall (Magický kruh Rudolfa II, 2008) pojednávající o astrologii a magii v renesanční Praze v době, kdy zde vládl Rudolf II.

K identifikaci jednotlivých námětů renesanční nástěnné malby dopomohla řada výkladových slovníků a další literatury: James Hall (Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění 1991, 2008), Gerhard Fink (Encyklopedie antické mytologie, 1996), Bořek Neškudla (Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma & Apeninského poloostrova, 2004). Další literatura je zohledněna v příloženém seznamu v závěru této práce.

Posledním, ale velmi cenným zdrojem informací se staly elektronické sbírky zahraničních muzeí a galerií. V kapitolách, které řeší jednotlivé krumlovské malby se objevují v poznámkách odkazy na díla z těchto sbírek, s nimiž jsem jednotlivé malby krumlovského zámku srovnávala. Seznam těchto elektronických sbírek děl jsou uvedeny v seznamu literatury, ale je na ně odkazováno i v jednotlivých kapitolách.

II. Zámek Český Krumlov

II.1. Historie zámku a jeho majitelé

Jihočeské město Český Krumlov neboli Böhmisch Krumau, Crumlow, Chrumbenowe, německy Böhmisch Krumau, nebo zkráceně Krummau,¹ jehož historie sahá od dob před naším letopočtem, se rozkládá mezi esovitými meandry řeky Vltavy v oblasti hřebenovité krajiny Šumavského podhůří. Trvalé osídlení kraje a místa je doloženo již z doby před naším letopočtem a z raně středověké doby, ovšem první písemnou zmínku o Krumlově dokládá až listina z roku 1253.² Město, jež je svou polohou a rozložením bezesporu výjimečné, se odpradávná úzce vázalo k jednomu z nejstarších a nejmocnějších českých rodů – k Vítkovcům, jmenovitě pak zejména k zakladateli a praotci Vítkovi z Prčice (1169–1194).³ Zde se zároveň odvíjí historie rodové heraldiky a koneckonců celého světa nejvýznamnější rodové větve Vítkovců – Rožmberků, budoucího vládnoucího rodu na Českém Krumlově.

II.1.1 Majitelé zámku od počátků do současnosti

Rod Vítkovců, velmožů středověké doby, který stál v čele započatého osidlování a kolonizace Jižních Čech během vlády Přemyslovců, se dělil do pěti větví. Dle rodové mytologie, kterou chápeme spíše jako snahu o zakotvení dávného původu rodu s náležitými tradicemi, měl Vítek pět synů, kterým se rozhodl rozdělit části nabitého panství. Scéna, která je vyobrazena snad na všech významných jihočeských sídlech, zachycuje Vítka, otce růží – *pater Rosarum*,⁴ stojícího mezi skupinami rytířských houfů svých synů, rozdělujícího části území a přidělujícího jednotlivé erby pětিলisté růže.⁵ Pravdou je, že mýtické obrazy s námětem *Dělení růží* pochopitelně neodpovídají skutečným reáliím, objevují se na nich heraldické nesprávnosti,⁶ není známo, zda k tomuto slavnostnímu aktu v historii skutečně došlo a celkově vzato se v pramenech objevuje několik nesrovnalostí pramenící z nedostatku informací či nesprávného porozumění, nicméně se nemění nic na tom, že se rod Vítkovců rozdělil do několika rozrodů, které byly úspěšné jak v poli hospodářském, tak politickém. Jihočeské větve velmožů s erby pětिलisté růže později osídlili kraje, zvelebovali své statky a zakládali nová stavení. Jmenovitě můžeme mluvit o pánech z Hradce s erbem zlaté růže

¹ O prvních zmínkách o Krumlově hovoří Martin Gaži a Pavel Himl, in: GAŽI/PAVELEC 2010, 11.

² JUŘÍK 2008, 14.

³ DVOŘÁK 1948, 9.

⁴ BŘEZAN/KUBÍKOVÁ 2005, 20.

⁵ O legendě Jan Hrdlička, In: BŮZEK 2011, 15.

⁶ JUŘÍK 2008, 43.

v modrém poli, dle pověsti nárok na tento statek získal nejstarší ze synů Jindřich, na ně navazující mladší větve pánů ze Stráže (s modrou pětilistou růží na zlatém poli v erbu) a Ústí (s erbem černé růže ve zlatém poli), o pánech stříbrné růže v červeném poli, příslušící Vítkovi IV. z Klokot, předkovi pánů z Třeboně, Landštejna a Lomnice, o mocném rodu pánů z Rožmberka založeným Vítkem III. mladším s erbem červené růže na stříbrném poli a v neposlední řadě o krumlovských Vítkovcích pyšníci se erbem zelené růže ve stříbrném poli, náležící druhorozenému synu Vítka I. z Prčice – Vítkovi II. staršímu.⁷

Jak už bylo zmíněno, o existenci samotného místa budoucího sídla jihočeských šlechticů se můžeme nepřímo dovědět v dochované listině z roku 1253 budoucího krále Přemysla Otakara II., kde je mezi svědky listiny uvedeno jméno Witigo de Chrumbenowe, v překladu Vítek z Krumlova.⁸ Letopočet 1253 je v literatuře, právě kvůli zmínce o Vítkovi z Krumlova, často označován za rok založení hradu Český Krumlov. Můžeme se domnívat, že v době, kdy politicky více angažovaní Vítkovci sváděli boj proti králi a jeho vzrůstající moci, který později vyvrcholil bitvou na Moravském poli, kde byl Přemysl Otakar II. zabit, Záviš z Falkenštejna po rychlém sledu událostí zajat a odsouzen k smrti, stejně tak jako jeho bratři, které zasáhla smrt po útěku ze země, Vítek z Krumlova společně se svými syny Jindřichem a Vokem obývali městečko a hrad Krumlov.⁹ Protikrálovský odboj Vítkovců však skončil neslavně i pro tyto zbývající Pány z Krumlova, neboť krátce po těchto událostech (1301–1302) tento rod vymřel.

Jak v těchto dobách vypadal Český Krumlov, se můžeme jen domnívat, ovšem s nástupem nových majitelů a právoplatných dědiců území, se výstavba sídla, zejména hradu, posunula více než do kolosálních rozměrů a hrad Krumlov získal podobu důstojného rodového sídla jednoho z nejmocnějších šlechtických rodů u nás. [1] Než se budeme zabývat třísetletou vládou rodu Rožmberků v Krumlově, dovolte mi ještě v krátkosti zmapovat osudy dalších majitelů zámku. [2]

V éře, kdy lesk a sláva rodu Rožmberků pomalu skomírala, a poslední představitel rodu Petr Vok byl donucen prodat panství, se Český Krumlov dostal do rukou habsburských k císaři Rudolfovi II. Ten jej nikdy neobýval a nakrátko se z aristokratického honosného a kulturně vyspělého sídla stalo osudem zkoušené, zpustlé a několikrát vyhořelé torzo. To se

⁷ JUŘÍK 2008, 39.

⁸ JUŘÍK 2008, 14.

⁹Existenci městečka Krumlov dokládá listina z roku 1274, kterou ve své práci zmiňuje František Dvořák, dokumentující koupi zboží mezi Vítkem a jeho syny a strakonickými Johanity. Viz DVOŘÁK 1948, 13.

změnilo až po nástupu vlády rakouského rodu Eggenbergů a Český Krumlov se stal hlavním sídelním městem Krumlovského vévodství, odkazující na dědictví Rožmberského dominia, které výmluvně připomínalo pět pětilistých červených růží v jejich erbu. Snad bylo náhodou, že i rod Eggenbergů vymřel bez následovníka, a tak v roce 1719 přešel rozsáhlý majetek do vlastnictví rodu Schwarzenberků.¹⁰ Ani tento rod neopomíjel důležitost sídla a spravoval jej velice duchapřítomným, moderním stylem, který se projevil snad na všech místech zámku i v podzámčí. Počátek 19. století a hlavně jeho polovina přinesla mnoho nového, rodové sídlo pomalu ztrácelo na významu a rodina se čím dál více uchylovala do moderně pojatého novogoticky přestavěného zámku v Hluboké nad Vltavou, kam také přesunula své sídlo.¹¹ Vlivem historických událostí, které se následně staly, počínaje vznikem samostatného Československého státu až po propuknutí druhé světové války, se rod Schwarzenberků musel vzdát všech privilegií, které sebou nesl šlechtický titul a v roce 1940 byl rodu zkonfiskován majetek a nadobro i zámek Český Krumlov. Po skončení války, nástupu nového režimu a po dalších právních peripetiích se zámek dostal v padesátých letech do rukou československého státu a správu nad zámkem převzala Státní památková správa Praha. Dnes o zámek pečuje Státní památkový ústav v Českých Budějovicích. Jedinečnost památky byla několikrát vyzdvížena, v roce 1992 byl zámek i s městem Krumlov zapsán do Seznamu světového kulturního dědictví a přírodního dědictví UNESCO.¹² Je veliké štěstí, že i přesto, že na zámku již nepanuje žádný z mocných rodů dávných dob, místo neztratilo nic ze své dřívější slávy a společenský i kulturní život zde neustává.

II.1.2. Páni z Rožmberka na Českém Krumlově

Rod Pánů z Krumlova vládnoucího na Českém Krumlově počátkem 14. století vlivem historických událostí vymřel a nenabyl již dalšího významu. Jinak se dělo u dalšího z rozrodů Vítkovců, který svým mocenským vlivem a dobrým postavením v dobové politice sehrál mnohem důležitější roli. Jindřich z Rožmberka († 1310), potomek praotce rodu Vítka mladšího, český nejvyšší komorník a purkrabí pražský, získal na základě pokrevní solidarity v roce 1302 krumlovské panství a Páni z Rožmberka se tak stali právoplatnými dědici majetku krumlovské větve.¹³ Jeho syn Petr I. z Rožmberka († 1347) navázal na otce ve službě nejvyššího komorníka, která sebou nesla jistou privilegovanost podpořenou dobrými vztahy

¹⁰ JUŘÍK 2008, 19.

¹¹ http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_oinf_19st.xml, vyhledáno 7. 11. 2018

¹² KUČA 2013, 65.

¹³ O tom dále Petr Pavelec, In: GAŽI/PAVELEC 2010, 38.

s tehdejší králem Janem Lucemburským.¹⁴ Jako rezidenční město si Petr I. ke svému úřadu zvolil Český Krumlov, který se úzce vázal na historii rodu a byl předurčen k dalšímu budování a rozvoji, což dokládá častá stavební aktivita ještě za jeho života. Petr I. z Rožmberka pečlivě dbal na eminentní status své osoby a s ním spojenou potřebu sebe reprezentace, ke které zajisté patřila i donátorská činnost. Skutečnost této domněnky můžeme dedukovat z objednávky pro rodovou nekropoli ve Vyšším brodě,¹⁵ kde díky rožmberské finanční podpoře vzniklo jedno z našich stěžejních děl gotické deskové malby – tzv. Vyšebrodský oltář.¹⁶ O určení osoby na desce *Narození*, klečící u lože Panny Marie, držící symbolistně znázorněnou podobu kláštera ve Vyšším Brodě se sice vedou debaty, ovšem malíř k postavě připojil erb s pětilistou červenou růží na bílém poli jednoznačně adresující k rodu Rožmberků.¹⁷ Otázka, kdo přesně je na desce vyobrazen, v tuto chvíli, pro nás není důležitá, významná je spíše skutečnost, že rod Rožmberků, jako takový, již v období gotiky patřil mezi honoraci, které příslušela vrcholná místa ve vládnoucích sférách, zúčastňovala se významných událostí, měla zájem o bohubílé činy uskutečňované zakládáním a financováním klášterů a v neposlední řadě dbala na zvelebování svých měst a především rodových sídel. Generace synů Petra I. (Jindřich II., Petr II., Jošt I., Jan I., Oldřich I.) v symbióze s fundátorskými idejemi jejich předků nadále přispívala k tomuto všeobecnému rozvoji rezidenčního města. Významným počinem bylo založení kláštera minoritů a klarisek v Krumlově, avšak jejich zájem byl soustředěn i mimo město.¹⁸ Nezměněným duchem pokračoval v panování nad celým rožmberským dominiem jediný syn Oldřicha I. – Jindřich III. z Rožmberka († 1412).¹⁹

Po dovršení patnáctých narozenin se ujímá vlády jeho syn Oldřich II. z Rožmberka († 1462). Tato postava se do historie zapsala poněkud rozporuplným dojmem, k čemuž dopomohla i složitá politická a náboženská situace v Čechách rozvířená upálením mistra Jana

¹⁴ Petr I. z Rožmberka byl stoupenec Jana Lucemburského, který pro něho vydal roku 1336 listinu, v níž král velmožovi zajistil „přednost před všemi obyvateli české země, pány a šlechtici a jinými osobami jakéhokoli stavu“, jmenuje je „svými nejvlastnějšími a nejbližšími služebníky“. Viz PEŠINA 1987, 11.

¹⁵ Životem Petra I. z Rožmberka se zabýval Robert Šimůnek. In: BALOG 2011, 40.

¹⁶ Dle Matějčka otázka donátorství Vyšebrodského cyklu nelze bezpečně určit, některé zdroje uvádí jako donátory pouze pány z Rožmberka, některé Jindřicha V. z Rožmberka, nebo Petra I. z Rožmberka. Dále je uvedeno jméno zakladatele kláštera Petra Voka z Rožmberka, se kterým souvisí domněnka, že se na vzniku cyklu podílel pouze klášter a postava donátora s erbem pětilisté růže je pouze vzpomínkou na zakladatelskou činnost Petra Voka z Rožmberka. Viz MATĚJČEK 1950, 39.

¹⁷ Donátorem první části cyklu byl Petr I. z Rožmberka, jehož klečící postavu s kostelem v ruce a s rožmberským erbem můžeme spatřit na desce s *Narozením Páně*. Petr I. z Rožmberka roku 1347 umírá a celý cyklus byl patrně dokončen za jeho syna Jošta. Viz ROYT 2002, 53.

¹⁸ V roce 1367 byl založen klášter v Třeboni, v roce 1384 paulánská poustevna na Výtoni. Viz BALOG 2011, 41.

¹⁹ Životem Petra I. z Rožmberka se zabýval Robert Šimůnek, In: BALOG 2011, 42.

Husa a smrtí českého krále Václava IV. roku 1419. I přes svou kališnický orientovanou výchovu se Oldřich přiklonil ke kandidatuře Zikmunda Lucemburského na český trůn a později i ke katolické víře. Války s husity a tato podpora mířená na krále Zikmunda nakonec vyústila k zastavení části rodového panství.²⁰ Z hlediska územního rozmachu se Oldřichovi podařilo dosáhnout maxima. Jeho touha po rodovém majetku a scelení území byla tak silná, že se nebál, v některých případech, využít nelegální prostředky k tomu, aby tohoto cíle dosáhl. Falšováním listin dopomohl rožmberskému rodu k mnohým majetkovým ziskům a privilegiím.²¹ Zvýhodnění rodu bylo mimo jiné dosaženo také falzem z roku 1360 potvrzující instituci rožmberského vladařství, které měl údajně schválit císař Karel IV.²² Zvýšení prestiže nadnárodní úrovně měla napomoci i pověst, u jejíhož vzniku stál pravděpodobně také Oldřich II., která dosvědčovala pokrevní příbuznost Rožmberků s významným italským rodem Orsini.²³ Obratnou a někdy i lstivou politikou získával moc a rozšiřoval území a majetek. Za jeho vlády se k jihočeskému dominiu připojily významné kláštery ve Zlaté Koruně, v Milevsku, zboží kapituly vyšehradské, panství Zvíkov, Protivín a řada dalších statků.²⁴ Stejně tak impozantní bylo i rodové sídlo, hrad a město Český Krumlov. Ve čtyřicátých letech započala oprava starého paláce a byl připojen i palác nový, který vtiskl hradu takřka dnešní podobu.²⁵ Stinnou stránkou tohoto domnělého blahobytu byly ovšem od dob Oldřichových neustále narůstající dluhy, se kterými se budou potýkat již všechny budoucí generace a tyto problémy nakonec zapříčiní naprostou destrukci majestátu rožmberského rodu.

Po období nestálých vlád a stagnaci se na Krumlově k moci přimkne osobnost prozíravá a hospodářsky velice úspěšná a vzdělaná. Snad i jeho studium v italské Bologni přispělo k nenadálému rozvoji a osvětleným myšlenkám.²⁶ Bujel jak obchod, tak pro jižní Čechy typické odvětví rybníkářství, dále hornictví a řemeslnictví. Nemalou mírou přispěl k lepší finanční situaci panství a oživil majoritní status spojený s rodem. Přední postavení rožmberských příslušníků rodu v rámci české stavovské obce bylo sice samozřejmé a tradiční, ale do doby Petra IV. nepsané. Tato skutečnost byla právně zajištěna roku 1497, kdy

²⁰ NĚMEC 2001, 61.

²¹ Rožmberská falza, celek 34 dnes známých listin a listů, u nichž se nachází otisky 16 padělaných pečetních typářů a tři pečeti pravé, představuje nejozřejší padělatelský podnik v českých středověkých dějinách. V naprosté většině případů jde o padělky listin a pečeti českých králů, z nichž je nejvíce vyhotoveno na jméno Zikmunda Lucemburského. O falzech dále Karel Maráz, In: BALOG 2011, 48.

²² KUTHAN 2010, 194.

²³ NĚMEC 2001, 63.

²⁴ ŠÍMŮNEK/LAVIČKA 2011, 24.

²⁵ DVOŘÁK 1948, 50.

²⁶ KUTHAN 2010, 197.

Rožmberkům bylo potvrzeno první místo mezi českým panstvem a zemskými stavy nejvyššími zemskými úředníky a samotným králem Vladislavem II. Jagelonským.²⁷

Po roce 1500 se bohužel nezačíná horšit pouze Petrovo zdraví, ale podlomené začínají být i vztahy s ostatními Rožmberky a zároveň dědici panství, které propuknou v dlouholetý spor o rožmberské dědictví a ohrozí tak odvěkou jednotu a celistvost rodu. Petrův starší bratr Vok II. zde totiž zanechal pět synů – pozdějšího převora johanitů Jana III., pouhých sedm let žijícího Jindřicha VI., Jošta III., Petra V. zvaného Kulhavého a Jindřicha VII. Ani Petrova obliba k nejstaršímu ze synů Janovi, ani ustanovení (falzum Oldřicha II) o nedělitelnosti rožmberského dominia nechránila soudružnost majetku a roku 1519 byla Petrovi povolena žádost o volném nakládání s rožmberským bohatstvím. V roce 1523 zavládlo mezi pozůstalými členy rožmberského rodu poměrné zděšení, které zapříčinil kšaft, uvedený v platnost jakožto závět Petra IV.,²⁸ ze kterého vyplývalo jediné – rozštěpení celého jihočeského dominia, zbavení téměř všech dědičných nároků a předání části rodového majetku do rukou jiných rodů.²⁹ Jan III. zprvu chtěl dostat slova svého strýce a jeho závět respektovat, to ovšem nebylo po vůli trojici zbylých bratrů, kteří se všemi dostupnými prostředky postavili proti. Nejhorlivěji se o záchranu rožmberské državy zasloužil Jindřich VII., který nekompromisně vytál do boje všemi dostupnými prostředky.³⁰ Jindřich diplomatickou i vojenskou silou utvářel dobré podmínky k tíženému úspěchu a uvědomoval si, že pokud chce uspět, musí si vytvořit náklonnost převážně ze strany krále. Tuto myšlenku dokončil vysláním několikačetné armády na pomoc českému a uherskému králi Ludvíkovi Jagellonskému při bojích křesťanských Uher s tureckými vojsky. Vojenská výprava však pro oba muže skončila (ne)slavně. Předčasná smrt dostihla Jindřicha ještě během tažení (zemřel pravděpodobně na následky otravy způsobené nemocí).³¹ Po kruté porážce v památné bitvě u Moháče, za ne zcela vyjasněných okolností, tragicky zemřel i mladý král Ludvík Jagelonský.³² V té době současně osiřel jak vladařský post rožmberský, tak český královský

²⁷ NĚMEC 2001, 69.

²⁸ NĚMEC 2001, 70.

²⁹ Petr IV. odkázal svůj majetek Janovi III. z Rožmberka, který měl vrátit církvi všechnen majetek odcizený za husitských válek. Po smrti Jana III. neměli zbytek majetku zdědit jeho bratři, ale Zdeněk Lev z Rožmitálu (který ovlivňoval Petra IV. ve svůj prospěch) a jeho političtí straníci: Šternberkové, Švamberkové a páni z Hardeggu. Viz JUŘÍK 2008, 53.

³⁰ Jindřich VII. se vzepřel nové Rožmitálově vládě a nebral na vědomí kontumační rozsudky, podle nichž ztratil zákonný nárok nejen na západní, ale i na východní část dominia. Aby předešel možné izolaci, rozeslal posly s vysvětlením svého postupu a žádostí o podporu k panovníkům všech okolních států. Dosáhl velkého úspěchu, když na budínském dvoře plně získal královnu Marii Habsburskou, která začala v jeho prospěch ovlivňovat svého chotě, českého a uherského krále Ludvíka Jagellonského. Viz PÁNEK 1989, 32.

³¹ NĚMEC 2001, 41.

³² ČECHURA 2012, 208.

trůn. Události, které následovaly, by se daly shrnout jako období nástupu Habsburků v Čechách a vyřešení celého vleklého sporu o jihočeské dědictví, ze kterého vítězně vzešli právě Rožmberkové. Tímto počinem bylo připraveno podhoubí pro další generaci rodu, která se v odborné literatuře souhrnně označuje jako generace *posledních Rožmberků*.

Urputný boj Jindřichův o téměř ztracený rodový majetek, či snad jeho náhlá smrt přiměla zbylé tři bratry ke krokům, vedoucím k jejich smíření a dohodě a jednohlasně si zvolili novým vladařem nejstaršího bratra Jana III. († 1532),³³ jenž se osobně zúčastnil v roce 1527 korunovace nového českého krále Ferdinanda I. Habsburského a spolu s ostatními významnými osobnostmi nesl královské korunovační klenoty. Následně Ferdinand I. zrušil závět Petra IV. a celá záležitost byla vyřešena vyplacením odškodného uvedeným dědicům dle původní závěti. To však nebyla zanedbatelná částka a také nebyla vyplacena okamžitě. Tyto finanční ztráty poněkud oddálily rozvoj dominia, jež už tak byl dosti opožděný od doby započetí sporů.³⁴ Třicátá a čtyřicátá léta byla nicméně důležitá z hlediska již zmiňované revitalizace dominia, ke které došlo během vlád Jošta III. († 1539) a Petra V. († 1545). Vlády obou těchto panovníků dospěly k vyrovnání dluhů, které tak tíživým charakterem znemožňovaly nový rozkvět, ale zvláště Jošt, jenž jako jediný z bratrů, přivedl na svět mužské potomky, se zasloužil o záchranu pokračování rodu a jeho znovu začlenění do nejvyšších mocenských kruhů. Po smrti Jošta se vlády ujímá už v letitém věku svobodný a bezdětný Petr V., zasvěcen po zbytek života poručnické péči o své synovce Viléma a Petra Voka, poslední vládnoucí generaci Rožmberků na Českém Krumlově.³⁵ [3]

Zbývá podotknout, že ještě před smrtí Petra V., vědom si toho, že nedožije dospělosti synovců, ustanovil jim tři nové poručníky ze spřátelených rodů, kterými se stali Albrecht z Gutnštejna, hrabě Jeroným Šlik z Pasounu a Oldřich Holický ze Šternberka. Ukázali se jako zodpovědní a čestní správci majetku a důvěra, která jim byla dána, nebyla nijak zneužita. V roce 1551 převzal správu nad dominiem předposlední vladař Vilém z Rožmberka (1535-1592), po něm pak Petr Vok z Rožmberka (1539-1611).³⁶ [4]

³³ NĚMEC 2001, 31.

³⁴ BAUER 2014, 167.

³⁵ BALOG 2011, 68.

³⁶ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 12.

Generace posledních Rožmberků – Viléma a Petra Voka, jejichž životy se střetávají s renesančními proměnami, které v Čechách zavládly koncem 15. století a plně se rozvinuly během 16. století, vtiskla městu a zámku Český Krumlov zcela nový charakter. Středověká tradice a způsob uvažování směřující k mysticismu, víře a Bohu plynule nahrazuje filozofie humanismu, kladoucí do popředí člověka, jeho smysly, touhy a vědění. Nová učení se projeví i ve výchově dvou posledních Rožmberků, zaměřující se převážně na studium antických a latinských textů, věd a umění. Charakteristický byl pro tuto dobu i neutuchající zájem o cestování a poznávání vzdálených koutů světa. Oslnivou zkušeností se pak pro mladého formujícího se člověka zajisté musely stát výpravy české a moravské šlechty za rozšířením kulturního a politického rozhledu do Itálie a jiných zemí.³⁷ Nové podněty, které tito dva poslední Rožmberkové po celý život vstřebávali, se znatelně podepsaly na podobě hlavního rodového města a zámku Český Krumlov upraveného dle dobových ideálů a vkusu na honosné impozantní sídlo hodné velikosti majestátu Rožmberského rodu. Poslední vladaři rožmberského dominia, bdícími nad ním od roku 1551 do počátků 17. století se svými četnými stavebními počiny zasloužili o kulturní a umělecké povznesení nejenom Českého Krumlova, ale celých jižních Čech a stali se významnými mecenáši a pravými renesančními šlechtici, pěstující zájem o shromažďování uměleckých předmětů, knih a nejrůznějších kuriozit. Skrze všudypřítomnou krásu, kterou se obklopovali, nasycovali zbytnělou dobovou potřebu osobní a rodové reprezentace, která dala vzniknout nejvýznačnějším renesančním památkám na našem území.³⁸

³⁷ PÁNEK 2003, 43.

³⁸ O mecenášství více Václav Bůžek a Miroslav Novotný, In: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 150–160.

II.1.3. Životy posledních Rožmberků, mecenášů renesančního umění v Českém Krumlově

K české renesanci a nejvíce k její renesanční architektuře bude navždy neodmyslitelně patřit jméno rožmberského rodu. Na území někdejšího Rožmberského dominia nalezneme jedny z nejvýznamnějších renesančních památek u nás (Český Krumlov, Prachatice, Bechyně, Třeboň, Kratochvíle).³⁹ Tato skutečnost však není překvapivá a v jižních Čechách se začala formovat mnohem dříve, než v době samotného stavebního rozmachu v průběhu 16. století. Předpoklad k tomuto faktu je nepopíratelný mocenský status rodu, soustavně vytvářený již předešlými generacemi rodu, který vyžadoval jistý druh zainteresovanosti do věcí reprezentativního charakteru, tedy i do podob sídel a měst. Rožmberkové od počátků zastávali nejvýznamnější posty ve stavovské společnosti, a tudíž nemohli chybět na jednáních, která byla zásadní v rámci politických změn v českém prostředí. Poslední změnou tohoto rázu byl nástup habsburské dynastie na český trůn, která donedávna platná a neměnná privilegia české šlechty pozvolna oslabovala.⁴⁰ Ovšem v případě Rožmberků nástup arciknížete Ferdinanda, kterého při kandidatuře takticky podporovali, značnou měrou dopomohl ke stabilizaci majetkových sporů a vnesl do celé situace pomyslné světlo zhmotnělé zrušením závěti Petra IV. Pro všechna uskupení tyto poměry musely být jednoznačným znamením, že v otázce prosazování rodových či osobních zájmů je nutné se podvolit vládnoucí moci a být, pokud možno jejím nejbližším spojencem. Habsburkové, ač jejich síla stála na pevných základech si naopak dobře uvědomovali nezbytnost propojení těchto vztahů do jednoho celku, který by pak významně podporoval záměry panovníka a celé říše. Naprosto pochopitelné se pak zdá být konání Ferdinanda I. Habsburského, který se svojí sňatkovou politikou pokusil o spojení Habsburkům blízké rakouské šlechty s českými bohatými velmoži.⁴¹ Je pravdou, že jihočeské dominium se během bojů o rožmberský majetek, a dlouhá léta po nich, náročně zotavovalo z finančních i mocenských ztrát, ale stále zaujímalo solidní postavení mezi českou aristokracií a navíc disponovalo strategicky zajímavou částí země, sdružující velké množství obyvatelstva a s ním ruku v ruce spojené hospodářství a obchod. Rožmberkové si zajisté uvědomovali své postavení, ovšem nabízí se otázka, zda zdrženlivé chování všech pokračovatelů rodu pravděpodobně zapříčiněné vnitřními rodinnými problémy nebylo předzvěstí blížícího se

³⁹ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 75.

⁴⁰ BALOG 2011, 67.

⁴¹ PÁNEK 1989, 35.

konce rodové linie.⁴² Vážná situace nastala smrtí Joštovi manželky, která na svět přivedla pouze jedno dítě – Annu, což v rámci dobového smýšlení, zákonů a tradic dědičné linie Rožmberků nebyla pochopitelně příznivá zpráva.

Dle literatury, věnující se monograficky tématu poslední vládnoucí generaci Rožmberků, nebylo seznámení rodičů Viléma a Petra Voka zcela náhodné,⁴³ což jak víme, v té době, nebylo žádoucí. Druhá choť Jošta III. Anna z Rogendorfu patřila k úzkému kruhu Ferdinandovy manželky, královny Anny Jagellonské. Tato rakouská šlechtična pocházející z neméně významné ambiciózní rodiny Rogendorfů, vykonaným sňatkem s Joštem, stvrdila vynikající postavení Rožmberků mezi českou i evropskou aristokracií a mocenský status rodu byl v jistých ohledech posílen.⁴⁴ Z devítiletého manželství se narodilo hned sedm dětí,⁴⁵ z nichž se dva nejmladší potomci, synové Vilém (1535) a Petr Vok (1539) stali posledními, ale za to nejvýraznějšími osobnostmi rožmberského rodu. Předmětem bádání této práce se stal předposlední z nich, Vilém z Rožmberka, vladař celého sídla na Krumlově a iniciátor nejvýznamnějších stavební změn v druhé polovině 16. století.

Jestliže jsme již dost času věnovali kontinuitě a významu rodu do roku 1539, je v této chvíli nasnadě věnovat se životům mecenášů renesančního umění v Českém Krumlově, hlavním iniciátorům architektonických změn na zámku. Tato přestavba byla přirozeně dána mocenským postavením a starobylostí rodu, ale více snad samotnou osobností Viléma z Rožmberka, jednoho z posledních vladařů rožmberského dominia.

Pakliže se vrátíme k otázce reprezentace, obecná modernizace středověkých hradů eventuálně budování nových sídel během 16. století bylo poměrně běžnou součástí života bohaté vrstvy obyvatelstva.⁴⁶ S touto stavební aktivitou vzniklo mnoho individuálních projektů, které osobně reagovaly na vkus a život objednavatele. Malířská i sochařská výzdoba nově zbudovaných či upravených sídel měla dotvářet celkový obraz blahobytu, ale hlavně úroveň vzdělanosti rodových představitelů. Rožmberský rod jakožto mimořádně významná šlechtická rodina, respektovaná v širokém okruhu tehdejší společnosti, samozřejmě dosahovala z hlediska reprezentační složky vysoké úrovně, projevující se v nákladné stavební

⁴² Jak již bylo zmíněno, Jošt měl čtyři bratry, ovšem dva z nich zemřeli předčasně, třetí Petr V. nebyl ženat a dle literatury, která ho často zmiňuje s přízviskem „kulhavý“ se zdá, že nebyl po stránce fyzická zcela zdravý, bratra Jana vázal slib celibátu. Viz PÁNEK 1998, 22.

⁴³ PÁNEK 1998, 22.

⁴⁴ NĚMEC 2001, 19.

⁴⁵ PÁNEK 1989, 35.

⁴⁶ JURK 2000, 264.

činnosti, ale zahrnovala v sobě mimo jiné i podporu kulturních, vědeckých a společenských aktivit. Osobnost předposledního rožmberského vládce – Viléma z Rožmberka, dle literatury, zdaleka nebyla pouhou pózou či nápodobou všeobecně vzdělaného šlechtice, neuváženě přijímajícího veškeré myšlenkové proudy a zájmy novověku, ale skutečným vzdělavcem a úspěšným politikem s hlubokým zájmem o křesťanské hodnoty, které sám pokládal za důležité a skrze hmotné a vizuální prostředky se tyto hodnoty snažil šířit a vyzdvihovat. Naproti tomu, poslední vladař rožmberského rodu – Petr Vok, nábožensky i osobně odlišně smýšlející,⁴⁷ přesto v mnohém ovlivněn bratrem, dále svědomitě pracoval na dalších panstvích a společném díle. Je jisté, že vzniklé dílo je vizuálně přetvořená a složitě zkoncipovaná výpověď životů těchto dvou osobností a domnívám se, že je při nejmenším zajímavé se zabývat podrobným zkoumáním témat, motivů a symbolů dochovaných na zámku a porozumět jejich významu a funkci. Pro pochopení bližších souvislostí této problematiky je nutné se nejprve blíže seznámit se stavebním vývojem zámku, jehož počátek historická literatura klade do poloviny 13. století a dále se zaměřit na vymezení zkoumaného období renesanční přestavby a malířské výzdoby sálů a fasád zámku.

II.2. Stavební vývoj zámku

Hynek Gross, historik a archivář dějin jižních Čech ve své starší publikaci o Českém Krumlově a okolí (1922) uvádí, že počátek hradu lze klást do období let 1232–1239,⁴⁸ ale tvrzení nijak nespécifikuje ani nerozvádí. Všimá si však, jako i další autoři (Dvořák, Pavelec, Juřík) archivních materiálů, zaznamenávajících výskyt jmen pánů s přídomkem z Krumlova v listinách datovaných již z druhé poloviny 13. století. Další domněnka, potvrzující eventuální dřívější výstavbu hradu před polovinou 13. století, je opřena o básnický text Ulricha von Liechtensteina *Der Frauendienst* (1255),⁴⁹ zmiňující rytířský turnaj v České zemi (*Beheim landt*) na Krumlově (*Krumbenowe*). Odborná literatura se však často názorově neshodne na jednoznačném geografickém určení místa turnaje, ani na předpokládané době konání těchto slavností.⁵⁰

⁴⁷ NĚMEC 2001, 74.

⁴⁸ GROSS 1922, 3.

⁴⁹ O počátcích hradu píše Petr Pavelec. In: GAŽI/PAVELEC 2010, 28.

⁵⁰ Odborná literatura se však často názorově neshodne na jednoznačném geografickém určení místa turnaje, ani na předpokládané době konání těchto slavností. Otázkou, zda se v díle Ulricha von Liechtensteina skutečně jedná o hrad a panství Český Krumlov se zabývala historička umění Zlata Gersdorfová v diskusi publikované v Jihočeském sborníku historickém v roce 2013. Viz GERSDORFOVÁ 2013, 267-280.

Z celkového výčtu informací, získaných v průběhu let, se nám však nejnepatelněji objevuje samotná stavba. Když se na zámek v Českém Krumlově podíváme dnes, je na první pohled vidno, že oplývá bohatostí nejrůznějších forem a tvarů, které nabyl v průběhu věků a z tohoto pohledu ho nelze zahrnout ke stavbám se stylově celistvou podobou. Dispozičně se jedná o velice složitý komplex desítek budov obíhajících pěticí nádvoří, situovaných na poměrně úzké skalnaté ostrožně nad meandrem řeky Vltavy. Původní hrad, za který se považuje zejména jihovýchodní gotická budova Hrádku s masivní věží na druhém zámeckém nádvoří a přilehlé hradby, se postupem 14. a 15. století půdorysně rozšířil (stavba a přestavba Horního hradu) a počátkem 16. století došlo k pozdně gotickým úpravám znatelným v dílčích částech především v profilaci oken.⁵¹ Spolehne-li se na výsledky předešlých průzkumů a bádání, dala by se půdorysná situace hradu před nákladnou renesanční úpravou popsat následujícím způsobem. V době, kdy se Vilém z Rožmberka, předposlední vladař jihočeského dominia, rozhodl k přestavbě rodového hradu, stála již nepochybně na místě dnešního renesančního Hrádku obytná budova s přilehlou na skále vybudovanou věží a hradbami. Na západní straně byl situován hrad druhý neboli Horní, a tvořil tak s budovou Hrádku hlavní jádro původního hradu.⁵² Prostory a sály třetího a čtvrtého nádvoří dnes už dávají málo tušit, jak vypadal Horní hrad v zakládajícím 13. a následujícím 14. století, ale zámecká kaple Horního hradu sv. Jiřího a Kateřiny (1334 vysvěcena) s téhož období s překrásnou hvězdicovou klenbou je výmluvným důkazem důležitosti sakrální složky gotické prostory na hradě.⁵³ Pozvolným stavebním ruchem hrad žil ještě v závěru 15. století a počátkem 16. století, kdy se na Krumlově předpokládá přítomnost německého stavitele Oldřicha Pesnitzera, spojovaného s výstavbou hradního paláce na čtvrtém nádvoří a s budováním nového opevnění celého hradu.⁵⁴

Jak už jsme předjímalí v předchozích kapitolách, česká renesance druhé poloviny 16. století se stala význačnou převážně díky stavitelské činnosti šlechtických rodů. Významnější z nich si v Praze, v centru všeho politického i kulturního dění Čech, v blízkosti Hradu a jeho nejbližšího okolí zkupovali pozemky a počali stavět honosné renesanční paláce. Není tedy náhodné, že jednou z prvních takto pojatých budov byl na starším románském opevnění zbudovaný palác Rožmberský. Stavba započala roku 1545 a ve stejném roce umírá

⁵¹ Ke stavebnímu vývoji Horního hradu dále píše Daniel Šnejd a Petr Pavelec, In: GAŽI/PAVELEC 2010, 90.

⁵² ERNĚ/NOVÁČEK 1999, 21.

⁵³ http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_o_inf_gotika.xml, vyhledáno 1. 1. 2020

⁵⁴ DVOŘÁK 1948, 74.

rovněž jeho zakladatel a poručník Viléma a Petra Voka, Petr V. z Rožmberka.⁵⁵ Zdá se tak, že dostavba pražského paláce byla prvním stavebním podnikem nově zvoleného pána rožmberského dominia Viléma z Rožmberka.

Druhá polovina 16. století na Krumlov nepřinesla změny pouze vládoucí,⁵⁶ i když z hlediska přístupu k problematice tématu panující linie Rožmberků blízce souvisí, zásadní proměnu čekal hlavně českokrumlovský hrad. Dle mnohokrát citovaných slov kronikáře Březana „*hrad starý, nepořádný, úzký, tmavý a neveselý...*“⁵⁷ se během vlády posledních Rožmberků přetransformoval do podoby luxusního prostorného a pohodlného zámku. Některé starší budovy byly strženy a nahrazeny novými paláci, některé byly přebudovány a opatřeny sjednocujícími prvky. Hrádek s věží, novostavba Nového purkrabství a obě nádvoří Horního hradu zcela pokryla malířská výzdoba projevující se barevností a námětovou promyšleností a zcela koresponduje s požadavky a ideami renesance. Nepravidelně formovaný gotický hrad se stal celistvěji působícím objektem nejenom z vnějšku, ale i ve svém jádře. Pokoje se rozšířily, prosvětlyly a vymalovaly renesančními florálními, zvířecími a figurálními motivy a zajisté nebyl opomenut ani bohatý mobiliář zámku.⁵⁸

Řada fragmentů renesančních maleb se nám dochovala na vícero míst zámku, zvláště pak tam, kde pozdější barokní úpravy zvolily cestu přemaleb bílým nátěrem, a ukryly je tak pod dalšími vrstvami omítky.⁵⁹ Drastičtějším počínáním byla úprava dispozičního řešení jižního paláce na třetím náměstí, porušující původní rozvržení pokojů z doby vlády posledních Rožmberků, do kterého bylo včleněno nové hlavní schodiště. V 18. století se zámek dostal do rukou Schwarzenberků a byl opět modernizován. Došlo k přestavění severního křídla při třetím nádvoří, při němž zanikl původní renesanční hodovní sál. K dalším úpravám se přistupovalo po celé další trvání, ale zásadní stavební změny, znemožňující budoucí konzervování renesanční etapy výstavby zámku, se barokizací ukončily.⁶⁰

O složitosti postupování jednotlivých stavebních etap a jeho vlivem na celkový výraz stavby se již zabývat nebudeme, i když musíme podotknout, že i barokní přestavby vdechly zámku působivý, ovšem odlišný, ale nikterak nedehtonující, charakter.

⁵⁵ VILÍMKOVÁ/LÍBAL 1988, 52.

⁵⁶ Vilém z Rožmberka vládu převzal z rukou poručníků roku 1551. Viz ŠIMŮNEK/LAVIČKA 2011, 28.

⁵⁷ BŘEZAN/KUBÍKOVÁ 2005, 181.

⁵⁸ GROSS 1930, 18.

⁵⁹ Většina maleb byla zamalována neznámo kdy. K jejich restauraci došlo v 19. a na počátku 20. století. Viz KRČÁLOVÁ 1968, 358.

⁶⁰ Ke stavebnímu vývoji Horního hradu dále přispívá Daniel Šnejd a Petr Pavelec, In: GAŽI/PAVELEC 2010, 96.

III. Renesanční malířská výzdoba sálů a fasád zámku

III.1. Umělecký kontext, vývoj renesanční nástěnné malby a architektury 16. století v Čechách

Vývoj renesanční nástěnné malby v Čechách je samozřejmě úzce spjat s uměním renesanční architektury. Náklonnost k umění, původně pocházejícího z italské Florencie, posléze se šířícího přes Německo, Nizozemí a do dalších zemí, se v Čechách formovalo vlivem několika proudů. První podněty spojené s renesancí nevyjímaje s její architekturou se do Čech dostaly zprostředkovaně skrze markrabství moravské, uchovávací dvorní styky s Uhry. Italské renesanční kulturní zaměření uherského krále Matyáše Korvína infiltrovalo do tradiční gotické architektury české a moravské zcela odlišné formy, objevující se nejprve pouze v dílčích částech například na stavbách moravských zámků v Tovačově a Moravské Třebové a poté v prostředí jagellonského pražského hradu Reidova Vladislavského sálu a Ludvíkova křídla.⁶¹ Toto období, vymezující se v architektuře zjednodušeně v počátcích tovačovským vstupním portálem zámku z roku 1492 a konče působením Benedikta Reida ve dvorské službě na Pražském hradě, charakteristické stále setrvávající dominancí tradičních gotických forem, ovšem harmonizujícími s novými principy renesančními, není zcela možno stejným způsobem uchopit z hlediska vývoje našeho nástěnného renesančního malířství. Důvodů je hned několik. Problém na který narážíme je fakt, že renesanční umění korvínovských Uher, i když víme, že v něm převládalo mnoho elementů importovaných přímo z Itálie a jeho podoba je nám známá především díky dochovaným portrétním bustám a torzům architektury, z malířství interpretujeme malby antikizujícího, figurálního a ornamentálního charakteru pocházejících často z iluminovaných rukopisů italských umělců, bohužel blíže neznáme z jeho podoby nástěnného malířství.⁶² Souhrnné zhodnocení vývoje nástěnného malířství v Čechách do poloviny 16. století je složité také zejména proto, že je typické svou nepravidelností.

Přesto se najde několik příkladů, stojící za zmínku a dá se z nich, alespoň z části, nastínit vzniklý proces, zajímavý, spíše nežli z kvalitativní stránky, ze stanoviska kulturně historického. Samostatnou sférou, tvořící základ vývoje renesanční nástěnné malby u nás je umění vznikající na šlechtických dvorech, kde se již v raném období projevuje zájem

⁶¹ ŠAMÁNKOVÁ 1969, 11–14.

⁶² https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/DU2704/um/03_Uhry_a_Matyas_Korvin.pdf, bez autora, vyhledáno 29. 3. 2020

o nástěnné malířské provedení, jinak nečleněných ploch, zaměřených na biblická témata (perštejnský zámek v Pardubicích), dále rovněž z prostředí aristokratického pochází i zcela první zachovaný důkaz počátku zájmu o antické náměty, jehož vrchol, jak si ukážeme, zasáhne celou druhou půli 16. a počátek 17. století.⁶³

Pomyslným mezníkem dalšího vývoje, je nástup Habsburků na český trůn a nastolení nových zvyklostí, daných již z podstaty důležitosti rodových funkcí a vlivu rodu. Novou éru a příliv dozvuků italské renesance zhmotnila stavba renesančního letohrádku královny Anny z popudu Ferdinanda I. Habsburského, z díla severoitalského kameníka Paola della Stelly a později Bonifáce Wohlmuta. Stavba renesančního lusthauzu neboli letohrádku, byla v českém prostředí do tohoto věku naprosto opomíjeným druhem architektury a stala se inspirací a zdrojem novodobých individualistických tendencí, které se později promítly i do oblasti zájmu českých šlechtických sídel. Letohrádek nebyl pozoruhodný pouze po architektonické stránce, ale na první pohled ohromoval bohatou výzdobou s reliéfními alegorickými náměty, inspirovanými triumfálními oblouky a malovanými či reliéfními fasádami Říma, Benátek a Janova.⁶⁴

Individualita, pečlivé rozvržení návrhů, mistrovská technika a promyšlená ikonografie námětů byla doménou umělců z významných center renesanční Itálie a není divu, že se mistrovské umění a vědění v rámci způsobu práce počalo šířit technickými traktáty a spisy, grafickými listy a sborníky do celého Záalpi, které se později do Čech dostávaly s přílivem umělců znalých nových principů v oboru architektury, stavitelství, sochařství i malby. Umělci v době Ferdinanda I. podílející se na obohacení české krajiny o renesanční architekturu, byli kromě domácího, převážně cizího původu, hlavně italského. Vlaši – jak se těmto italským stavebním, kamenickým, malířským a štukatérským mistrům říkávalo, získávali zakázky od významnějších rodů, bohatých měšťanů a církve již od konce 15. století,⁶⁵ ale nové vjemy se do prostředí šlechtických rezidencí dostávaly pozvolna a často v závislosti na mocenském postavení a kulturním založení daného šlechtice či jiné osoby a na jeho vztahu k reprezentaci. Převážně od druhé poloviny 16. století, kdy se místodržitelem v Čechách stal Ferdinand II., tvůrce návrhu a stavebník letohrádku Hvězda,⁶⁶ česká šlechta intenzivněji přikročuje

⁶³ V našich krajinách jde o vlysovou malbu z Bechyňského zámku s náměty Sokrata a Herkula z počátku 16. století. Viz KRČÁLOVÁ 1989, 66.

⁶⁴ BAŽANT 2006, 108.

⁶⁵ KRČÁLOVÁ 1989, 6.

⁶⁶ MUCHKA 2001, 78.

k novému konceptu přestaveb svých sídel s požadavky na jejich komfort a reprezentativní vzhled, které poskytovaly právě inovativní stavby vázající se k principům renesančního slohu.

Konkrétně přestavby hradů a následná výzdoba renesančních paláců v podobě malovaných pestrobarevných fasád či škrábaných sgrafit se stala velice oblíbeným a sofistikovaným nástrojem k poukázání na sebe sama a na významnost dané osoby a byl tak často kladen důraz na jejich sdělnost a příběh. Pravdou je, že individualistické tendence význačných osobností a prominentní šlechty v Čechách však z dnešního pohledu na individualitu, paradoxně často nekorespondují se vzniklým dílem a v jádru s celým vzniklým systémem produkce grafických předloh motivů a volených témat zejména z Německa, Nizozemí a Belgie, které byly v Čechách od druhé poloviny 16. století hojně využívány a často opakovány. Na jedné straně zde stojí individualita význačného umělce, vytvářející v prvopočátcích kvalitní a ušlechtilé dílo, které se další produkcí a kopírováním, s ohledem na jeho nesporný kulturně-historický přesah, mění v pouhé vizuální vyprávění příběhu individuality objednavatele. Dnešní pojem individuální, či individualita chápeme jako něco ryze osobního, charakteristického pro danou osobu, celistvého a snad i sobecky neopakovatelného, ovšem v případě děl a konkrétněji v nástěnném malířství druhé poloviny 16. století, vznikajících v našich podmínkách, často nešlo zdaleka o snahu vyčlenit se pomocí zvolení odlišné či individuální formy, motivu, figury, či cyklu a tím spíše ne o vytvoření skutečně kvalitní dílo, ale spíše o umění, které svůj význam soustřeďuje na samotnou reprezentativní funkci reagující zvolenými a v žádném případě ne náhodnými motivy na konkrétní osobu. Bezsporně je zde tedy nutno zmínit, že se jedná o poměrně nemalý rozpor mezi vnímáním renesančního umění a samotného renesančního umělce v původních centrech tohoto směru a situací vzniklou v našem prostředí. V Itálii lze pozorovat symbiózu mezi individualitou umělce a individualitou objednavatele, zatímco v našem prostředí je individualita umělce z mnoha důvodů potlačena, či vůbec nevzniká, ale zároveň tato skutečnost nezatěžuje a nesnižuje důležitost práce vzniklé z popudu individuality objednavatele. Z toho lze usoudit, že kvalita díla, která šla ruku v ruce s osobitostí umělce, zde nebyla hlavním předpokladem k vytvoření reprezentativního a vážně míněného obrazu šlechty, ale ušlechtilost byla viděna v pouhém vzniku vizuálně a ideově podobného díla, skrytě vyprávějícího složité příběhy a osudy objednavatele. Pravdou ale zůstává, že o většině umělcích a jejich dílnách v Čechách v době renesance neznáme mnoho podrobností, což celý problém velice zesložituje. Zaručeně je však téma vztahu umělce a objednavatele v renesančních Čechách zajímavé a žádá si do budoucna větší pozornost.

Umění nástěnných maleb vnitřních i vnějších stěn paláců mohlo být čteno a rozpoznáváno všemi zúčastněnými, kteří se na zámku vyskytli, například při příležitosti návštěvy, oslavy či jiné události a zajisté se stalo častým tématem diskusí. Rožmberský rod z tohoto ohledu nebyl výjimkou, proto se nyní zaměříme na celkový popis částí zámku a dochovaných maleb, zkoumajeme jejich vznik, tematiku, formu, to celé v souvislosti s osobnostmi a životy *posledních Rožmberků*.

III.2. Lusthaus (letohrádek) ve znamení privilegovanosti – počátek umělecké reprezentace rožmberského rodu

Doba vyhraňující fázi užívání renesančních forem v přestavbě zámku v Českém Krumlově je poměrně krátká. Jde o bezmála padesát let postupných inovací a úprav. V porovnání například se stavbami gotických katedrál se jedná o zdánlivě nepatrný časový úsek, ovšem z hlediska změn kulturních či sociálních jde o období velice plodné. Jestliže v hluboce zakořeněné tradici gotických stavebních typů převládala sakrální či fortifikační architektura, v renesanci naopak převyšuje složka profánní.⁶⁷ Pakliže architektura odrážela a do dnes odráží aktuální kulturní, sociální či náboženské potřeby společnosti, je samozřejmostí, že jistým vývojem prošla v období 16. století i řada hradních, již nevyhovujících, komplexů a staveb. Renesančními nároky na architekturu šlechtických sídel byla především její komfortnost, reprezentace, krása, ale i funkce. To vše mělo být podepřeno rychlým provedením a brzkým užíváním. Aspekty, korespondující s filozofií zaměřující se na člověka, na jeho zájmy a neméně radosti a kratochvíle, v sobě bezesporu nesla stavba typu letohrádku.

V duchu renesančního slohu se na Krumlově započalo stavět v 60. letech, ovšem ještě před tím stojí za zmínku říct, že existuje jistý záznam, posouvající toto určení do let padesátých. Konkrétně se informací dokumentující zainteresovanost Viléma z Rožmberka do nových stavebních podniků již v počátcích jeho vlády, povyšující reprezentační prostory a místa setkávání na úroveň dobového vkusu a potřeb politicky i hospodářsky mocného šlechtice, můžeme dočíst u dějepisce Bohuslava Balbína v díle *Rozmanitosti z historie Království českého*. Balbín, obdivovatel a dokumentátor národní historie, se v jedné z kapitol věnuje rožmberskému rodu a jeho hlavnímu představiteli Vilémovi z Rožmberka a vypráví nám nejednu poutavou, někdy i úsměvnou historii dotýkající se života jihočeského města Krumlov. Co je však pro naše téma zajímavé, je část věnovaná zahradám zámku, kde Balbín kromě bujně vegetace popisuje *z kamene vyvedenou na způsob italskou a velmi elegantní stavbu*,

⁶⁷ MUCHKA 2001, 46.

vybudovanou dle jeho slov v roce 1556. V latinském originále zahradní architekturu zámku, nacházející se nad zámekem v místě dnešních dispozičně upravených zahrad jistě ještě po polovině sedmnáctého století, kdy Balbín paměti Čech sepišoval a vydával, nazývá *aestuarium*.⁶⁸ Latinský slovník z tohoto ohledu nabízí mnoho významů, ovšem nejpravděpodobněji by se termín dal chápat jako stavba, libovolné velikosti, se světnicí a kamny, vybavenou vodní nádrží či lázní (*balnearium*), která zároveň mohla sloužit jako odpočívárna, šatna a místo k celkovému klidu a rozjímání. Z kontextu vyplývá, že stavba, dle českého překladu Balbína (2017) chápana rovněž jako prostor sloužící k hostinám, byla velice luxusní, na soudobé poměry až neobvykle, a tak ji mohlo zahrnovat i toto luxusní zařízení. O pravdivosti těchto slov, dokládajících existenci stavby v zahradách krumlovského zámku se rovněž můžeme přesvědčit v díle Václava Březana, popisující stavbu jako *lusthauz nahoře v zahradě nad zámekem*. Nový soupis památek historických a uměleckých, pojednávající o městě Krumlov, nám z tohoto směru nabízí další upřesnění a to, že se jednalo o *zděný okrouhlý lusthauz v zahradě nad zámekem stavěn od Vlacha roku 1555*.⁶⁹ Jedinou nesrovnalostí, těchto zdrojů je určení doby dostavby letohrádku, jelikož Březan a soupis dvojice Mareš a Sedláček uvádí rok 1555, tedy o rok dříve nežli Balbín.⁷⁰

Do dnešních dnů se stavba, popisována nejméně ve dvou zdrojích ze 17. století, nedochovala. Březanův popis lokalizuje stavbu lusthauzu neboli letohrádku v zahradě nad zámekem. Určení místa snad můžeme chápat, jako prostor západního předpolí zámku, obehnaný původním středověkým opevněním, nabízející klidné ničím nerušené území vhodné k stavbě budov k soukromým účelům šlechtické rodiny. Bohužel, jak stavba vypadala, co jí bylo součástí, zda stavbu pokrýval zajímavě zvolený ikonografický program malířské či sochařské výzdoby, vázající se na Rožmberky se již nedozvíme, ovšem lze se pokusit hypoteticky nastínit možnou funkci, význam a z části i podobu letohrádku, jednu z první zcela jistě renesančních staveb v areálu zámku.

O tom, zdali stavba, popisující Balbín jako *Italico opere* (zpracovaná italským způsobem) byla skutečně renesanční, snad nemůže být pochyb.⁷¹ Sláva italské renesanční architektury, zahrnující v sobě ušlechtilost, krásu a eleganci, daleko přesahovala hranice nejenom místního území, ale její vzhlas se šířil později po celé Evropě, k čemuž přispěla i bohatá produkce

⁶⁸ Originál textu Bohuslava Balbína (*Miscellanea historica regni Bohemiae*) je ke shlednutí na: www.archive.org

⁶⁹ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 601.

⁷⁰ BŘEZAN 1941, 65.

⁷¹ Přídomek *italský* je třeba chápat, jako dobový výraz pro pojetí architektury renesančním stylem. S termínem „*italský styl*“ se můžeme setkat například v popisech a návrzích renesančních komínů v Serliově VII. traktátu. Viz JAKUBEC 2003, 95.

architektonických traktátů, zahrnující popisy, ale i obrázkovou přílohu.⁷² Krom toho, Balbín v textu udává přesnou dataci stavby, tedy rok 1556 (dle Březana, Mareše a Sedláčka 1555), kdy se již v našem prostředí jistě nacházela stavba, která se mohla stát typovým a ideovým vzorem krumlovského letohrádku, jakožto obytné vily ve volném prostoru, v prostředí zahrad a parků užívající se k občasnému pobytu a rekreaci v letních měsících.⁷³ Nesetkáme se s ní nikde jinde než na dvoře Ferdinanda I. Habsburského. Pražský Belvedér, zvaný též Letohrádek královny Anny stavěný v letech 1538-1552 Paolem della Stellou a dalšími italskými (vlašskými) mistry byl v době vzniku skutečně výjimečnou stavbou, jak formou, způsobem organizace prací a výstavby, promyšleným umístěním, vyvedením i kvalitou.⁷⁴ Porovnávání pražského letohrádku a typologicky podobného, ale blíže nespecifikovaného objektu v zahradách krumlovského zámku pochopitelně nelze komentovat z hlediska formálního ani stylového, ovšem nabízí se řada dalších vztahů, které i přes nedostatek informací o krumlovské stavbě lze zkoumat. Obzvláště zajímavá je komparace osobností dvou stavebníků obou letohrádků, autoritativního krále Ferdinanda I. Habsburského a vlivného šlechtice Viléma z Rožmberka a podnětů vedoucích k výstavbě reprezentativních objektů v zahradách jejich sídel. Stejně tak je důležitá analýza zvolené výzdoby na pražském letohrádku vyjadřující aktuální témata, zájmy, či potřeby habsburského panovníka a celého rodu, hýbající rovněž světem Rožmberků.

V první řadě lze pozorovat počátky zájmu o renesanční umění na Ferdinandově pražském dvoře a možný vliv na mladého rožmberského šlechtice toužící stejnou měrou po skvostném sídle, vyrovnávající se všemi ekvivalenty s dalšími významnými dvory renesanční Evropy. Ferdinand I., ač přes trvající problémy s podporou, která financovala jeho nákladné stavební počiny,⁷⁵ nezanedbával, již od dob Jagellonců, započatou náklonnost k zvelebování Pražského hradu renesančně laděným tvaroslovím. Daný vkus, zájem o italské prostředí a zejména o jeho umění se u Viléma z Rožmberka stejně jako u Ferdinanda I., formoval již během dospívání, při studiích a díky kontaktům s předními osobnostmi humanistické společnosti.⁷⁶ Oba byli předurčení k výchově, zajišťující dostatečnou průpravu ve věcech vládnoucích, ale neopomnělo se ani na složku, zaručující dosažení nadstandardů v rámci společenského

⁷² Architektonické traktáty Sebastiana Serlia. Elektronické zdroje: <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Serlio%2C+Sebastiano%2C+1475-1554%22>, vyhledáno 20.3.2020

⁷³ MUCHKA 2001, 58.

⁷⁴ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 28.

⁷⁵ ČORNĚJOVÁ/RAK/VLNAS 1995, 54.

⁷⁶ Ferdinand I. Plynně hovořil několika jazyky a byl nejvznešenějším osobním žákem renesančního učenice Erasma Rotterdamského. Viz HORA-HOŘEJŠ 1994, 10.

a kulturního vzdělání.⁷⁷ Zajisté netrvalo dlouho, kdy si takto kultivovaní aristokraté uvědomili, že jedním z prostředků vynucující kýžený respekt a obdiv zaručuje reprezentativní vládnoucí sídlo se všemi náležitostmi, jako byla bezesporu ohromující přírodní scenérie zahrad a přilehlých zákoutí. Vilém z Rožmberka si snad mohl toto své přesvědčení uvědomit již v době zmíněného studia v pasovském Hackelbergu, kdy se pohyboval v prostředí humanisticky smýšlejícího a kulturně založeného biskupa Wolfganga von Salma (1514–1555),⁷⁸ jehož sídlo obklopené dnes již nezachovanými vodními díly, grottami či labyrinty, navštívil i biskupův podporovatel Ferdinand I. Habsburský.⁷⁹ V nadcházejícím důležitém momentu Vilémova života, ovlivňující podobu krumlovského sídla, můžeme též spatřovat jistý vliv habsburského rodu. V roce 1551, kdy již zastupoval post místodržitele v Čechách Ferdinandův syn, Ferdinand II. zvaný Tyrolský,⁸⁰ se Vilémovi při příležitosti uvítání Marie Španělské, manželky Ferdinandova prvorozeného syna arciknížete Maxmiliána, naskytla možnost připojit se společně s dalšími významnými českými, moravskými, rakouskými a uherskými šlechtici k výpravě do italských zemí, kde se v severoitalském městě Janově měla udát nezapomenutelná dlouho připravovaná slavnost na počest habsburského rodu.⁸¹ Jakou měrou poznamenala cesta mladého Viléma z Rožmberka, krajinami a městy překypujícími renesančními památkami, není těžké odhadovat. Zvláště, když nahlédneme k faktu, že zanedlouho po návratu z cest (1552), došlo pravděpodobně také z přičinění nabitých zkušeností a poznání italského způsobu života, ideálů, literatury, umění a podoby užívání zahraničních sídel,⁸² k výstavbě renesančně laděného zahradního letohrádku a posléze i celého rožmberského sídla.

Znovuobjevené a zpopularizované myšlenky a texty starověkého Říma, popisující římské vily, parky a jejich vybavení se staly hlavními hybateli novověkého vývoje a zájmu o umění spjatým se zahradami aristokratických sídel,⁸³ zprostředkovávající ideu spojení člověka s přírodou, dotvářející harmonické prostředí s možností načerpání fyzické i duševní síly. Záhy se s touto ctnostnou myšlenkou propojila funkce zahrady a její architektury jakožto prostředek k okázalé reprezentaci, v počátcích patrná zejména v oblasti Toskánska, v zahradách

⁷⁷ Vilém z Rožmberka se šest let vzdělával v ústavu pro mládež z nejvyšších aristokratických kruhů, který si pod názvem „*Gymnasium literarium Pataviense*“ záhy získal mezinárodní proslulost. Její učitelé se hlásili k humanistickému pojetí vzdělanosti, jak je ztělesňoval uctívaný Erasmus Rotterdamský. Viz PÁNEK 1998, 30.

⁷⁸ BOSL 1983, 659.

⁷⁹ KRČÁLOVÁ 1973, 532.

⁸⁰ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017, 11.

⁸¹ PÁNEK 1998, 64.

⁸² O velmožských dvorech více Václav Bůžek, In: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 53.

⁸³ Popis Pliniovy vily laurentské. Přepis Viz SEDLÁČEK 1917, 39.

Medicejských vil,⁸⁴ posléze pronikající i do dalších oblastí Itálie a zaalpské Evropy. Oblíbenost zahradní renesanční architektury, jmenovitě lusthausů během poloviny 16. století dokládá i jejich četnost v rakouském, tyrolském či německém prostředí.⁸⁵ Pakliže připustíme, že stavba krumlovského lusthausu je zprostředkovanou myšlenkou idejí nového humanistického směru, následující typově tuto skupinu staveb, je možné domýšlet, že se i ony mohly stát inspiračním zdrojem a impulzem k jeho výstavbě. Podněty z italských, ale i například tyrolských a německých sídel, jež mohl Vilém spatřit během putování, zajisté čerpal celý život, ale pravděpodobně nejmohutnějším impulzem k výstavbě renesančního sídla byla pro něj sounáležitost s habsburským rodem, zajišťující mu výhody a privilegia, ale i četné povinnosti a v jistém smyslu i zdravou dávku soupeření v rámci obhospodařování a zvelebování sídla. Zdá se, že Vilémova záliba, jak by se s nadsázkou o této rivalitě mohlo mluvit, ho nepřestávala naplňovat ani v době rudolfinské. Obdivná slova Rudolfa II. vyzdvihující jeho zahradu a přilehlý Rožmberský palác na Pražském hradě, uvádějící, že *na tak omezeném prostoru nic neschází*,⁸⁶ značí ale i vzájemný respekt a úctu.

Klíč k dalším informacím o nedochovaném krumlovském lusthausu a jeho možné malířské výzdobě je dozajista nutno hledat v jeho původní funkci, která není tak jednoznačná, jak by se na první pohled mohlo zdát. O významu lusthausu, jako o místě k odpočinku jsme se již zmínili. Z literatury, dotýkající se alespoň z části staveb typu lusthausů, však vyplývají i jiné souvislosti. Z bádání lze usoudit, že se výlučně nejedná o funkci sezónní, s níž korespondují zmíněné rekreativní činnosti, ale patrně více, se zdá být opodstatněna funkce reprezentativní, kdy se při významné události přistupovalo k výstavbě lusthausů ve smyslu budovy, oslavující důležitý historický moment související s rodem, či užívající se při příležitosti oficiální návštěvy eminentního šlechtice či přímo příslušníka královské rodiny. Příkladem může být výstavba lusthausu v Hofgarten mnichovské královské rezidence, ve kterém v roce 1530 přijal bavorský vévoda Vilém IV. císaře Karla V., který byl přizpůsoben dvornímu publiku množstvím výjevů z řecké i římské historie, narážejících na vzdělanost vladaře, důvěrně obeznámeného s antickým světem.⁸⁷ Lze dojít k názoru, že stavby typu letohrádku byly nákladné luxusní objekty, mimořádně vhodné k přijímání nejvybranější společnosti, k čemuž dopomohla zajisté i malířská výzdoba, vázající se velkou měrou k osobě držitele sídla. O tom, že výzdoba letohrádků, neméně i ostatní renesanční architektury, byla promyšlená a velice

⁸⁴ KROUPA 2004, 14.

⁸⁵ BAŽANT 2006, 73.

⁸⁶ BALBÍN 2017, 242.

⁸⁷ HUSE 2009, 32.

podstatná součást reprezentativní stavby, reflektující individualitu a nezaměnitelnost stavebníka, dokládá i vztah Ferdinand I. Habsburského a pražského letohrádku Belvedér. Z archivních pramenů, ve kterých se mimo jiné dovídáme mnoho o postupech prací, se setkáváme s informací, že zvolená výmalba prostorů byla zcela v režii panovníka dle jeho přání.⁸⁸ Pražský Belvedér, symbol Ferdinandovy lásky k umění, architektuře, ale i politické moci, oslavy modrosti a neměnnosti habsburského rodu, nemohl v žádném případě uniknout zájmu příchozím, a tím více ne Vilémovi z Rožmberka, budující svůj palác na Pražském hradě, z jehož okolí se na stavbu pražského letohrádku skýtal nevídaný pohled. Fragmenty renesančních hlavic sloupů z Vilémova Rožmberského paláce, jehož celkovou podobu známe pouze z několika málo historických vyobrazení, nápadně připomínající architektonické články Ferdinandova letohrádku jsou budiž jen malým, ovšem důležitým, náznakem propojení rožmberských a Ferdinandových architektonických projektů.⁸⁹ O propojení malířské výzdoby obou letohrádků můžeme bohužel jen spekulovat.

Stavba luthauzu v Českém Krumlově byla jednoznačně jednou z prvních staveb na zámku, odrážející veškeré nově nabitě vjemy renesančního bytí z prostředí domácího, ale i zahraničního. Neutuchající zájem mladého Rožmberka toužícího se vyrovnat, ne-li převyšovat nejvýznamnější šlechtické dvory, vedl k počátkům bohaté stavební aktivity na krumlovském panství. Snaha začlenit se k elitní společnosti tehdejšího světa, mohla být ve svých počátcích vyjádřena vybudováním reprezentativní zahradní stavby, oslavující Viléma z Rožmberka jakožto představitele význačného rodu, k čemuž nás ostatně dovádí i několik historických momentů, v rozmezí let 1552 až 1556, odrážejících snahu Viléma z Rožmberka obhájit prvenství moci Rožmberků v Čechách. Období prvních Vilémových politických kroků, dominujících ve znamení bojů o privilegovanost rožmberského rodu, je těsně spjaté s prvními náznaky krumlovské výstavby renesanční architektury a její výmalby, jistě chápanou jako součást propagace a podepření rodové moci a slávy.⁹⁰ První z těchto okamžiků, předznamenávající uměleckou reprezentaci vladaře a potřebu vyčleňovat se ze standardů soudobé šlechty z hlediska úrovně vybavenosti a ušlechtilosti šlechtického sídla, můžeme spatřovat v události slavného sporu s knížaty z Plavna, s nimiž Rožmberk vedl dlouholeté rozepře o prvenství mezi českou aristokracií. Z předchozí kapitoly, zdůrazňující postupný

⁸⁸ Postup prací zdržovalo také to, že Ferdinand chtěl osobně rozhodovat o všech věcech týkajících se vzhledu stavby. Když například arcivévoda doporučoval strop spojený s krovem, na němž by mohly být namalovány planety a nebeská znamení, Ferdinand sice se stropem ve tvaru klenby souhlasil, ale téma malby chce určit sám, až přijede do Prahy. Viz BAŽANT 2006, 19-20.

⁸⁹ Více o Rožmberském paláci píše Petr Chotěbor v souhrnné monografii o Rožmbercích. In: BALOG 2011, 217.

⁹⁰ PÁNEK 1989, 248–272.

vývoj a růst moci rožmberského rodu dějinami, si připomeňme okamžik, kdy Českému Krumlovu vládl Vilémův a Petrův předek Petr IV., kterému se koncem 15. století podařilo pro rod vydobýt, do doby Vilémova panování, neměnné pravidlo prvního místa ve stavovské obci českého panstva. Pevné politické postavení, Rožmberky vnímané, jako symbol starobylosti a význačnosti rodu a jeho dědictví, odkazující na úctu k předkům, bylo pro jihočeské pány nemyslitelné porušit či nerespektovat.⁹¹ Hrozba, podlamující Vilémův status, narušující jeho představu prosperity a ohrožující odpovědnost za celé dominium, byla pro něj notně citovou záležitostí a snad i prvním impulzem, jenž vedl k znovuobjevení dokumentů, dokládající domnělý, ale příslušníky rodu Orsiniů uznávaný,⁹² starověký italský původ rodu, což z hlediska tehdejšího pozitivního vnímání řecké a římské kultury,⁹³ mělo napomoci zvýšit renomé a získat ztracený věhlas a vážnost rodu. Uvážíme-li, že pokud se Rožmberkové, stejně jako vládnoucí habsburský rod, směle odvozující své kořeny ze zbožštěné juliánské dynastie císařů, či z neméně nepravděpodobné varianty, řeckého velitele trojských válek Hektora,⁹⁴ pokusili vydobýt přední postavení ve společnosti přisouzeným slavným původem rodu a tím se co nejvíce přiblížit ideálům a vzorům vnímaným v renesanci, bylo jisté, že se pro dosažení slávy a moci přimějí i k další pronikavější osobní reprezentaci, což dozajista intenzivněji naplňovala složka umělecká. Celý spor, zahrnující v sobě nejedno spletené diplomatické, ale i tajné vyjednávání, se díky podpoře rodově spřízněných šlechticů Pánů z Hradce a jiných urozených pánů a rytířů, stojících za zájmy rožmberského rodu, podařilo obrátit ku prospěchu Rožmberků. Veškeré snažení opozičního rodu knížat z Plavna prakticky ukončila smrt politicky nejvlivnějšího představitele Jindřicha IV., na jehož místo nejvyššího kancléře Českého království dosedl Vilémův a Petrův švagr Jáchym z Hradce.⁹⁵

Pokud se na období prvního politického úspěchu Viléma z Rožmberka, podíváme podrobněji z pohledu uměleckého, zjistíme, že s přibývajícím mocí, jinak řečeno, se znovu obhájením rodového postavení, vzrostla u rožmberského vladaře i jistá potřeba demonstrovat prvenství i jinými prostředky, nežli pouze politicko-správními jednáními a přidruženými

⁹¹ Jak uvádí Václav Březan, pro Viléma z Rožmberka napravení pořádků a znovuobnovení výsostného postavení Rožmberků bylo toliko podstatné, že pokud by došlo k neuposlechnutí jeho výzev, citováno: „*nemíní v Čechách zůstatí než tam zase obrátiti se, odkudž jeho původ jest, to jest do Itálie.*“ Viz BŘEZAN 1941, 31.

⁹² PÁNEK 1989, 24.

⁹³ Nový mezník v přístupu ke studiu člověka i jeho kulturní historii je spjatý s kulturním a duchovním přerodem západní Evropy v 15. a 16. století. Nástup humanismu a renesance ve svých důsledcích změnil vztah člověka k jeho historii. Díky výzkumům renesančních humanistů, kteří začali systematicky studovat literární díla starověkých, řeckých a římských učenců. Renesanční šlechtici a mecenáši umění učinili součástí svých sbírek i antické umělecké předměty. Viz SOUKUP 2011, 94.

⁹⁴ KRIEGER 2003, 16.

⁹⁵ BALOG 2011, 70–71.

dokumenty. Grandiózně stoupající sebevědomí mladého Rožmberka se projevilo z hlediska reprezentace nemalými výdobytky, symbolicky dotvářející auru až žárlivě střežené nedotknutelnosti, projevující se nejprve započnutým užíváním působivé vladařské titulatury,⁹⁶ poté oficiálními změnami v podobě rožmberského erbu, pyšníci se nyní kromě, již ze středověku proslulé červené pětিলisté růže na stříbrném poli, doplněnými skosenými červeno-bílými pruhy, odkazujícími na spříznění rožmberského rodu s již zmíněným italským rodem Orsini.⁹⁷ Výše zmíněné aspekty, dotvářející autoritu vladaře, dopomohly k ušlechtlejšímu uvedení rodu do společenského života zámožných českých i zahraničních stavů a dalších významných vrstev obyvatelstva, k němuž bylo zapotřebí zajistit i odpovídající prostředí, umožňující plnění funkce reprezentativního společenského dvora.⁹⁸ K tomuto uměleckému povznesení sídla dozajista nestačila pouze vladařova mecenášská touha, ale k praktickým účelům zde byla povolána a k tomuto záměru v polovině 16. století vytvořena, početná skupina dvořanů, úředníků, umělců a mnoho dalších služebníků, starající se rovněž i o potřebnou kulturní vložku dvora.⁹⁹ Václav z Rovného (1448–1531), humanisticky vzdělaný rožmberský kancléř a knihovník, dle Šamánkové také údajný tvůrce legendy o spřízněnosti Rožmberků s italským ursiniovským knížecím rodem, zároveň stavebníkem krumlovské kaplanky (1520), první renesančně laděné stavby v Českém Krumlově,¹⁰⁰ byl jistě zajímavou a ojedinelou osobností, pohybující se na zámku ještě v době, kdy Viléma ještě všechna rozhodování o osudu panství čekala. Není ani vyloučeno, že se k myšlenkám někdejšího kancléře a k moudrostem obsahující jeho rozsáhla knihovna, často vracel. Pokud toto tvrzení nelze dosvědčit, je alespoň možné říct, že se město Český Krumlov již v počátcích 16. století vyznačovalo osobností duchem renesanční, vzdělanou a otevřenou k uměleckým proudům, přinášejícím nové principy renesanční architektury a její výzdoby.

V případě pozdější výstavby letohrádku neboli luthauzu (1555–1556), se již notně projevila snaha vladaře přiblížit se blíže módním projevům dvorní renesance nejbližší zprostředkovaným pražským habsburským dvorem. Povolání italských stavebníků (Vlachů) na stavbu luthauzu dále tuto domněnku potvrzuje. Vzhledem k tomu, že stavba letohrádku dobou vzniku zcela koresponduje s dobou pomyslného vítězství a nastoleným prvenstvím rožmberského rodu v zemi (1556), není nemístné považovat zrod stavby za možné zhmotnělé dovršení politických úspěchů. S ohledem na Rožmberkovu vzdělanost a poznání

⁹⁶ PÁNEK 1998, 118.

⁹⁷ http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_o_inf_znaky.xml?style=printable, vyhledáno 30. 4. 2020

⁹⁸ Více o tom Petr Vorel ve sborníku *Opera Historica* 3, In: BŮŽEK 1993, 142.

⁹⁹ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 52–61.

¹⁰⁰ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 25.

vzorů italských, německých, ale i pražských, neméně pak s poukazem na adekvátní zaměření Viléma z Rožmberka a jeho pokusu o začlenění rodu k antickým kořenům, považuji za pravděpodobné, že stavbu doprovázel nástěnný malířský program, vizuálně dotvářející věrný příběh o starověkém původu, doplněn o nově vzniklé a již zcela legitimní erbovní znamení, objevujících se ostatně na zámku o pár let později s nezanedbatelnou pravidelností, stejně jako scény z antické mytologie, neméně alegorická vyobrazení, nejčastěji personifikace ctností, kterými měl být dle ideálů humanismu obdařen každý člověk, usilující o obdiv a respekt tehdejší vzdělané společnosti. Motivy a alegorie mohly, stejně jako například v případě Ferdinandova pražského letohrádku, sofistikovaně poukazovat na sebeoslavu iniciátora (použití monogramů, erbů a dalších symbolů). Ztotožnění s antickým světem a hledání vhodných alter eg mohlo být na to vyjádřeno bohatým ztvárněním všudypřítomných antických hrdinů, v jejichž slavných skutcích vladaři spatřovali důležitá poselství, poučení a ideály.¹⁰¹

S možnou, ale bohužel stále jen hypotetickou domněnkou, lze říci, že stavba a předpokládaná výzdoba luthauzu byla první Vilémovou osobní zповědí, poukazující na veškerá pozitiva rozvíjející se politicky a hospodářsky úspěšné osobnosti, ovšem jak již bylo uvedeno, osud a podoba letohrádku nám do dnešních dnů bohužel zůstává skryta.¹⁰² Ve prospěch teorie, kterou jsem vyjádřila v předchozích odstavcích, dotýkající se vlastní podoby krumlovského luthauzu, lze snad ještě dodat, že objekt, dle literatury milně označovaný pouze jako *dřevěný luthauz*,¹⁰³ nebyl pouze provizorním altánem, ale skutečně plnohodnotnou kamennou stavbou, nicméně ne zcela technicky zvládnutou, což dokazuje záznam o pozdější nutnosti rekonstrukce luthauzu spočívající ve zpevnění stěn dřevěnými pilíři.¹⁰⁴ V návaznosti na dané osvětlení bych zcela vyloučila, že se jednalo pouze o dřevěnou stavbu, jak jej označuje Krčálová a jeho význam bych podpořila i skutečností, že během opravy bylo nutno opatřit a navést veliké množství stavebního materiálu,¹⁰⁵ z čehož vyplývá, že se dozajista nejednalo o drobnou stavbu, ale naopak o monument skýtající nemalý prostor

¹⁰¹ O shrnutí komplikované výzdoby Ferdinandova letohrádku se již pokusil v předešlých letech Jan Bažant v publikaci *Pražský Belveder a severská renesance*, hledající souvislosti zvolených motivů a alegorií s osobou stavebníka Ferdinanda I.

¹⁰² Původní rožmberské zahrady, uváděné jako zahrada nad zámkem, připomíná dnes snad jen opěrná zeď renesančního původu na přístupové cestě od zámku a další zděná část členěna nikou.

http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_zahrada_jizdar.xml, vyhledáno 15. 3. 2020.

¹⁰³ KRČÁLOVÁ 1968, 357.

¹⁰⁴ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 601.

¹⁰⁵ Z archivních materiálů, publikovaných v *Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okrese českokrumlovském* se dovídáme, že během oprav luthauzu bylo na místo dopraveno sto vozů dříví.

Viz MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 601.

pro umělecké ztvárnění daných myšlenek ve prospěch a slávu rodu. K teorii, přispívající k názoru, že byl letohrádek vybaven malířskou výzdobou může posloužit, kromě zmíněných příkladů z německého a pražského prostředí, také pro Krumlov bližší, zámek v Třeboni, pyšníci se v minulosti rovněž dřevěným renesančním letohrádkem, který byl dle dochovaných záznamů bohatě vybaven a vymalován nástěnnými malbami.¹⁰⁶ Vzhledem k tomu, že v případě treboňského luthauzu se jednalo o mladší stavbu, je možné, že jedním ze vzorů mohl posloužit luthauz českokrumlovský.¹⁰⁷

O malířích, tvořících v padesátých letech na krumlovském zámku, se zdá, nevíme mnoho, ale ze zachovaných záznamů si lze alespoň z části utvořit jistou představu. Již z počátku 16. století jsou nám známé doklady o barevné malířské úpravě fasád nově zbudovaných částí zadního (horního) nádvoří provedeny neznámým umělcem, posléze ve třicátých letech je k dispozici zmínka v testamentu stolaře Hanse Horna o malíři pracujícím na zámku, ale rovněž dále nespecifikovaného. O počínající náklonnosti o uměleckou reprezentaci Rožmberků, korespondující i s dobou výstavby luthauzu, svědčí až zápisy o malíři z konce padesátých let, kterého Krčálová v článku pro časopis *Umění*, označuje jako pravděpodobného rožmberského portrétistu. Nejzajímavějším výsledkem bádání o počátcích působení malířů na Krumlově, pro naše účely, spatřuji v dochovaném seznamu z roku 1556, zahrnující jména osob, tedy i malířů, stravujících se nadále v zámecké kuchyni. Krčálová upozorňuje na malíře (jmenován Dionysius), který rokem 1556 pravděpodobně dostal svých povinností na zámku a neměl se nadále zdržovat na zámku.¹⁰⁸ Můžeme v tomto zdánlivě nepodstatném záznamu spatřovat, již ukončenou malířskou práci na reprezentativní stavbě v zahradách zámku, a tedy i doklad o setrvávání malířského mistra na zámku v době vzniku letohrádku? Pokud ano, je pak zcela možné, že se letohrádek skutečně mohl stát jedním z prvních objektů českokrumlovského zámku, který svým uměním započal vytvářet tradici nástěnné výmalby v duchu rožmberského dvora.

Z celkového souhrnu informací, nám k dispozici, nicméně vyplývá několik skutečností. Vilém z Rožmberka počátkem vlády zaujmul nevybíravý postoj v otázce rozvržení mocenských sil ve stavovské obci a všemi podpůrnými možnostmi se tohoto stanoviska nechtěl a vzhledem k veliké odpovědnosti související s rodovými závazky, ani nemohl vzdát. Cílevědomost a intelekt vzdělaného velmože ho nakonec k daným cílům dovedla, což se

¹⁰⁶ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 82.

¹⁰⁷ Osud treboňského letohrádku byl zpečetěn dvacátými roky 17. století, kdy došlo k úpravě zahrady zámku a samotná stavba letohrádku byla zničena. Viz KUČA 2008, 694.

¹⁰⁸ KRČÁLOVÁ 1968, 358.

několik let po nástupu do funkce odrazilo v počínající umělecké reprezentaci vladaře. Zprvu jde sice o, nám již neznámou stavbu v zahradě zámku, která však svým charakterem i významem, dotváří celkovou zaujatost Viléma z Rožmberka do nových stavebních podniků a uměleckých tendencí renesance. Neméně svůj smysl pro vybrané umění projevil v počátcích ve snaze podporovat přicházející umělce, které lákala vidina kulturně založeného prostředí a majetného rožmberského dvora. Vzniklé portrétní malby z počátku padesátých let jsou bezesporu dokladem o míře urozenosti posledních Rožmberků, počínajících třibit svůj vysoce vyvinutý cit pro krásná umění a vytváření hodnotných reprezentativních sídel. K této domněnce nás zanedlouho přivedou nadcházející léta, z umělecké stránky, mnohem bohatších na dochovaný materiál, dovolující konkrétněji okomentovat rožmberské umělecké preference a kulturní vazby vztahující se k zámku v Českém Krumlově.

III.3. Renesanční výmalba interiérů – odraz období politického vzestupu, reprezentace a sňatkové politiky Rožmberků na podobu rožmberského sídla

Přestavby vlastního hradu v Českém Krumlově lze komentovat od započnutých let šedesátých, volně probíhajícími až do konce 16. století, zprvu se projevujícími menšími úpravami, posléze se ve stavbě přistupovalo k celkové inovaci a nástavbám budov, poskytující prostor pro úpravu stěn renesančně laděnou malířskou výzdobou. S posloupností časového uspořádání se jednalo zejména o období sedmdesátých let, do kterého rovněž spadá, snad z celé výzdoby nám vyhraněné doby, nejdominantnější a z uměleckého pohledu a mínění odborné literatury nejvíce ceněná nástěnná výzdoba předního nádvoří z doby kolem roku 1574–1577.¹⁰⁹ Před tím, než se tématem budeme podrobněji zabývat, je potřeba nastínit období, které nejvýznačnější figurální malířskou výzdobu zámku z období sedmdesátých let předznamenávalo, tj. doba let šedesátých. Dále je nutno okomentovat stavební změny určené etapy ve spojitosti dalších osudů pánů z Rožmberka a skrze to shledávat souvislosti a vysvětlit danou problematiku složité malířské výzdoby zámku.

¹⁰⁹ O malířské výzdobě na zámku v Českém Krumlově nejkomplexněji hovoří článek Jarmily Krčálové v časopisu *Umění* z roku 1968, (KRČÁLOVÁ 1968, 357–379.) Krčálová svůj odborný názor publikovala též v souborné knize *Dějiny českého výtvarného umění II/1* z roku 1989 (KRČÁLOVÁ 1989, 69.) a dalších převážně přehledových publikací.

Počátek šedesátých let znamenal pro vývoj uměleckého povznesení zámku přesněji pro stavební změny a jeho následnou výtvarnou složku poměrně plodné období, což mohlo být zapříčiněno řadou faktorů. Důvody patrného rozkvětu stavební činnosti na zámku mohly být dány jak politickou situací rožmberského rodu, majícího povinnost počátkem šedesátých let dále soustavně udržovat získaný vliv a z tohoto důvodu rodinné příslušníky, hlavně Viléma z Rožmberka, neminula řada politických sněmů a ostatních společenských setkávání,¹¹⁰ potřebných k udržení vydobytého postavení v kruzích vysoké diplomacie, s čímž souvisela potřeba obhospodařovat vlastní reprezentativní sídlo vhodné k naplnění nejnáročnějších potřeb význačných diplomatických návštěv, tak konkrétně snahou Viléma z Rožmberka svou energii věnovat do věcí zaručujících kýžené pokračování rodu, k čemuž mělo dopomoci sňatkové spříznění s reprezentativní vysoce postavenou příslušnicí urozeného a nejlépe mezinárodně uznávaného rodu. Již v minulosti byl vysloven názor, že stavební změny na zámku v Krumlově, dávající prostor k novému pojetí nástěnné malířské výzdoby vnitřních i vnějších zdí, příznačně korespondují s roky smluvených Vilémových sňatků.¹¹¹ Romantická představa budování skvostných sídel z popudu manželství a lásky k osudovým ženám není jistě zcela opomíjená,¹¹² ovšem je nutné přisoudit k danému podnětu spíše nežli přičinění emocionální, impuls zhola praktický. Zprvu šlo samozřejmě o to, představit své nastávající a nejenom jí, jak honosné a vybavené sídlo šlechtic vlastní.¹¹³ Z faktické stránky, bylo zapotřebí, aby manželka, spolu se svým fraucimorem, mohla být uvítána v novém, prakticky pro její potřeby a dle dobového vkusu, vybaveném sídle. Z důvodu nedostatku reprezentativních a komfortních soukromých pokojů se muselo notně přistoupit k výraznějším stavebním činnostem patrných i na zámku v Českém Krumlově. O dispozičních změnách na zámku v závěru let padesátých, předcházející rok prvního sňatku (1557) Viléma z Rožmberka a s tím související předpokládaná potřeba přebudování starých traktů a místností hradu na lépe sloužící a prostornější pokoje, bohužel není podrobnější záznam. K účelům osobního užívání prostor pro první manželku Viléma z Rožmberka, Kateřinu z Brunšviku (1534–1559)¹¹⁴

¹¹⁰ PÁNEK, in: BŮŽEK 1993, 9–11.

¹¹¹ http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_3nadvori_horhra.xml, vyhledáno: 1. 5. 2020.

¹¹² Nepodloženým, ale stále setrvávajícím příkladem stavby, oslavující významné ženy panovníků, může posloužit samotný letohrádek královny Anny, který už svým názvem napovídá, komu byla stavba určena. Viz BAŽANT 2006, 31–38.

¹¹³ Prestižnímu vzestupu odpovídaly také zvýšené nároky na reprezentaci, na niž Vilém velkoryse vydával obrovské částky. Přijel do Brunšvicka s okázalým doprovodem, nakupoval klenoty a jiné nákladné dary pro nevěstu i její příbuzenstvo a po návratu připravil Kateřině velkolepé uvítání v Praze i na svém dominiu.

Viz PÁNEK 1998, 118.

¹¹⁴ NĚMEC 2001, 47.

a jejího doprovodu,¹¹⁵ snad mohly sloužit pokoje dolního a horního fraucimoru, popisující je již inventář z roku 1545. Tehdejší zámek a jeho místnosti, celé vybavení a umělecká výzdoba pokojů je bohužel téměř zapomenuta, přesto lze usoudit, že s ohledem na uspokojivou finanční situaci Viléma z Rožmberka a na dochované záznamy, hovořících o luxusním vybavení a nábytku (1557),¹¹⁶ nemůže být pochyb, že šlo o vsutku vynikající, přepychové a umělecky bohaté prostory. Spojení Viléma z Rožmberka a Kateřiny z Brunšviku, dcery německého vévody Erich I. z Brunšviku-Kalenberku, samozřejmě přineslo s ohledem na rodové nároky a priority mnohé výhody. Přirozeně se se smluveným sňatkem a manželstvím Vilémovi z Rožmberka naskytla příležitost zplodit prvorozeného nástupce a budoucího majitele rozsáhlého panství, ovšem ještě aktuálnější a v nestálé době podstatnějším zvýhodněním se stal nově nabitý status bohatého českého šlechtice s přímými styky s říšskými knížaty, což byla pro rožmberský rod zcela nová zkušenost. Vstup do kruhů německé šlechty, ačkoliv brunšvické vévodství nebylo sjednoceným knížectvím a rod jako takový neoplýval závratným bohatstvím, byl pro rožmberského vládce zajímavým převážně kvůli osobě Ericha II. (1528–1584),¹¹⁷ Kateřinina bratra, pěstujícího bohaté styky s významnými evropskými rody.¹¹⁸ Z našeho zájmu je osoba Ericha II. důležitá zejména proto, že stejně jako většina ostatních evropských šlechticů i on měl zájem na tom, aby jeho správní sídla a zámky nestrádaly a vyrovnávaly se vybaveností a přepychem uměleckých děl nastolenému trendu a požadavkům na luxus. Jeden z jistých Erichových stavebních počínů – zámek Welfenschloss v Hannoveruském Mündenu, dříve středověký hrad, zničený v roce 1560 rozsáhlým požárem, dal vévoda v následujících šedesátých a sedmdesátých letech, s předpokládaným využitím kontaktů z Nizozemí, přestavět na renesanční zámek.¹¹⁹ Z dnešního úhlu pohledu a způsobu posuzování hodnoty uměleckých děl a památek, by stavební aktivita a přestavba zámku vévody z Brunšviku v druhé půlce 16. století nebyla ničím tolik výjimečným, nicméně by domněnka korespondovala pouze tehdy, kdyby nebylo do dnešních dnů ojediněle zachované a velice hodnotné renesanční nástěnné výzdoby vnitřních reprezentativních prostor zámku z dob Ericha II., respektive Vilémova švagra. Spojitost Mündenu, rodiny brunšvických knížat a zámku Welfenschloss se zámek rožmberského vladaře v Krumlově vychází nejenom z nabitých rodinných vazeb, ale

¹¹⁵ PÁNEK 1998, 117.

¹¹⁶ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 443.

¹¹⁷ <https://www.deutsche-biographie.de/gnd119098652.html#ndbcontent>, vyhledáno 20. 6. 2020

¹¹⁸ PÁNEK 1998, 118.

¹¹⁹ Informace čerpané od paní Marie Anny Langefeld, která je průvodkyní na zámku Welfenschloss. Za její konzultaci a materiály děkuji.

můžeme ji nalézat i v zvoleném výběru stylu a formy nástěnných maleb pocházejících z nizozemského prostředí obou zámků. V případě zámku v Mündenu je zde, myšlenkově podobně jako v případě krumlovských nástěnných maleb nádvoří a přilehlých budov, hladkost stěn vnitřních prostorů, narušena iluzivně malovanými nikami vyplněnými figurálními plastikami biblických postav a antických hrdinů, ohraničenými iluzivně vystupujícím pásem členěným sloupy klasického řádu.¹²⁰

III.3.1. Rožmberská znaková chodba, Erbovní sál a další reprezentativní sály a pokoje

Novým stavením, dále kuchyní (pod dnešním Maškarním sálem) a pokoji pro Vilémova bratra, Petra Voka, započaly stavební úpravy let šedesátých.¹²¹ V téže době vznikl dnes již zaniklý, ale stále fragmentárně zřejmý Erbovní sál prostupující první a druhé patro nového severního křídla zámku, uzavírajícího prostor prvního (předního) nádvoří. V sedmdesátých letech je dle literatury sál propojen chodbou skrze prampouch k jižně položené kapli a k východně vysunutému křídlu (dostaveného pravděpodobně v roce 1577) skýtajících soukromé vladařovy pokoje.¹²² K samotné českokrumlovské malířské výzdobě interiérů šedesátých let jde z dochovaných fragmentů s určitostí říct, že se jednalo o barevné prostory (na různých částech chodeb a pokojů jsou patrné známky barevně provedených stěn a pásů zvolených do okrových, zelených, červených, šedých a bílých tonů) s typicky renesanční malovanou ornamentální tematikou (rozviliny, perlovce, listovce, konzolky, malované triglyfy, růžice).¹²³ Malby zdůrazňují jednotlivé články architektury. K reprezentativní části výmalby patří hlavně dochované malované rožmberské erby a znamení. Ty se objevují ve výzdobě stěn pokojů, které dnes slouží pouze jako propojovací chodby. Vzhledem k tomu, že byl zámek v dalších etapách neustále přestavován, je nutné pohlížet na prostory s větším přesahem a vnímat je jejich původní funkci a představit si zcela jinou dispozici. Ze všech zbylých fragmentů výzdoby zámeckých vnitřních prostorů šedesátých let můžeme jako malířsky nejdominantnější označit takzvanou Rožmberskou znakovou chodbu, představující v době největší slávy působivé entrée před samotným vstupem do monumentálního dvoupatrového slavnostního sálu.

¹²⁰ Popis vychází z fotografického materiálu zámku Welfenschloss. <https://www.deckenmalerei.eu/233387ec-0901-47bb-a195-99892160a965>, vyhledáno 16.6.2021.

¹²¹ KRČÁLOVÁ 1968, 357.

¹²² KUBÍKOVÁ, In: BŮŽEK 1993, 368.

¹²³ KRČÁLOVÁ 1989, 87.

Rožmberská znaková chodba se do dnešních dnů dochovala v poměrně dobrém stavu. Na první pohled je zřejmé, že se jednalo o hlavní koridor a jednu z nejreprezentativnějších částí zámku. [6] Jednak proto, že vstupní chodba přímo navazovala na vedlejší Erbovní sál, pro jeho velkoryse zvolenou prostoru, sloužícího k nejrůznějším oslavám, jednáním a jiným společensky významným událostem, ale rovněž kvůli jeho bohaté malířské výzdobě reprezentativního charakteru. Dochovala se řada malovaných erbů, datovaných rokem 1563,¹²⁴ z nichž jako první, hned u vstupu, zaujímá znak Viléma z Rožmberka, dále následují erby jeho manželek, v mladém věku zesnulé Kateřiny z Brunšviku a od roku 1561 druhé legitimní choti Žofie Braniborské z Hohenzollernu (1549–1564).¹²⁵ [7] Pokračují znaky Vilémových sester a jejich manželů Anny z Rožmberka a Jáchyma z Hradce, Alžběty z Rožmberka a Jindřicha ze Švamberka, Bohunky z Rožmberka a Jana Popela mladšího z Lobkovic a Evy z Rožmberka a Mikuláše Zrinského. Spojení malovaných erbů, stylizovaných do vavřínových věnců, se jmény významných rodinných příslušníků rodu vstupní chodby utvářely slavnostní atmosféru pravděpodobně ještě pompéznějšímu bohatě malířsky vyzdobenému hlavnímu sálu. Bohužel podoba výmalby Erbovního sálu byla nenávratně ztracena kvůli přestavbám, které naprosto změnily dispozice vnitřního prostoru a hloubku pater. Z celého reprezentativního sálu zbyl viditelně pouze fragment malby, nacházející se dnes těsně nad podlahou,¹²⁶ liniemi a plochami napovídající, že šlo o erb (dnes již prázdná šedá plocha, z části stržena) v okrovém kruhovém rámu, okolo ozdobený propletenými stužkovitými pásy tmavé barvy, užšími, ale typově podobnými, jako to vidíme u malovaných erbů rožmberské znakové chodby. [8] Připomínají grafickou sérii erbů (*Wappenbüchlein*) na počest královského a císařského veličenstva, papeže a jiných význačných rodů vytvořenou v roce 1555 Virgilem Solisem.¹²⁷ Z dalších souvislostí je jisté, že zvolaná výmalba erbů byla zaručeně přáním samotného Viléma z Rožmberka. Erb jako takový, vnímaný nejenom jako pouhý dekor, skrývající v sobě vesměs všechny osobní znaky nositele – moc, postavení, privilegia, rodinné vazby či soudružnost a tradici, měl napomoci shrnout veškeré informace o význačné osobě do jednoho snadno čitelného znaku. Úsilí Viléma z Rožmberka se tímto stylem reprezentovat a stát se samotným zadavatelem výmalby, nebyla ojedinělá. Zajímavé je, že ze stejného období, jako je malovaná výzdoba rožmberské znakové chodby, je rovněž výzdoba prostorů dnešní Staré sněmovny na Pražském hradě, kde

¹²⁴ https://castle.ckrumlov.cz/cz/zamek_3nadvori_rozcho/, vyhledáno 2.2.2021

¹²⁵ NĚMEC 2001, 111.

¹²⁶ Celou situaci stavu výmalby popsal a nakreslil Melicher ve rukopisné a strojopisné zprávě k restaurátorským pracím v roce 1910. (nečíslováno, zpráva je uložena v archivu na zámku v Českém Krumlově)

¹²⁷ https://archive.org/details/bub_gb_rz9RAAAAcAAJ/page/n15/mode/2up, vyhledáno 15.2.2021

mezi lety 1563–1564 Vilém, jakožto nejvyšší komorník, nechal blíže neurčené malíře vymalovat soubor erbovních znamení osobností zemského soudu včetně toho svého.¹²⁸ Vilémovou inspirací pro zvolené téma výmalby mohly posloužit již existující bohatě malířsky zdobená sídla a sály s tematikou zemského soudu a s malovanými erby v Jindřichově Hradci, nebo v Horšovském Týně.¹²⁹ Je tedy otázkou, zda zaniklý Erbovní sál, neměl ve své původní výzdobě, stejně jako výše zmíněná sídla, se zřetelem k fragmentu erbu a účasti Viléma z Rožmberka na výzdobě Staré sněmovny, blízko k malířsky oblíbenému obrazu zemského soudu s erby, panovníkem a postavami všech zúčastněných. Vzhledem k tomu, jak často se od začátku vládnoucí éry Vilém z Rožmberka obracel k uměleckým vzorům z řad habsburských a jinak význačných rodů, není možnost vyloučena. Je ale nutné konstatovat, že zobrazení erbu bylo běžnou součástí reprezentace a častým způsobem komunikace. Z dochovaných fragmentů malířské výzdoby rožmberské chodby a již neexistujícího erbovního sálu lze však bezpečně určit Rožmberkovy umělecké preference šedesátých let, které byly ve skrze praktické a cíleně mířené na sebe slávu a reprezentaci, což dosvědčují nově zbudované prostory a sály, malířsky obohacenými o erbovní znamení. Velké sály, sloužící jako hodovní síně a místa setkávání většího počtu lidí, byly nejvhodnějším prostorem k reprezentaci. Z pramenů se dovídáme o nově zbudovaném stavení a velké světnici, kde se *počalo jídati*.¹³⁰ Dle Kubíkové v příspěvku pro sborník *Opera Historica*, věnující se renesančním přestavbám zámku v Krumlově, jde zcela určitě o prostor výše zmiňovaného Erbovního sálu,¹³¹ nazývaného později Velkou modrou jídelnu (1664)¹³² či Zrcadlovým sálem (1747).¹³³ O jeho funkci, jakožto jídelny, svědčí i poznámka z roku 1768, hovořící o přestavbě Zrcadlového sálu (později Zlatého), dříve využívaného jako místnost *přijímací a holdovací*, kdy došlo k zazdění původního otvoru a snesení původního (renesančního) malovaného stropu a vytržení dvoubarevné mramorové podlahy. Z informací je patrné, že se smysl sálu po dlouhá léta neměnil. Inventáře z konce rožmberské éry z roku 1600 a 1601, popisující jednotlivé místnosti zámku, nám blíže upřesňuje konkrétní výbavu Erbovního sálu. Ve své původní podobě si ho lze představit jako vysoký několikametrový rozlehlý prostor se zelnými kamny, vybaven luxusními tkaninami (rudý samet, květovaný zlatý damašek), stříbrem a zlatem vykládaným koženým, dřevěným nábytkem a svrchu korunovaný dvěma lustry připevněných

¹²⁸ PÁNEK 1998, 131.

¹²⁹ HAVLICOVÁ 2014, 30–44.

¹³⁰ BŽEZAN 1985, 182.

¹³¹ KUBÍKOVÁ, In: BŮŽEK 1993, 368–370.

¹³² SHP zámku v Českém Krumlově (Horní zámek). Viz LACINGER/MUK 1991, 26.

¹³³ Viz LACINGER/MUK 1991, 41.

na bohatě vymalovaném dřevěném stropu. Malířská výzdoba, dekorující podstropní část sálu, doprovázela hlavní *majestát* (znak, erb) nad tabulí sálu.¹³⁴ [9]

Paralely k bohatě malířsky vyzdobenému přijímacímu a hodovnímu sálu, určeného k společenským událostem (svatby, hony a jiné kratochvíle bohaté vrstvy) je třeba hledat v oblastech působení rožmberského vladaře, navštěvujícího řadu dvorů a sídel českých i zahraničních. Za připomenutí stojí Rožmberkova výprava do Braniborska v roce 1561, ku příležitosti domluvení druhého sňatku s dcerou braniborského kurfiřta Jáchyma II, kde měl možnost nahlédnout do prostorů renesančního zámku Kölln. Také nedaleký lovecký zámek Köpenick, vystavený počátkem druhé poloviny šestnáctého století,¹³⁵ se stal pro Viléma během pobytu dočasným útočištěm a místem zábavy (lovy a hony) s vybranou společností.¹³⁶ Možná se stal i inspirací pro jeho pozdější stavbu letního loveckého zámku Kratochvíle. Bohužel, z podoby sídel a tím spíše z malířské výzdoby berlínských rezidencí nezbylo mnoho. Formy německé renesance, alespoň co se architektury týče, sice měly stále více blízko k doznívajícímu gotickému stylu a vlašská produkce vzdušných staveb a italizujícího umění v prostředí českém se od těžkopádnosti robustních hmotných staveb německých velice lišila, přesto zde k určitému vlivu mohlo dojít.¹³⁷ Jáchym II. měl za manželku dceru polského krále Zikmunda I. Jagellonského, která byla uměnímilovná milánská vévodkyně. Kurfiřt sídlící s Bonou Sforzovou na královském hradě Wawelu v Krakově byl i činný stavitel. Renesančně přestavěl palác a ozdobil ho elegantními arkádami a malovanými antickými freskami od italských, polských a německých umělců.¹³⁸ Jagellonské rodinné vazby s kurfiřtem Jáchymem II. se také odrazily do povahy životního stylu braniborské společnosti plné hodů, maškarních plesů, lovů, tanců, hudby a v neposlední řadě umění (produkce portrétů Lucase Cranacha staršího a mladšího pro Jáchyma II.). Z toho lze usuzovat, že bohatost místního kulturního prostředí, ideově provázaného s vyspělými evropskými dvory kolem poloviny 16. století, zaručeně dávala prostor k dalším tvůrčím podnětům.

V souvislosti s touto skutečností, si připomeňme, jak důležitou roli hrála ve prospěch budování a zvelebování rožmberského sídla otázka diplomacie a schopnosti ušlechtilého vystupování Viléma z Rožmberka, který utvářel vřelé vztahy i s dalšími, převážně rodinně spřízněnými, šlechtickými rodinami v Čechách. V době, kdy byli Vilém i jeho bratr Petr Vok,

¹³⁴ Viz LACINGER/MUK 1991, 13–19.

¹³⁵ https://digital.zlb.de/viewer/image/15239363_1907/258/, vyhledáno 3.2.2021

¹³⁶ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 85.

¹³⁷ HINTERKEUSER 2004, 220–235.

¹³⁸ BIALSTOCKI 1976, 50–57.

malými chlapci, jakožto sirotkům, jim bylo poskytnuto pokrevně spřízněným rodem Pánů z Hradce útočiště v Jindřichově Hradci. Přestože byl Vilém, na rozdíl od bratra Petra Voka, nakonec vychováván v poněkud odlišném prostředí,¹³⁹ navazováním kontaktů s blízkými příslušníky jindřichohradeckého rodu, získal Rožmberk do budoucna silné politické spojení a zajisté i přátele.¹⁴⁰ Podobně jako rožmberští bratři, byli starší Jáchym z Hradce (1526–1565) a jeho bratr Zachariáš (1527–1589) ve vnitru renesančními šlechtici, horlivými mecenáši umění a podporovatelé stavebních změn na svých zámcích.¹⁴¹ Nebylo tedy neobvyklé, že podobná skupina umělců,¹⁴² kterou si přizval jindřichohradecký rod k pracím na svých zámcích a palácích, pracovala také na zámku v Českém Krumlově a naopak. V té době se už na mnoha místech v Čechách, zejména na šlechtických zámeckých a palácových sídlech, vyskytovala řada italských stavebníků a dalších umělců,¹⁴³ kteří se v mnoha případech nestali výhradně dvorními mistry určitého rodu, ale hojně přijímali zakázky od různorodých zadavatelů. Z těchto skutečností vyplývá, že umělci často putovali mezi lokalitami rodově, či přátelsky spřízněných rodin, pro které vytvářeli hodnotná umělecká díla. K provázanosti pražských paláců rožmberského a jindřichohradeckého rodu s oběma rodovými zámky v Krumlově a Jindřichově Hradci se ostatně vyjádřil již František Dvořák, propojující tuto skupinu staveb s italským stavebníkem Antonínem Vlachem (Ericerem).¹⁴⁴

Otázka autorství a zhodnocení přestaveb a nástěnné výmalby 60.let

Antonín Ericer (Antonio Vlach) je také předpokládán stavební mistr renesančních přestaveb českokrumlovského zámku v šedesátých letech.¹⁴⁵ Vilém z Rožmberka si jistě vědomě k nelehkému úkolu zvolil osobnost, která se už zúčastnila některé z náročnějších stavebních úprav a zaručeně se již orientovala v daném oboru a měla patřičné reference. Z dochovaných informací, je vidno, že Antonín Vlach, pokud připustíme, že jde ve všech případech o identickou osobu, získával zakázky již od roku 1559 na stavbě jindřichohradeckého zámku. O jeho oblíbenosti v kruzích hradeckého a rožmberského rodu svědčí i jeho další práce na zámku v Hluboké a později i v Třeboni. Jeho účast na stavbě

¹³⁹ PÁNEK 1998, 28.

¹⁴⁰ Podpora Pánů z Hradce je patrná již v době zápasu Rožmberků o rodové dědictví, dále během vyjednávání Viléma z Rožmberka s knížaty z Plavna, kdy Rožmberky podpořil Jáchym z Hradce, sounáležitost obou rodů by se dala vyjádřit dále dokonaným sňatkem Jáchyma z Hradce a s Annou z Rožmberka, nevlastní sestrou Viléma a Petra Voka. Viz NĚMEC 2001, 27.

¹⁴¹ JUŘÍK 2010, 89–96.

¹⁴² V této souvislosti můžeme mluvit například o staviteli Antonínu Ericerovi. Viz VLČEK 2004, 159.

¹⁴³ ŠAMÁNKOVÁ 1961, 62.

¹⁴⁴ DVOŘÁK 1948, 99.

¹⁴⁵ Předpoklad je vyvozován ze zápisů Václava Březana. Viz BŘEZAN 1847, 153.

Rožmberského paláce je sice v literatuře zmiňována,¹⁴⁶ ale bohužel není nijak podložena.¹⁴⁷ Víme ovšem, že se v Praze Ericer pohyboval, což dokazuje jeho účast na stavbě domu na Malé Straně pro Jáchyma z Hradce.¹⁴⁸ Přemíra umělců, centralizující se v té době v pražském prostředí (Bonifác Wolmut, početná rodina Aostalliů, Antonio Brocco a řada jiných Vlachů a dalších bezejmenných řemeslníků, kameníků, malířů a pomocníků),¹⁴⁹ do značné míry přitahovala nově příchozí umělce ze zahraničí a bezpochyby se i osoba Antonína Vlacha (Ericera) stala součástí bohatého koloritu skrze některou, zde již usazenou, stavební družinu. Z tohoto hlediska by se pak dala odůvodnit domněnka Františka Dvořáka, spojující Antonína Vlacha se stavbou pražského paláce Rožmberků (možná spojitost s Italy vedenými Giovannim Fontanou z Brusata). Snad více odůvodnitelná je vazba stavebníka Ericera se stavbou pražského paláce jindřichohradeckého rodu (vystaven mezi lety 1562–1564),¹⁵⁰ jelikož se hypotéza shoduje s doloženým rokem stavebníkovy architektonické činnosti v Praze (1562) a zároveň se váže k osobě velmože Jáchyma z Hradce, uplatňující ho ve službách s velkou pravidelností.

Podobně jako stavitelé, i malíři, zkrášlující nově vystavené prostory na přání zadavatele, často měnili svá působiště. Mnohdy se stávalo, že malíři, vytížení prací a nedostatkem času, malířskou výzdobu ponechali nedokončenou a odjížděli do okolních měst, kde na ně čekalo další množství zakázek.¹⁵¹ Možná i z tohoto důvodu docházelo později k přemalování původních vrstev, které byly mnohdy rychlou rukou provedené a možná i nedokončené. Souvisela by s tím i nestejnorodosti kvalit jednotlivých částí a motivů nástěnných malířských programů.

Autorství nástěnných maleb krumlovských zámeckých interiérů šedesátých let je z důvodu anonymity malířů nejasné. Literatura počítá s účastí Jiljího z Nové Bystřice, který pracoval od roku 1561 na panství v Jindřichově Hradci a o tři roky později v Hluboké. Pravděpodobně on, společně se skupinou pomocných malířů, měl být v roce 1564 poslán z Krumlova do Třeboně, aby zde na nové bráně malířsky zhotovili erby vrchnosti.¹⁵² Je pravdou, že všechny tři zámky

¹⁴⁶ ŠAMÁNKOVÁ/VONDRA 1961, 18.

¹⁴⁷ Prvně je Antonín Vlach zmiňován roku 1559 na stavbě jindřichohradeckého zámku, musíme tedy konstatovat, že stavebníkovy působení před výše uvedeným rokem nám zatím není známo. Viz VLČEK 2004, 159.

¹⁴⁸ VLČEK 2004, 159.

¹⁴⁹ KRČÁLOVÁ 1989, 9–10.

¹⁵⁰ POCHE/PREISS 1978, 27., dále VLČEK 1999, 297.

¹⁵¹ Dokládají to mnohé zprávy mezi krumlovskou kanceláří a občany města Třeboně, žádajících v nich o vyslání malířů z Krumlova. Naopak kancelář krumlovská žádá z Prachatic vyslat malíře, pracujících na výzdobě měšťanských domů, k pracím na zámek Krumlov. Viz KRČÁLOVÁ 1968, 358.

¹⁵² KRČÁLOVÁ 1968, 375.

v prvních fázích přestaveb vedl už několikrát zmiňovaný Antonín Ericer. Proto se můžeme domnívat, že malířské práce během šedesátých let prováděla ve všech případech táž skupina malířů. Malířská výzdoba interiérů krumlovského zámku popisované doby by se tak mohla nejlépe vázat k malířské výzdobě sídel spřízněného jindřichohradeckého rodu, především budova Nového stavení na zámku v Jindřichově Hradci z šedesátých let, postaveného dle plánů Antonína Ericera. Pokud bychom chtěli ověřit stav tamější výzdoby, zjistíme, že velká většina renesančních nástěnných maleb z počátku druhé poloviny 16. století byla překryta následujícími úpravami, v horším případě se vůbec nedochovala, či o nich nic nevíme. Stavebně historický průzkum a monografie Zámek Jindřichohradecký od Josefa Nováka nicméně souhlasně uvádějí, že v sedmdesátých letech byly malbami vyzdobeny horní pokoje Nového stavení malířem Ernestem Ellnerem, avšak v následujících osmdesátých letech byly přebíleny.¹⁵³ O konkrétní podobě maleb nejsou záznamy, ale s velkou pravděpodobností mohlo jít o erbovní výmalbu, reagující na smluvený sňatek, syna Jáchyma z Hradce, Adama II. (1549–1596) s Kateřinou z Montfortu. Stejně tak mohl stěny přepychových prostorů zdobit motiv růží, symbol hradecký, tak rožmberský, oblíbený stylizovaný listový úponkový dekor, ovíjející nosné prvky a linie architektury a podobné ornamentální motivy, dodnes viditelných na zdech krumlovského zámku. Účast Ernesta Ellnera na výzdobě krumlovských interiérů šedesátých či pozdějších let není vyloučena, ale bohužel se nedá ani potvrdit.

Malované části interiérů zámku šedesátých letech lze shrnout, co se významu a funkce maleb týče, do skupiny reprezentativní. Z celého ikonografického programu se tu nejdominantněji setkáme s motivem rostlinným – s růží. Červený pětilistý květ růže doprovázel rožmberský rod historií od pradávna. Objevuje se téměř všude. Plochy zdobí i v pouhém dekoru orámování stěn, kleneb, dveří či krbů. Nelze ho však posuzovat jednoduše, ve smyslu obyčejného florálního motivu – ornamentu, ale jedná se zde zcela určitě o prostředek vědomého poukázání na historii, starobylost a hrdost Rožmberků. Z dnešního pohledu lze časté užití symbolu připodobnit k praktičnosti značky, rafinovaně vyplňující viditelné plochy architektonických článků, nábytku či jiných předmětů denní potřeby. Zajímavou informací a důkazem o využívání tradičního dekoru růže na všech významnějších částech zámku, je popis rekonstrukce stropu pokoje fraucimoru z roku 1673, kdy byl starý ztrouchnivělý strop, *zdobený růžemi* (rožmberskými), nahrazen novým s figurálními výjevy z Ovidiových básní.¹⁵⁴ [10] Z tohoto pohledu, význam malířské nástěnné výmalby neplní

¹⁵³ NOVÁK 1905, 75., dále v SHP zámku v Jindřichově Hradci. Viz LÍBAL/VILÍMKOVÁ/MUK 1976, 67.

¹⁵⁴ SHP zámku v Českém Krumlově (Horní zámek). Viz LACINGER/LÍBAL 1991,30.

pouze dekorativní funkci reprezentativních a osobních prostorů, ale jde o obsahově hodnotné dílo, korespondující s vývojem osobnosti mladého rožmberského velmože, které symbolizuje jeho osobní touhu po úspěchu, diplomatickém výsluní a vydobytí si uznaného místa mezi českou, ale i mezinárodní společností.

Rožmberkovou příkladně rozvíjející se osobností náhle otrásla rodinná tragédie, smrt druhé manželky Žofie v roce 1564. Nečekaný konec bezdětného manželství samozřejmě nedopomohl k rozvíjení kontaktů s rodinnými příslušníky brunšvickými, přispívajícím k eventuálnímu rozmachu vlivu a moci. Nebyla vyřešena ani otázka dědice rožmberského dominia. Z hlediska malířské tvůrčí činnosti a uměleckého povznesení sídla však k úplné stagnaci nedošlo. Je pravdou, že po zbudování nového stavení s malovanou jídelnou, novou kuchyní (1563) v zadní části zámku, situovanou pod Zelnou světnicí a úpravách dalších pokojů ve starších částech někdejšího hradu, zpráv o dalších chystaných stavebních změnách poměrně ubilo.¹⁵⁵ Další záznamy o výraznější stavební činnosti znovu ožijí až během pokračujících sedmdesátých let, pravděpodobně z podnětu chystaného třetího sňatku Viléma z Rožmberka s Annou Marií Bádenskou (1562–1583). [5] Budovalo se spojení mezi křídly (1574) před východně položenými vladařovými místnostmi (dnešní Rožmberské pokoje s dochovanou malířskou výzdobou), uzavírající prostor prvního nádvoří a úpravy se týkaly i pokojů. V místnostech se pro větší pohodlí instalovala nová kamna, zbudovalo se dvouramenné schodiště mezi starou a novou budovou a na konec byl vylepšován samotný vstup do horního zámku (1577).¹⁵⁶ Z popisu zpráv je často nejasné, o jaké konkrétní místnosti, chodby a části sídla šlo, ale je nepochybné, že zámek jako takový prošel v sedmdesátých letech důkladnou renovací a zmodernizováním. Ke změně došlo i ve výběru architekta. Stavby tu vedl od roku 1575, ale možná i dřív – dnes již známý rožmberský stavitel italského původu Baldassare Maggi z Arogna, kterému jsem se věnovala již v mé předešlé práci.¹⁵⁷ Další *jiná stavení* a nová, patrová budova s malířskou výzdobou v technice grisaille – *buchalteria*,¹⁵⁸ pravděpodobně od jmenovaného autora,¹⁵⁹ umístěna před vstupem do vlastního hradu na dolním nádvoří, postavená v roce 1578, ukončuje stavební epochu sedmdesátých let.

¹⁵⁵ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 447.

¹⁵⁶ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 445–449.

¹⁵⁷ ZAHŘÁDKOVÁ 2015, 17–24.

¹⁵⁸ BŘEZAN 1985, 291.

¹⁵⁹ KRČÁLOVÁ 1986, 16–17.

70. léta

Jestli dlouhé období mezi stavebními podniky šedesátých a sedmdesátých let způsobil nečekaný odchod Vilémovy druhé manželky, množství povinností spojených s nově nabitým titulem nejvyššího purkrabí pražského nebo se pouze zprávy o stavebních změnách na zámku v průběhu let nedochovaly, je otázkou. Nedá se ale pochybovat, že nová politická funkce znovuobnovila vladařovu touhu po uznání a veřejném životě a na to navázala nutnost nejvyšším stupněm reprezentovat. Pokud takto můžeme shrnout otázku architektonických změn na zámku v průběhu šedesátých a nadcházejících sedmdesátých let, nelze to říct o malířské nástěnné výzdobě. Zdá se, že výmalba pokojů a sálů se stala standardem i v době, kdy se na zámku neděla významnější stavební aktivita. Dokazují to účty z rozmezí let 1566–1572,¹⁶⁰ které hovoří o malíři *Abrahámovi* a jeho pomocníkovi. Jmenovaný malíř, pracující „na paláce zámku krumlovském“ dostal podle zpráv zapláceno za dílo, barvy i zlato. Snad zmíněným *palácem* byl myšlený sál zámku, dnes nazývaný jako sál Zrcadlový.¹⁶¹ Je možné, že prostor sálu nebyl v dané době dispozičně měněn ani významně stavebně upravován a pokud ano, tak jen v dílčích částech. Je tedy možné, že mohl být počátkem sedmdesátých let dotvořen malířem Abrahámem. Musíme bohužel konstatovat, že pozdější úpravy paláce neponechaly z tehdejších malovaných prostorů téměř nic. Třebaže funkce sálu není ve zprávách zcela jasně určena, a tudíž ani z tohoto hlediska nelze komentovat eventuální ikonografický program výzdoby paláce, podoba sálů na okolních panstvích a zámcích se tematicky velice často opakovala. Nejde si nevšimnout, že nástěnné malby sálů a pokojů bylo v mnoha případech podřízeno spíše soudobému renesančnímu vkusu, než by se vybraným způsobem osobněji dotýkalo zadavatelů. Množství florálních či zoomorfních dekorů, mnohdy využívaných v interiérech, měly vyvolávat příjemnou harmonickou atmosféru živé přírody. Malby lovů divé zvěře a exotických zvířat, obrazy oblíbeného zdroje potěšení bohaté vrstvy obyvatelstva, které reagovaly na nedávné radostné chvíle plných vzrušení a triumfů, přeneseně připomínaly činy humanisticky opěvované hrdiny z antických bájí.¹⁶² Mytologické a biblické náměty, podobně jako obrazy alegorií, obsahovaly smyslově hluboký morální podtext, varující vzdělaného člověka před neustálým bojem mezi dobrem a zlem. Nemůžeme být daleko od pravdy, pokud opakovaná a oblíbená témata malířských programů šlechtických zámků po polovině šestnáctého století u nás, především pak u těch rodově spřízněných

¹⁶⁰ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 447.

¹⁶¹ KUBÍKOVÁ, in: BŮŽEK 1993, 371.

¹⁶² Oblíbené lovecké scény mohly podobně jako na zámku Orlík, v Bechyni či v tyrolském Tratzbergu zdobit stěny nedochovaného krumlovského Jeleního sálu (předchůdce Maškarního sálu). Viz KRČALOVÁ 1968, 373.

(Telčský zámek),¹⁶³ přisoudíme i k nedochovaným renesančním sálům krumlovským. Konkrétně starozákonní postava Samsona, připodobňující mytologického Herkula,¹⁶⁴ renesancí vnímána jako symbol zdůrazňující sílu, ale i spravedlnost, objevující se jak v interiérech na zámku v Telči a Kratochvíli, v cyklu sgrafitové výzdoby zámku v Litomyšli,¹⁶⁵ či v jednom z renesančních sálů zámku Ericha II. ve Welfenschloss v Hannoverském Mündenu, příkladně hovoří o celkové oblíbenosti konkrétních figur, námětů a témat mezi významnou šlechtou a jejich častého opakování.

K iteraci motivů přispěla z velké části soudobá populární literatura, hlavní vzdělávací pramen tehdejšího moderního člověka. Obsahovala často i bohatý obrazový doprovod. Tisky grafik (dřevořezy, dřevoryty, lepty) z rukou nejvytříbenějších německých, italských i nizozemských umělců magicky přitahovaly nejenom vzdělané, ale inspiraci z nich těžili i malíři, kteří je využívali jako předlohy či vzorníky ke svým vlastním dílům. Také sběratelství byla jednou z ctnostných aktivit humanisticky založené aristokracie, proto se staly obrázky i bohatým zdrojem inspirace a hojně vyhledávaným prostředkem k vytvoření malířské výzdoby zámeckých sídel. Víme, že Vilém z Rožmberka sám získával malované listy z prostředí německého (Lipsko, Augsburg),¹⁶⁶ ale rožmberskou sbírku grafických obrazů vyplňovala i řada soudobých nizozemských či švýcarských umělců (Maarten van Heemskerck, Jost Amman, Joris Hoefnagel).¹⁶⁷ Kvalitní vzorníky se tímto způsobem dostávaly do rukou domácích a v Čechách usazených umělců postrádajících dostatečné znalosti nových východisek kresby a perspektivy, kterými oplývali jejich erudovanější kolegové z uměleckých center Evropy. Malíři se v takovémto případě uchýlovali k vlastnímu pojetí, třebaže liniemi práce kopírovala původní předlohu. Na druhou stranu, obliba malířské výzdoby v Čechách v druhé polovině šestnáctého století vytvořila skupinu hojně využívaných malířů, jejichž práce nekonvenčně kombinovala vlivy z německého, holandského či italského prostředí a tím vytvářeli celkový kulturní obraz českých šlechtických rodů. Je možné, že k provedení výmalby malíři využili dostupné vzorníky a graficky ilustrovanou literaturu (nejčastěji bible). Pro naše prostředí byla zásadní produkce norimberských rytců Josta Ammana a jeho předchůdce Virgila Solise kombinujícího ve své tvorbě znalosti jak z italského prostředí, tak domácího dürerovského stylu a francouzské školy

¹⁶³ KRČÁLOVÁ 1989, 67.

¹⁶⁴ HALL 1991, 458.

¹⁶⁵ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1963, 124–127.

¹⁶⁶ KRČÁLOVÁ 1968, 374.

¹⁶⁷ VESELÁ 2005, 160.

Bernarda Salomona.¹⁶⁸ Eklektismus zřejmý z díla Virgila Solise a jeho následovníků se naplno odrazil i ve výzdobě rožmberského zámku v Krumlově, která stylem kombinovala, podobně jako produkce norimberská, vlivy mnoha uměleckých center tehdejší Evropy.

III.3.2. Rožmberské pokoje (III. renesanční pokoj) – biblický cyklu

Rožmberské pokoje východního křídla patří pro jejich zachovalost a ucelenost k nejvíce ceněným a návštěvníky zámku nejvíce oblíbeným místnostem na zámku. Z krumlovského interiérového nástěnného malířství také patří k těm nejhodnotnějším. Dispozičně se dnes jedná o čtyři místnosti, které dříve sloužily jako audienční síň (z malířství zachován pouze vlys s motivy maskarónů a rožmberských růží) a rožmberská a panská světnice.¹⁶⁹ V následném popisu budeme zkoumat dva obdélné pokoje, které vynikají renesanční malířskou výzdobou.

Všechny stěny malířsky nejbohatějšího III. renesančního pokoje jsou vytvořeny technikou al secco.¹⁷⁰ Jsou vodorovně rozděleny do dvou pásů. [11] Plocha od poloviny dveří směrem ke stropu je vyzdobena monumentálním malířským figurálním cyklem. Jednotlivé obrazy společně tvoří harmonicky prolínající se scénu. Jsou ale od sebe odděleny dveřmi a okny v některých případech zdobenými v horní části iluzivní drapérií. Na východní a severní stěně vchodových částí naopak nalezneme dva samostatné výjevy v okrouhlých polích představující bohyni Ceres a Bakcha. K zobrazeným výjevům se už v minulosti vyjádřila dvojice soupisu památek Mareš a Sedláček spolu s restaurátorem maleb Teofilem Melicherem, Jarmila Krčálová, či Jan Müller ve sborníku *Opera Historica* z roku 1993. Dřívější zkoumání maleb přineslo několik poznatků, mimo jiné i jejich identifikaci. Obrazy byly odborníky popsány jako ilustrace biblických starozákonních příběhů z kapitol Genesis (Obětování Izáka, Lotovy dcery, Jákobův zápas s andělem, Jákobův sen o žebříku a sestoupení božích poslů, z poloviny dochovaná malba prodání Josefa bratry do otroctví), jeden výjev z knihy Soudců (okamžik, kdy se Jáel chystá zabít Sísera) a dvě (do dnes se zachovala pouze jedna) scény příběhů o Tobiašovi (Tobiaš loví rybu a Uzdravení slepého Tóbita).¹⁷¹

¹⁶⁸ <http://www.iconos.it/index.php?id=2453>, vyhledáno 1.5.2021

¹⁶⁹ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 455–465.

¹⁷⁰ Informace čerpané z restaurátorské zprávy nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, 1989. (zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice).

¹⁷¹ MÜLLER, In: BŮŽEK 1993, 379.

Zprvu je podstatné zmínit, že kvalita maleb technikou al secco byla necitlivými restaurátorskými pracemi během počátku dvacátého století značně snížena.¹⁷² Malby v roce 1916 restauroval malíř Theofil Melicher, ale zpráva o jeho práci v pokojích v archivu chybí. Z restaurátorské zprávy z roku 1989 nicméně vyplývá, že Melicher pracoval na výmalbě nevhodným způsobem. Použitím odlišné techniky znehodnotil barevnost, ale i celkový stav maleb, mechanicky je poškodil a na některých místech zcela přemaloval. Ve stejné zprávě z konce osmdesátých let se můžeme dočíst i o tom, že melicherské přemalby byly sejmuty a renesanční malby následně ošetřeny. Přemalby byly sejmuty ze všech stěn i tam, kde původní renesanční výzdoba nedochovala. Dnes je na stěnách, kde Melicher dříve dotvořil chybějící úseky malby přiznáno porušení a jsou zanechány prázdné stěny. Z tohoto důvodu dnes už nejde komentovat scénu Tobiáše lovícího rybu, část malby Josefa prodaného bratry do otroctví, kde chybí celá pravá polovina a několik dalších menších částí. V soupisu památek českokrumlovského zámku můžeme objevit fotografie,¹⁷³ dokumentující stav maleb těsně po zásahu Melichera. Dnes chybějící scény jsou zde zařazeny také, ale je třeba je brát pouze jako snahu restaurátora o sjednocení a ucelení výzdoby, ale určitě ne jako objekt našeho zkoumání. Snad můžeme doufat pouze v to, že ve dvacátém století domalované části výzdoby kopírovaly liniemi fragmentárně dochované scény, ale není tak nikde uvedené a ani po sejmutí přemalby nezbylo nic z původního konceptu maleb. Soudím, že tyto práce byly pravděpodobně pouze v režii restaurátora a jeho fantazie.¹⁷⁴ Dále je nutno říct, že nynější malba je zakonzervována v její dochované nepozměněné formě. Z části jsou malby tónovány světlými barvami, ovšem jsou zvoleny tak, aby nerušily původní malbu. Detaily malby jsou zkresleny stářím a z tohoto důvodu nelze detailněji komentovat výrazy ve tvářích postav (jsou pouze jemně naznačené) či pozadí maleb, které tvoří povětšinou pouze barevné plochy. Scény, které můžeme do dnes obdivovat na stěnách třetího renesančního pokoje jsou pak výsledkem šetrné restaurátorské práce z konce minulého století.¹⁷⁵

¹⁷² Informace čerpané z restaurátorské zprávy nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, 1989. (zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice).

¹⁷³ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 458–459.

¹⁷⁴ Již v době restaurátorských prací na zámku během počátku dvacátého století byla uměnilovná společnost pohoršena nedostatečnou erudovaností restaurátora a jeho necitlivým přístupem k obnově nástěnného malířství na Krumlově. Dovídáme se to z dopisu, který je uložen v archivu na zámku – (SA Český Krumlov, stavební sekce)

¹⁷⁵ Restaurátorská zpráva nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, 1989. (zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice).

Autorství

Celý soubor starozákonních výjevů v panské světnici se v literatuře přisuzuje malíři Gabrielu de Blondeovi z roku 1577, ale o autorství se stále vedou debaty. Krčálová se pokusila v článku z roku 1968 o analýzu maleb v porovnání s ostatními autorovými díly. To se ukázalo jako nemožné, jelikož prokazatelně neznáme žádnou Blondeovu práci, třebaže je mu také přičítáno autorství maleb na prvním malovaném nádvoří zámku. To ale nedokládají žádné archivní prameny.¹⁷⁶ Domněnka, že se jedná o práci Gabrielovu vychází ze souvislosti s malovanými erbovními symboly tří manželek Viléma z Rožmberka. Doplňující erbovní výzdoba rožmberských pokojů ve špaletách oken obsahem naznačuje, kdy mohla výzdoba vzniknout. Pokud přihlídneme k faktu, že třetí sňatek Viléma z Rožmberka byl sjednán v roce 1577 a uskutečněn v lednu roku 1578,¹⁷⁷ dá se předpokládat, že výzdoba nevznikla dříve než v daném období a zároveň je ohraničen rokem 1587 (doba čtvrtého Vilémova sňatku). Důvod, proč je Gabriel de Blonde v literatuře spojován s výzdobou Rožmberských pokojů udává zmínka z roku 1577, kde se hovoří o skupině malířů pracujících na stropě v nové světnici a jmenovitě o mistru Gabrielovi malujícího tři okna v sále. Mluví se o výzdobě tří oken.¹⁷⁸ Zde Krčálová předpokládá, že popisovaný *sál* je myšlen dnešní rožmberský pokoj se starozákonními výjevy. Při ověření ale nastává problém, protože pokoj disponuje pouze dvěma okny a ze skladby dochovaných maleb je jisté, že tomu nebylo v minulosti jinak.¹⁷⁹ Je tedy otázkou, jaká konkrétní malířská výzdoba trojice oken (z celkového neurčeného počtu) byla mistrem Gabrielem vytvořena a jestli šlo kromě starozákonního pokoje i o výzdobu podélné vedlejší místnosti s iluzivní textilní malbou.¹⁸⁰

Otázku autorství maleb v rožmberských pokojích otevřu jedním malým, pouze hypotetickým, dodatkem. V souvislosti s malířskou výzdobou z konce šedesátých let přesahující do prvních let sedmdesátých jsme hovořili o malíři *Abrahámovi*. Jeho činnost na zámku dosvědčují archivní zprávy a účty za malířskou práci,¹⁸¹ bohužel však není blíže specifikováno za jakou. O bližší identifikaci malíře Abraháma se pokusili autoři soupisu památek českokrumlovského zámku. V textu se domnívají, že šlo pravděpodobně o malíře Abraháma Pejchara, bratra malíře Bartoloměje Beránka-Jelínka, autora krumlovské malířské

¹⁷⁶ https://castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_3nadvori_malby.xml, vyhledáno 2.5.2021

¹⁷⁷ Sňatkovou politikou se zahraniční šlechtou se zabývá Pavel Marek a Kateřina Pražáková. In: BŮŽEK 2011, 159.

¹⁷⁸ Mluví se o výzdobě tří oken, z nich dvě byla hotová a na třetím Blonde pracuje. Viz MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 455.

¹⁷⁹ Viz LACINGER/MUK 1991, 190–210.

¹⁸⁰ KRČÁLOVÁ 1968, 369.

¹⁸¹ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 447.

výzdoby devadesátých let. Možnost se zdá být ovšem dost nepravděpodobná, vzhledem k tomu, že se jeho jméno v souvislosti s malířskou výzdobou zámku v Krumlově objevuje až počátkem 17. století za drobné práce,¹⁸² což by znamenalo téměř čtyřicetiletou proluku mezi zakázkami.¹⁸³

Z účtů z šedesátých a sedmdesátých let,¹⁸⁴ o kterých se zmiňují Mareš a Sedláček je zřejmé, že byl *Antonín* hojně využívaným malířem, možná mistrem, vzhledem k tomu, že je v archiváliích známý pod jménem, což nebylo běžné. Spolu s tím je zajímavé sledovat text Mareše a Sedláčka, který hovoří o nástěnných malbách v rožmberských pokojích, kde je u popisu výjevu *Jákobova snu* a *Jákobova zápasu s andělem* doplněn v závorkách dodatek *Abrahámův*.¹⁸⁵ Pokud bychom spojili jméno malíře *Abraháma*, tvořícího na zámku během šedesátých a sedmdesátých let, s informací ze soupisu památek, kde je z blíže nevysvětleného důvodu připojen v popisu dvou nástěnných maleb rožmberského pokoje přívlastek *Abrahámův*, mohli bychom začít spekulovat, zda není část výmalby Rožmberských pokojů vytvořena jiným umělcem a o několik let dříve (malířem *Abrahámem*) – poznámka by tedy nehovořila o samotném tématu maleb, ale o provádějícím malíři. Pokoušela jsem se připojený dodatek dvojice Sedláčka a Mareše objasnit. Z originál rukopisu Soupisu je jasné, že šlo o škrť, kdy autor nejdřív napsal *Abrahámův*, posléze doplnil jiné jméno – *Jákobův*. Možná šlo pouze o chybu autorů, nesprávně identifikujících starozákonní postavy a motivy nástěnné malby. Je tady určitě nutné brát v potaz i dobu vzniku díla (počátek dvacátého století), tedy období, kdy byl obor dějin umění teprve v procesu poznávání. Vzhledem k tomu, že ani jeden z dvojice nebyl historikem umění, mohlo k omylu dojít jednodušeji. Víme, že archivář Jan Sedláček přejímal informace z archivních pramenů, městských knih a dalších listin, ale konkrétní zdroje u jednotlivých informací uvedeny nejsou, jelikož narozdíl od jiných soupisů, českokrumlovský soupis města a zámku neobsahuje seznam použité literatury ani pramenů. Teorie o tom, že by malíř *Abrahám* mohl být jeden z autorů maleb biblického příběhu v rožmberském pokoji zámku je pouze hypotetická a nelze ji nijak ověřit, jelikož *Abraháмова* životní data nejsou známa a dohledat je není možné, jelikož nemáme k dispozici matriky pro

¹⁸² KRČÁLOVÁ 1968, 358.

¹⁸³ Malíř *Abrahám* byl pravděpodobně zcela jiný umělec, hypoteticky rodinný příbuzný malířů *Abraháma* Pejchara a *Bartoloměje Beránka Jelínka*. *Abrahám* Pejchar, jehož prvorozený syn nesl stejné křestní jméno jako on, mohl dodržovat rodinnou tradici, úspěšné a pravděpodobně majetné, malířské rodiny v prostředí rožmberského dvora, o čemž svědčí seznam věřitelů dlužníka *Jana Zrinského*, syna *Mikuláše Zrinského* a sestry *Viléma z Rožmberka* z roku 1612, kde je uvedeno *Pejcharovo* jméno, společně s uvedenou dlužnou částkou.

Viz KRČÁLOVÁ 1964, 511.

¹⁸⁴ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 447.

¹⁸⁵ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 455.

dané období.¹⁸⁶ Krčálová se k této problematice nevyjadřuje, neboť patrně neměla přístup k archiváliím, dosvědčující účast malíře Abraháma na výzdobě zámku v Krumlově v šedesátých a sedmdesátých letech. Nepracuje ani s možností, že by malířská výzdoba rožmberských pokojů mohla vzniknout o něco dříve, třebaže si všímá poměrně zajímavého detailu v okenních klenbách pokoje se starozákonními malbami, kde se hned vedle erbovního znamení Viléma z Rožmberka objevuje znamení druhé manželky Žofie Braniborské, přestože zemřela již v roce 1564. Je zde stranou zastoupen i erb třetí manželky Anny Marie Bádenské, ale pokud výzdoba skutečně vznikla až v pozdějších sedmdesátých letech, působí zde uspořádání a přímé přimknutí erbů Viléma a Žofie, místo očekávaného znamení Anny Marie, poměrně nepatřičně. Tuto zvláštnost Krčálová vysvětluje neestetičností erbu třetí manželky Viléma z Rožmberka, který hodnotí méně dekorativně než znak Žofie,¹⁸⁷ symbolizující braniborskou orlici. Stanovení vzniku celé výzdoby rožmberských pokojů, dnes vnímanou už jako jeden celek, dále zesložitují i dva motivy situované v iluzivně malovaných oválných kartuších, představující Ceres a Bakcha, vycházejících z předloh Josta Ammana z jeho *Kunst und Lehrbüchlein für die anfahenden Jungen daraus reissen...*, vydaných však až v roce 1578.

Pokusme se nyní rozbořem a popisem zhodnotit starozákonní malby v Rožmberských pokojích a na základě poznatků přiblížit i profil umělce. Rožmberské pokoje na první pohled zaujmou bohatostí výjevů a iluzivními prvky, které oživují celý prostor. Jsou zde využité průhledy do krajiny a architektury. Mezi ornamentálním pásem nad malovaným kládím otvory odhalující oblohu. Samotné provedení figurálních scén naznačuje, že se v provedení malíř ve velké většině držel grafických předloh, které velice dobře rozklíčovala Jarmila Krčálová. Vysledovala i nepatrné odchylky od původních vzorů, které vycházejí z grafik Josta Ammana, obrazově doprovázející první vydání ilustrované bible *Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments* z roku 1564 (Frankfurtu nad Mohanem),¹⁸⁸ ale detailněji je nerozebírá.

¹⁸⁶ Informace čerpané od Kateřiny Hlavničkové ze Správy státního hradu a zámku Český Krumlov a vědecké pracovnice Mgr. Jany Marešové, Ph.D., jimž děkuji za laskavou konzultaci.

¹⁸⁷ KRČÁLOVÁ 1968, 378.

¹⁸⁸ Všechny ilustrace z bible v elektronickém zdroji zde: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00083442&pimage=00027&l=de, vyhledáno 20.6.2021

Popis a rozbor

Lot a jeho dcery

První nástěnná malba, tvořící severní zeď pokoje mezi okny, byla identifikována jako námět z Bible (Gn 19). Jde o scénu Lot a jeho dcery. Příběh vypráví o muži Lotovi, kterého varují boží poslové před zničením hříšné Sodomy. Při útěku z města se zachrání, ale zahyne Lotova rodina, kromě jeho dvou dcer. Po zkáze města Sodomy, Gomory a celého kraje se Lot uchýlí před nebezpečím do jeskyně nad městem, kde žije i s dcerami.¹⁸⁹ Tento příběh ilustruje i malba v krumlovském pokoji. Ústřední scéna v prvním plánu obrazu se odehrává na pozadí skály pod stromem, kde se nachází tři figury. Dvě z nich, které se na základě biblického textu dají určit jako Lot a jeho dcera, sedí vedle sebe pod skálou, kterou obrůstají stromy a keře. Postavy jsou k sobě natočené profily a vzájemně se dotýkají. Hned zleva k nim přistupuje další dívčí postava. Poškození zdi v místě, kde stojí třetí postava, druhá Lotova dcera, nedovoluje být v popisu konkrétnější,¹⁹⁰ ale jedná se nejspíš o džbán s vínem. Dcery podle vyprávění svého otce opily a svedly. Proto je v popředí napravo umístěn také stolec s nádobou a mísou s ovocem. Stolec je stylizovaný, připomíná podstavec sloupu, snad jako narážka na Lotovu manželku, která byla přeměněna v solný sloup, když neuposlechla varování a ohlédla se k hořícímu městu.¹⁹¹ V prvním plánu, nalevo pod stojící postavou dcery, leží v klubku ještě stočený pes. Malba v krajině v dáli je už méně zřejmá, ale díky srovnání s biblí a nalezenou Ammanovu grafikou jsme schopni i tyto motivy bezpečně určit. Malba znázorňuje v pozadí zničené hořící město, z kterého narychlo utíká skupina dalších figur už na krumlovské malbě naznačuje pouze jemná linie a plochy barvy, laděné do teplých okrových, hnědých a zelených tónů. [14]

Krumlovský malíř nástěnnou malbu příběhu s tematikou biblických postav Lota a jeho dcer pojal obdobně jako Jost Amman. Grafická předloha vypráví shodně oba navazující příběhy. Nejdříve Hospodin po útěku Lota a jeho rodiny zničí obě hříšná města, což naznačuje scéna v pozadí díla. Ústředním motivem je stejně jako na krumlovské malbě trojice hlavních postav v jeskyni. Pokud obě práce porovnáme, zjistíme, že malba sice z části sleduje grafickou předlohu Josta Ammana – stylově je zcela shodný ležící pes v popředí, který je ale oproti malbě umístěn před stolkem. Věrnou kopií Ammanovy verze je také stylizovaný stůl

¹⁸⁹ Bible (Gn 19), Český ekumenický překlad, 1998, 34–36.

¹⁹⁰ Informace čerpané z vlastního zkoumání maleb a z restaurátorské zprávy nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, 1989 (zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice).

¹⁹¹ Bible (Gn 19), Český ekumenický překlad, 1998, 36.

s motivy ptáků, na němž stojí karafa s mísou a ovocem a také fragmenty malby v pozadí s figurami a hořícím městem. Bud z jiné grafické série či svým vlastním způsobem malíř připojil tři hlavní postavy vymykající se vzoru. Všechny tři postavy jsou na grafické předloze jinak kompozičně řešeny. Stojící dívka k páru přichází od pravé strany a místo džbánu drží v ruce pohárek a je mnohem více v kontaktu s ústředním párem. Dvojice je oproti malbě zrcadlově obrácená. Typika tváří i oděvů postav se od krumlovské malby liší detailnějším propracováním. Pozice, v nichž postavy sedí na kameni, který je pokryt látkou, jsou k sobě více přimknuté a nejsou ve středu námětu, ale zabírají celou levou polovinu grafického listu, aby vyniklo pozadí scény, kde v dáli hoří město, z něhož vyděšeně utíká několik mužských i ženských postav. [15]

Myšlenka proč malíř nepoužil v celé ploše obrazu předlohu Lota a jeho dcer z grafických listů Ammanovy bible, kterých se zákonitě držel ve všech dalších malbách (zcela se liší pouze scéna Jákobova snu), není jisté. Malba figur v obraze Lota a jeho dcer a vedlejší severní figurální scéna Jákobova snu, kterou si následně popíšeme, nás nutí přemýšlet o možnosti, že výzdoba pokoje není dílem jednoho mistra. (Domněnku shrneme po celkovém popisu námětů Rožmberského pokoje).

Biblický text napovídá, že jde o scénu, jejíž hlavní myšlenka spočívá v nutnosti zachování potomstva. V literatuře se proto často setkáme s názorem, že výzdoba rožmberského starozákonního pokoje reagovala některými tématy příběhů (Lotovy dcery, Abraháмова oběť, oba medailonky římských bohů plodnosti) na smluvený sňatek Viléma a Anny Marie. Někteří badatelé dokonce spatřují ve tvářích Lota a jeho dcery profily samotného Viléma z Rožmberka a jeho manželky Anny Marie Bádenské.¹⁹² Lot je dle biblického textu starý muž, proto je pochopitelné, že je ztvárněn s vousy (Vilém z Rožmberka byl podle dochovaných portrétů vousatý muž). Nejsem si jistá, zda dochované dobové obrazy manželského páru umožňují takové srovnání. Nicméně, dědičné strasti byly pro Viléma z Rožmberka samozřejmě zátěží a smluvený sňatek nepochybně dopomohl k utěšení rodinné situace. Musíme si ale uvědomit, že do předpokoje sloužícího mimo jiné i jako místnost k audienci, mohla mimo vladaře a jeho nejbližších vkročit řada dalších důležitých osobností, před kterými Rožmberk musel zaujmout status mocného a ničím neoslabeného vladaře svého dominia. Význam scény v pokoji, kde rodinní příslušníci v čele s Vilémem vedli důležitá jednání, debaty a diskuse, mnohdy vyžadující profesionální a z povahy věci úředních

¹⁹² MÜLLER, in: BŮŽEK 1993, 380.

a státnických ne příliš osobní vystupování, pravděpodobně nebyl tolik osobní. Proto se domnívám, že malířskou výzdobou nechtěl Rožmberk upozornit na nedostatek a možnou hrozbu vedoucí k zániku rodu (faktem je, že ani jeden z *posledních Rožmberků*, zatím nedostal dědičných povinností), ale spíše, kromě obecného projevu znalosti biblických textů a přihlášení se zvolenou výzdobou ke katolické víře, chtěl námětem vyjádřit dlouhou historii rožmberského rodu a jeho působení v Čechách, kde si scénou Jáкова a dcer obrazně připomněl rožmberské předky. K teorii přispívá také fakt, že námět zaujímá jedno z nejviditelnějších a rozlohou nejprostornějších polí místnosti z celého souboru maleb. Ke stejnému reprezentativnímu účelu byl Rožmberky na významných a viditelných zdích zámku umístován také tradiční znak pětিলisté růže nebo erby rodinných příslušníků jako symbol tradice a moci rožmberského rodu. Nicméně touha po potomstvu je v příběhu velice výrazným tématem a jistě reagovala i na zbožné přání Viléma, který doposud nezpłodil žádného potomka a námět mohl být jím takto vnímán.

Obětování Izáka

Na pravé straně západní stěny třetího pokoje je umístěna scéna Obětování Izáka jeho otcem Abrahámem, prvním patriarchou Starého zákona.¹⁹³ Nejdominantnější z celé malby je ústřední dvojice. Abrahám zde stojí za postavou syna, který klečí na připraveném oltáři s dřívím a čeká na zásah otcova meče. Postava Abraháma je rozkročená, jednou rukou přidrží syna před sebou a druhou tasí meč. Obě postavy jsou oděny do splývavých šatů. Izák se choulí do načervenalého roucha. U Abraháma je nápadný hlavně jeho rozevlátý bílý plášť a pokrývka hlavy ve stejně barevném tonu. V prvním plánu malby, hned napravo od klečícího Izáka stojí symbolická obětní nádoba, ze které se kouří. Celá scéna je zasazena do krajiny se stromy, kde je na nebi nejnápadnější postava anděla, který je dnes vidět pouze liniově a netvoří ho žádná barevná plocha, pouze jemné okrové tónování. Tímto způsobem malíř vyjádřil scénu příběhu z bible (Gn 22), kdy Abrahám obtoží ve zkoušce poslušnosti. Příběh vypráví o Abrahámovi, kterému Hospodin přikáže zabít Izáka. Abrahám uposlechne a po znamení, kterému ukázal Hospodin, se vydal na místo. Na místě obětiště vzal dříví, vhodil ho na oltář a na něj svého syna svázaného do kozelce. V okamžiku, kdy se chystá zabít syna obětní nožem, přilétne z nebe posel a řekne mu, aby svého jediného syna nezabíjel a je

¹⁹³ HALL 2008, 33.

mu tak vyjádřena náklonost Hospodina, který uvěří, že je Abrahám zbožný a zaslíbí mu potomstvo.¹⁹⁴ [16]

Pokud se podíváme na verzi námětu z bible od Josta Ammana, zjistíme, že se malba předlohy zcela řídí v kompozici a gestech postav. [17] Figury Abraháma a Izáka zde stojí ve stejných pozicích, otec je nakročen s mečem před synem a ten stejným způsobem spočívá na oltáři s dřívím. Je zde i obětní nádoba, která je ale o něco větší. V popředí nalevo od Abraháma stojí navíc kozel, který je v bibli popisován jako beran. Zvíře je zaklíněno rohy o větev stromu úplně na levé straně listu. Amman v tvorbě tedy pamatoval i na vyobrazení oběti, kterou poté Abrahám vykonal místo syna, to však krumlovský malíř pravděpodobně vynechal. Anděl je sice umístěn o něco dál než na malbě (krumlovský anděl je přizpůsoben užší ploše na zdi), ale jinak jde o stejný typ a malíř ho jistě využil jako vzor. Největším rozdílem mezi grafickou verzí a malbou je způsob zpracování pozadí. Scéna Josta Ammana je obohacena o námět dvou služebníků s oslem mířících k detailně vyvedenému městu, které se rozprostírá v meandru řeky. Pozadí je místy doplněno o další architekturu a stromy a úplně v dáli je výhled na pohoří. Na krumlovské malbě je krajina v dáli pouze naznačena a není nijak detailněji vyřešena.

Jáel a Sísera

Západní stěna je kromě scény obětování doplněna také z levé strany dalším námětem. Jde o výjev z knihy Soudců o obraně zaslíbené země, kdy Jáel, hrdinka starozákonního příběhu, zasazuje velitelovi nepřátelských vojsk ránu do hlavy. Sísera, který si po boji s Izraelity přišel do stanu k Jáel pouze odpočinout je tak usmrcen (Soudců 4) Tímto hrdinským skutkem se splní Debořina předpověď, že Sísera bude usmrcen ženou. V bibli následuje Debořina vítězná píseň, která oslavuje Hospodina (Sd 5).¹⁹⁵ Krumlovský malíř scénu pojal jako průhled do stanu s okrovými závěsy, kde se naskýtá pohled na ženu a ležícího muže. Jáel oděná do zeleno okrových šatů přidrží nad hlavou muže kolík a druhou rukou se ho snaží zasáhnout kladivem. Muž ve zbroji a rudkovém plášti pod ní bezbranně leží vedle svého kopí a helmy a spí. Interiér stanu je doplněn o stolec s nádobou a truhlou, která je položena na podlaze u nohou hrdinky. Za rozpraženou rukou Jáel je pověšený Síserův štít. Námět je doplněn na levé straně od stanu o bitevní scénu v pozadí, která se rozprostírá i na kousku jižní stěny pokoje. Z nepřiliš jasných scén jde zahlédnout vojáky a koně a nad nimi se vrší dvě

¹⁹⁴ Bible (Gn 22), Český ekumenický překlad, 1998, 37–38.

¹⁹⁵ Bible (Sd 4, 5), Český ekumenický překlad, 1998, 214–216.

špičky válečných obléhacích stanů. [18] Po shlédnutí Ammanovy verze námětu se Síserou je zcela jasné, že se umělec držel znovu jeho předlohy. [19] Výjev je stejnou interiérovou scénou stanu s dvěma figurami a s doplněným průhledem na bojiště. Pozice, oděvy i osobní předměty (zbraň, helma, kolík, sekyra) obou postav jsou zcela totožné stejně jako interiér stanu, z něhož ale na předloze vidíme více detailů a je prostornější. Na malbě je vidět, že se malíři nepodařilo na plochu umístit celý námět nádoby s vodou, která je na předloze vidět celá. Stejně tak truhla, která je na předloze větší, není na zemi tolik stísněná jako na malbě. Pokud jde o dějiště venku před stanem, zaujímá ho také bitva. V popředí se shlukují vojáci se zbraněmi a koňmi a zcela vzadu prosvítají dvě střechy stanů. Znovu je zde patrné malířovo následování předlohy. V pozadí je scéna doplněna i o krajinný výjev na architekturu města a jeho obrané zdi. Absence těchto detailů v pozadí krumlovské malby značí malířův nezáměr o detaily malby a krajinu, kterou považoval pravděpodobně za nedůležitou, nebo to, že jsou malby v pozadí nedochovány. Restaurátorské zprávy odpověď na to, zda pozadí maleb bylo tvořeno i těmito menšími scénami a krajinou v pozadí nepřináší. Snad by dopomohla restaurátorská zpráva ze začátku dvacátého století, ale bohužel jsem ji mezi dokumenty, které komentují pouze situaci na nádvořích zámku nenalezla. Předpokládám, že pozadí na malbách řešeno bylo, ale malby byly zřejmě už v době před více než sto lety, kdy došlo k jejich restaurování, ve velmi špatném stavu a pozadí se zkrátka nedochovalo. Absence krajiny a scén v nich, by byla nepravděpodobná, vzhledem k tomu, že malíř Gabriel de Blonde byl nizozemského původu,¹⁹⁶ což značí jeho spojení s prostředím, kde krajina na obraze měla stejně podstatné místo jako hlavní scény.¹⁹⁷ Je skoro nepravděpodobné, že by náměty takovýmto stylem ochudil. Je pravdou, že o životě malíře Gabriela de Blondeho ale téměř nic nevíme. Nevíme ani z jakého uměleckého prostředí vycházel, ani jakým školením si malíř prošel. Stejně tak je zatím nevyřešena otázka toho, v jakém stavu byly malby před zásahem restaurátorů před tím, než byly počátkem dvacátého století domalovány.

¹⁹⁶ O tom, že je Gabriel de Blonde nizozemského původu se zmiňuje František Dvořák, ale neudává zdroj informace. Viz DVOŘÁK 1948, 176., Medailonek umělce - https://encyklopedie.ckrumlov.cz/cz/osobno_gdeblo/, vyhledáno 20.6.2021

¹⁹⁷ Příkladem může být tvorba vlámského malíře Joachima Patinira, který biblické příběhy zasazoval do propracované krajiny, která zaujímala podstatnou část obrazu. http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6880, vyhledáno 20.6.2021

Josefa prodán bratry do otroctví

Jižní stěnu pokoje tvoří malba ilustrující příběh starozákonní postavy Josefa. Josef, kterého bratři prodají Izmaelcům do otroctví je poté odveden obchodníky do Egypta. Zde se po dlouhých útrapách stane správcem a díky jeho schopnosti vykládat sny i vezírem celé země, ale bratři to nevědí. Později se s bratry smíří a nechá je žít v zemi, do níž Josefa na počátku přivedla žárlivost bratrů.¹⁹⁸ Obraz velkomyslnosti postavy Josefa je včleněn i do krumlovského souboru biblických námětů v rožmberském pokoji. Scéna však nehovoří o konci celého příběhu, ale o úplném začátku, kdy pomstychtiví bratři zpečetí Josefův osud (Gn 37). Jak jsme už řekli na začátku, malba se dochovala pouze z části, ale původně tvořila na stěně přibližně stejně velkou plochu jako protější scéna Lota a jeho dcer. Ze nynějšího stavu malby lze popsat takto: V popředí malby stojí naproti dvě mužské postavy. Napravo stojí Josefův bratr, oděn do kratší tuniky s načervenalým pláštěm a nastavuje ruku protějšímu obchodníkovi. Ten je oblečen do červeno okrové zbroje, má ozdobnou helmici a u pasu mu visí dlouhý špičatý meč. Rukama směřuje k dlaním Josefova bratra a pravděpodobně jde o okamžik směny otroka za *dvacet šekelů stříbra*. Další bratři snad vyplňovali pravou část scény, z které už bohužel nezbylo nic. Levá strana malby je tvořena zástupem dvou figur, které sedí na velbloudech. Jednohrbá zvířata mají ozdobenou hlavu dlouhým černým peřím a jsou osedlána mužskými postavami. Další muž v popředí je menší než ostatní a drží za uzdu koně. Patrně jde o sluhu, který čeká až dojde k výměně stříbra za Josefa a předá koně zpět obchodníkovi ve zbroji. Za zády ústřední postavy egyptského otrokáře je ještě jedna postava. Ta je ve zbroji umístěná zády ke všem ostatním. Nejvíce zaujímá velkým štítem ozdobeným rozšklebenou temně červenou maskou, který drží v levé ruce a jeho očividnou nezúčastněností ve scéně. Okolí námětu je tvořeno pouze barvou (světlé, zelené a okrové tony). Levá část malby, kde stojí velký kmen stromu ovitý listy, které jsou podobné břečťanu, či vinné révě, naznačuje, že se děj odehrává v přírodě. [20]

Josta Ammana pojal scénu obdobně. Je zřejmé, že se krumlovský malíř znovu nechal jeho dřevoryty ve velké míře ovlivnit. [21] Předlohu liniemi sleduje jak u dvou ústředních postav, tak u exotických velbloudů a jejich jezdců a u koně s menším mužem. Výjimku tvoří pouze zády stojící postava vojáka, který do scény podle Ammanova vzoru nepatří. Na místě, kde na krumlovské malbě stojí tento voják, jsou na předloze přidány navíc pouze další zvířata. Z nich jsou vidět v zástupu pouze hlavy (přidána hlava osla a koně). Postava v levé části scény,

¹⁹⁸ Bible (Gn 37-47), Český ekumenický překlad, 1998, 52–61.

stojící zády v patričně zvládnutém kontrapostu, je vypůjčená ze stejné Ammanovy biblické série, ale z jiného příběhu.¹⁹⁹ Malíř tedy pracoval volně s rozvržením postav, zejména také proto, že v originální verzi námětu jsou na sebe postavy poměrně nahuštěné, zatímco krumlovský malíř měl dostatek prostoru na to, aby zde celou scénu dokázal vmístit. Proto asi také včlenil do příběhu další postavu, která se na dřevorytu Ammana nenachází. To, že malíř přidal a použil v obraze Josefa další náměty (postava vojáka stojícího zády) z jedné série dřevořezů je dalším důvodem, proč přisuzují práci na malbě biblických scén k více umělcům. Je jisté, že měl malíř k dispozici celý soubor biblických námětů (tedy i těch maleb námětů, které vzory nesledují) ne pouze jeho část.²⁰⁰

Uzdravení slepého Tóbita

Uzdravení slepého Tóbita je další scénou z Bible (Tób 11), která tvoří nástěnný malířský soubor rožmberského pokoje. [22] Zaujímá východní stěnu v poměrně užším prostoru mezi zdí a dveřmi. Námět je konec vyprávění biblického příběhu o zázračném uzdravení Tóbita, který podle bible ztratil zrak a v předtuše smrti poslal svého syna Tobiáše do Médie, kde měl vyřídit otcovi záležitosti. Na cestu se s ním vydá Raffael, o němž ale Tobiáš neví, že je andělem. Také on přikáže Tobiášovi, aby chytil rybu, jejíž orgány nakonec vyléčí jeho manželku Sárú od zlých démonů a i otce, kterého velice trápil zákal očí.²⁰¹ Krumlovský malíř pojal námět uzdravení jako interiérovou scénu uvnitř renesanční architektury se sdruženými okny, dekorativními pilastry a geometricky zdobenou podlahou, kde se pod stupínkem zjevují čtyři postavy v popředí. Jedna z nich sedí a ostatní přihlížejí okolo. Sedící postava Tóbita je starší muž, oděný do delší tmavě červené a okrové tuniky. Věk prozrazuje jeho tvář a dlouhé vousy. Ve zkřížených prstech položených před sebou, drží svou slepeckou hůl, kterou se opírá o zem. Zajímavé jsou detaily křesla, na němž sedí, jelikož jeho konstrukci tvoří stylizované zvíře, má volutové zakončení, lví nohy a opěradlo tvoří zvířecí hlava. Postava naproti němu stojí a drží prst u Tóbitových očí. Tóbit se v této scéně nechává opečovávat svým synem Tobiášem, což je mladší muž a je oblečen do krátkých šatů a do světlého pláště, který má přehozený přes rameno. V ruce dřímá misku s lékem z rybích vnitřností, s nímž uzdravuje slepého otce. Za volutovým opěradlem židle se z druhé strany objevuje přihlížející postava okřídleného Raffaela, jehož tvář je z profilu. Stojí zde v dlouhých šatech a u nohou mu leží pes. Jeho viditelná křídla naznačují, že ho malíř chtěl vyjádřit jako svatou bytost a tím ho na

¹⁹⁹ Na tento fakt přišla už Jarmila Krčálová, která to zmiňuje ve svém článku. Viz KRČÁLOVÁ 1968, 368.

²⁰⁰ Námět voják stojícího zády není převzat z knihy Genesis, ale až z části knihy Jozue.

²⁰¹ Elektronický zdroj: https://bible21.cz/wp-content/uploads/2010/12/Tobias_final.pdf, vyhledáno 20.6.2021

námětu dává poznat. Po jeho pravém boku stojí poslední postava, kterou můžeme identifikovat jako Annu, Tobiášovu matku hledící na syna, jak uzdravuje otce.

Scéna příběhu s Tóbitem, na které dominuje skupina postav a průhled do perspektivně zkrácené architektury liniově zcela kopíruje Ammanův dřevořez. [23] V originále je ubíhající perspektiva prostoru zvládnutá, ovšem na krumlovské malbě autor patrně nebyl tolik vyškolen principy malby realistického pohledu do vzdálenějšího prostoru, takže malovaná architektura působí mnohem plošeji. Na detaily je předloha mnohem bohatší. Je zde i lépe vykresleno stylizované křeslo, které má skutečně zvířecí tvary. Výrazy všech tváří postav jsou procítěné, což figurám na malbě chybí, působí spíše klidně a bez emočně. Rozdíl je rovněž v pozici psa, který na originální verzi leží napravo od scény, zatímco na malbě leží pod nohama anděla a má více natočenou hlavu k postavám výše. Ammanova verze je také oproti krumlovské malbě doplněna o venkovní scenerii s pohledem na město a na **Tóbiáše, lovícího v řece rybu**. Zadní scéna odehrávající se v krajině se už na menší plochu západní zdi rožmberského pokoje nevešla. Z melicherovských přemalběv pokoje na fotografiích po restaurátorských pracích víme, že stěny zdobil i tento příběh,²⁰² ale byl samostatnou scénou, ne jako na grafickém listě, součástí jednoho obrazu. Šlo ale o zcela novou malbu provedenou Melicherem, tudíž byla při novém restaurování úplně sejmuta. Zdali se umělec držel i v tomto případě Ammanovskou předlohou z frankfurtské bible, či k tomu použil jiný list, dnes nelze bohužel říct, jelikož celá scéna je ztracena a na jejím místě už je pouze holé zdivo.

Jákobův žebřík

Jákovův sen na straně východní stěny v rohu je dalším uměleckým ztvárněním vyprávění příběhu z knihy Genesis (Gn 28). Malba je ilustrací biblického textu, kdy Jákob usíná na kamenech a ve snu se mu zjevuje žebřík, z něhož sestupují Boží poslové.²⁰³ Při tom k němu hovoří Hospodin: „*Zemi, na níž ležíš, dám tobě a tvému potomstvu. Tvého potomstva bude jako prachu země. Rozmůžeš se na západ i na východ, na sever i na jih. V tobě a ve tvém potomku dojdou požehnání všechny čeledi země.*“²⁰⁴ Příběh jmenuje Jákoba jako třetího izraelského praotce národa. Podíváme se, jak scénu ztvárňuje malba rožmberského pokoje.

²⁰² Do dnešních dnů se malba Tóbiáše lovícího rybu nedochovala. V jakém stavu byla před restaurátorskými pracemi se mi nepodařilo zjistit, ale pravděpodobně byla velice zničena. Kompozice melicherské přemalby se dle mého neshoduje s původní malbou, jelikož neshledávám mezi možnými grafikami žádnou, která by zobrazovala postavu Tóbiáše v takto nešikovné pozici, jako to zobrazuje fotografie v Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okresu českokrumlovském, Díl II., je zde ale chybně interpretovaná jako Jákobův zápas s andělem, fotografie. Viz MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 458.

²⁰³Bible (Gn 28), Český ekumenický překlad 1998, 44.

²⁰⁴Bible (Gn 28,13-14), Český ekumenický překlad 1998, 44.

V popředí se odkrývá postava Jákoba, který leží pod kmenem stromu. Je opřený pravou rukou o kámen (v bibli se později kámen stane posvátným sloupem). Mužská postava je oblečena do pasteveckého ruměného roucha. Na roli Jákoba jako na pastevece ovcí je tu narážka i pasteveckou holí, která mu leží u těla.²⁰⁵ Tvář Jákoba je už méně rozpoznatelná. Vousatá tvář Jákoba snad prozrazuje, že muž sní. K jeho nohám ve snu z žebříku sestupují Boží poslové. Na malbě je popisovaný žebřík u nohou spícího Jákoba a směrem vzhůru pokračuje až k vrchnímu rámu malby. Posly zde ztvárňují andělé s barevnými křídly v nazelenalých šatech, sestupující z žebříku v různých pozicích. U nohou Jákoba stojí nejbližší anděl a posunky ukazuje na další postavy. Úplně nahoře u žebříku jsou nejasné obrysy snad další anděl, ale možná podoba Hospodina. V pozadí se neodehrává žádný další příběh a je tvořen pouze plochami jemných okrových a šedavých tonů barev.²⁰⁶ [24]

Obraz jako jediný z celé série nesleduje Ammanovu předlohu starozákonních výjevů. Autor maleb se podle literatury nejspíše inspiroval vzorem, kterou v ilustracích přejímala řada českých kancionálů, ale k samotné předloze a jejímu autorovi se nevyjadřuje.²⁰⁷ K problému jsem přistoupila formou srovnávání dostupných grafických předloh a analýzou díla širšího kruhu potencionálně možných autorů, tvořících od počátku šestnáctého století do předpokládaných let vzniku českokrumlovské malby. Pravdou je, že grafická předloha Josta Ammana, zdánlivě nejpravděpodobnější možnost, z hlediska logického užití celého cyklu z jedné série se kompozičně ani stylově neshoduje s postavou Jákoba v popředí krumlovské malby. [25] Ta je oproti malbě natočena k žebříku zprava a jinak je pojatá i pozice v níž postava leží. Typika tváře spíš ukazuje, že jde o mladého muže. Ani skupina andělů, sestupujících z žebříku, se nemohla stát určujícím vzorem, jelikož na listu zcela chybí stojící anděl v popředí krumlovské malby a celkové natočení pozic figur všech andělů se velice liší. Další výrazný rozdíl je i ve zpracování pozadí námětu, který je v případě grafické předlohy Ammanovy mnohem propracovanější než na krumlovské malbě. V druhém plánu obrázku vidíme postavy pasoucí stádo ovcí a úplně v dáli se rozprostírá město s řekou a mostem. To krumlovská malba postrádá. Obdobné rozvržení tématu můžeme nalézt i v grafické sérii Virgila Solise z roku 1562 ve svazku *Biblische Figuren deß Alten Testaments*.²⁰⁸ Ležící

²⁰⁵ Slovník křesťanské ikonografie, pod písmenem J., Viz RULÍŠEK 2006, nepag.

²⁰⁶ Restaurátorská zpráva nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, 1989, nepag.

²⁰⁷ KRČÁLOVÁ 1968, 368.

²⁰⁸ <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00086375&pimage=00019&lv=1&l=de>, vyhledáno 20.5.2021

postava Jákoba této verze se sice více blíží ke krumlovskému zpracování, ale i zde najdeme mnoho diferencí, které naznačují, že nejde o předlohu, ze které vycházel krumlovský malíř.

Krumlovská verze tématu je dle mého názoru nejpodobnější předloze lyonského rytce Bernarda Salomona, která je součástí francouzské bible *La Sainte Bible* (1557), vydané v Ženevě. Obdobná se objevuje i v latinské verzi *Historiarum memorabilium ex Genesi descriptio* od humanisty a historika Paradina Guillaumeho z roku 1558. [26] Komparace grafiky Jákovova snu, ilustrující obě cizojazyčné bible, s dochovanou nástěnnou malbou stejného tématu v krumlovském rožmberském pokoji, nabízí zajímavé zjištění, že se malíř pravděpodobně setkal s touto verzí námětu. Pozice odpočívajícího Jákoba je shodná s krumlovskou malbou, kromě mírně rozdílného natočení hlavy a pozice opodál ležící hole. Shoda je očividná i ve způsobu zpracování tří andělů, kde krumlovský malíř vypustil jednu z níže stojících postav, která na grafice stojí vedle nejbližšího anděla, který stojí u nohou Jákoba. To je však dáno nedostatečným rozměrem zdi východní stěny. Malíř se jinak ve zpracování poslušně zcela držel předlohy. Žebřík je ve stejné pozici a směřuje směrem vzhůru k nebi. Zajímavá je situace úplně nahoře, kde končí žebřík. Z grafické předlohy je jasné, že nad žebříkem se objevuje tvář Hospodina, která ale na malbě krumlovské není. Zde je to další anděl sestupující z žebříku. To je hlavní rozdíl, který nesleduje ve zpracování vzor. Zajímavé ale je, že křídla tohoto anděla jemně kopírují obrysy pravé části postavy Hospodina na Salomonově vzoru. Je otázkou, jak byla malba řešena v renesanci, ale podle restaurátorské zprávy byly všechny části ošetřeny od přemaléb, které na stěnách vytvořil Melicher,²⁰⁹ tudíž je vymykající se anděl pravděpodobně autentický.

Z celkového popisu vyplývá, že krumlovské malbě je nejbližší francouzská verze bible. Nemuselo jít ovšem přímo o originální dílo Bernarda Salomona. Původní verze grafik francouzského umělce se totiž staly, jak už jsme zmiňovali, předlohou pro vícero děl řady umělců z různých kulturně živých center a prostředí, napodobujících jeho dílo. Víme, že jedním z nich byl norimberský rytec Virgil Solis, který se dílem Bernarda Salomona nechával často inspirovat a vytvářel obdobná díla.²¹⁰ Pravdou však zůstává, že krumlovská nástěnná malba Jákovova žebříku neodpovídá ani Solisově verzi námětu z roku 1562, ani pozdější verzi jeho následovníka Josta Ammana, přestože je zde více znatelný vliv francouzské školy, nejvíce v pojetí ležící postavy Jákoba. V konečném důsledku, se malíř s některou z verzí

²⁰⁹Restaurátorská zpráva nástěnné malby v renesančním pokoji SZ Český Krumlov, zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, 1989, nepag.

²¹⁰ CHERNETSKY 2016, 211.

grafiky, vycházející původně z francouzského díla Bernarda Salomona, mohl setkat prakticky kdekoliv. Ilustrované knihy a grafické listy se díky velké oblibě v šestnáctém století šířily v mnoha otiscích a ani jeden z výše zmiňovaných grafických mistrů nepracoval sám. Společně s nimi, tvořili v dílnách další pomocníci, produkující díla mistrů a ty se pak v mnoha kopiích šířily dále k umělcům mimo centra knihtisku. Přeneseně se grafické umění, spolu s novými výtvarnými myšlenkami skrze knihy a volné listy, dostávalo do širšího okruhu společnosti. Rožmberská knihovna oplývala také nejrůznějšími grafickými díly mnoha umělců a výjevy ze Starého a Nového zákona byly dokonce ze všech souborů nejpočetnější. Je možné, že sbírka obsahovala grafický list Jákobova snu, vycházející z tvorby Bernarda Salomona, či jeho okruhu následovníků. Verze mohla být dále šířena a využita jako předloha v českých náboženských biblích a knihách, například ve zmiňovaných souborech duchovních písní určených pro křesťanskou bohoslužbu. Je možné, že se odtud přeneseně stala vzorem pro krumlovskou nástěnnou malbu námětu. Přesný obsah knihovny a její grafické sbírky je ale bohužel, v důsledku jejího rozdělení a rozkradení v historii, dnes již nezjistitelný.²¹¹

Jákobův zápas s andělem

Úplně poslední scéna, kterou uzavřu popis nástěnného malířství III. renesančního pokoje je ilustrací biblického příběhu o Jákobovi. Je tedy druhou scénou třetího starozákonního patriarchy židovského národa,²¹² která navazuje po scéně Jákobova snu o žebříku. Umístěna je na severní straně na úzké ploše zdi mezi dveřmi a stěnou výklenku severního okna. Z části je malba poničena, takže pravou část výjevu tvoří pouze okrové holé zdivo. [28] Objevují se zde dvě postavy, které jsou do sebe zaklesnuty a bojují spolu. Pravá je muž, dle bible je to Jákob, který zápolí s cizincem. Neznámou osobu, kterou bible nepopisuje (Gn 32),²¹³ malíř ztvárnil jako anděla. Jákob je zde vykreslen jako muž s vousy, oblečen do kratší tuniky a s rozkročenýma nohama na zemi se opírá oběma rukama o tělo anděla. Pod Jákobem ještě leží pohozená hůl a kus látky. Anděl ve světlých dlouhých šatech jeho sílu opětuje a směřuje pohybem k Jákobovi a objímá ho za ramena. Malba je tvořena v pozadí pouze plochami nazelenalých, okrových barev a světlých barev bez detailnějšího provedení, kromě větve stromu, která zasahuje zprava do scény. Ač jde v malbě významově o obraz nelehkého lidského boje s duchovní sílou, kdy Jákob projde zkouškou Boha, na krumlovské malbě jsou výrazy obou aktérů jen jemně naznačené. Je to však dáno stářím malby. Z předlohy Josta

²¹¹ KNEIDL 1996, 84–86.

²¹² Slovník křesťanské ikonografie, pod písmenem J. Viz RULÍŠEK 2006, nepag.

²¹³ Bible (Gn 32), Český ekumenický překlad 1998, 49.

Ammana, kterou malba v kompozici dvou figur znovu napodobuje, je vidět z výrazů tváří dvou osob, že se jedná o soustředěný boj. [27] Pozadí scény na vzoru je tvořeno zástupy lidí na koních a velbloudech v krajině s pasoucím se dobyt看, což na krumlovské malbě dnes již nelze komentovat.

Zhodnocení

Při listování stránkami Ammanovy grafické série starozákonních výjevů se můžeme přesvědčit, že v případě obrazů Uzdravení slepého Tóbita, scény s Josefem, Jáel se Síserou, Absolona s Izákem, z části Lota a dcer a Jakoba v boji s andělem lze najít výrazné podobnosti (kompozice, postoje a gesta postav). Malíř se nejvěrněji, ale za to s menší originalitou a bez potřeby užití vlastních nápadů, držel Amanových předloh u výjevů hrdinky Jáel či uzdraveného Tóbita. Stěna jižní, v celé své délce, obsahovala pravděpodobně celý výjev s tématem Josefa, který je prodán svými bratry egyptským kupcům. Do dnes se zachovala levá polovina malby, pravá je nenávratně zničena řadou dispozičních změn, přestavbami a neodborným a nešetrným přístupem k restauraci na počátku dvacátého století.²¹⁴ Obecně lze říct, že zobrazené figury na všech scénách nejsou vytvořeny neškoleným malířem. Jsou anatomicky přesné, ačkoliv autor vycházel z malých kresebných obrázků z bible.²¹⁵

U scény Lota a jeho dcer (ústřední trojice postav) a Jákobova žebříku malíř nevyužil grafické předlohy z Ammanovy bible, protože by je zde také našel. Je možné, že k malbě dvou odlišně pojatých scén přispěl další malíř, který měl k dispozici jiný vzorník, minimálně v jednom z případů, reagující spíše na produkci francouzské grafické školy. Přetrvávající názor,²¹⁶ že malíř nástěnného umění rožmberského pokoje pojal grafické předlohy z Ammanovy bible volným stylem, je pravdou pouze z části. Nástěnné malby Uzdravení slepého Tóbita, Josef prodaný do otroctví, Jáel a biblicky první výjev Absolona (vyjmenované malby jdou od východní stěny směrem k severní přesně takto za sebou) od předloh vykazují nepochybně jemné odlišnosti. Nejvíce tam, kde plocha stěny nedostačovala velikostí vzoru a malíř musel pozměnit či zjednodušit vedlejší scény v pozadí (Jáel, Uzdravení slepého Tóbita), či naopak přidat motivy a figury na větší plochy stěn (Josef prodan do otroctví), aby

²¹⁴ V Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okrese českokrumlovském, Díl II. dvojice Mareše a Sedláčka (2017) nalezneme fotografii celé malby po restaurátorských pracích T. Melichera, ovšem z nepozornosti je zde uveden chybně stav dvou pól malby, kde je označena levá část jako nová a pravá jako původní s melicherskými zásahy. Skutečnost je však opačná, levá pól malby se zachovala, z pravé po sejmutí nové přemalby Melichera, nezbylo nic. Fotografie Viz MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 459.

²¹⁵ Velikost obrázků předloh se dá vypořádat z biblí, které jsou dostupné na internetových stránkách, elektronický zdroj: www.archive.org

²¹⁶ MÜLLER, In: BŮŽEK 1993, 379.

byl celý prostor pokoje vizuálně harmonický. To docílil i sjednocujícími prvky, které nejsou přejaty z grafických předloh (stromy a větve zasahující do scény) a vytváří dojem, že je pozorovatel v bezprostředním kontaktu s hrdiny starozákonních výjevů. Mimo to se ale malby drží liniově přesně grafických předloh originálu z roku 1564. Hlavně v kompozici, držení těl figur a jejich gest. Domněnka, že malíř využil předloh volně, jak uvádí Müller, vznikla dle mého názoru chybně u scény Lota a jeho dcer a u výjevu Jákobova snu. Analýza ukázala, že nejde ani tak o volné pojetí grafických předloh, ale spíše o využití grafik odlišných, z jiné série, z jiného prostředí. Můžeme se domnívat, že u scény Lota se umělec minimálně v rozvržení postav více inspiroval produkcí Bernarda Salomona a jeho následovníků nežli volně, v návaznosti na grafiku Ammanovu. Z celkového rozboru nástěnné malby v III. rožmberském pokoji vyvstává tedy otázka, zda je dílem jednoho mistra, či nikoliv. Nutnost přemýšlet o teorii, že výzdoba je dílem více umělců, naznačuje neshodný styl využití grafických předloh u obrazu Jákobova snu a Lota a jeho dcer v jinak předlohově uceleném malířském programu. Další důvod je i ten, že určit Gabriela de Blondeho jako mistra celého konceptu malířské výzdoby pokoje není možné. Nejde to ani archivně doložit, ani srovnat s jiným Blondeovými pracemi, které by to potvrdily.

K udržování zájmu o náměty z bible přispěla nemalým měřítkem dobová produkce grafik. Nová pojetí vykreslovaly známé a obligátní příběhy. Zajímavá je produkce německého rytce Hanse Sebalda Behama (*Biblische Historien figurlich fürgebildet*, 1535, *Typi in Apocalypsi Ioannis depicti ut clarius vaticinia Ioannis intelligi possint*, 1539), či jak je pojal ve *Quadrins historiques de la bible* Bernard Salomon (1553) a mnoho dalších.²¹⁷ V Čechách se těšily oblibě grafiky starozákonních a novozákonních postav Virgila Solise (*Biblichen Figuren des Alten und Newen Testaments*, 1560) či Josta Ammana. Také tištěné bible se staly inspiračním zdrojem pro malíře, kteří vytvářeli z drobných prací rytců monumentální nástěnné cykly. Vilém z Rožmberka se díky diplomatickým cestám do německy mluvících zemí, kde byla v šestnáctém století nejrozšířenější a nejvydávanější knihou právě bible (*Wartburská bible*, *Feyerbendova bible*,²¹⁸ obsahující Ammanovy grafické předlohy pro malby rožmberského pokoje) s tisky a grafikami biblických námětů musel zákonitě setkat. Pozitivní vzory, které viděl v příbězích formovaly jeho osobnost po celý život a pravděpodobně vedly i k rozhodnutí vytvořit v prostorech zámku monumentální cyklus starozákonních motivů. Téma vítězství

²¹⁷ https://encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Biblick%C3%A9_tisky_a_ilustrace_zahrani%C4%8Dn%C3%AD, vyhledáno 10.6.2021

²¹⁸ https://encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Biblick%C3%A9_tisky_a_ilustrace_zahrani%C4%8Dn%C3%AD, vyhledáno 10.6.2021

pravdy, vděčí jí také starozákonní patriarchové Abrahám, Izák a Jákob, snad mohlo připomínat Rožmberkovi nelehké počátky politického boje o výsadní postavení rodu a osobní, ale i mezinárodní vítězství nad plavenskými knížaty. Scéna hrdinky Jáel mohla odkazovat na oslavu kladných výdobytků diplomatických cest a spojení s říšskými knížaty a s místní kulturou, z nichž vyplynuly sňatky s členkami významných německých rodů, iniciátorkami Vilémových budovatelských tendencí, které zase připomínají připojené malované erby. Takto můžeme chápat vítězství Jáel nad Síserou jako obraz politického vítězství spojeného s vydobytými kontakty s německými knížecími rody, které Vilémovi významně přispěly k udržování statutu důležitého politického spojence. Biblické náměty v nástěnné výzdobě sídla Viléma z Rožmberka odrážejí snad i vladařovu snahu přiblížit se životu a myšlenkám moderní říšské šlechty. Přece i komnaty dolnosaského sídla, Rožmberky spřízněného Ericha II., zdobil o několik let dříve soubor heroických postav ze Starého zákona (Samson, Abrahám, či izraelský král David). Náměty vycházely také z grafických předloh, ale tady od nizozemských umělců.²¹⁹

Celkový charakter maleb nám do dnes dává nahlédnout do myšlenek renesančních pánů a velmožů šestnáctého století, kteří se snažili ctít hodnoty psané v bibli. V celku všechny příběhy mají v sobě určité morální poselství a jejich hrdinové, zaslíbení od Hospodina, jednají na základě božích slov a jsou za to odměněni. Samozřejmě, někdy mohla být realita poněkud jiná. Nic na tom ale nemění fakt, že evropská renesanční společnost tento druh umění, orientovaného na náměty z bible, ctíci je už předešlé generace, vnímala velice kladně. Můžeme si tedy představit, že Vilémovo přesvědčení včlenit se do nejvyšších kruhů společnosti, která byla zákonitě bohatým zdrojem nejpritažlivějších možností, v níž byl přirozeně nemalý důraz kladen i na uměleckou reprezentaci, vedlo také k přání výtvarně dotvořit pokoje krumlovského sídla monumentálním cyklem starozákonních scén. Ve svém celkovém významu můžeme být výzdoba chápána jako úsilí o politické a kulturní sepětí rožmberského dominia s významnými rody renesanční Evropy.

²¹⁹ Více o malbách (Wandmalerei im Römergemach, Wandmalerei im Gemach zum Weißen Ross) v elektronickém zdroji: <https://www.deckenmalerei.eu/233387ec-0901-47bb-a195-99892160a965>

III.3.3. Rožmberský pokoj (IV. renesanční pokoj)

Téměř identicky je dispozičně řešena západní navazující místnost. [12] Výzdobou stěn iluzivně napodobuje drahou textilní tapetu s motivem granátového jablka, provedeným teplými tóny červené a hnědé. Motiv je obohacený z vnější strany ornamentálním užším pásem s motivy plodů jablek, bobulí vinné révy, květů a lístků. V okenních výklencích můžeme vidět malované oválné rámy s nejasnými figurálními výjevy na klenbách. Jsou tu také malované maskarony, také ptáci, ovoce a pro časové určení výmalby důležité erby, představující znak Rožmberka a jeho tři manželky. Kvůli nim literatura zasazuje vznik malířských prací rožmberských pokojů do doby třetího sňatku Viléma z Rožmberka.²²⁰ Podstropní části tvoří malovaný vlys a všechna okna a dveře, kromě východního vstupu, který zdobí malovaný iluzivní supraporta s mušlí, rámuje dekorativní pás pletence.²²¹ [13]

Analogie k ornamentálním dekorativním pásům pletence krumlovského zámku lze vysledovat v díle Corneliuse Bose,²²² stylově vycházejícího z grafických předloh italského umělce, tvořícího ve Francii, Francesca di Pellegrina (*La Fleur de la Science de Pourtraicture, 1530*),²²³ publikovaného v *Livre de Moresques* (Antverpy, 1543, tiskařem J. Gourmontem v Paříži v roce 1546).²²⁴ Nizozemský rytec, tiskař a vydavatel knih, usazený od roku 1545 v Norimberku, produkoval stovky dalších vzorníků groteskních či stužkových forem dekorativních rytin, jeho tvorba zahrnovala i bohatou produkci populárních náboženských a alegorických výjevů od význačných, v Norimberku usazených, rytců (Kleinmeister – Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Albrecht Altdorfer či Barthel Beham),²²⁵ odkud se s velkou pravděpodobností šířily dále do našeho prostředí.

Složité a vzájemné prolínání vlivů italských, francouzských, německých či holandských a kontinuita uměleckých směrů celé Evropy, reflektuje i zdánlivě jednoduchý malovaný dekorativní pletence, rámuující v obou krumlovských místnostech okenní a průchodové výklenky. S obdobnými dekorativními pletenci se můžeme velice často setkat například na oblíbených malovaných nádobách limoškého smaltu, které jsou doplněny, kromě řady dekorativních motivů, inspirovaných starověkým římským ornamentálním uměním, také

²²⁰ KRČÁLOVÁ 1968, 369.

²²¹ SHP zámku v Českém Krumlově (Horní zámek), Viz LACINGER/MUK 1991, 119.

²²² <https://www.jstor.org/stable/3780825>, vyhledáno 4.5.2021

²²³ <https://archive.org/details/Pellegrino1530LaFleurDeLaScienceBpt6k857536m/mode/2up>, vyhledáno 4.5.2021

²²⁴ <https://archive.org/details/Pellegrino1546LivreMET/page/n6/mode/thumb>, vyhledáno 4.5.2021

²²⁵ <https://www.britannica.com/topic/Kleinmeister>, vyhledáno 4.5.2021

figurálními výjevy, vycházejících často z renesanční freskové malby Raffaelovy, či z dřevorytů Bernarda Salomona.²²⁶

Přes velikou vzdálenost mezi naším a limogeským prostředím, došlo v Čechách, pravděpodobně skrze kulturní a umělecké centrum Norimberk, k infiltraci stylu, kombinující nejrůznější formy a podoby umění, charakteristického důrazností na bohatou zásobou biblických, mytologických či alegorických motivů, obohaceného o nejrůznější ozdobné formy – grotesky, maskarony či rozmanité ornamentované pásy a rámy. Smysl tohoto umění ale pravděpodobně nebyl pouze dekor. Pro významnou rodinu norimberského radního a obchodníka Linharta II. Tuchera vytvořil francouzský malíř smaltu Pierre Reymond (1513–1584) v letech 1558–1562 reprezentativní sérii malovaného nádobí s mnoha příběhy. Odrážela se v nich kulturní vyspělost rodu, demonstrace duchovních zájmů (příběhem Adama a Evy ze Starého zákona) či vítězství ctností a vzájemných vřelých lidských vztahů (manželství Amora a Psyché, příběh Luciuse Apuleiuse z knihy Proměny – Zlatý osel).²²⁷ Jak jde vidět, témata společně upozorňovala na zkoušky a tresty zobrazených hrdinů, které často pramenily ze zvědavosti a marnivosti, proto měly i velký mravní podtext. Není divu, že důstojnost, reprezentativnost, bohatá obsahovost a krása tohoto stylu, zaujala nejednoho umělce i objednavatele. Limošský smalt, inspirovaný starověkým dílem a zároveň využívající vzorů kreseb a grafik mytologických, biblických příběhů a dekorativních grotesek (fiktivní ovoce, rostliny, idealizovaná zvířata a rozmanité ornamenty) z rukou mnoha italských, francouzských či německých mistrů a jejich současníků, představuje styl (zde na příkladu díla Pierra Reymonda), který proniknul do okruhu bližšího pro rožmberské malíře pravděpodobně skrze některé z německých uměleckých center.²²⁸ Umění, tematicky provázané se vzory či hrdiny tehdejší doby, společně s dekorativními prvky neslo pro společnost té doby znaky blížící se ideálu. Jak by se pak dala lépe vysvětlit nápadná podoba stylu malířského díla mezi limogeskými nádobami a nástěnným malířstvím vnitřních částí zámku (dekorativní pletence, grotesky) a na malovaných fasádách a nádvořích zámku v Krumlově, hlavně v typice motivů maskaronů, dekorativních trsů ovoce, ornamentálních a geometrických pasů a grotesek, rámujičích ústřední příběhy z mytologie a bible, inspirovaných populárními grafikami, mezinárodně uznávaných rytců. Velice zajímavá je také stylová shoda techniky *grisaille* ve výrazu malby limošského smaltu a nástěnného malířství krumlovského zámku,

²²⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Pierre%20Reymond&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>, vyhledáno 6.5.2021

²²⁷ <https://museen.nuernberg.de/tucherschloss/dauerausstellung/schaetze-tucherschloss/tuchersches-tafelservice/>, vyhledáno 6.5.2021

²²⁸ Práce Pierra Reymonda: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG77324>, vyhledáno 2.6.2021

nejkomplexněji vytvořené na budově buchhalterie z roku 1578, využívající shodně jednobarevné, v odstínech šedi až hnědi, provedené malby, imitující štukové figurální, ornamentální reliéfy a kamenné bloky architektury. [56]

Z celkového charakteru výmalby místnosti jde vidět, že se šlo o velice reprezentativní část zámku a tomu odpovídalo i vybavení. V nejednom pokoji vysely na stěnách obrazy rožmberských pánů, ale i římských císařů, stěny zdobily *nydranské koberce* (tapisérie) *s figurami rozličnými* (se sedmi figurami *virtutum* – ctností), pocházející z nejlepších tkalcovských dílen v Bruselu, Antverp, Brugg a dalších center.²²⁹ Luxusním vybavením byl vybavený určitě celý zámek, ale nejskvělejší a nejhonosnější zařízením se pyšnily pokoje pána domu, kde mohl trávit svůj čas v soukromí, při četbě či psaní, ale přijímal v místnostech i důležité návštěvy.²³⁰ Soubor rožmberských pokojů sloužil nepochybně pro tyto účely. S ohledem na vysokou funkci zastávající Vilém z Rožmberk, s níž byla spojena i zodpovědnost vhodně reprezentovat, byly okázalé soukromé místnosti vymalovány promyšleným programem námětů, jehož význam a symbolika, odpovídala idejím objednavatele.

²²⁹ SHP zámku (Horní zámek). Viz LACINGER/MUK 1991, 14–15.

²³⁰ LUKÁŠOVÁ/OTAVSKÁ 2015, 24.

III.4. Renesanční výmalba exteriérů – obraz renesančních zájmů Viléma

z Rožmberka

V předešlých kapitolách jsme už naznačili stavební změny sedmdesátých let. Připomeňme si v krátkosti, jaké části zámku byly v tomto časovém období nově zbudovány, nebo pozměněny a jakým stylem došlo k jejich renesanční nástěnné malířské výzdobě, přesunující se z komnat a sálů, na venkovní stěny nově upraveného zámku a jeho nádvoří. Stavební epochu sedmdesátých let prozrazuje záznam Václava Březana z roku 1575, který hovoří o rozšiřování zámku,²³¹ ale víme, že k úpravám došlo už o rok dříve. Nové spojení (1574) společně s prolomením portálu nového průjezdu, ústícího do nádvoří (1577), vymezuje dobu vzniku malířské nástěnné výzdoby třetího nádvoří zámku.²³² V souvislosti s vybudováním ostře stoupající kryté chodby směřující z prostranství dolního náměstí do zámku se zmíníme, že i zde došlo k malířské výzdobě, orientující se čistě na dekorativní motivy. [29]

Bohužel, vlivem několika přemaleb byla původní renesanční malba chodby souvisle poškozena. Výsledky se dají najít v restaurátorské zprávě této chodby.²³³ Z hlediska malby chodby došlo ke změně kontrastu kresby a barev původní výmalby, což dokazují provedené sondy na několika částech průjezdu. Původní barevnost maleb je mnohem tlumenější, spíš imitovala odstín kamenných kvádrů. Kvalita je sice poškozena, ale do dnes můžeme vnímat původní rozvržení a volbu motivů z dob rožmberských. V poměrně vysoké klenbě uprostřed se dochovala, v malířském nástěnném programu krumlovského zámku již tradiční, rožmberská růžice obklopena věncem vavřínových listů s ovocem a stužkami. Stěny jsou po okrajích dále souvisle vymalovány dekorativními pásy s rostlinným motivem (květy, akantové listy) okrových, zelených a načervenalých tonů. Iluzivní tendence v malbě v kombinaci s vyobrazeným znakem Rožmberského rodu, mohla značit v přeneseném významu snahu objednavatele o splynutí dvou vzájemně prostupujících se světů – přírody jako univerza a světa Rožmberků. Zvolený styl výmalby chodby měl určitě předjímat vstup do bohatě vymalovaného horního (dnes třetího) nádvoří zámku.

²³¹ BŘEZAN 1985, 273.

²³² KRČÁLOVÁ 1968, 365.

²³³ Restaurátorský průzkum průjezdů mezi I. a II. nádvořím a II. a III. nádvořím SHZ Český Krumlov, 2002, nepag. (zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice)

III.4.1. Horní (třetí) nádvoří zámku

Sedmdesátá léta šestnáctého století, období druhé stavební epochy na zámku v Českém Krumlově, se nesly ve znamení velkého stavebního ruchu. Nedávno zbudované a přestavěné části zámku tady vytvořily nový prostor k pojetí stěn nástěnnou malířskou výzdobou. Pravděpodobně ještě před vznikem malby v Rožmberských pokojích se v prostoru horního nádvoří začalo s výzdobou všech čtyř stran nově zbudovaných a přestavěných křídel. Přesné časové určení vzniku výzdoby třetího nádvoří neznáme. Mareš a Sedláček dobu vymezují mezi roky 1575–1576, kdy *polychromoval malíř Gabriel de Blonde se dvěma pomocníky venkovské zdi nádvoří u kaple*,²³⁴ bez jakéhokoliv odkazu na archivní dokument, potvrzující Blondelovu účast. Krčálová zasazuje dobu vzniku výzdoby do širšího období mezi roky 1574–1577 v souvislosti se stavebními změnami třetího nádvoří (zahrnující spojení křídel a jejich nástavby a druhotného včlenění chodby, porušující již existující malbu nádvoří).²³⁵ Zároveň připouští možnost účasti Gabriela de Blondeho, v době, kdy ale vytvářel už vzpomínanou výmalbu vnitřních prostorů zámku (sálu). Je možné, že malíř působil v Krumlově již o něco dříve, jelikož zaznamenáváme archivní zprávu o koupi domu v Krumlově, jehož novým majitelem se stal v roce 1576 právě Blonde.²³⁶ Pokud předpokládáme účast Gabriela de Blondeho na výzdobě třetího nádvoří zámku, otázkou zůstává, v jakém stavu byla malba v roce 1577, jelikož z Krumlova odchází zpráva, která hovoří o nedokončené výzdobě a o poslání malířů z Prachatic na zámek.²³⁷ Z bližších souvislostí, tedy musíme konstatovat, že na výzdobě třetího nádvoří zámku se mohlo podílet vícero umělců, tím spíše, že se na práci spěchalo. Předpoklad se stal předmětem bádání, ve snaze identifikovat práci mistrovi a malbu méně zdařilou, pravděpodobně učňovskou.²³⁸

Zachovalost maleb třetího nádvoří, oproti zadnímu nádvoří, je výjimečná a do dnes vzbuzuje zasloužený obdiv. Je skoro neuvěřitelné si představit, jak musel půvab krumlovských nádvoří působit na společnost v době, kdy byla nově představena a mohla naplno působit svým neporušeným obsahem. K této myšlence měl zaručeně blízko na počátku dvacátého století už zmiňovaný vídeňský malíř a restaurátor Theofil Melicher, který byl jako

²³⁴ MAREŠ/SEDÁČEK 2017, 449.

²³⁵ KRČÁLOVÁ 1968, 365.

²³⁶ O poddaných více Jan Hrdlička. In: BŮŽEK 2011, 299.

²³⁷ KRČÁLOVÁ 1968, 358.

²³⁸ Kromě malířského mistra, zde pravděpodobně pracovalo mnoho pomocníků. Rozborem kvality maleb a následným autorstvím se zabývala Jarmila Krčálová v článku Umění XVI (1968) na základě textů restaurátora Melichera, ovšem nepřineslo to jasné výsledky. Originál rukopisu a tiskopisu T. Melichera (1910) k dispozici v archivu na zámku v Českém Krumlově.

první u obnovy výzdoby nádvoří, sejmul druhotnou barokní vrstvu, zretušoval porušené malby a přemaloval chybějící s vidinou docílení kompaktního dojmu fasády.²³⁹ Během sedmdesátých a devadesátých došlo k několika průzkumům, restaurátorským pracím a během nich byly odstraněny i melicherské retuše a přemalby a fasáda byla celkově ošetřena.²⁴⁰ Dodnes se nepodařilo dochovat několik výjevů v oválných a obdélných polích v patrech fasády a zcela chybí i jedna postava v malovaném výklenku prvního patra jižní strany.

Popis a rozbor

Pokusme se teď podrobným rozbohem a popisem výjevů fasád třetího nádvoří rekonstruovat i chybějící části a vytvořit obrázek o původní podobě a obsahu bohatě malířsky vyvedeného nádvoří a odpovědět na některé otázky a nesrovnalosti, týkající se samotné identifikace motivů. Jednotlivé tematické sféry s výjevy v malovaných oválných a obdélných polích a nikách jsou odstupňovány jak patry, tak iluzivními architektonickými články – konzolami, římsami a sloupy, nesoucí kládí s maskarony, s motivy zbroje a další ornamentální (perlovec, růžice v kolech) a zoomorfní (hlavy nejrůznějších zvířat a bájných stvoření – býk, lev, osel, čert) výzdobou. Malby jsou na sebe obsahově vázány v horizontálních pásech obíhajících kolem vše stran nádvoří, proto se v popisu soustřeďuji na jednotlivé cykly, pokud to zachovalost maleb dovoluje, od severní strany – dále východní, jižní, a nakonec západní.

[30]

Spodní široký pás, tvořící přízemí krumlovského třetího nádvoří, je malířsky formován pouze kvádrováním. Iluzivní malba hrubě opracovaného kamene vytváří dojem skutečného plasticky upraveného (bosovaného) povrchu zdiva. Rustika dále prostupuje v pozadí všechny patra fasády a je tak jejím sjednocujícím prvkem. Malířská výzdoba vytváří plnohodnotnou renesanční výzdobu fasády, kde iluze malovaných článků vytváří zdání skutečného architektonického a plastického složení. Východiska k tomuto typu fasádního malířství jsou nutné hledat už o několik let dříve v díle římských umělců (Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga), využívajících k výzdobě průčelí sídel pouze malířské umění, imitující plastické články. Nový římský styl (projevující se od dvacátých let šestnáctého století) se rozšířil později do dalších italských oblastí a po celé Evropě, kde se dále transformoval a doplňoval

²³⁹ Rukopisná část zprávy restaurátora Melichera z roku 1910 je špatně čitelná, ovšem existuje i fotografický materiál, který velice dobře dokumentuje stav před restaurátorským zásahem a po něm. Je zřejmé, že malíř dotvořil chybějící části, což je později dokázáno restaurátorskou zprávou z roku 1976. Viz Restaurátorská zpráva o opravě nástěnných maleb III. nádvoří zámku v Českém Krumlově, 1976 (uloženo NPÚ–ÚOP České Budějovice).

²⁴⁰ https://castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_3nadvori_restma.xml, vyhledáno 10.6.2021

o nejrůznější prvky a témata, vztahující se nejenom na výjevy z římské historie,²⁴¹ ale výzdobu tvořila i řada dalších motivů ze sféry složitých filozofických obsahových konstrukcí. Významově tak překonala jednotvárnost narativní funkce nástěnného malířství centralizující pouze na oslavu římské historie. Shodný koncept vykazuje i krumlovská výzdoba třetího nádvoří zámku, kde si popíšeme jednotlivá patra figurální výzdoby.

Oblá a obdélná pole prvního patra – Sféra římských dějin a motivů triumfů

O kousek výše, v úrovni těsně pod okny prvního patra vede pás výjevů střídajících se v oblých a obdélných polích. Co se týče oválných výjevů, většina z nich je poničena a jejich konkrétní obsah je mnohdy nejasný.²⁴² Identifikace a celkové zhodnocení námětů je tím sníženo, že k jejich pozorování nenajdeme lepší místo než z nádvoří či z oken protějších křídel, odkud jsou detaily malby špatně čitelné. Spolehněme se v tomto případě nejenom na vlastní pozorování, ale i na starší literaturu, restaurátorské zprávy a fotografický materiál z počátku dvacátého století,²⁴³ napovídající více o obsahu dolního pásu maleb.

Oblá pole prvního patra – Římské dějiny

Soupis památek krumlovského zámku se o podokenních malbách v oblých polích pouze zmiňuje. V obecném popisu uvádí alespoň identifikaci postav z římské historie (*Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Decius Mus, Marcus Curtius, Porsena a jiné*), kterých se scény v oválných polích měly týkat.²⁴⁴ Jarmila Krčálová dohledala v archivu v Krumlově německy psaný list komentující náměty v podokenních výplních prvního patra a určující jejich scény jako: Mucius Scaevola před Porsenou, Mucius Scaevola držící paži s mečem v ohni, Mucius Scaevola strhávající most, Horatius Cocles před Porsenou a Marcus Curtius jedoucí do hořící hranice.²⁴⁵ Tento text se mi však pro zhodnocení a další komentář nepodařilo najít. Její výsledky se omezují pouze na tři scény, které určuje jako Horatius Cocles brání most Pons Sublicius, Marcus Curtius se vrhá do propasti a Mucius Scaevola drží před Porsenou ruku v ohni oltáře. Dále je ale nerozvádí ani nespojuje s konkrétními poli.²⁴⁶ Starší literatura více informací o malbách nepřináší. V závislosti na materiálech a na vlastním pozorování je možné

²⁴¹ BAŽANT 2006, 107–120.

²⁴² SHP zámku (Horní zámek). Viz LACINGER/MUK 1991, 96–98.

²⁴³ Zprávy restaurátorských prací a fotografie uložené v archivu na zámku v Krumlově, nebo v archivu v Českých Budějovicích. Fotografie ze zprávy z roku 1910 jsou součástí nečíslovaného textu T. Melichera uloženého v archivu v Českém Krumlově v budově Nového purkrabství.

²⁴⁴ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 451.

²⁴⁵ KRČÁLOVÁ 1968, 376.

²⁴⁶ KRČÁLOVÁ 1968, 362.

řict, že malby v okrouhlých rámech jsou identifikovány jako scény z římských dějin a doprovodná, o něco lépe zachovaná, obdélná pole vyplňují motivy válečných trofejí (nejrůznější druhy zbraní a jiných předmětů). Domnívám se, že Krčálovou objevený německý text s náměty scén, byly v některých případech chybně interpretovány. Jde hlavně o výklad scén: *Marcus Curtius jedoucího do hořící hranice* – lépe by bylo použití „do propasti“ a *Mucius Scaevola strhávající most* – zde se jedná spíše o postavu Horatia bránící most.²⁴⁷ Přijďeme k popisu.

Jižní stranu fasády zaplňují tři výjevy. Ze starých fotografií i ze samotného zkoumání fasády jednotlivých úseků třetího nádvoří je nejlépe čitelná pouze jedna scéna na jižní straně nádvoří. Další dvě jsou vidět hůř, ale budeme se jimi věnovat také.

Mucius Scaevola

Malba je včleněna do oválného pole iluzivně připomínající kamennou desku (reliéf). Barvy jsou stejně jako rám přizpůsobeny tak, aby připomínaly barvu kamene (šedivé tony, černé a bílé linie). Scéna zachycuje muže ve zbroji a s římskou helmou, jak vkládá do ohně ruku s mečem. Rozpoznatelný je nízký oltář, na němž oheň plane. Z druhé strany k ohni přistupuje figura, držící dmychadlo. Je zajímavé, že i dnes je ve výrazu tváře této figury rozpoznatelný údiv. Výjev u ohně obklopuje z obou stran vojsko. Část vojáků upozorňuje posunky jezdce na koni na okamžik, odehrávající se před zraky všech figur. Jezdec ve zbroji stojí s koněm naproti ústředním postavám úplně vlevo a směřuje k nim. S velkou pravděpodobností se jedná o vyobrazení příběhu z Liviových *Ab urbe condita libri* (Dějiny). Text vypráví o římském hrdinovi Muciovi, který neuvěřitelnou vnitřní silou ohromí etruského krále tím, že strčí svou ruku do ohně bez známky bolesti. „*Pohleď, králi, jak bezcenné je tělo pro nás, kdo usilujeme o slávu,*“ a skutkem docílí odtáhnutí vojsk, které obléhalo město Řím.²⁴⁸ Od té doby, co Mucius ztratí ruku je také zvaný Scaevola (Levák).²⁴⁹ Podle Livia se příběh odehrává před zraky krále u soudu, ovšem na krumlovské malbě je postava Mucia obklopena pouze vojáky a jezdce na koni v nejasném prostředí. Jedinou další významnější postavou se zdá být pouze jezdec na koni. Snad můžeme uvažovat o tom, že je to Porsena. Nekoresponduje to ale s původním příběhem. Zvláštností námětu krumlovské malby je to, že hlavní postava nekládá do ohně pouze svou ruku, jak je to v textu, ale drží ji i s mečem v plamenech, stejně

²⁴⁷ Kritika vychází ze studia textů Tita Livia a jeho Dějin popisovaných scén.

²⁴⁸ LIVIUS 1971, 140–142.

²⁴⁹ NEŠKUDLA 2004, 136.

jako na další verzi námětu, tentokrát od německého umělce Georga Penzce.²⁵⁰ Mucius Scaevola je zde ale opět ve společnosti Porseny, který sedí na trůnu. Je tedy možné, že typ postavy Mucia s rukou v ohni, který drží v dlani i meč, přišel do našeho prostředí skrze německé vlivy. Na pozadí scény jde vidět kupole stavby, ale není to zcela jasné. [31]

Scéna dalšího pole hned vlevo, z kterého je rozpoznatelná už jenom postava sedící na trůně je možná navazujícím příběhem scény Mucia s rukou v ohni. Předpokládám to kvůli tomu, že krumlovská malba postrádá hlavní postavu krále ve scéně, kde Mucius Scaevola drží ruku s mečem v ohni. Je možné, že postava na trůnu druhého pole na předešlý obraz navazuje a můžeme ho identifikovat jako postavu etruského krále. To je však pouze moje domněnka. Stejně jako ostatní pole s římskou tematikou je vytvořena jako iluzivní reliéf v popelavých tónech a je zachována pouze z části. [34]

Přímé grafické předlohy, z nichž vychází krumlovské výjevy z římské historie pravděpodobně nenalezneme, ale připodobní nám je řada dochovaných děl, kterými se mohla práce krumlovských malířů ve velké míře inspirovat. Způsob, jakým byly malby pojety, iluzivním způsobem napodobují skutečné kamenné antické reliéfy (využití šedočerných popelavých odstínů, imitace kamenných rámu a desek), z nichž od počátku dvacátých let vycházela tvorba předních osobností římského fasádního umění Perina del Vagy či Polidora del Caravaggia.²⁵¹ Jejich malované fasády sice ve velké většině neobstály v boji s přírodními podmínkami panujícími v italských metropolích, které je časem mechanicky poškodily a zničily, ale dochovaly se studie kreseb a návrhy scén římských dějin, v nichž umělci zobrazovali dramaticčnost a energii mnohfigurálních scén grafickým či kresebným způsobem. Sledujme například práci Perina del Vagy, který zařadil do malířského programu fasády staveb (Villa Doria v Janově, kolem 1530) scénu Horatia bránícího Pons Sublicius, ²⁵² stejně tak jako Polidoro del Caravaggio, zachycující ji kresba z přibližně stejné doby.²⁵³ Oblíbenost žánru i mimo italské regiony značí dochovaný lept francouzského tiskaře Jeana Mignona Fontainebleauské školy, produkující práce florentského malíře Luca Penniho, švagra Perina del Vagy, *Marcus Curtius se vrhá do hloubi země* (1543–1545).²⁵⁴ Kolem poloviny šestnáctého století v podobném duchu pronikly antikizující malované fasády i do německého

²⁵⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-4-262, vyhledáno 12.6.2021

²⁵¹ BAŽANT 2006, 107–120.

²⁵² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-58, vyhledáno 12.6.2021

²⁵³ <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/D464>, vyhledáno 12.6.2021

²⁵⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-3-178, vyhledáno 12.6.2021

prostředí.²⁵⁵ Oblíbené příběhy římské historie Tita Livia byly i několikrát vydány. Ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1568 (Titus Liuius, Vnd Lucius Florus. Von Ankunfft vnd Vrsprung deß Römischen Reichs: der alten Römer herkommen, Sitten, Weyßheit...)²⁵⁶ a znovu v roce 1578 (*Titus Livius Romanae historiae principis libri omnes*)²⁵⁷ vyšly společně s ilustracemi Josta Ammana, s nimž mohly mít poničené krumlovské malby bližší souvislost, vzhledem k blízkosti německých vlivů na podobu krumlovské výzdoby a už jednoho využití práce Josta Ammana (biblická série) v pokojích rožmberských.

Námět Mucius Scaevola držící paži s mečem v ohni, nejlépe dochovaná krumlovská malba okrouhlých polí prvního patra, se však neshoduje ani s verzemi Ammanových dřevořezů. Jsou tu ale podobnosti. Postava Mucia na tisku Josta Ammana z roku 1578 stojí u ohně, který je umístěn na kamenném soklu s maskaronem a na ozdobné míse. V něm drží nejen svou ruku, ale svírá v ní i meč. Postava Mucia ve zbroji s vojenskou helmou a rukou a mečem v ohni je podobná krumlovské verzi.²⁵⁸ [32] Je to však jediné, co tyto dvě verze příběhu spojuje. Ammanova verze námětu se odehrává při soudu před králem Porsenou, sedícího na vyvýšeném trůnu. Okolo scény jsou zástupy vojáků, jeden leží mrtev přímo pod schůdky před králem. Objevuje se zde i jezdec na koni, ale úplně v jiné pozici a na jiném místě než na krumlovské fasádě. Je vidět pouze z části za hlavní postavou Mucia. Pozadí scény je tvořeno stříškami válečných obléhačích stanů. Až žánrově působící postava vojáka s dmychadlem u ohně v krumlovské verzi, stojící nalevo od oltáře je na obdobných námětech zcela výjimečná a značí patrně jiná východiska, eventuálně kreativnost krumlovských umělců, vykazujících cit pro důvtipný detail.²⁵⁹ Vedlejší scéna krumlovské malby se sedícím králem, je podobná figuře krále na verzi od Josta Ammana. Malba není detailněji vidět, ale král sedí na trůnu, který je na vyvýšeném stupínku. Pokud spojíme dvě oválná pole do celku, je možné, že postava sedící na trůnu na krumlovské samostatné scéně, může být identifikována jako Porsena. Je zde ještě možnost, že námět sice zobrazuje krále, ale už ne v souvislosti s postavou Mucia, ale v jiné scéně. Gerog Pencz vytvořil mezi lety 1536–1537 rytinu, kde je Lars Porsena obklopen čtyřmi vojáky, kteří ho informují o útěku rukojmích.²⁶⁰ V pozadí scény vidíme skupinu ženských postav brodících se na koních přes řeku Tiber. Žena Cloelia,

²⁵⁵ BAŽANT 2006, 108.

²⁵⁶ KRČÁLOVÁ 1989, 64.

²⁵⁷ https://encyklopedieknihy.cz/index.php/Johann_Feyerabend, vyhledáno 12.6.2021

²⁵⁸ Typ Mucia s mečem v ohni nalezneme i na verzi námětu od německého umělce Georga Pencze z roku 1535.

²⁵⁹ Vycházím ze studia dalších verzí stejného námětu dalších umělců. K tomu posloužila sbírka dostupných děl na internetu Britského muzea v Londýně (<https://www.britishmuseum.org/collection>), amsterdamského Rijksmusea (<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>) a dalších.

²⁶⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-4-264, vyhledáno 20.6.2021

jedna z rukojmích, je podle Livia nakonec navracena Římany zpět ke králi, ale Porsena uzná její statečnost a je propuštěna s dalšími mladými římskými chlapci.²⁶¹ Postava samotného krále je z hlediska porovnání s malbou zajímavá. Král, kterého informuje voják o útěku, gestikuluje rázným pohybem dlaně. Na krumlovské verzi má Porsena také nataženou ruku před sebou a vypadá to, že k někomu rozmlouvá, více však nejde komentovat. Ani tato verze s postavou etruského krále nepřináší uspokojivé vysvětlení, co se skrývá na levé části námětu na malbě, kde jsou pouze nejasné figury, které nelze interpretovat. Je ale možné, že se i tento námět ženské hrinky římských dějin tvořil jednu z maleb sféry v prvním patře.

Z celého popisu scény vyplývá, že zde bylo využito pravděpodobně jiných předloh, než které jsem předložila. Jistá stylová podoba je vidět u německých prací Josta Ammana, či Geroga Pencze, ale není to zcela prokazatelné. Nelze vyloučit také to, že krumlovským malířům dopomohly německé vzory scén, ale pojali je svým vlastním stylem, jelikož krumlovská pole fasády jsou poměrně úzká a muselo dojít k jisté úpravě kompozice a celé scény.

Marcus Curtius

Jižní strana nádvoří v pásu znázorňující římské dějiny obsahuje ještě jeden příběh úplně vlevo, který je možný více popsat. Malba je znovu včleněna do iluzivního rámu, provedená šedo-černým stínováním barev. Námět je velice špatně dochovaný, ale fragmenty prozrazující několik postav. [35] Na poli malby je rozpoznatelná figura na koni a vedlejší postavy, které hlavní postavu obklopují. Jezdec míří do světlejší plochy malby, podle linií snad do ohně. Snad se dá ještě popsat skupina přihlížejících postav. Jsou hůře zřetelné, ale zdá se, že některé z nich jsou pojaty v dramatických gestech, možná pokřiku (stojí a mají zvednuté ruce) a některé sedí (muž úplně vlevo). Popisovaná scéna je zřejmě vyprávění Tita Livia o mladém římském vojákovi, který svou obětí zachrání město Řím před zkázou. Podle Livia příběh začíná událostí, která se stala na římském fóru, kde se propadla zem a ta vytvořila obrovskou jámu. Obyvatelé se jí snažili zaplnit, ale všechny pokusy byly marné. Věštcí předjímalí, že bohové se dožadují toho nejcennějšího majetku země. V tom okamžiku přijde mladý voják Marcus Curtius, který je přesvědčen, že nejvyšší hodnotou pro každého Římana je odvaha a vrhne se s rukama vzhůru do trhliny společně i se svým koněm před zraky všech a tím zachrání město.²⁶²

²⁶¹ LIVIUS 1971, 143–144.

²⁶² LIVIUS 1972, 191–192.

Z příběhu vyplývá, že se do díry v zemi vrhá statečný Marcus Curtius,²⁶³ který je i hrdinou na krumlovské malbě. Tím světlejším místem na námětu je zřejmě popisovaná díra v zemi, která ohrožovala obyvatele Říma. Popisovaný dav, jsou obyvatelé města. Dramatické gesta by korespondovala s Liviovým textem, kde statečného vojáka dav ověsí obětními dary, to ale na malbě není zřejmé. Zajímavé je ještě srovnání námětu se zmiňovaným leptem Jeana Mignona.²⁶⁴ Pokud tak můžeme soudit z fragmentů malby, pozice koní vrhajících se do prohlubně jsou podobné. Samotný jezdec, na malbě téměř setřený, je na leptu vyobrazen jako mladý voják ve zbroji, který se s rozpaženými rukama řítí i s koněm do praskliny v zemi z níž vycházejí plameny. Podle verze Mignona se tedy dá odhadnout, co je světlá plocha před jezdcem na krumlovské malbě. Určitě se jedná o hořící prohlubeň, ze které se hrozivě doutná. Oheň je naznačen liniemi barvy i na malbě. Na obou verzích námětu scéně přihlíží dav. Na leptu jsou to vojáci s dramatickými gesty, kteří se snaží vojáka zastavit, možná podpořit. Ti jsou také zobrazeni na fasádě zámku, bohužel ale, oproti leptu, kde se scéna odehrává na náměstí římského města, pozadí není už ani naznačeno.

Další možnosti – Decio Mus, Horatius Cocles

Severní fasáda tvořila čtyři výjevy pravděpodobně s římskou tematikou. Dnes jsou jejich plochy prázdné a nelze je komentovat. Východní strana je tvořena dvěma výjevy, z nichž pouze jeden je zřejmý, ale nelze odhadnout co přesně se na námětu nachází. Z hrubého popisu lze pouze odhadnout, že jde o figurální scénu. Stejná situace je na straně západní, kde jsou dva obrazy, ale pouze jeden naznačuje, že jde o figurální scénu, ale blíže nejde specifikovat. Celkový počet oble zakončených polí na fasádě dolní části prvního patra krumlovského třetího nádvoří je jedenáct. Bohužel, řada jich dnes chybí. Soupis Sedláčka a Mareše se zmiňuje o postavě římského vojenského tribuna Decia Musa.²⁶⁵ Jestli na fasádě skutečně figuroval, je otázkou. Pokud možnost připustíme, můžeme říct, že další pole vyplňovala jeho hrdinská smrt během bitvy s Latiny,²⁶⁶ Stejně jako ostatní náměty představuje Deciova smrt obětování za římské legie a celou vlast. Tematicky by tak doplnil už určené náměty krumlovského cyklu z římských dějin.

²⁶³ NEŠKUDLA 2004, 53.

²⁶⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-3-178, vyhledáno 12.6.2021

²⁶⁵ NEŠKUDLA 2004, 55.

²⁶⁶ LIVIUS 1972, 267–269.

Horatius Cocles bránící most byl podle starší literatury na fasádě také, zmiňuje ho i soupis.²⁶⁷ S konkrétní malbou se mi nepodařil námět spojit. Příběh z Dějin Livia nicméně vypráví o veliteli stráže mostu přes řeku Tiber. Voják Horatius Cocles v textu sám brání cestu přes most a tím se jeho osoba proslaví.²⁶⁸ Scénu naznačuje buď malba západní či východní strany (v obou případech úplně napravo v dolním oblém poli), kde se nalézají fragmenty malby, z níž jsou patrné pouze nejasné figury. To může být v obou případech i scéna velitele Decia. Obě scény spojuje to, že jsou oba hrdinové příběhů před nepřátelskými vojsky samotní. Určující by měl být na fragmentech maleb most, ale ani ten se mi z malby nepodařilo najít. Z obou krumlovských scén, které ještě zbývají jsou patrné už pouze barevné plochy naznačující, že jde o figury. Jost Amman vytvořil roku 1578 i tento námět. Scénu líčí jako dramatický výjev, kdy Horatius na koni a ve zbroji vjíždí na mostě do skupiny vojáků, kteří na něj útočí meči a štíty. Za postavou Horatia vojáci boří most, aby nepřátelská vojska nemohla projet do města. [33]

Obdélná pole prvního patra – Trofeje

Celý cyklus obrazů z římské historie doplňuje ve stejné řadě několik obdélných polí, představujících trofeje. [36] Prostory polí jsou vyplněny nejrůznějšími zbraněmi, štíty, nádoby, a prapory, místy propletenými oslavnými stužkami. Poměrně dobře dochované fragmenty malby nám dovolují nalézt s nimi analogie v díle populární tvorby vlámského malíře, grafika, designéra a architekta palácových budov Hanse Vredemana de Vriese. S podobným dekorativním prvkem, složeného ze zbroje a cenných předmětů centralizujících se do jedné skrumáže, se setkáme v díle *Das erst Buch, gemacht avff de zvvey Colommen Dorica vnd Ionica...* (1565), kde je využit jako ozdobný prvek pozdních toskánských sloupů. Množství samostatných listů, formami a provedením velice blízkým malbám na fasádě krumlovského zámku od Jacoba Florise staršího,²⁶⁹ přejímající je dílna nizozemského grafika Pietera van der Heydena z šedesátých let či produkce Johannes nebo Lucas van Doetechum z let sedmdesátých podle Vriese,²⁷⁰ hovoří o nesmírné oblíbenosti válečných motivů. Trofeje jsou na malbě různými způsoby sestaveny do polí. Nejčastěji se setkáme se štíty, zbraněmi a šípy. Na některých polích nalezneme i hudební nástroje – harfu či bubínek. Popsané italizující dekorace římských triumfů nizozemského umění se šířily volnými grafikami,

²⁶⁷ MAREŠ/SEDLÁČEK 2017, 451.

²⁶⁸ LIVIUS 1971, 137.

²⁶⁹ <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:BVB01:L197041B5PK>, vyhledáno 16.6.2021

²⁷⁰ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1998-369>, vyhledáno 16.6.2021

teoretickými spisy, ilustrovanými architektonickými traktáty do dalších center a pravděpodobně se přeneseně dostali i na fasádu krumlovského zámku.

Shrnutí sféry římských dějin a motivů triumfů – význam a kulturně historický podtext

Jestliže uzavřeme těmito slovy rozbor, popis a inspirační zdroje maleb v oválných a obdélných polích, které si Vilém z Rožmberka zvolil k výzdobě svého sídla, je na řadě vyjádřit se k jejich významu. Pokud porovnáme všechny krumlovské dochované výjevy římských hrdinů, zjistíme, že je spojuje velice silná myšlenka, hovořící nemálo o povaze velmožova uvažování o hodnotách života, prioritách a morálního kreditu. Konkrétně všechny zobrazené postavy Liviových příběhů (Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Decius Mus, Marcus Curtius) projeví ve vypjatých situacích velikou morální sílu, odvahu a čest. Z příběhů vyplývá i to, že nejvyšší mocí římského bojovníka, který překonává zdánlivě nepřemožitelné je sebeobětování (*devotio*) pro vítězství, slávu a blahobyt vlastní země. To také spojuje všechny příběhy římských dějin na fasádě krumlovského zámku.²⁷¹

Hodnoty, které ctíla dříve renesanční společnost, dnes mohou na člověka dvacátého prvního století působit poněkud pateticky. Je však potřeba se pokusit vcítit do vnímání světa Viléma z Rožmberka, který nebyl vojákem, ale byl kulturním člověkem. Přímé střetnutí s nepřítelem, kde by člověk demonstroval sílu hrdinskými činy, nebylo pro Viléma přitažlivým tématem, ale určitě bylo aktuální.²⁷² Příkladem může být i náhlá smrt Mikuláše Zrinského v bitvě s tureckými vojsky o pevnost Siget v roce 1566. Způsobený šok si jde představit z dopisu, kde vyjadřuje hořkost nad ztrátou hraběte ze Serynu „*který poctivou památku zanechal.*“²⁷³ Vilém z Rožmberka obdivoval chrabrost svého švagra, stejně jako hrdiny římské historie, kteří mu snad připomínali udatné činy rožmberských, ale i domnělých italských předků. Asi tušil, že není duší válečníkem ani římským hrdinou, ale z jeho života jde vidět, že sílu rodové paměti obracel do úředních a diplomatických věcí. Snad i věřil, že nejvyšší a pravá hodnota věcí, postavená nad fyzickou i duševní schránkou člověka, je snaha o zajištění blahobytu a slávy budoucím pokračovatelům rodu. O tom, že pro Viléma z Rožmberka byly tyto hodnoty, které se pojily s příběhy a hrdiny Tita Livia velice důležité, hovoří i výzdoba jeho letohrádku Kratochvíle, kde je celý strop luxusního zlatého sálu a apartmá čtvrté Vilémovy manželky, Polyxeny Rožmberské z Pernštejna (1566–1642), tvořen štukovými obrazy, kde převažují právě římské náměty z příběhů Livia (kolem 1589).

²⁷¹ NEŠKUDLA 2004, 55.

²⁷² PÁNEK 2011, 215.

²⁷³ PÁNEK 2011, 219

Italský štukatér Antonio Melana se v tvorbě jednotlivých polí inspiroval dílem Josta Ammana (zmiňované ilustrace historického spisu *Dějiny*) a figurálními štukovými výjevy zde vytvořil jedinečný antický program výzdoby.²⁷⁴ S podobnými výzdobami s náměty starořímských dějin Tita Livia se lze setkat na pár šlechtických sídlech (Nelahozeves, Telč), ale určujícím vzorem zde byl Habsburský rod, jenž si antickými náměty zdobil nejvýznamnější pražské stavby (Letohrádek královny Anny, stavba Ferdinanda II. Tyrolského – Hvězda),²⁷⁵ Zvolení římských témat na fasádě krumlovského zámku může být tedy chápáno jako návaznost Rožmberského velmože na umělecký reprezentativní styl vládnoucího Habsburského rodu, který je patrný už od dob, kdy na krumlovském zámku vznikl nedochovaný renesanční lusthaus, jehož problematiku jsme probírali v prvních kapitolách práce.

Pojítek mezi životními milníky Viléma z Rožmberka, s kterými byli spojeni i hluboké úvahy o životě a jeho smyslu a morálními poselstvími příběhů římských hrdinů v *Dějínách* Tita Livia bychom mohli nalézat ještě mnoho. Snad byl viděn pravý důvod zvolení těchto námětů v jejich hlubokém poselství, individuálně se dotýkající duši vzdělané společnosti, která měla tu čest na bohatou výzdobu fasády pohlédnout.

Otázkou zůstává, v jaké míře záleželo na výběru jednotlivých příběhů ve sféře, která byla na fasádě zohledněna (zde konkrétně scény z Liviových Dějin), když uvážíme, že stejné náměty lze vidět na sídlech renesančních šlechticů, hlavně přímo vladařů habsburského rodu a jejich nejbližších, ale i na měšťanských domech bohaté vrstvy obyvatelstva (Zámek Ambras – přítomný námět Mucia Scaevoly a Marca Curtia ve výzdobě stěn Španělského sálu,²⁷⁶ měšťanský dům v Praze U Minuty – Mucius Scaevola s ruku v ohni před Porsenou, nebo římské dějiny ve výzdobě okolních zámků). Zároveň tato skutečnost nepopírá důležitost zvolených scén, jelikož jednotlivé sféry (pásky výzdoby) zde měly nepostradatelné místo. Smysl výzdoby, byl viděn v jejím celku – podstatné bylo samotné zastoupení určité idey, která měla sama o sobě vypovídající hodnotu a konkrétní náměty byly prostředníkem k jejímu navození. Vzhledem k tomu, že historická literatura týkající se římských dějin byla velice populární a inteligence příběhy dobře znala,²⁷⁷ poselství bylo zajisté pochopeno. Byl hodnocen výběr celku, vyvolávající určité myšlenky (morální poselství, kulturní vazby), pocity (úctu, obdiv, respekt) či debaty (oslava politického či hospodářského vzestupu).

²⁷⁴ BŮŽEK/JAKUBEC 2012, 109–147.

²⁷⁵ MUCHKA/BOHDAN 2014, 224–327.

²⁷⁶ MUCHKA/BOHDAN 2014, 365.

²⁷⁷ Celých deset procent historického oddílu rožmberské knihovny zaujímala díla věnovaná starověkým dějinám. Římským dějinám bylo věnováno více než sedmdesát spisů. Zastoupena byla všechna zásadní antická díla i autoři: ... Titus Livius šestkrát. Viz VESELÁ 2005, 154.

Z výše zmíněných důvodů se domnívám, že fasádní výzdoba, měla podstatnou společensko-reprezentativní funkci, k níž se znovu dostanu po rozboru a popisu všech sfér (pásů), při hodnocení celkového konceptu výzdoby třetího nádvoří.

Figury nik prvního patra – Sféra planetárního cyklu

První patro nádvoří je mezi okny členěno iluzivní malířskou výzdobou napodobující kromě sloupů i malované niky s figurami. Rámy nik jsou všechny ozdobeny perlovcem. Pozadí postav je laděno do šedo-černých tonů imitujících stíny. V celkovém počtu jich napočítáme deset, z toho sedm z nich, dle výsledků dřívějšího bádání, představují personifikace sedmi Planet. O třech dalších se hovoří jako o figurách alegorických nebo mytologických,²⁷⁸ a nemají prozatím pevné určení. O tom, že se v případě sedmi figur, skutečně jedná o planety (římské božstvo), nemůže být pochyb. Kromě toho, že se u dvou z nich dochovaly v dolní části štítky s konkrétním pojmenováním (Venus, Luna), naznačuje to i mnoho dalších aspektů. Pokud v popisu fasády nebudeme prozatím brát ohled na tři neurčené figury, Planety, jak jsou uspořádané od severní fasády za sebou, kopírují pořadí postav z grafického listu *Septem planetarum* (představující planetárními bohy a jejich příslušné atributy) od Virgila Solise,²⁷⁹ vytvořeného někdy v rozmezí let 1530–1562 a dále několik dalších dílenských verzí. Nelze říct, že Solisova verze námětu sedmi planet byla stoprocentně určující předlohou pro krumlovský soubor, ale lze díky ní zcela bezpečně určit přesný sled krumlovských planet (i té chybějící) a daleko lépe rozpoznat některé detaily malby (atributy), které jsou na zrestaurovaných krumlovských malbách hůře vidět. Dále jsou jednotlivé Planety srovnávány s dalšími, zejména německými díly, s nimž má cyklus mnoho podobné.

Saturn

První z nich, Saturn (Saturnus), římský bůh zemědělství,²⁸⁰ ztotožněný s řeckým Kronem, praotcem času,²⁸¹ na nádvoří umístěn na severní straně fasády zhruba uprostřed, je zobrazený v podobě staršího muže s výrazným nosem třímajícího v ruce kosu a v druhé dítě, podobně jako to vidíme na grafickém vzoru. Krumlovská postava Saturna stojí, přičemž jednu nohu má volně položenou kolenem o kůl. Je oděn do šatů, které se podobají římské zbroji. Nápadná je figura dítěte. Ta nevypadá jako dítě, ale spíš jako miniatura člověka, který se svíjí v ruku

²⁷⁸ KRČÁLOVÁ 1968, 362.

²⁷⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4A-11, vyhledáno 20.6.2021

²⁸⁰ HALL 2008, 397.

²⁸¹ HALL 2008, 234.

boha. Ztvárnění postavy Saturna s dítětem vychází z řeckého mýtu, kde Kronos polyká své děti, když se dozví, že jedno z nich ho zbaví vlády nad světem.²⁸² Kosa, kterou drží srpem vzhůru, je zase aluzí na možné spojení Saturna se setbou (*satus*) a zemědělstvím.²⁸³ Jednotlivé planety měly v období renesance spojitost také s alchymí. Alchymisté používali systém tajných značek pro nebeské objekty, ke kterým přiřazovali kovy. Vedla je k tomu magická shoda čísel známých planet (7) a kovů (zlato, stříbro, měď, olovo, železo, cín, rtuť). Skrytá řeč označovala planetu Saturn, jako olovo a byla mu prisuzována černá barva. Z hlediska alchymistických chemických reakcí Saturn představoval putrefakci – hnití.²⁸⁴ S planetami se vázaly i mnohé tajemné chemické operace (tinkтуры – destilace, sublimace apod.), které byly nutné pro vznik Velkého díla – Kamene filozofů.²⁸⁵ K souvislostem planet, kovů a alchymie se dostaneme dále v závěru při shrnutí celé sféry. [37]

Pokud jsem hovořila o tom, že série sedmi planet od Virgila Solise pravděpodobně nebyla použita jako vzor malířům v Krumlově, vycházím z toho proto, že při podrobnějším zkoumání narazíme na poměrně podstatné rozdíly mezi oběma pojetími. Solisova grafika nezohledňuje Saturnovu opřenou nohu, zatímco krumlovská ano. Na Solisově verzi postava stojí oběma nohama na zemi. Typ Saturna s opírající se nohou o kůl lze vysledovat v grafickém díle mnoha soudobých umělců, nejčastěji německých (škola Lucase Cranacha mladšího,²⁸⁶ Sebald Beham,²⁸⁷ a na verzi od Georg Pencze).²⁸⁸ Žádná z nich však není totožná, ani podobná s nástěnnou malbou v nádvoří zámku. Všechny verze námětu Saturna od německých umělců zobrazují postavu jako muže, který má utřatou nohu pod kolenem (ovázanou), s níž se opírá o kůl, nebo je jeho noha zakončená dřevěným kolíkem a stojí na něm. Zdá se, že krumlovský malíř špatně pochopil předlohu, jelikož jeho Saturn se opírá o kůl, ale zároveň mu noha nechybí. Ani postavy dětí nejsou stejné, v německých verzích jsou to skutečné děti s buclatými tělíčky, zatímco na verzi od malíře je to spíše nahá postava dospělého člověka. V Solisově grafice se symboly a atributy Saturna soustřeďují v dolní části, zatímco na krumlovské malbě v horní, ale jinak jde o totožného starého muže, se stejnými atributy (kosa, dítě). Dodržená posloupnost v rozvržení krumlovských Planet dle grafiky Virgila Solise mě nutí uvažovat o tom, že existovalo vícero verzí, či vícero umělců reagovalo na oblíbenost planetárních

²⁸² Encyklopedie antické mytologie (elektronická verze), FINK 1996, nepag.

²⁸³ NEŠKUDLA 2004, 176–177.

²⁸⁴ ŠICHMANOVÁ 2007, 92.

²⁸⁵ ŠICHMANOVÁ 2007, 70.

²⁸⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0519-4, vyhledáno 15.6.2021

²⁸⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1847-1009-62, vyhledáno 15.6.2021

²⁸⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-1251, vyhledáno 15.6.2021

personifikací a variovali a přejímali Solisův nápad. To ostatně dokazuje jedna z dochovaných verzí švýcarského grafika Dietricha Meyera někdy z období konce šestnáctého a pokračujícího sedmnáctého století.²⁸⁹ Meyer zachoval uspořádání postav, ale liší se zcela pojetím. Z výše zmíněného důvodu je tedy možné, že další z verzí se mohla stát určující pro nástěnnou výzdobu krumlovského třetího nádvoří. Teorii bych chtěla podpořit jedním, starším badáním poměrně zanedbaným, detailem, který můžeme nalézt na fotodokumentaci z melicherského období restaurátorských prací na třetím nádvoří, kde v dolní části pod figurou Slunce (Sol) vidíme nápis „SOLL“, který není podle latinské gramatiky správně.²⁹⁰ Theofil Melicher si toho všimá ve zprávě o restaurátorských pracích na nádvoří z roku 1910 taktéž. Nejprve domýšlí, zda nejsou názvy v italštině, což vylučuje a usuzuje, že jde o v té době běžné komolení latinského jazyka.²⁹¹ [39] Podívejme se však na jednu z dochovaných verzí (dílenské) grafiky s námětem personifikací Planet podle Virgila Solise,²⁹² kde u popisu figury Slunce nalezneme, totožně jako na štítku s popisem krumlovského námětu Slunce, nápis „Soll“. Na žádné jiné grafice, komentující latinskými jmény zobrazené planety se s tímto tvarem s dvěma stejnými po sobě jdoucími písmeny nesetkáme (LL).²⁹³ Dle mého názoru je to nesporný důkaz o tom, že malíři měli k dispozici pravděpodobně jednu z verzí Solisovy dílenské práce, neznámého rytce, neškoleného v latinském jazyce, avšak hojně distribuovanou k méně vzdělaným umělcům, kteří chybu zopakovali i na nádvoří zámku v Krumlově. V podobném duchu, jako lze identifikovat postavu Saturna, je možno, díky dochované grafice Virgila Solise, určit další zobrazené personifikace planet.

Jupiter

Po Saturnovi na severní fasádě nádvoří, následuje bojovník s mečem (možná žezlem) a štítem, Jupiter (Iupiter) na straně východní. Nejvyšší bůh, Iuppiter Optimus Maximus,²⁹⁴ proslulý také jako Zeus, zde není zobrazen se svými nejčastějšími atributy (orel, blesky),²⁹⁵ ale sleduje předlohu, na které má Jupitera v ruce meč a pod ním leží několik válečných trofejí, také štít, shodující se s atributem krumlovské malby. Z hlediska alchymistické symboliky byl

²⁸⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1983-1210-10, vyhledáno 15.6.2021

²⁹⁰ Podle latinského slovníku je správný tvar *sōl*, *sōlis*, tedy Sol nikoli Soll.

²⁹¹ Rukopisná a strojopisná zpráva (není číslována) Melichera z roku 1910 je uložena v archivu na zámku v Českém Krumlově.

²⁹² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0711-347, vyhledáno 15.6.2021

²⁹³ Vycházím ze studia verzí stejného námětu dalších umělců. K tomu posloužila sbírka dostupných děl na internetu Britského muzea v Londýně (<https://www.britishmuseum.org/collection>) a dalších.

²⁹⁴ LIVIUS 1971,437.

²⁹⁵ HALL 1991, 207.

Jupiter spojován s cinem.²⁹⁶ Dle alchymistických činností se k planetě Jupiter vázala destilace, vypařování a čištění látek.²⁹⁷ Jako bůh vládnoucí bleskům (počasí, blesk, hrom, světlo),²⁹⁸ z nichž může vzniknout oheň, tedy element vytvářející světlo, byla vedlejší postava krumlovského Marta, zobrazeného s pochodní, zaměňována s postavou Jupitera.²⁹⁹ Jupiter s pochodní, která ale hoří z obou stran a má symbolizovat spíše blesky, se objevuje pouze u francouzských verzí námětu například u Étiennea Delaunea,³⁰⁰ ale ta má s krumlovskou verzí jen málo společné. Dle Solisovy verze je ale jisté,³⁰¹ že Jupiter je skutečně postava se zbrojí a štítem, který si drží u nohou. [40] Krumlovská postava je oděna do římské zbroje a helmy s ozdobným chocholem. Stylem, jakým je oblečen, kopíruje malíř předlohu, ale kompozicí postavy je zcela odlišný. Saturn na fasádě stojí a vykračuje směrem vpřed, zatímco na Solisově verzi postava Jupitera stojí na místě a opírá si meč o rameno. Štít a další dva kusy zbroje má položené pod sebou. Verze, která je mnohem bližší krumlovské postavě Jupitera je rytina (1530-1570), jejíž autorem je Georges Reverdy (doložen v Lyonu),³⁰² přejímající styl od italského malíře a rytce Giulia Bonasona.³⁰³ Je zde vyobrazen stojící muž v římském brnění, s pravou paží položenou na meči a s levou rukou položenou za zády, která drží štít. K němu jsou připojeny ještě symboly dvou znamení zvěrokruhu – ryb a střelce. Tato přidaná symbolika zvěrokruhu k námětům planet se ale celkově na krumlovských malbách neobjevuje. Zajímavá je ale podobnost obou tváří postav, kde je dominantní zakulacený nos a ústa s vousy. Podobné je i natočení štítu, odlišná je pouze jeho pozice, kde na krumlovské verzi Jupiter štít drží před sebou, ale Raverdyho postava ho přidržuje zezadu. Římská zbroj je také podobná, až na detaily (masky na chráničích nártů, znamení na hrudi, chochol z peří na helmici), které krumlovská verze postrádá. Krumlovská postava má zase oproti rytině navíc plášť přehozený přes hrud. (shodné s verzí Solise). Srovnání nabízí další zajímavá zjištění. Malíř tohoto námětu se v tvorbě neinspiroval německou verzí, ale spíše dílem vycházejícím z italského prostředí. Posloupnost planet je ale udržena ze Solisovy verze. Značí to snad, že koncept a posloupnost planet zajistil malíř (mistr) vycházející ze Solisovy verze, ale samostatné figury tvořili jednotliví umělci se škálou dalších vzorníků z jiných prostředí? Tato podobnost s dílem Raverdyho ve výrazech tváří a shodné volbě atributů obou postav je ale

²⁹⁶HLAVÁČEK/PURŠ 2008, 67.

²⁹⁷ŠICHMANOVÁ 2007, 70.

²⁹⁸NEŠKUDLA 2004, 97.

²⁹⁹Je to tak uváděno v poskytnutých materiálech správy hradu a zámku v Českém Krumlově.

³⁰⁰https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4D-134-A, vyhledáno 15.6.2021

³⁰¹https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4A-11, vyhledáno 16.6.2021

³⁰²<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG43468>, vyhledáno 15.6.2021

³⁰³https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0626-358, vyhledáno 15.6.2021

patrná pouze u námětu Jupitera, snad ještě u postavy Marta, ale ne výběrem atributů, ale opět podobnou typickou tvář. Okomentuji dále.

Mars

Mars je zastoupen hned vedlejší postavou, ale již na přilehlé jižní fasádě, kterou sdílí společně se Sluncem (Sol), Venuší (Venus) a dnes již zcela setřeným Merkurem (Mercurius). Mars (Mars), také Ares, byl mytologický bůh války a zároveň ochránce ctností.³⁰⁴ Alchymisté ho spojovali s prvkem železa,³⁰⁵ s nímž se vázaly chemické procesy zajišťujících zpevnění a fixaci látek.³⁰⁶ Pokud přistoupíme k popisu krumlovské malby, jedná se o muže ve zbroji s římskou helmicí ozdobenou chocholem. [41] Jeho atributy jsou hořící pochodeň, kterou drží v pravé ruce a natažený meč v levé. Marta, stejně jako ostatní postavy, prozrazují předměty (meč, pochodeň), s nimiž je zobrazován i na dalších německých a vlámských grafických listech. S pochodní u Heinricha Aldegrevera,³⁰⁷ v kombinaci s mečem u Lucase Cranacha mladšího,³⁰⁸ v kombinaci se štítem u Johanna Wierixe,³⁰⁹ Monogramisty IB.³¹⁰ Kompozičně ani jedna není podobná krumlovské malbě. Předznamenala jsem, že se u postavy Marta zmíním o rytině Georga Reverdyho.³¹¹ Pokud srovnáme obě postavy děl, je zde jistá stylová shoda, ovšem pouze v typice tváří – starší vousatý muž, výrazný knír. Kompozice zcela neseďí a neshoduje se ani volba atributů, kde u Raverdyho chybí planoucí pochodeň a místo ní se Mars opírá o antický sloup. Ozdobné detaily na římské zbroji na rytině (maska na hrudi, lví hlavy na kolenních kloubech) jsou využity i na helmě krumlovského Marta, kde se na jejím boku objevuje zvířecí hlava – snad lví.

Zcela jinak, jako středověkého rytíře, ho pojal už zmiňovaný Georg Pencze.³¹² Sbíрка prací George Pencze obsahuje však ještě jednu rytinu (kolem 1541), která je kompozičně velice podobná krumlovské postavě Marta.³¹³ Jedná se o okřídlenou postavu s mečem a s pochodní v ruce v téměř stejných pozicích jako na krumlovské malbě. Rozdíl je v zrcadlovém obrácení celé postavy, ovšem liniově by pro námět mohla být Penczova práce určujícím vzorem. Nápadná shoda je v typu přilby, pochodně a zejména břišní partie figury. Detaily jsou na

³⁰⁴ HALL 1991, 264.

³⁰⁵ HLAVÁČEK/PURŠ 2008, 67.

³⁰⁶ ŠICHMANOVÁ 2007, 70.

³⁰⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-4-352, vyhledáno 15.6.2021

³⁰⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0519-6, vyhledáno 15.6.2021

³⁰⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1982-U-3275, vyhledáno 15.6.2021

³¹⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-1252, vyhledáno 15.6.2021

³¹¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0626-359, vyhledáno 15.6.2021

³¹² <https://collections.vam.ac.uk/item/O114203/mars-engraving-pencz-georg/>, vyhledáno 15.6.2021

³¹³ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-1265, vyhledáno 15.6.2021

krumlovské malbě ale podstatně zjednodušeny. Je možné, že malíř tohoto námětu využil k práci i jiné postavy ze vzorníků, které pak libovolně přetvářel a kombinoval. Značilo by to kreativnost umělců a zájem o vytvoření jedinečného typu postavy, který se nikde jinde neopakoval. Stejně jako další figury planetárního cyklu se pořadím drží verze Virgila Solise, ale jak jsme zjistili, východiska k samotné malbě námětu jsou znovu nutné hledat v německých grafických sbírkách. Podobnost s dílem Georga Pencze je tu zajisté přítomna, ale malíř pravděpodobně se vzorníkem pracoval volně. Využíval již dané kompozice postav německého rytce, které následně svým vlastním způsobem přetvořil.

Slunce

Planeta Slunce (Sol), řecky Helios – bůh slunce na zlatém voze, král denního světla.³¹⁴ Představující také nejušlechtlejší kov na zemi – zlato.³¹⁵ Alchymisté s ním spojovali *filozofickou síru* (látka, která v sobě skrývala mužský element a horkou energii), která byla nutná pro vytvoření mytického Kamene filozofů.³¹⁶ Zde je znázorněn jako starší muž. Figura stojí, je oděna do římské zbroje s delším pláštěm. V pravé ruce drží žezlo a v levé kulovitý předmět – stylizovaný model slunce (v jeho záři se vše ukazuje a tím personifikuje Pravdu). Na hlavě má korunu, jako odkaz na jeho jmenování *Sol Invictus* (nejvyšší božstvo v říši).³¹⁷ [38] Slunce je na vzoru Virgila Solise velice podobné. Starší muž, v římské zbroji a korunou s dvěma atributy (žezlem a koulí). Jeho plášť je více rozevlátý a pozice ruky s žezlem je natažena víc od těla, ale jinak jde o stejný typ. Kompozičně není figura úplně stejná, ale už jsme se přesvědčili u jiných námětů sféry, že umělci s předlohami zacházeli různě, někdy i zcela volně. Pravděpodobně zde došlo ke sledování Solisovy verze, která zobrazuje sluneční atribut jako kouli,³¹⁸ jelikož od mnoha jiných grafických předloh se krumlovská malba a Solisova verze liší právě kulovitým předmětem v ruce postavy (slunce), připomínající královské jablko. Mnohem častěji se u Sola setkáme s tyčí, která je zakončena stylizovanou tváří slunce,³¹⁹ ale také bez slunečního atributu, pouze s žezlem a štítem.³²⁰ Již jsme hovořili o štítku na krumlovské malbě, který dříve měla figura namalovaný u nohou na iluzivním kamenném bloku. *SOLL*, jak zde byl chybně pojmenován, kopíruje chybu z grafického vzoru

³¹⁴ NEŠKUDLA 2004, 181–182.

³¹⁵ HLAVÁČEK/PURŠ 2008, 64.

³¹⁶ ŠICHMANOVÁ 2007, 84.

³¹⁷ NEŠKUDLA 2004, 182.

³¹⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4A-11, vyhledáno 16.6.2021

³¹⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1011-211, vyhledáno 16.6.2021

³²⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1837-0616-174, vyhledáno 18.6.2021

následovníků Virgila Solise,³²¹ s čímž koresponduje i zvolený solisovský atribut v podobě jednoduché koule.

Venuše

Grafická předloha Venuše (Venus) ze Solisova cyklu nám snad dává tušit, že malbu bohyně lásky a plodnosti krumlovského třetího nádvoří, doprovázel symbol hořícího srdce a šíp, dnes již téměř setřený. Venuše, řecká Afrodita, byla jednou z nejoblíbenějších božstev, ochránkyně veškeré lásky fyzické (bohyně plodnosti) a duchovní, ale i lidí a plodné úrody. Vykreslují ji mnohé mytologické příběhy, kde je ve společnosti dalších mytologických postav (Mars, Adonis),³²² zde však stojí zcela sama. [42] Alchymisté působení planety Venuše spojovali s mědí, získávané snad na Kypru, na mytologickém místě narození Venuše.³²³ V Krumlově je zde znázorněna jako žena, oděná do splývavých šatů. Vlasy má vyčesané do vysokého drdolu. Na čele jí zdobí jakési znamení, ale blíže nedokážu určit jaké. V pravé ruce jí snad plane srdce. Druhý atribut, dnes nelze už z fragmentů pozorovat, ale jsem si jistá, že tmavší linie, která postavě směřuje od levé ruky, byl dříve amorův šíp, další obvyklý atribut bohyně lásky. S ním se také objevuje na dalších grafických verzích společně i s planoucím srdcem,³²⁴ je tedy jisté, že nejasný atribut krumlovské Venuše jím bude také. (symbol zahoření láskou). S těmito atributy se zobrazuje podobně jako na grafické verzi od vlámského umělce Johannese Wierixe (1579),³²⁵ kde postava drží planoucí srdce i šíp a je oděna do rozevlátých šatů s odhalenými nadry. Se stejnými symboly a jako mladou dívku v šatech jí vytvořil i Němec Sebald Beham (1539),³²⁶ ovšem zde k ní navíc připojil znamení horoskopu (býk, váhy), které v jeho sérii doplňují všechny personifikované Planety. Typově je nejvíce podobná Solisově verzi, je zde sice v odlišném držení těla, ale atributy jsou v podobných pozicích a i vzezřením (šat, účes do drdolu) mohla být určujícím vzorem pro krumlovskou malbu, pojatou volným stylem. K malbě je ve spodní části namalovaný štítek s pojmenováním (napsáno *VENVS*), který prozrazuje, že se skutečně jedná o bohyni Venuši, římskou bohyni krásy a smyslnosti.

³²¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0711-347, vyhledáno 18.6.2021

³²² V Ovidiových Metamorfózách. Viz OVIDIUS 1997, 85–86, 234–236.

³²³ HALL 1991, 475.

³²⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1837-0616-175, vyhledáno 18.6.2021

³²⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4Q-5, vyhledáno 18.6.2021

³²⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1931-0511-14, vyhledáno 18.6.2021

Merkur

Poslední postava jižní fasády je jedinou figurou z cyklu Planet, která se do dnešních dnů nedochovala. Jak už jsem poukazovala, s ohledem na Solisovu předlohu, je více než pravděpodobné, že dnes nevyplněný prostor niky představovala planeta Merkur. Koneckonců velice dobře zřetelný je i na fotografii z počátku dvacátého století, kde ho zcela jistě prozrazuje, pro tohoto olympijského boha typický, caduceus neboli okřídlená hůl obtočená dvěma hady.³²⁷ Restaurátor Melicher malbu určitě zvýraznil, stejně jako to udělal u všech ostatních maleb,³²⁸ proto je na starých fotografiích velice dobře vidět. [43] Malba byla ale asi už ve velice špatném stavu a jeho zásah nepřispěl k udržení zbylých fragmentů malby, takže když byly v pozdějších letech stěny nádvoří ošetřovány a čištěny od melicherských přemaleb, zbylo z námětu Merkura pouze nejasné torzo postavy, které můžeme vidět na stěně do dnes. Pokud budu komentovat to, co vidím na fotografii dokumentující stav námětu na počátku dvacátého století, jde o mladého muže v římském oblečení a plášti. Okřídlenou má jak helmici, tak opánky. Pravou ruku se drží v bok a levou přidržuje svůj hadí atribut (symbol obchodu). Merkur – řecký Hermés, je posel a průvodce bohů s neobyčejně rychlým pohybem.³²⁹ Pro astrology je patronem,³³⁰ pro alchymisty zase planetou symbolizující tekoucí kov rtuť.³³¹ Pokud budeme sledovat grafickou verzi Solise, je zde vyobrazen jako mladý muž,³³² v dynamickém pohybu, s okřídlenou pokrývkou hlavy a okřídlenými botami. V pohybu se vlní i jeho šat a dlouhý plášť. Caduceus je jiného typu než na krumlovské verzi z fotografie. Jde vidět tyč, která je zakončena hadími hlavami. Na krumlovské verzi je vidět, že je hůl ovinutá i těly hadů a zdá se, že je i okřídlená. Podobný typ můžeme sledovat na tisku Jana Collaerta staršího.³³³ Verze Collaerta ale zase nezohledňuje Merkurovy okřídlené opánky. Je už známo, že grafické předlohy Jana Collaerta a jeho synů byly použity při výzdobě Nového purkrabství (1578),³³⁴ je tedy možné, že se provádějící malíř tohoto námětu dostal i k sadě vlámských vzorů, význačné rytecké rodiny, která na zámku byla použita i později. Malíř je mohl dále kombinovat s dalšími verzemi námětů. Je ale otázkou, jak moc

³²⁷ HALL 1991, 269.

³²⁸ Vycházím ze zprávy Melichera a připojených fotografií. Fotografie ze zprávy z roku 1910 jsou součástí nečíslovaného textu T. Melichera uloženého v archivu v Českém Krumlově v budově Nového purkrabství.

³²⁹ HALL 2008, 269.

³³⁰ Astronomové pojmenovali planetu podle nejrychlejšího boha Merkura. Planeta se totiž ze všech objektů na nebi nejrychleji otáčí kolem Slunce. Viz Encyklopedie antické mytologie (elektronická verze), FINK 1996, nepag.

³³¹ HLAVÁČEK/PURŠ 2008, 64.

³³² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4A-11, vyhledáno 16.6.2021

³³³ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1925-1117-149, vyhledáno 16.6.2021

³³⁴ Náměty Vulkána, Judith a Lukrecie, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-678, vyhledáno 16.6.2021

byla celá malba pozměněna rukou restaurátora. Snad se držel nepatrných linií, které viděl na fasádě, ale informaci o tom bohužel nenalézám.

Luna

Planetární cyklus třetího nádvoří zámku ukončuje na západní fasádě postava zcela nalevo, prezentující Lunu (Luna), s dochovaným malovaným štítkem a nápisem (*LUNA*) a s atributem, který naznačuje, že se jedná skutečně o bohyni měsíce, později ztotožněnou s řeckou Selenou, která byla rovněž bohyní tohoto nebeského tělesa.³³⁵ Z hlediska alchymie představovala stříbro a také *alchymistickou rtuť*, ženský element, zastupující měsíční chladnou energii, která tvořila protipól ke Slunci.³³⁶ Alchymisté věřili, že splynutím těchto dvou protikladných látek vznikne Velké dílo (Kámen filozofů).³³⁷ Krumlovská verze námětu Luny je znázorněna jako stojící mladá žena v dlouhých řasených šatech, z nichž jí vykukuje nakročená bosá noha. Levou ruku má volně přimknuto k tělu a pravou drží svůj atribut se symbolem měsíce s tváří. [44] Pojetí atributu není převzato dle cyklu *Septem planetarum*.³³⁸ Typem postavy je sice shodná (Luna je zde představená jako dívka v dlouhých šatech s bosýma nohama), ale liší se její atribut, který se omezuje pouze na jednoduchý srpek měsíce. Symbol měsíce s tváří nalezneme na další Solisově grafické verzi námětu Luny, která je inspirovaná tvorbou německého umělce, známého pod monogramem IB.³³⁹ Dále na jeho samostatné práci,³⁴⁰ ale i na dalších německých grafikách.³⁴¹ Co je však na postavě Luny úplně odlišné je způsob, jakým byla do iluzivního výklenku na fasádě včleněna. Když pozorujeme figury ostatních šesti planet, vypadají jako by se nohama dotýkaly podlahy výklenku, zatímco Luna stojí nakročená na kulatém podstavci a dle mého názoru vytváří natočením postavy uvěřitelnější iluzivní dojem prostorovosti a hloubky výklenku. Popis sice nabádá k tomu, abychom začali spekulovat nad autorstvím jednotlivých figur, ovšem, jak jsem naznačila již v úvodu, nelze tak učinit bez detailnějšího průzkumu dochovaných maleb. Možná je vytvořena zcela jiným umělcem, ale s velkou pravděpodobností malířem se zkušenostmi z německého prostředí, kde se motiv měsíce s tváří, podle dochovaných grafických prací, objevoval poměrně často.

³³⁵ NEŠKUDLA 2004, 120.

³³⁶ HLAVÁČEK/PURŠ 2008, 64.

³³⁷ ŠICHMANOVÁ 2007, 84.

³³⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4A-11, vyhledáno 16.6.2021

³³⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1837-0616-37, vyhledáno 16.6.2021

³⁴⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1837-0616-177, vyhledáno 16.6.2021

³⁴¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-4-349, vyhledáno 16.6.2021

Tři mytologické postavy

Cyklus Planet je doprovázen v pásu dalšími třemi postavami, neoznačující je blíže žádná jména v soklu, jako v případě Luny a Venuše, ovšem dochovaly se některé atributy postav, mající podobnou sdělovací funkci jako písmo. Pokusme se nyní na základě popisu postav zjistit, o jaké personifikace se mohlo jednat a jakým smyslem doplňují sedmičlenný cyklus římských bohů. [45]

Severní strana

Pokud začneme od severní strany, kde jsme započali rozbor planet, hned napravo od Saturna se nám naskytne pohled na ženskou figuru, oděnou do dlouhých šatů (tuniky). Vlasy má vyčesány a ozdobeny čelenkou a závojem, na který ukazuje prstem. U jejích nohou se svíjí nebezpečně vypadající jedovatý had, kterého postava pravděpodobně odhání tyčí. Obraťme pozornost na hada, který je symbolem jak Minervy, bohyně moudrosti,³⁴² ale mimo jiné i Země, která souvisí s Ceres – Matkou Země,³⁴³ zastupující čestné místo už v jednom z Rožmberských pokojů.

Pokud by se jednalo o Minervu, bohyni řemesel a obchodu, která je ztotožňována také s řeckou bohyní a válečnicí Athénou, snad by byla oděna do brnění, helmy a v ruce by držela jeden z jejích nejtypičtějších atributů – oštěp, štít (s hlavou medúzy) či jinou zbraň.³⁴⁴ Často ji doprovází sova, symbol moudrosti, či olivovník.³⁴⁵ Krumlovská postava je však oděna jako dívka v šatech a nedoprovází ji žádný ze zmíněných atributů, který by postavu identifikoval jako Minervu. Minerva je také považována za panenskou bohyni,³⁴⁶ k čemuž by mohl odkazovat závoj – symbol čistoty, který zdobí hlavu figury na krumlovské malbě. Jako jemnou dívku jí zobrazuje i verze od Virgila Solise,³⁴⁷ avšak chybí zde jakékoliv další znaky (atributy). Had je s Minervou zpodobňován v šestnáctém století velice zřídka, spíše jako s Pallas v souvislosti s Medúsou, jejíž vlasy bohyně za trest proměnila v hadí hlavy.³⁴⁸ Další možností by mohla být Ceres, kterou doprovází had, jako personifikace Země.³⁴⁹ Bohyně zemědělství, plodnosti, také nazývaná Matkou Země, mívá hlavu zdobenou plody země

³⁴² HALL 1991, 275.

³⁴³ HALL 1991, 90.

³⁴⁴ HALL 2008, 275.

³⁴⁵ NEŠKUDLA 2004, 135.

³⁴⁶ HALL 2008,

³⁴⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1930-0716-24, vyhledáno 16.6.2021

³⁴⁸ OVIDIUS 1997, 102–104.

³⁴⁹ HALL 2008, 149.

a obilnými klasy.³⁵⁰ Předmět, který má krumlovská postava na hlavě je důležitý, ale nedokážu odhadnout, zda se jedná o diadém s blyštivým kamenem, peří, rostlinu nebo jiný předmět. Tisk Jacoba Blincka ztvárňuje postavu Ceres jako nahou ženu s hadem u nohou a se srpem v ruce, jako aluzi na úrodu a růst obilí.³⁵¹ Hlavu jí zdobí v drdolu klasy.³⁵² Některé společné znaky Ceres s krumlovskou postavou tu tedy najdeme.

Přistupme v popisu k figuře nalevo od Saturna. Jde o ženskou figuru, která se jednou nohou opírá o kouli a druhou o perspektivně nezvládnutý oválný sokl. Postava je natočená profilem a její oděv připomíná dlouhé splývavé šaty. Pro identifikaci postavy je nejdůležitější určit atribut v její pozvednuté ruce. Dle mého názoru se jedná o kružidlo, či jakési měřítko. Spojitost dvou atributů – kružidla a koule nás může dovést k Múze hvězdářství (astronomie) Úranii, která bývá zobrazována s globem a kružidlem.³⁵³ Hvězdy, blízké planetám, tvořící společně s nimi nebeskou sféru, jistý společný tematicky okruh tvoří. Kulový předmět krumlovské postavy lze chápat jako model planety Země, nebo jako symbol nevyvážené těleso, představující cosi nejistého či nebezpečného. Snad by se tak dal pochopit i oválný sokl, který by představoval pevnou a stabilní zem. V tomto případě by postava mohla znázorňovat personifikaci Obezřetnosti (Prudencia), taktéž zobrazovanou s měřítkem. Na verzi Nizozemce Lucase van Leydena (1530) postava Prudencie svírá v ruce měřidlo a podobně jako krumlovská figura spočívá jednou nohou na nevyváženém předmětu, zde na knize.³⁵⁴ V druhé ruce však svírá zrcadlo, typický atribut Obezřetnosti, podobně jako had,³⁵⁵ což krumlovské figuře chybí. Naproti tomu, k teorii, že jde o personifikaci ctnosti, přispívá vedlejší nedefinovaná postava na fasádě západní, stojící na kouli. Mohla by to být římská bohyně osudu Fortuna (Osud) nebo Nemesis, bohyně mající její společné rysy.³⁵⁶

Západní stěna

V celkovém popisu jde o ženskou postavu, stojící oběma nohama na kouli. Na hlavě má ozdobnou přílbu, ale jinak je oděna do šatů. Na krku má postava přívěsek, který ji zdobí. V jedné ruce drží dlouhou tyč (kopí) s koulí a v druhé bič. Motiv ženy na kouli by mohl odkazovat na bohyni Fortunu vládnuocí nad světem. Koule může zobrazovat ale i nestálost

³⁵⁰ HALL 2008, 90.

³⁵¹ NEŠKUDLA 2004, 44.

³⁵² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1853-0709-111, vyhledáno 16.6.2021

³⁵³ HALL 1991, 288.

³⁵⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1834-0712-130, vyhledáno 16.6.2021

³⁵⁵ HALL 1991, 307.

³⁵⁶ HALL 1991, 318.

Fortuny, která byla zobrazovaná proti ctnostem (zde by to mohla být jmenovaná Obezřetnost),³⁵⁷ vyvažující neřesti bohyně osudu, což by ke správnosti výkladu přispívalo. Postava Fortuny (Osudu) tady mohla být zastoupena ale i samostatně. Vzhledem je postava podobná spíš Minervě, římské bohyni moudrosti a řemesel. Ve spojení s dalšími bohy v nikách by zapadala do skupiny dvanácti hlavních božstev starověkého římského náboženství (*Dii Consentes*),³⁵⁸ ovšem té zase nenáleží bič a není časté, že by stála na kouli. Nejbližší je postava podobná bohyni Nemesis, která trestá zpupnost lidí, ale přináší odměnu skromným. Stojí na kouli (dohlíží) a nejčastějšími atributy této trestající bohyně je uzda, bič či provaz.³⁵⁹ Koule, bič (možná uzda) jsou atributy i postavy na krumlovské malbě, je tedy pravděpodobné, že se jedná o Nemesis. Většinou jí doprovází i váza.³⁶⁰ Ta symbolizuje bohatství a slávu, kterým naplní životy těm, kdo se nevyvyšuje nad ostatními. Váza sice Nemesis na krumlovské fasádě chybí, ale myslím, že jí v tomto případě může dobře nahradit ozdobná tyč s koulí. K dalším možnostem interpretace všech nedefinovaných postav se ještě dostaneme.

Shrnutí sféry planetárního cyklu – význam a kulturně historický podtext

Probrali jsme celkový výčet figur ve výklencích, představující nepochybně personifikace Planet, které doplňují tři další mytologické postavy. Sféra tajemných, světem hýbajících planet, zajisté přitahovala pohledy mnohých návštěv na zámku v Krumlově, které se staly v sedmdesátých letech novou dominantou nádvoří. Z hlediska vývoje, rozkvět tematiky mytologických námětů v umění se váže k polovině šestnáctého století, kdy propukl nebývalý zájem o mytografie. Soudobá literatura v návaznosti na původní texty Tita Livie, Virgilia, Ovidia či Plutarcha,³⁶¹ vyprávěla fiktivních příběhy o bozích (*Theologia mythologica*, 1532) a vytvářela široké obsahy děl, zaměřujících se na symbolické významy jednotlivých hrdinů, popisy jejich atributů či dokonce charakterové vlastnosti božstva a dalších postav (*Mythologica*, 1560). Mytologická literatura, která dále rozvíjela příběhy a povahové rysy figur, obohacovala je o nové informace a nejrůznější symbolické významy se stala během šestnáctého století velice populární a byla také vydávána v mnoha reedicích.³⁶² I z tohoto důvodu vznikala po polovině 16. století umělecká tvorba, která se zaměřovala výhradně na mytologické náměty. Příkladem tohoto vlivu můžeme být produkce grafik Bernarda Salomona (1557) a Virgila Solise (1563), kteří svými díly poprvé ilustrovali populární

³⁵⁷ HALL 1991, 318.

³⁵⁸ NEŠKUDLA 2004, 57.

³⁵⁹ HALL 2008, 256.

³⁶⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0809-626, vyhledáno 15.6.2021

³⁶¹ GARDNEROVÁ 2006, 8.

³⁶² MILTOVÁ 2016, 17–18.

Ovidiovy *Proměny*.³⁶³ Umění vyobrazovalo božstvo, planetární cykly, celé příběhy řecké a římské mytologie, ale i další personifikace a alegorie. Témata byla oblíbená zejména ve šlechtických kruzích, která řecké a římské božstvo, jejich příběhy a s nimi spojené kultury a mýty často užívala jako náměty výzdoby na svých zámcích a sídlech.

Některými odborníky byl význam krumlovského planetárního cyklu božstev vysvětlen jako způsob, jakým renesanční člověk vytvářel mystickou ochranu své sídlo a sebe sama. Tato tradice užívání božstev a planet k ochranné funkci vycházela pravděpodobně z přesvědčení, že člověka ovlivňují při narození možné planetární síly a konstelace hvězd.³⁶⁴ Tato skutečnost je možná, zejména proto, že sbírka dochovaného renesančního grafického umění, z něhož malířská, ale i třeba štuková výzdoba sídel často vycházela, je plná nepřeborného množství personifikovaných planet (božstev), k nimž byly často připojeny i jednotlivá znamení zvěrokruhu.³⁶⁵ Jde především o produkci záalpskou, kde ke zpopularizování mytografie přispěla italská produkce literárních děl spisovatelů a humanistů těchto svazků. Například Desetidílná *Mythologiae* od Natala Contiho se v Záalpi stala hlavním zdrojem studia klasické mytologie,³⁶⁶ k níž autor připojil i teoretické texty o významech ztracené filozofie antiky.³⁶⁷ Pro společnost druhé poloviny šestnáctého století byla tedy jistě přítomnost kladných symbolů žádaná a použití božstva, jejich mýtů a bájí v malířských programech zámků značilo mimo jiné i souznění s populárním proudem zájmu o naučnou literaturou a způsob, jakým inteligence přejímala informace o starodávných postavách antického světa. Pohnutka pro zobrazení planetárního cyklu na nádvoří zámku v Krumlově mohla být tedy spojena s astrologií, stejně jako třeba ve výzdobě letohrádku Hvězda,³⁶⁸ ale zároveň i s oborem, který Viléma z Rožmberka v pozdějších letech zcela učaroval.³⁶⁹ Některé renesanční vědecké a filozofické spisy, vycházející ze starodávného uvažování o astronomických a astrologických jevech, spojovaly působení Planet se vznikem jednotlivých chemických prvků zrajících na Zemi. Saturn představoval olovo, Jupiter cín, Mars ovlivňoval zrod železa, Slunce, korunovaný vládce všech prvků – zlato, Venuše kyperskou měď, posel Merkur tekoucí kov rtuť a poslední Luna prezentovala třpyt měsíce – stříbro. Matka Země, z níž vše pochází (na

³⁶³ <https://ovidius-metamorphoses.webnode.cz/historie/>,

³⁶⁴ KRČÁLOVÁ 1968, 364.

³⁶⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1843-0513-228-234, vyhledáno 17.6.2021

³⁶⁶ MILTOVÁ 2016, 17.

³⁶⁷ <https://archive.org/embed/image62A47MiscellaneaOpal>, vyhledáno 17.6.2021

³⁶⁸ MUCHKA/BOHDAN 2014, 180–183.

³⁶⁹ Na tuto možnost mě přivedl pan PhDr. Pavel Slavko, vedoucí správy hradu a zámku v Českém Krumlově, který vyřkl tezi o spojení významu planet a alchymistických prvků. Tomu také děkuji za věcný a zajímavý podnět. Myšlenku jsem v práci rozvedla dále.

fasádě by jí mohla představovat bohyně Ceres) symbolizovala prapočátek veškerého života.³⁷⁰ Složité filozofické a vědecké teze o vlastnostech prvků převzali v době renesance alchymisté, soustředící se na výrobu *lapis philosophorum* neboli Kamene filozofů, jehož výroba spočívala v transformaci neušlechtilých látek na zlato a jiné drahé kovy, umožňující vznik elixíru mládí.³⁷¹ To však nebyla disciplína lehká, bylo jistě zapotřebí, naklonit si štěstěnu ovlivňující výsledek transmutace, ale také mecenáše, kteří nákladné pokusy financovali. Vilém z Rožmberka byl ve své době jedním z nejhrořlivějších nadšenců pro alchymii. Zřejmé je to jak ze skutečnosti, že právě jemu byl v roce 1578 věnován první český překlad alchymistického spisu *Rosarium philosophorum* (pojednání o alchymii), ale i neobvyklá četnost alchymistů na krumlovském dvoře od poloviny sedmdesátých let šestnáctého století, provozujících v útrokách laboratoří krumlovského zámku svá umění. Následující osmdesátá leta se staly zlatým věkem alchymistů na Krumlově.³⁷² Nejrůznější experimentátoři spravovali v dopisech Viléma z Rožmberka o existenci podpůrných, léčivých a omlazujících látek, které mu měly napomocť prodloužit život a nabudit tělo,³⁷³ ovšem ani představa o výrobě zlata a neskonaleho bohatství, nemohla být Rožmberkovi lhostejná. Ze situace, o které nás informují záznamy a historická literatura komentující alchymisty na Krumlově je vidět, že Rožmberk byl tomuto oboru nakloněný. Nové objevy měly často blízko i k lékařství a jelikož Rožmberk trpěl dlouhodobě několika zdravotními problémy,³⁷⁴ byl to i jeho osobní zájem. Je možné, že nebývalá náklonnost rožmberského velmože o vědy, které měly dopomoci člověku k znovuobnovení životní síly a elánu, mohly souviset i s nevyřešenou otázkou dědice rožmberského dominia. Spis *Rosarium philosophorum*, který byl Vilémovi věnován Jarošem Griemillerem z Třebeska, pojednává o složitých transformacích elementů a spojení alchymistických látek s přesahem do složitých filozofických a vědních otázek.³⁷⁵ V takovýchto alchymistických pojednáních, které se zaměřovaly na problematiku stvoření Kamene filozofů, byl popsán i akt sloučení protikladných alchymistických materiálů (filozofické síry a filozofické síry) vedoucího ke vzniku mocného kamene života a byl symbolicky zobrazován jako svatba krále (látka vázající se k mužskému elementu) a královny (látka vázající se k ženskému elementu). Tento složitý proces snoubení chemických látek v alchymii (chemická svatba), můžeme obrazně chápat jako spojení dvou protipólů, muže a ženy, které

³⁷⁰ KARPENKO 1998, 896–897.

³⁷¹ PURŠ/KARPENKO 2011, 82.

³⁷² VÁGNER, in: BŮŽEK 1993, 265–275.

³⁷³ Více o dopisech alchymistů píše Petr Vágner (ve sborníku Opera Historica 3), In: BŮŽEK 1993, 271–272.

³⁷⁴ BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 177–178.

³⁷⁵ PURŠ/KARPENKO 2011, 56–59.

má při správné konstelaci hvězd vhodné předpoklady k vzniku nového života (v alchymistických kruzích se o výsledku hovořilo jako o *Velkém díle*).³⁷⁶ Je zajímavé, že malířská výzdoba fasády s náměty Planet vznikala v době, kdy se na zámku v Krumlově schylovalo ke třetímu sňatku Viléma z Rožmberka s Annou Marií Bádenskou a velmožovi v té době svítla další naděje na zplození potomka. Nejsou zprávy o tom, jakou měrou Vilém z Rožmberka rozuměl tezi, které byly popisovány v alchymistických knihách.³⁷⁷ Nechci se zde pouštět do spekulací o mystériích, které mohly působit na osobnost rožmberského velmože, ale z informací, které máme k dispozici, se můžeme domnívat, že byl alchymii zaručeně mohutně zasažen a byl i jejím velkým příznivcem. Snad můžeme soudit, že do alchymistických objevů zaměřujících se neméně na léčivé, podpůrné a jinak prospěšné látky, které se skládaly ze známých prvků, na něž mocně působily síly sedmi planet, vkládal velké naděje, hlavně také proto, že toužil po dědici a alchymie mu k tomu z jistého hlediska mohla dopomoci. Jeho osobní přání a víra mohla být tímto obrazně vyjádřena ve výzdobě krumlovského nádvoří. Ostatně, literatura je nakloněna i tomu, že pozdější výzdoba oválné zámecké věže na Krumlově vyjadřovala astrologickou symboliku spojující motivy planet, zvěrokruhů, plynoucího času a řadu dalších alchymistických a hermetických symbolů,³⁷⁸ z čehož plyne nejméně to, že Vilém z Rožmberka tajemné a až mysteriózní působení nadpozemských energií silně vnímal.

Vilém z Rožmberka ale nebyl jediný, kdo objevil tajemné síly a neskutečné možnosti alchymie a pokud jsme již dříve pozorovali Vilémovo zaujetí a osvojování si životního stylu Habsburků ve snaze vyrovnat se vládnoucímu rodu, tady pravidlo platilo také. Rudolf II. na svém sídle v Praze zaměstnával v průběhu času stovky alchymistů (ale i astrologů a astronomů) a je samozřejmé,³⁷⁹ že bohatá šlechta nadšená pro novou vědní disciplínu stejně jako vládce aktivně podporovala.³⁸⁰ Habsburkova oblast zájmu se neomezovala pouze na alchymii, ale zajímala ho i astronomie (zkoumání hvězd a planet) a astrologie, která se zabývala interpretací vlivů jednotlivých planet na pozemský život. Byli i jakýmsi věštcí, či prognostiky předvídající cesty člověka, ale i události globálního měřítka, třeba o konci světa.³⁸¹ Rudolf II. výklady astrologů pravděpodobně nebral na lehkou váhu, jelikož rady

³⁷⁶ ŠICHMANOVÁ 2007, 84.

³⁷⁷ PURŠ/KARPENKO 2011, 50.

³⁷⁸ STEJSKAL 2020, 146–149.

³⁷⁹ PURŠ/KARPENKO 2011, 56.

³⁸⁰ Více o alchymistickém mecenátu císaře Rudolfa II. píše více Ivo Purš v publikaci *Alchymie a Rudolf II.* Viz PURŠ/KARPENKO 2011, 139–204.

³⁸¹ MUCHKA/BOHDAN 2014, 155.

měly velmi blízko k činnosti, kterou dnes můžeme označit jako diagnostiku neduhů, ale s tím rozdílem, že se při rozpoznávání jedincova zdravotního stavu astrologové spoléhali na charakteristiku a povahové rysy jednotlivých znamení zvěrokruhu, v kterém se daný člověk narodil, a podle toho byl určován i způsob medicíny. Z tohoto zjednodušeného popisu činnosti, kterou zastával astrolog je vidno, jak měl obor v tomto ohledu velice blízko k alchymistům, kteří na šlechtických dvorech vytvářeli tinktury a elixíry, kterými se renesanční člověk léčil v závislosti na tom, jaká mu byla vypočítána konstelace hvězd.³⁸² Sledování pohybů hvězd a planet byla zase záležitostí astronomů, kteří sledovali jevy za hranicemi známého světa. Jedním z astronomů, ale i alchymistů, kteří se v průběhu času zdržovali na pražském rudolfinském dvoře byl i Tycho Brahe (1546–1601). Literaturou je Brahe popisován jako velice nadaný a vzdělaný muž, myšlením vycházející z platonské a novoplatonské filozofie, který se nejvíce zajímal o astrologické vědy, ale měl blízko i k alchymii. Tyto dva obory stavěl na stejně důležité místo a o jejich vzájemném sepjetí se často vyjadřoval i ve svých verších, kde Urania, jeho astronomická múza, hovoří o člověku, jeho intelektu a schopnosti vytvářet svůj osud bez závislosti na astrologických silách.³⁸³ Pokud se zaměříme na hledání souvislostí, které by přiblížili možný význam planetární sféry na krumlovském nádvoří, je zde jedna zajímavost, která je sice o několik let mladší než malba planetárního cyklu na nádvoří, ale možná přináší další pohled na to, jak jde významově na některé figury na krumlovském nádvoří nahlížet. O tom, že výzdoba třetího nádvoří fasády a zvolené figury mohly souviset s alchymistickým či astronomickým oborem, nalezneme ve spojitosti s dřevorezou dvou postav, které nechal Tycho Brahe vytvořit v roce 1585, které používal jako ilustrace k textům svých astronomických tezí a spisů. Postava *Suspiciendo despicio*, personifikace Astronomie, držící v ruce měřítko a glóbus a figura *Despiciendo suspicio*, personifikace Alchymie, jejíž atributem je had,³⁸⁴ společně vytvářely složité spojení, které Brahe vysvětluje v dopise matematikovi Rothmannovi.

„Obrazy se ve skutečnosti týkají nejen obojí astronomie, horní a nebeské, jakož i dolní a pozemské, ale také samotné teologie, božstější a méně rozšířené, a rovněž poznání celé etiky, totiž rozlišování mezi ctnostmi a hříchy. Předně obrazy představují fyzický aspekt stvořených věcí, v němž jsou věci horní takovým způsobem spojeny s věcmi dolními prostřednictvím podivuhodné analogie, že jedny nemohou být ani náležitě poznány, ani do hloubi prozkoumány bez pomoci těch druhých...toto umění zahrnuje studium celé přírody,

³⁸² MARSHALL 2008, 135–136.

³⁸³ PURŠ/KARPENKO 2011, 459–465.

³⁸⁴ PURŠ/KARPENKO 2011, 475.

a zvláště intimní dotýkání a přivádí k provozování jisté půvabné a užitečné pozemské astronomie.“³⁸⁵

Bez toho, aniž bychom dále zabíhali do složitosti Tychonových myšlenek o propojenosti alchymie, astronomie, přírody a filozofických významech dvou připojených personifikací, o jejichž pravém významu, jak je vidno z dopisů, neví ani sám Rothmann,³⁸⁶ vyjevují se zde dvě personifikace vědních oborů, ke kterým měl blízko i Vilém z Rožmberka. Je jisté, že se zde nejedná o přímou návaznost Tychonových myšlenek a námětů na malby v nádvoří, jelikož Tycho je vytvořil až v roce 1585 a také proto, že ve svých tezích razí myšlenku, že člověk může být svého osudu strůjce, což by z hlediska významu planetární sféry na nádvoří, který zohledňuje i postavu Nemesis, která byla hybatelkou osudů a spravedlivou soudkyní lidského chování, příliš nekorespondovalo. Nicméně, přesto je zde vidět jistá souvislost, kterou nalézám zejména ve zvolení konkrétních atributů postav. Obě postavy dřevořezů jsou muži, kteří leží v doprovodu malých puttů. Personifikace Astronomie drží v ruce měřítko a glóbus, což jsou dva hlavní atributy na malbě figury, kterou jsem výše identifikovala jako postavu Uranii, astronomickou múzu a tedy postavu, která by v přeneseném významu mohla symbolizovat i samotnou personifikaci Astronomii. U Tycha obě postavy doprovází had. U personifikace Astronomie se had objevuje na větvi pod figurou na zemi a u personifikace Alchymie je zase had namotaný na ruce muže a pod jeho postavou se objevuje průhled do laboratoře, která je plná nejrůznějších alchymistických nádob. Autoři Purš a Karpenko u námětu Astronomie vysvětlují symboliku hada jako odkaz na sílu kovů v zemi, na něž, jak víme, z hlediska dřívějšího chápání působili energie planet (astrologická tělesa). U hada na druhé postavě zase zmiňují sílu, která se srze hada a ruku alchymisty převádí do alchymistických léčiv.³⁸⁷ Had je zde tedy spojován s lékařstvím Postava krumlovské Ceres odhání na malbě hada holí (tyčí), což mě dovádí k myšlence, že je zde had možná myšlen skutečně jako symbol známý už od řeckého Asklépia, řeckého léčitele,³⁸⁸ který je znázorňován jako muž s tyčí a hadem. Tento symbol známý jako Asklépiův had, který je do dnes symbolem léčení, mohl u námětu krumlovské malby ženy s hadem (mnou označenou jako bohyni Ceres) symbolizovat léčivé účinky alchymistických lektvarů a elixírů – tedy personifikaci Alchymie.

³⁸⁵ PURŠ/KARPENKO 2011, 478.

³⁸⁶ PURŠ/KARPENKO 2011, 478

³⁸⁷ PURŠ/KARPENKO 2011, 479.

³⁸⁸ Encyklopedie antické mytologie (elektronická verze), FINK 1996, nepag.

Jak jsem již předjímal, je jisté, že teze dle Tycha s náměty Astronomie a Alchymie nemohou mít přímou souvislost s krumlovskými malbami, ale ve výsledku jde o soudobé renesanční myšlenky, s nimiž byly spjaté symboly, které v té době zobrazovaly alegorie dvou vědních oborů, které byly v zájmu i Rožmberského velmože. Z hlediska toho, že zvolené atributy postav (had, globus, měřidlo) jsou víc než podobné symbolům postav, které zdobí stěny na fasádě třetího nádvoří v Krumlově a s přihlédnutím, že Vilém z Rožmberka se o oba obory velice zajímal, vyvstává zde teorie, která hovoří o možnosti chápání malířské výzdoby cyklu Planet a personifikací jako obrazu stvoření světa, zahrnující přírodu, ale i samotného člověka a jeho bytí. Složitý filozofický přesah celé výzdoby se zde pravděpodobně spojuje s prvky mytologie, ale i nově objevených vědních oborů – alchymie a astronomie. To vše a mnohem víc vytvářelo mystický svět propojeného makrokosmu a mikrokosmu a společně s dalšími zájmy, ale i tužbami renesanční společnosti tvořily celek nad nímž Planety držely ochranou ruku a stejně jako ostatní sféry fasády, zde měly náměty nepostradatelnou společensko-reprezentativní funkci, odrážející nejaktuálnější dění a zájmy doby.

Oblá a obdélná pole druhého patra – *Sféra lidského věku*

Obdélná pole druhého patra – Smysly, Ctnosti a Neřesti a další personifikace

K tomu, aby lidé mohli naplno vnímat definované krásy světa, bylo jim naděleno pět základních smyslů – Zrak, Sluch, Čich, Hmat a Chuť. Tato lidská přirozenost v renesanční době přerostla do glorifikované podoby pěti personifikací, které oslavovaly smyslové spojení člověka s vnějším světem a staly se oblíbenou tematikou mnoha malířských programů českých renesančních staveb. Není tedy nic neobvyklého, že se pětice zosobnění nenahraditelných prostředníků mezi člověkem a univerzem, promítla i na fasádě krumlovského zámku. Z deseti iluzivně malovaných obdélných polí, tvořících pás maleb druhého patra, představuje pět polí personifikované smysly, z nichž čtyři se mi podařily jednoznačně určit. U dalších šesti postav je zřejmé, že se jedná o ležící ženské figury, ale problém jejich přesného významu znemožňuje špatný stav maleb, porušující detaily fresky. Přesto jsem se pokusila popisem a rozbořem o jejich identifikaci.

Přístupme k severní fasádě, kde v popisu Smyslů začneme. K identifikaci krumlovských figur mi dopomohla série Smyslů (1569) vlámského grafika Abrahama de Bruyna, typově podobná námětům v Krumlově. Všechny postavy tohoto pásu jsou barevně sjednoceny do

okrových tonů. Pozadí výjevů je ve všech případech vyplněno malbou, která imituje šedobílý mramor s žilkováním.

Hmat (*Tactus*)

Pokud se budeme orientovat dle planet pod nimi, Hmat (*Tactus*) zaujímá prostor nad Saturnem. Personifikace Hmatu je zobrazena jako ležící nebo polo sedící ženská postava. Je opřena rukou o kámen a druhou drží větévku, na níž sedí opeřenec, v tomto případě ne orel, ukazující spíše na personifikaci Zraku,³⁸⁹ ale pták nenechavce, který klove do ruky figury. Vedle postavy sedí ještě druhý opeřenec, který vyplňuje plochu na levé straně pole. [46] K identifikaci námětu posloužila verze námětu od Abrahama de Bruyna,³⁹⁰ kde stejně jako na krumlovské verzi leží ženská postava, kterou do ruky klove pták. Místo dalšího ptáka, který je na krumlovské verzi připojen k postavě zleva, jsou na grafické verzi námětu přidány další náměty: kovářina, kladivo a bič. Předměty upozorňují na ostrost a tvrdost řemeslných předmětů lidského světa, které způsobují změny pocitů, ale i forem skrze dotyk. V dále je průhled do krajiny s architekturou, to ale krumlovští malíři vyřešili iluzivním prvkem v pozadí námětů, které napodobuje mramorové desky.

Sluch (*Auditus*)

Východní stěnu fasády, nad postavou Jupitera, vykresluje Sluch (*Auditus*) s ležícím jelenem u nohou. Postava leží, je opřena o kámen a gestikuluje způsobem, jako by zpívala. [47] Možná je atribut loutny, příznačný pro smysl sluchu, již dávno setřený časem. S loutno je žena vyobrazena totiž i na verzi od Abraham de Bruyna,³⁹¹ společně s dalšími nástroji, které leží vedle ní (housle, bubínek, trumpety). Dále je zde jelen, shodný s krumlovskou malbou, což je také jeden z hlavních atributů personifikace sluchu. Říkávalo se totiž, že toto parohaté lesní zvíře, vyniká ostrým sluchem.³⁹² Je tu ale i divočák, který je stejně jako jelen opatrný a spoléhá se na svůj vyvinutý smysl. Zvon zavěšený na trámu je dalším přidaným předmětem z lidského světa, který svou přítomností personifikuje vnímání sluchem. Ten na krumlovské verzi už chybí, stejně jako kanec.

³⁸⁹ HALL 2008, 349.

³⁹⁰ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0810-277, vyhledáno 17.6.2021

³⁹¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0810-274, vyhledáno 17.6.2021

³⁹² HALL 2008, 349.

Zrak (*Visus*)

Nad Sluncem rozpoznáme Zrak (*Visus*). Ženská postava v šatech je v ležící pozici. Opírá se zřejmě o kámen nebo pařez a je zobrazena se zvířetem, zde méně častou kočkou (vypadá ale spíše jako vlk).³⁹³ [48] V ruce drží zrcadlo, do kterého se dívá. Typově totožná je verze vlámská,³⁹⁴ kde dívka v šatech obdivně hledí do kulatého zrcadla s rukojetí, které drží v dlani. Vedle nohou jí sedí rovněž bystrozraká kočka. Pozadí postavy tvoří krajina a město s vížkami a kostelem, na který je krásný pohled.

Chuť (*Gustus*) a Čich (*Olfatus*)

Poslední mnou určený smysl, Chuť (*Gustus*), nad Venuší, je trochu problematický, jelikož zvíře ležící u nohou figury vypadá jako medvěd, či pes – atribut Čichu, ale pohárek, který drží postava nad hlavou naznačuje, že se s velkou pravděpodobností jedná o Chuť, mající ji doprovázet opice.³⁹⁵ [49] Smysl Čichu (*Olfatus*) z ostatních postav nedokážu odhadnout. Nabízela by se strana západní s postavou bez jakéhokoliv zřejmého předmětu či zvířete, možná v minulosti držící svazek vonných květin. [50] Dle vlámské grafiky je personifikace Chuti mladá ležící dívka,³⁹⁶ ve společnosti malé opice. Ženské postavě leží v klíně košík s plody ovoce. Hrušky, jablka a další druhy ovoce se objevují i pod postavou u jejího pravého boku. Drží nůž a hledí na opici, která si pochutnává na jablku. Dívka přikládá k ústům bud baňatou sklenici vína, nebo jeden z plodů, který se chystá ochutnat. Čich je ztvárněn jako ležící dívka s hravým psíkem.³⁹⁷ Je otočená zády a z její tváře jde vidět pouze profil. Oděna je do sukně, která jí ovíjí jinak nahé tělo. V klíně jí leží roh hojnosti plný vonných květin.

Ctnosti a neřesti a mytologické postavy

Kromě figur reprezentujících pět lidských smyslů (Zrak, Sluch, Čich, Hmat a Chuť) je zde další pětice blíže nespecifikovaných námětů. Krčálová se domnívá, že kromě nich druhé patro obdélných polí tvoří personifikace Živlů (Oheň, Voda, Vzduch, Země).³⁹⁸ Pokud však chceme hledat v počtu polí logiku, čtveřice nesplňuje počtem souměrnost. Jestliže by pět polí vyplňovaly Živly, zbylo by jedno pole prázdné. To je z hlediska snahy o ucelenost a symetrii nepravděpodobné. Ani podobou se personifikacím Živlů nepodobají, protože jim chybí

³⁹³ HALL 2008, 349.

³⁹⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0810-273, vyhledáno 17.6.2021

³⁹⁵ HALL 2008, 349.

³⁹⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0810-276, vyhledáno 16.7.2021

³⁹⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0810-275, vyhledáno 16.7.2021

³⁹⁸ KRČÁLOVÁ 1968, 363.

potřebné indicie (atributy příslušející personifikaci Ohně, Vzduchu, Země a Větru) k tomu, abychom je mohli takto určit.³⁹⁹ Ležící postava s přilbou a atributem sovy na severní fasádě, může naznačovat přítomnost již zmiňované Minervy (bohulibá vlastnost a ctnost Moudrost),⁴⁰⁰ doplňující ji z druhé strany, rovněž na severní fasádě, múza Kleió (okřídlená múza Dějepisu či Vědy s trubkou a labutí).⁴⁰¹ [53] Jižní strana se zdá být největším otazníkem, jelikož jedna postava se vůbec nedochovala a druhá je velice nejasná. Symbolizuje jí ležící postava s šípem, možná Diana (ctnost Čistota).⁴⁰² [51] Poslední námět figury, na straně západní, se zavázanýma očima a s předmětem visícím na krku, možná s měšcem, značí, že by ve sféře měla být snad zastoupena i jedna z neřestí – Lakota.⁴⁰³ [52] Z výsledků bádání, se jeví jako pravděpodobnější, že více nežli Živly, pole zastupují některé významné ctnosti a varovné neřesti, vlastnosti lidskému pokolení blízké, společně se smysly, tvořící sféru zastupující člověka a jeho nitro. Možná se v tomto sledu Kleió, zástupkyně múz mající ve vínku Dějepis (Vědu), jeví poněkud nelogicky, avšak doprovázející postava válečné bohyně Minervy a bitevní cyklus oválných polí dolního pásu Liviových příběhů a stejného pásu, zaplňující dějepisné události ze zatím neidentifikovaných válečných vřav, dotváří dramatickou složku výzdoby a spojuje tak všechna pole do jednoho celku.

Oblá pole druhého patra – bitevních scény

U válečných scén druhého patra se ještě na malý moment zastavme. Literatura je k výjevům druhého patra zkoupá. Uvádí pouze, že výjevy jsou nejasnými bitevními scénami,⁴⁰⁴ restaurátorské zprávy se v tomto ohledu zabývali spíše technikou stránkou výzdoby.⁴⁰⁵ Výsledky všech oprav jsou zřejmé ze samotné fasády. Některá oválná pole této sféry jsou už tvořena pouze fragmenty maleb a další jsou zcela prázdná. Pokud se pokusíme je okomentovat, zjistíme, že je zde problém určit konkrétnější náměty. Zdá se také, že zbylé fragmenty scén nemají hlavní postavy ani se na nich nedějí výraznější situace. Jsou to ve velké většině pouze scény boje. Kloním se v tomto případě k názoru, že scény nemají vyprávět konkrétní děje hrdinů či mytologie, které byly známé a oblíbené díky literatuře, ale

³⁹⁹ HALL 2008, 105–106.

⁴⁰⁰ HALL 1991, 275.

⁴⁰¹ HALL 1991, 288.

⁴⁰² HALL 1991, 114.

⁴⁰³ HALL 1991, 245.

⁴⁰⁴ SHP zámku v Českém Krumlově (Horní zámek) – Stavební historie, Viz LACINGER/ MUK 1991, 98.

⁴⁰⁵ Více v: Restaurátorská zpráva – Obnova nástěnné malby fasády III. nádvoří, 1997-98, nepag. (uloženo NPÚ–ÚOP České Budějovice a na zámku v Českém Krumlově),

jsou spíše ilustrací bojů, snad i reálných válek v Evropě během šestnáctého století, které byly neustále součástí života české renesanční šlechty.⁴⁰⁶

Scény jsou zasazeny do malovaných oválných polí, napodobujících kamenné reliéfy. V konečném součtu se jedná o sedm polí. Barevnost je řešena stejným způsobem jako o patro níže u námětů římských dějin (šedo černé, zde až okrové tony barvy). Ze zbytků maleb jsou vidět pouze pěší vojáci se zbraněmi a jezdci na koních ve skrumáži těl. Jejich konečné určení je těžko proveditelné.⁴⁰⁷ Vzhledem k charakteru celé výzdoby fasády, která je díky určení planetárního cyklu, reagujícího jistým smyslem na nejnovější alchymistické teze, v podstatě velice aktuální, lze předpokládat, že bitevní scény tematicky reagovaly na trvalé boje, zejména s Osmanskou říší. Náměty oslavným způsobem mohly, podobně jako náměty římských dějin o patro níže, představovat chrabrost a udatnost říšsko-německých válečníků. Už stačí pouze dodat, že výzdoba pokračujícího horního pásu s dekorativními vázami, (ve všech patrech namalováno iluzivní ptactvo) a bustami korunovala celý význam fasády, ke kterému nyní přiřkneme možnou funkci.

Celkové shrnutí výzdoby fasády nádvoří – význam a kulturně historický podtext

Z celkového rozboru a popis nástěnných maleb třetího nádvoří zámku v Krumlově je vidno, že se jedná o zcela výjimečnou práci malířských mistrů, které Vilém z Rožmberka koncem sedmdesátých let vydal na své sídlo, aby zde vytvořili monumentální výzdobu, která svým charakterem dotvářela statut kulturně vyspělého velmože. Zjistili jsme, že výzdoba je seřazena do jednotlivých sfér. Fasáda nádvoří uměleckými prostředky nesymbolizovala pouze oblíbený vzor antického ideálu (dobrého vladaře), který představovaly náměty z římských dějin, literatury, umění a kultury, ale v případě Viléma z Rožmberka reagovala velice podstatně také na nejaktuálnější zájmy objednavatel, kterými v tomto případě byly jednoznačně alchymistické vědy a její pokusy. Alchymie byla v té době velice oblíbenou vědou a soustředila se kolem ní řada významných osobností.⁴⁰⁸ Rožmberský vladař si velice dobře uvědomoval potenciál nového zatím ještě neúplně probádaného oboru, jehož teorie byla obsahem tak přitažlivá, že neváhal vynaložit nemalé částky na zbudování několika laboratoří přímo na zámku v Krumlově,⁴⁰⁹ kde očekával dechberoucí hmatatelné

⁴⁰⁶ MAŤA 2004, 441–458.

⁴⁰⁷ V popisu vycházím z vlastního pozorování a z restaurátorských zpráv a fotografického materiálu nádvoří zámku.

⁴⁰⁸ VÁGNER, in: BŮŽEK 1993, 269.

⁴⁰⁹ Z příloh k článku Anny Kubíkové pojednávajícím o renesančních přestavbách zámku v Českém Krumlově je vidno, že se zde nacházely dvě laboratoře. Jedna v prvním poschodí u vladařových pokojů a další v druhém

výsledky snad spojených s léčitelskou mocí některých látek. Renesanční velmož svůj zájem nechal umělecky přetvořit na nádvoří zámku. Není pochyb, že společnost jeho záměr chápala. Fasáda zámku byla hostům vždy na dohled, jelikož sály i pokoje k tomu byly uzpůsobeny, proto se taky mohla stát prostředkem k okázalé reprezentaci velmožových ambicí a nepochybně i celého rožmberského rodu. Nezapomínejme, že nástěnná malba byla vytvořena v době, kdy se schylovalo na krumlovském zámku k oslavě manželství. Byla to událost nepochybně velkých rozměrů a byla doprovázená mnoha účastníky. Tehdy přišla i možnost svým vlastním přičiněním a koneckonců i šikovností malířské ruky předvést ideové smýšlení velmože, které zaručeně vedlo k obdivným a uznaným pokyvům šlechty, inteligence i nejvyššího vládnoucího habsburského rodu.⁴¹⁰ Ještě je potřeba zmínit, jak Vilém z Rožmberka k tomuto důsledně vymyšlenému uměleckému způsobu reprezentace došel. Jednou z možností, a už ji i někteří badatelé v minulosti nastínili,⁴¹¹ kde Rožmberk hledat inspirační zdroje pro malířskou výzdobu krumlovských nádvoří je souvislost se zámek Ambras poblíž Innsbrucku, residencí někdejšího místokrále Čech, Ferdinanda II. Tyrolského. Podobně jako na Krumlově je zde nádvoří členěno iluzivní nástěnnou malbou vyplňující všechny čtyři strany dvora. Nepochybně bylo vytvořeno jako jedna z možností osobní reprezentace, ovšem poněkud odlišnou formou. Kromě námětů z historie bitev habsburských předků, vyobrazení tyrolských zemských vládců a mytologických námětů z římské historie (Romulus a Remus) v interiérech zámku, se na nádvoří zámku dochovaly malby, vytvořené technikou grisaille, vyprávějící příběhy římských hrdinů a mytologických postav, múz a personifikací, v obšírném smyslu reagující na knížecí titul a ctnosti habsburského panovníka. Malbu doplňoval v dominantním širokém pásu cyklus Bakchova průvodu, který měl pro Ferdinanda zvláštní význam.⁴¹² Ferdinand II. Tyrolský, jak se ví, měl zálibu v konání oslav a nejrůznějších festivalů, ke kterým osobně vymýšlel komplikovaný program s mytologickým obsahem. Jsou nám dokonce známy i průběhy těchto zábav, které doprovázelo živoucí božstvo v divadelních představeních zahrnující i ohnivé efekty a působivé kulisy.⁴¹³ Představa radosti a veselí Bakchových hostin se promítla i mimo prostor nádvoří tyrolského zámku, jelikož Ferdinand II. nechal poblíž sídla speciálně pro tyto slavnosti zřídit tajemnou rituální jeskyni. Při konání významných sešlostí v Bakchově grottě

patře u Císařských pokojů. Samostatnou prostoru zaujímá pracovna destilátora. Více na plánech zámku Anna Kubíková, In: BŮŽEK 1993, 374–376.

⁴¹⁰ Byl pozván Ferdinand II. Tyrolský, ale byl zastoupen někdejším místodržícím v Čechách Jiřím Popelem z Lobkovic. Viz: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, 89.

⁴¹¹ DIMITRIEVA-EINHORN 2001, 161–162.

⁴¹² MUCHKA/BOHDAN 2014, 41.

⁴¹³ MUCHKA/BOHDAN 2014, 45.

docházelo k ceremoniím, kdy Ferdinandovy hosté museli usednout do speciálně vyrobeného křesla, vyslechnout si zasvěcovací formuli, vypít do dna pohár vína a zapsat se do seznamu *Bakchových přátel*.⁴¹⁴ Celý obřad měl mystický nádech, který měl zaručeně pobavit, ale dalším důvodem těchto kratochvil byla také Ferdinandova, poněkud svérázná, snaha o upevnění vztahů s významnou společností, které se tímto dostalo zajímavého a reprezentativního uvítání. Můžeme zde spatřovat obraz tehdejší aristokratické společnosti a jejího uvažování a ztotožňování se s hrdiny mytologií starověké kultury, která se zde ale objevila i v dalších formách, než pouze v literárních či výtvarných. Nebudeme tedy zřejmě daleko od pravdy, pokud v celé vážnosti malířské výzdoby zámku v Krumlově a její úlohy, nalezneme i jistý druh zábavy a kratochvíle, činnosti tolik příznačné pro renesanční styl aristokratického života.⁴¹⁵ Nádvoří s výjevy zbožštělých hrdinů, personifikacemi a podobenstvími s mravními ponaučeními a jejich skryté významy mohlo být pro příchozí jakousi hrou. Prostranství s malovanými figurami, které zpívají, hrají na hudební nástroje a posunky upozorňující na skryté významy a životní moudrosti, mohlo složit jako prostor pro pořádání různých zábavných představení, kde malířská výmalba vytvářela iluzivní prostor napodobující scénérii mytologického světa provázaného se soudobými myšlenkami a zájmy renesančního člověka.

⁴¹⁴ MUCHKA/BOHDAN 218–223.

⁴¹⁵ BŮŽEK/JAKUBEC 2012, 61–67.

IV. Nezhledněná renesanční malířská výzdoba na zámku v Krumlově

– Nezařazená témata a objevy, které by mohly přispět k dalšímu zkoumání nástěnných maleb

Nové purkrabství

Jednou z nezhledněných nástěnných malířsky prací na zámku v Krumlově je budova Nového purkrabství (*Buchhalterie*),⁴¹⁶ která od roku 1578 tvořila dominantu dolního prostranství zámku, dříve nezastavěného placu v okolí zámku. Jednoduchá jednopatrová dvoukřídlá budova získala hned z počátku úřední využití, vázající se zcela určitě k osobě Viléma z Rožmberka, jakožto nejvyššího purkrabí pražského a hospodáře celého jihočeského dominia. Je zajímavé, že přestože byla novostavba, zmiňována také jako budova hospodářská, cíleně vybudována k praktickému využití, z uměleckého hlediska ji neminula propracovaná malířská výzdoba fasády. Stavebně historický průzkum, kromě změn ve vnitřním uspořádání prostorů, kvůli neustále se měnící funkci stavby (byty, gardové kasárny), nezaznamenal od výstavby podstatnější stavební změny na vlastní budově (od roku 1931 sloužící jako archiv a knihovna) a zmiňuje se také o poměrně brzkém započnutí restaurátorských prací na malbě fasády, probíhajících mezi lety 1842–1843 a dále v roce 1908. Stavebně historický průzkum z roku 1989 nás také velice dobře informuje o působení dřívějších restaurátorských prací na podobu původní renesančních maleb stavby. Následné restaurátorské práce přispěly nemalým podílem k obnově a opravě všech fasád a odstranění nevhodných retuší a přemaleb,⁴¹⁷ díky nimž do dnes můžeme obdivovat původní bohatou malířskou výzdobu dvou fasádách obrácených do nádvoří. Je pravdou, že některé výjevy jsou na některých místech setřeny, ale pro zhodnocení a určení námětů nemají chybějící části malby příliš velký vliv. Z důvodu toho, že malby na purkrabství se dochovaly v poměrně dobrém stavu, věnovalo se jim už v minulosti mnoho odborníků. Kromě těch, které jsem už zmínila to byl Petr Pavelec, který roku 2005 vydal v časopisu *Zpráv památkové péče* k budově Nového Purkrabství obsáhlý text, v němž přiřadil k námětům vymalovaným na budově konkrétní scény z literárního díla Ovidiových *Metamorfóz* a přispěl i k identifikaci dalších postav.⁴¹⁸ Popsal náměty, rozebral jejich obsah a srovnal je s grafickými předlohami, z nichž náměty na purkrabství patrně

⁴¹⁶ BŘEZAN 1985, 291.

⁴¹⁷ PAVELEC 2005, 473–476.

⁴¹⁸ Dílo Virgila Solise z Ovidiových *Metamorfóz* k náhledu zde: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm#2, vyhledáno 12.6.2021

vycházejí.⁴¹⁹ Z tohoto důvodu se práce nevěnuje fasádě Nového purkrabství, která je určitě zajímavá, ale z hlediska zpracování je už kompletní.

Čtvrté nádvoří a Hrádek s věží

V práci jsem také nezohlednila výmalbu zadního čtvrtého nádvoří vytvořenou kolem roku 1588. Její největší problém je míra dochování figurálních námětů, z nichž zbyly ve většině případů pouze siluety postav. Dalším problémem je to, že náměty, hlavně figury, opakovaným restaurováním v minulosti utrpěly změnu v atributu nebo ho ztratily úplně. Jejich hodnocení by bylo proto neobjektivní a jejich interpretace obtížná. Zmíněné důvody by nepřispěly ani k celkovému hodnocení fasády. Proto se doposud nepodařilo vysvětlit celý koncept fasády.⁴²⁰

Při sestavování děl, z nichž vycházela tvorba v Rožmberských pokojích a na třetím nádvoří zámku jsem narazila i na práce, které se podle mého pozorování vážou k některým více dochovaným námětům na čtvrtém nádvoří. Dovolte mi je ještě v krátkosti shrnout a snad poslouží k budoucímu bádání těm, kdo se složitou výzdobou čtvrtého nádvoří na zámku v Krumlově budou dále zabývat.⁴²¹

Možné předlohy malířů čtvrtého nádvoří

Pokud začneme těmi nejvíce jasnými tak určitě musíme zmínit náměty **sedmi ctností**, které jsou na nádvoří umístěny úplně nahoře na severní fasádě v nikách s rudkovým (červeným) pozadím a jsou seřazeny od levé strany následovně: Víra (*Fides*), Láska (*Charitas*), Naděje (*Spes*), Síla (*Fortitudo*), Střídmost (*Temporantia*), Moudrost (*Prudentia*) a poslední Spravedlnost (*Justicia*). Celá série ctností je odvozena z práce Jana Collaerta z cyklu *Septem Virtutes*.⁴²² Při pozorování východní stěny fasády uvidíme v druhém patře mezi okny niku s rudkovým pozadím a v ní **postavu s** naznačenou **korunou**. [54] Při zkoumání figury jsem zjistila, že je siluetou velice podobná postavě na tisku Hedricka Goltziuse z roku 1586, námět Publius Horatius Cocles.⁴²³ Malba na nádvoří postavy s korunou je pravděpodobně ten případ, o kterém hovoří materiály, z nichž jsem přejímala informace o stavu maleb, tedy že její detaily jsou pozměněny. Stejný případ je možná u postavy, která dnes nejde vidět, ale je

⁴¹⁹ PAVELEC 2005, 475–482.

⁴²⁰ Informace jsou převzaty z materiálů od PhDr. Pavla Slavka, vedoucího správy hradu a zámku v Českém Krumlově.

⁴²¹ Odkazy na díla v poznámkách níže.

⁴²² Celá série je ke shlédnutí v digitální sbírce muzea Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/146213/the-seven-virtues>

⁴²³ Tisk je součástí sbírky digitální sbírky Metropolitního muzea umění v New Yorku, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343570>

zřejmá z fotografie pořízené v roce 1910.⁴²⁴ Ve stejném patře a řadě jako je postava s korunou je úplně v rohu nalevo volné pole a jde vidět pouze rudkové pozadí. Zde podle fotografie byla postava, která mohla typově vycházet z tisku Hedricka Goltzia (škola), námět živlu – Vítr (sokolník).⁴²⁵ [55] Je pravděpodobné, že i další figury vycházejí z tvorby jmenovaného autora, ale stav maleb nedovoluje je dále komentovat.

Při popisu jednoho z rožmberských pokojů jsem naznačila možnou souvislost dekorativních pletenců výzdoby se smalty z limošského prostředí. To se jistými společnými znaky váže i k výzdobě Hrádku z roku 1590 (malíř Bartoloměj Beránek Jelínek), kde je na některých částech patrná shoda v typice dekorativních motivů a pásu s maskarony. [56] Snad by další zkoumání přispělo k přiblížení autora malby. To je však téma, které by zasloužilo další samostatný prostor. Vzhledem k tomu, že výzdoba Hrádku ztratila svou figurální výzdobu na věži (do dnes je téma čtyř hlavních figur na věži tajemstvím), která patrně dávala celé budově hlavní význam, se ani ta nedostala do užšího výběru témat, které měly za cíl na jedné straně připomenout úplně zapomenuté části zámku s malířskou výzdobou (Lusthaus, Erbovní sál a další pokoje) a komplexně zhodnotit dva nejvíce dochované cykly nástěnné výzdoby zámku (Rožmberský pokoj s figurální výzdobou s náměty z Bible a výzdoba třetího nádvoří s figurálními výjevy Planet, římských dějin a personifikací.

⁴²⁴ Fotografický materiál je k dispozici v archivu na zámku v Českém Krumlově.

⁴²⁵ Tisk je součástí sbírky digitální sbírky The Memory,
<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:BVB01:BDH17688PK>

V. Závěr

Nástěnná malířská výzdoba zámku v Českém Krumlově je složitou výpovědí renesančního velmože Viléma z Rožmberka. Cílem této práce bylo seznámit čtenáře s vybranými renesančními nástěnnými malbami, které si na svůj zámek nechal tento úspěšný a kulturní rožmberský velmož vytvořit. Sledovali jsme průběh této cesty, která započala stavbou Lusthaus neboli letohrádku (1556) v zahradách krumlovského zámku, o jehož existenci nemůže být pochyb, jelikož ho uvádí dva prameny (Balbín, Březan), kde je stavba popisována jako renesanční velmi elegantní stavba. Bohužel, jak nedochovaná stavba vypadala, co jí bylo součástí, zda stavbu pokrýval zajímavě zvolený ikonografický program malířské či sochařské výzdoby, vázající se na Rožmberky se již nedozvíme, ovšem pokusila jsem se hypoteticky nastínit možnou funkci, význam a z části i podobu letohrádku, který symbolizoval počátek renesance na zámku v Krumlově. S možnou, ale bohužel stále jen hypotetickou domněnkou, lze říct, že stavba a předpokládaná výzdoba lusthauzu byla první Vilémovou osobní zpodobou, poukazující na veškerá pozitiva rozvíjející se politicky a hospodářsky úspěšné osobnosti. Zde započala cesta, která vedla dále přes výzdobu vysoce reprezentativních částí zámku, které zde byly vybudovány během šedesátých a sedmdesátých let. Byly popsány jednotlivé prostory, které zdobily či do dnes zdobí nástěnné renesanční malby. Dnes je lesk a krása některých dřívějších renesančních sálů a pokojů (Erbovní sál) setřena. Část byla věnována i autorům stavebních změn a renesančních nástěnných maleb, které zde v tento čas vznikly.

Vrchol nastal během sedmdesátých let, kdy vznikl soubor nástěnných maleb v jednom z renesančních pokojů (III. renesanční pokoj), který se zaměřoval na biblické náměty. Zprvu jsem se zajímala o autorství maleb, poté jsem přistoupila k hlavní práci – k popisu a rozboru jednotlivých scén biblického cyklu. Všechny malby jsem následně srovnala s již objevenými předlohami od Josta Ammana. To přineslo několik dalších otázek, které se týkaly autorství maleb. K jednotlivým výjevům jsem také připojila mé domněnky týkající se jejich významů. Kapitulu o renesančních nástěnných malbách v interiérech zakončil popis IV. renesančního pokoje, kde jsem nastínila mou teorii o nápadné podobě stylu maleb mezi limogeskými nádobami a nástěnným malířstvím vnitřních částí zámku (dekorativní pletence, grotesky) a na malovaných fasádách a nádvořích zámku.

Další část práce byla věnována renesanční nástěnné malbě na třetím (horním) nádvoří zámku. Zde podobně jako u biblického cyklu došlo k popisu a rozboru jednotlivých sfér a námětů. To však byla těžší práce, jelikož doposud k nim neznáme předlohy. Pokusila jsem

se tedy o interpretaci všech námětů ve sférách, k nimž jsem hledala i analogie v podobě grafických předloh. Byla popsána a srovnána sféra římských dějin a motivů triumfů, sféra planetárního cyklu a sféra lidského věku. V celkovém shrnutí výzdoby fasády nádvoří jsem nastínila možný význam a objasnila kulturně historické souvislosti, které vedou k zjištění, že význam celé výzdoby třetího nádvoří je spojen pravděpodobně s alchymistickými a astronomickými zájmy Viléma z Rožmberka.

V poslední kapitola jsem připomněla další části zámku, které jsem nevybrala do užšího výběru nástěnných renesančních maleb. Vysvětlila jsem důvody nezařazení a připojila objevy, které by mohly dále přispět k dalšímu zkoumání velmi složitého konceptu renesančního nástěnného malířství na zámku v Českém Krumlově, které zde vzniklo v průběhu druhé poloviny 16. století během vlády nejúspěšnějšího představitele rožmberského rodu – Viléma z Rožmberka.

Obrázková příloha



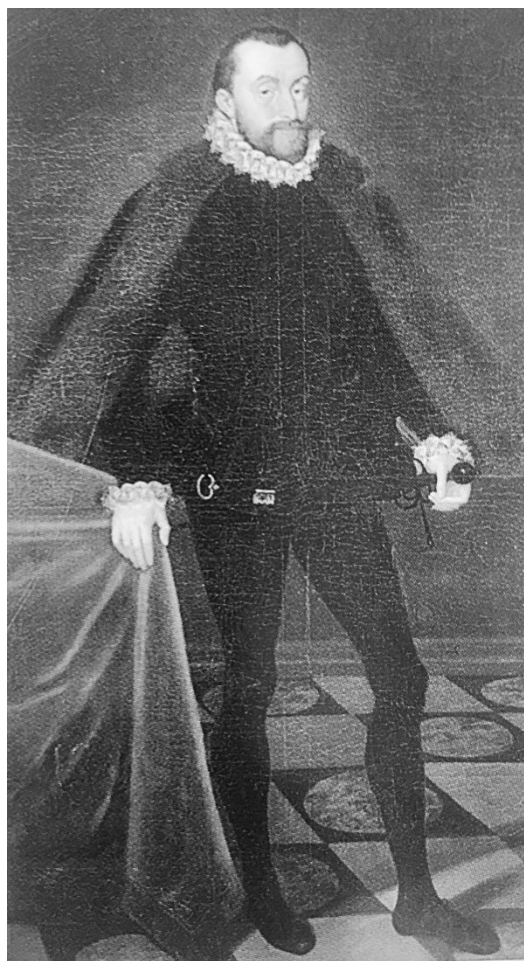
1. Český Krumlov, zámek, pohled z věže



2. Český Krumlov, zámek, pohled z hradu na zámeckou věž



3. Vilém z Rožmberka
(Státní hrad Rožmberk)
Olejomalba neznámého mistra
1589



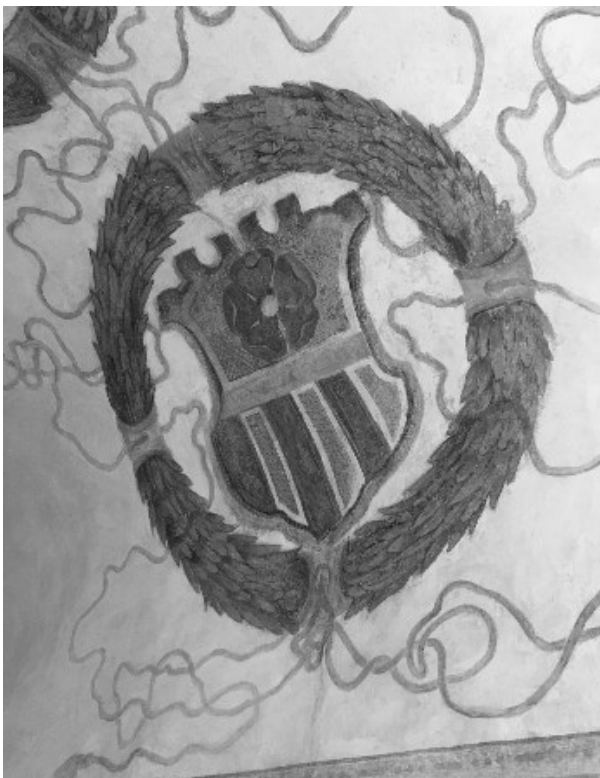
4. Petr Vok z Rožmberka
(Státní hrad Rožmberk)
Olejomalba neznámého mistra
16. století



5. Anna Marie Rožmberská z Bádenu,
třetí manželka Viléma z Rožmberka
(Státní hrad Rožmberk)
Olejomalba neznámého mistra
16. století



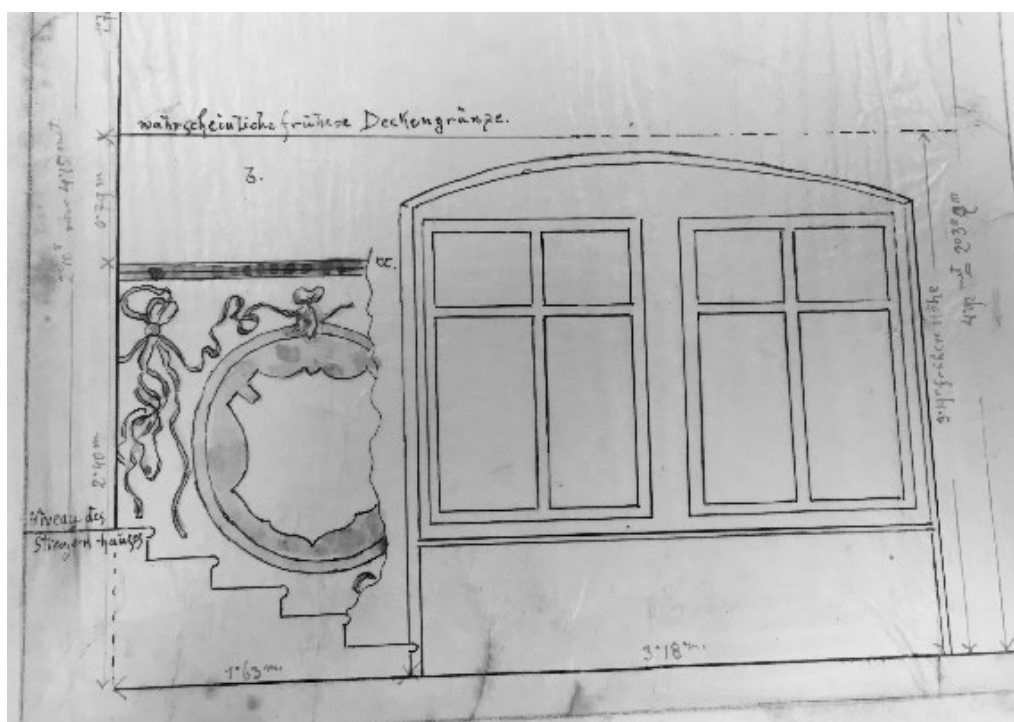
6. Český Krumlov, zámek, Rožmberská znaková chodba, kolem 1563



7. Český Krumlov, Rožmberská znaková chodba – erb Viléma z Rožmberka, kolem 1563



8. Český Krumlov, fragment malby erbu v bývalém Erbovním sále, druhá polovina 16.století



9. Český Krumlov, fragment malby erbu v bývalém Erbovním sále, nákres T. Melichera, 1910



10. Fragment renesančního kasetového stropu, Hradní muzeum – expozice, 16. století



11. Český Krumlov, zámek, III. renesanční pokoj s biblickým náměty maleb, 1574–1577



12. Český Krumlov, zámek, IV. renesanční pokoj s iluzivní malbou, 1574–1577



13. Český Krumlov, zámek, IV. renesanční pokoj s iluzivní malbou, 1574–1577



14. Lot a jeho dcery, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



15. Jost Amman, Lot a jeho dcery, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



16. Obětování Izáka, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



17. Jost Amman, Obětování Izáka, dřvořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



18. Jáel a Sísera, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



19. Jost Amman, Jáel a Sísera, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



20. Josefa prodán bratry do otroctví, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



21. Jost Amman, Josefa prodán bratry do otroctví, dřevořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



22. Uzdravení slepého Tóbita, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



23. Jost Amman, Uzdravení slepého Tóbita, dřvořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



24. Jákobův žebřík, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



25. Jost Amman, Jákobův Žebřík, dřvořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)



26. Bernard Salomon, Jákobův Žebřík, dřevorez, 1558 (námět z Bible Historiarum memorabilium ex Genesi descriptio)



27. Jost Amman, Jákobův zápas s andělem, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments)

28. Jákobův zápas s andělem, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577



29. Český Krumlov, III. nádvoří zámku, východní fasáda, 1574–1577



30. Český Krumlov, III. nádvoří zámku, detail vrchního patra s maskami, 1574–1577



31. Mucius Scaevola s rukou a mečem v ohni, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577, stav v roce 1910



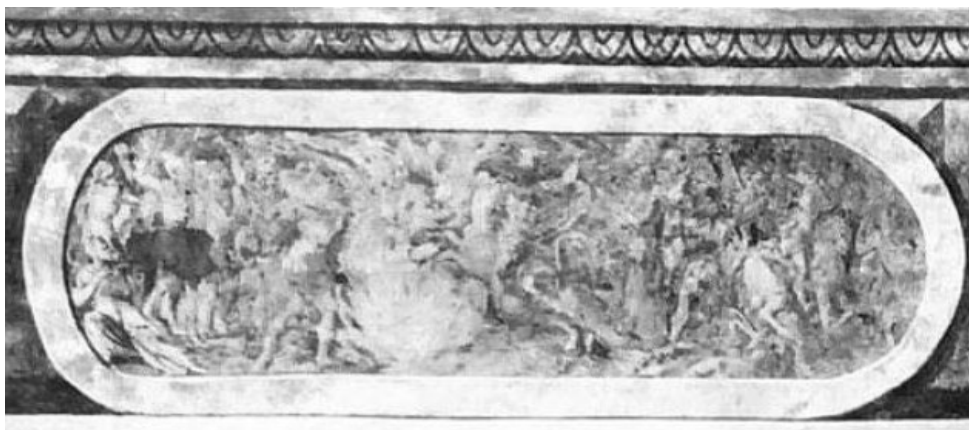
32. Jost Amman, Mucius Scaevola, dřvořez, 1568



33. Jost Amman, Horatius Cocles, dřvořez, 1568



34. Persona, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



35. Marcus Curtius se vrhá do propasti, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



36. Trofeje se zbraněmi, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



37. Saturn, nástěnná malba,
III. nádvoří zámku, 1574–1577



38. Slunce, nástěnná malba,
III. nádvoří zámku, 1574–1577



39. Slunce (SOLL), nástěnná malba,
stav v roce 1910



40. Jupiter, nástěnná malba,
III. nádvoří zámku, 1574–1577



41. Mars, nástěnná malba
III. nádvoří zámku, 1574–1577



42. Venuše, nástěnná malba,
III. nádvoří zámku, 1574–1577



43. Merkur, nástěnná malba,
stav v roce 1910



44. Luna, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



45. Tři mytologické postavy, z leva: Ceres (Alchymie), Úranií (Astronomie), Nemesis, III.
nádvoří zámku, 1574–1577



46. Hmat, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



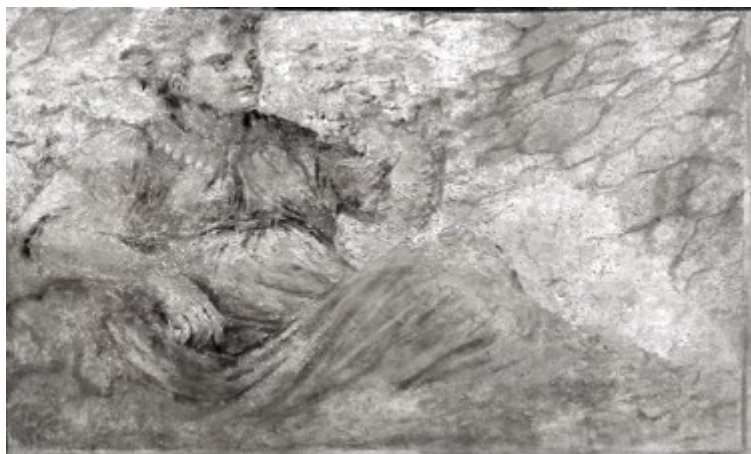
47. Sluch, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



48. Zrak, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



49. Chuť, nástěnná malba,
1574–1577



50. Čich (?), nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



51. Diana (?), nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577



52. Lakota, nástěnná malba
III.nádvoří zámku, 1574–1577

53. Múza Kleió, nástěnná malba, III.
nádvoří zámku, 1574–1577





54. Postava s korunou, IV. nádvoří,
stav v roce 1910



55. Postava, IV. nádvoří
stav v roce 1910



56. Srovnání nástěnných maleb s limogeským smaltem

Seznam vyobrazení

1. Český Krumlov, zámek, pohled z věže. Foto: Lucie Zahradková
2. Český Krumlov, zámek, pohled z hradu na zámeckou věž. Foto: Lucie Zahradková
3. Vilém z Rožmberka, Státní hrad Rožmberk, olejomalba neznámého mistra, 1589. Reprodukce z: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, nepag.
4. Petr Vok z Rožmberka, Státní hrad Rožmberk, olejomalba neznámého mistra, 16. století. Reprodukce z: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, nepag.
5. Anna Marie Rožmberská z Bádenu, třetí manželka Viléma z Rožmberka, Státní hrad Rožmberk, olejomalba neznámého mistra, 16. století. Reprodukce z: BŮŽEK/HRDLIČKA 1997, nepag.
6. Český Krumlov, zámek, Rožmberská znaková chodba, kolem 1563. Foto: Lucie Zahradková
7. Český Krumlov, Rožmberská znaková chodba – erb Viléma z Rožmberka, kolem 1563. Foto: Lucie Zahradková
8. Český Krumlov, fragment malby erbu v bývalém Erbovním sále, druhá polovina 16. století. Foto: Lucie Zahradková
9. Český Krumlov, fragment malby erbu v bývalém Erbovním sále, nákres T. Melichera, 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
10. Fragment renesančního kazetového stropu, Hradní muzeum – expozice, 16. století. Foto: Lucie Zahradková
11. Český Krumlov, zámek, III. renesanční pokoj s biblickým náměty maleb, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
12. Český Krumlov, zámek, IV. renesanční pokoj s iluzivní malbou, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
13. Český Krumlov, zámek, IV. renesanční pokoj s iluzivní malbou, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
14. Lot a jeho dcery, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
15. Jost Amman, Lot a jeho dcery, dřevořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
16. Obětování Izáka, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
17. Jost Amman, Obětování Izáka, dřevořez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
18. Jáel a Sísera, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková

19. Jost Amman, Jáel a Sísera, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
20. Josefa prodán bratry do otroctví, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
21. Jost Amman, Josefa prodán bratry do otroctví, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
22. Uzdravení slepého Tóbita, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
23. Jost Amman, Uzdravení slepého Tóbita, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
24. Jákobův žebřík, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
25. Jost Amman, Jákobův Žebřík, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
26. Bernard Salomon, Jákobův Žebřík, dřevorez, 1558 (námět z Bible Historiarum memorabilium ex Genesi descriptio), Foto: www.archive.org
27. Jost Amman, Jákobův zápas s andělem, dřevorez, 1564 (Neue Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments). Foto: www.archive.org
28. Jákobův zápas s andělem, nástěnná malba, III. renesanční pokoj, 1574–1577. Reprodukce z: Petr Novotný, Josef Novotný: Nástěnné malby v renesančním pokoji, SZ Český Krumlov, 1989, arch. č. 2433, uloženo v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, nepag
29. Český Krumlov, III. nádvoří zámku, východní fasáda, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
30. Český Krumlov, III. nádvoří zámku, detail patra s maskami, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
31. Mucius Scaevola s rukou a mečem v ohni, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577, stav v roce 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uloženo v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
32. Jost Amman, Mucius Scaevola, dřevorez, 1568. Foto: www.archive.org
33. Jost Amman, Horatius Cocles, dřevorez, 1568. Foto: www.archive.org
34. Persona, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
35. Marcus Curtius se vrhá do propasti, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
36. Trofeje se zbraněmi, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: Lucie Zahradková
37. Saturn, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko

38. Slunce, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
39. Slunce (SOLL), nástěnná malba, stav v roce 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
40. Jupiter, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
41. Mars, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
42. Venuše, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
43. Merkur, nástěnná malba, stav v roce 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
44. Luna, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
45. Tři mytologické postavy, z leva: Ceres (Alchymie), Úranii (Astronomie), Nemesis, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
46. Hmat, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
47. Sluch, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
48. Zrak, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
49. Chut', nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
50. Čich (?), nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
51. Diana (?), nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
52. Lakota, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
53. Múza Kleió, nástěnná malba, III. nádvoří zámku, 1574–1577. Foto: PhDr Pavel Slavko
54. Postav s korunou, IV. nádvoří, stav v roce 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
55. Postava muže, IV. nádvoří, stav v roce 1910. Reprodukce z: Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.
56. Srovnání nástěnných maleb s limogeským smaltem. Z archivu: Lucie Zahradková, Foto smaltu: www.britishmuseum.org

Seznam literatury a pramenů

- ČECHURA 2012 — Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1437-1526. II. díl, Jagellonské Čechy (1471-1526). Praha 2012
- ČORNEJOVÁ/RAK/VLNAS 1995 — Ivana ČORNĚJOVÁ / Jiří RAK / Vít VLNAS: Ve stínu tvých křídel (Habsburkové v českých dějinách). Praha 1995
- BALBÍN 2017 — Bohuslav BALBÍN: Rozmanitosti z historie Království českého. Praha 2017
- BALOG 2011 — Peter BALOG (ed.): Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011
- BAUER 2014 — Jan BAUER: Rožmberkové – první po králi. Dramatické osudy pánů z Růže. Řitka 2014
- BAŽANT 2006 — Jan BAŽANT: Pražský Belvédér a severská renesance. Praha 2006
- BIALSTOCKI 1997 — Jan BIALSTOCKI: The art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland. Oxford 1997
- BIBLE 1998 — BIBLE: Český ekumenický překlad. Praha 1998
- BOSL 1983 — Karl BOSL: Bosls bayerische Biographie. Regensburg 1983
- BŘEZAN 1847 — Václav BŘEZAN: Žiwot Wiléma z Rosenberga. Praha 1847
- BŘEZAN 1941 — Václav BŘEZAN: Poslední Rožmberkové. Praha 1941
- BŘEZAN 1985 — Václav BŘEZAN: Životy posledních Rožmberků. Praha 1985
- BŘEZAN/KUBÍKOVÁ 2005 — Václav BŘEZAN / Anna KUBÍKOVÁ: Rožmberské kroniky. České Budějovice 2005
- BŮŽEK 2011 — Václav BŮŽEK (ed.): Světy posledních Rožmberků. České Budějovice 2011
- BŮŽEK/HRDLIČKA 1997 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA a kol: Dvory velmožů s erbem růže. Praha 1997
- BŮŽEK/JAKUBEC 2012 — Václav BŮŽEK / Ondřej JAKUBEC: Kratochvíle posledních Rožmberků. Praha 2012
- DMITRIEVA-EINHORN 2001 — Marina DMITRIEVA-EINHORN: Rhetorik der Fassaden. Fassadendekoration in Böhmen. In: Metropolen und Kulturtransfer im 15. - 16. Jahrhundert: Prag – Krakau – Danzig – Wien. Stuttgart 2001, 150-170

- DVOŘÁK 1948 — František DVOŘÁK: Český Krumlov: jeho život a umělecký růst. Praha 1948
- ERNEÉ/NOVÁČEK 1999 — Michal ERNEÉ / Karel NOVÁČEK: K počátkům českokrumlovského hradu. (výsledky archeologického výzkumu v letech 1994–1995). In: Průzkumy památek II. /1999, 1999, 21–34
- FINK 1996 — Gerhard FINK: Encyklopedie antické mytologie. Olomouc 1996
- GARDNEROVÁ 2006 — Jane F. GARDNEROVÁ: Římské mýty. Praha 2006
- GAŽI/PAVELEC 2010 — Martin GAŽI / Petr PAVELEC (ed.): Český Krumlov: od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010
- GERSDORFOVÁ 2014 — Zlata GERSDORFOVÁ: Frauendienst Ulricha von Liechtestein jako nejstarší zmínka o Českém Krumlovu? In: Jihočeský sborník historický, 82, 2013, 267–280
- GROSS 1922 — Hynek GROSS: Český Krumlov a okolí. Český Krumlov 1922
- GROSS 1930 — Hynek GROSS: Inventář zámku v Českém Krumlově, sepsaný r. 1600 V. Březanem. In: Ročenka Vlastivědné společnosti jihočeské za rok 1929, 1930, 16–26
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008
- HAVLICOVÁ 2014 — Jindřiška HAVLICOVÁ: Zemské soudy ve vyobrazeních 16. století v Čechách (diplomová práce na Katolické teologické fakultě v Praze), Praha 2014
- HINTERKEUSER 2004 — Guido HINTERKEUSER: Sächsische Architektur für Brandenburg. Der Johann-Friedrich-Bau von Schloss Hartenfels in Torgau und das Berliner Schloss unter Kurfürst Joachim II. (1535–1571). In: Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, 2004, 220–235
- HLAVÁČEK/PURŠ 2008 — Jakub HLAVÁČEK / Ivo Purš: Alchymická mše: Sborník textů ke vztahům alchymie a křesťanství. Praha 2008
- HORA-HOŘEJŠ 1994 — Petr HORA-HOŘEJŠ: Toulky českou minulostí 3 díl: Od nástupu Habsburků (1526) k pobělohorskému stmívání (1627). Praha 1994
- HUSE 1990 — Norbert HUSE: Kleine Kunstgeschichte Münchens. München 1990
- CHERNETSKY 2016 — IRINA CHERNETSKY: The creation of the world by Virgil Solis. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016, 211–225
- JAKUBEC 2003 — Ondřej JAKUBEC: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby: Umělecké objednávky biskupů v letech 1553–1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003

- JUOK 2000 — Jiří JUOK: Česká šlechta a feudalita ve středověku a raném novověku. Nový Jičín 2000
- JUŘÍK 2008 — Pavel JUŘÍK: Jihočeské dominium. Praha 2008
- JUŘÍK 2010 — Pavel JUŘÍK: Dominia pánů z Hradce, Slavatů a Czerninů. Praha 2012
- KARPENKO 1998 — Vladimír KARPENKO: Co byla alchymie? Střední Evropa v 16. a 17. století. In: Chemické Listy 92, 1998, 894–911
- KNEIDL 1996 — Pravoslav KNEIDL: "Picturae et Kunststuck" v Březanově katalogu rožmberské knihovny. In: Ars baculum vitae: sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., 1996, 84–86
- KRČÁLOVÁ 1964 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Doplnky k životopisu malíře Bartoloměje Beránka In: Umění XII, 1964, 511–513
- KRČÁLOVÁ 1968 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově. In: Umění XVI, 1968, 357–379
- KRČÁLOVÁ 1973 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance. In: Umění XXI, 1973, 527–541
- KRČÁLOVÁ 1986 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční stavby B. Maggiho v Čechách a na Moravě. Praha 1986
- KRČÁLOVÁ 1989 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989, 63–92
- KRIEGER 2003 — Karl-Friedrich KRIEGER: Habsburkové ve středověku. O Rudolfa I. (1218–1291) do Fridricha III. (1415–1493). Praha 2003
- KROUPA 2004 — Jiří KROUPA: Dějiny a teorie zahradního umění. Brno 2004
- KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ / DOBALOVÁ 2017 — Anna KUBÍKOVÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Sylva DOBALOVÁ: Ferdinand II.: arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem, průvodce výstavou. Praha 2017
- KŮČA 2008 — Karel KŮČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VI. díl. Str–U, Praha 2008
- KŮČA 2013 — Karel KŮČA: Průvodce po památkách ve správě Národního památkového ústavu. Praha 2013
- KUTHAN 2010 — Jiří KUTAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Praha 2010

- LACINGER/MUK 1991 — Luboš LACINEGR / Jan MUK: Český Krumlov: Stavebně historický průzkum (Horní zámek). Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů v Praze. Praha 1991
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1963 — Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Samsonovský cyklus ve sgrafitu litomyšlského zámku. In: Umění XI, 1963, 124-127
- LÍBAL/VILÍMKOVÁ/MUK 1976 — Dobroslav LÍBAL / Milada VILÍMKOVÁ/ Jan MUK: Státní zámek Jindřichův Hradec: Stavebně historický průzkum. Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů v Praze. Praha 1976
- LIVIUS 1971–1979 — Titus LIVIUS 1971–1979: Dějiny I-VII. Praha 1971-1979
- LUKÁŠOVÁ/OTAVSKÁ 2015 — Eva LUKÁŠOVÁ / Vendulka OTAVSKÁ: Aristokratický interiér doby baroka ve světle historických inventářů. Praha 2015
- MAREŠ/SEDLÁČEK 2017 — František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu českokrumlovském. Praha 2017
- MARSHALL 2008 — Petr H. MARSHALL: Magický kruh Rudolfa II.: alchymie, astrologie a magie v renesanční Praze. Praha 2008
- MATĚJČEK 1950 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450. Praha 1950
- MAŤA 2004 — Petr MAŤA: Svět české aristokracie (1500-1700). Praha 2004
- MUCHKA 2001 — Ivan Prokop MUCHKA: Architektura renesanční. Praha 2001
- MUCHKA/BOHDAN 2014 — Ivan Prokop MUCHKA / Vlado BOHDAN: Hvězda: arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu. Praha 2014
- NEŠKUDLA 2004 — Bořek NEŠKUDLA: Encyklopedie bohů & mýtů starověkého Říma & Apeninského poloostrova. Praha 2004
- NĚMEC 2001 — Bohumír NĚMEC: Rožmbekové: Životopisná encyklopedie panského rodu. České Budějovice 2001
- NOKKALA MILTOVÁ 2016 — Radka NOKKALA MILTOVÁ: Ve společenství bohů a hrdinů: mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650-1690. Praha 2016
- NOVÁK 1905 — Josef NOVÁK: Zámek jindřichohradecký. Jindřichův Hradec 1905
- OVIDIUS 1997 — OVIDIUS: Proměny (Metamorphoses). Praha 1997
- PÁNEK 1989 — Jaroslav PÁNEK: Poslední Rožmbekové, velmoži české renesance. Praha 1989
- PÁNEK 1998 — Jaroslav PÁNEK: Vilém z Rožmberka: Politik smíru. Praha 1998

- PÁNEK 2003 — Jaroslav PÁNEK: Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552. České Budějovice 2003
- PÁNEK 2011 — Jaroslav PÁNEK: Vilém z Rožmberka: Politik smíru. Praha 2011
- PAVELEC 2005 — Petr PAVELEC: Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově. In: Zprávy památkové péče 2005/65, č. 6, Praha 2005, 473–482
- PEŠINA 1987 — Jaroslav PEŠINA: Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1987
- POCHE/PREISS 1978 — Emanuel POCHE / Pavel PREISS: Pražské paláce. Praha 1978
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- PURŠ/KAPRENKO 2011 — Ivo PURŠ / Vladimír KARPENKO: Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století. Praha 2011
- RULÍŠEK 2006 — Hynek RULÍŠEK: Slovník křesťanské ikonografie. Postavy-atributy-symboly. České Budějovice 2006
- SEDLÁČEK 1917 — Josef SEDLÁČEK: Výbor z listů Plinia mladšího. Praha 1917
- SOUKUP 2011 — Václav SOUKUP: Antropologie. Teorie člověka a kultury. Praha 2011
- STEJSKAL 2020 — Martin STEJSKAL: Labyrintem alchymie v českých zemích: Osobnosti, symboly, lokality, pověsti a jejich interpretace. Praha 2020
- ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961
- ŠAMÁNKOVÁ/VONDRA 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ / Jiří VONDRA: Český Krumlov. Městská památková rezervace, státní zámek a památky v okolí. Praha 1961
- ŠICHMANOVÁ 2007 — Zuzana ŠICHMANOVÁ: Alchymie a alchymisté v zemích českých a moravských. (diplomová práce na Přírodovědecké fakultě v Brně). Brno 2007
- ŠIMŮNEK/LAVIČKA 2011 — Robert ŠIMŮNEK / Roman VONDRA: Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku: kulturněhistorický obraz šlechtického dominia ve středověkých Čechách. České Budějovice 2011
- VILÍMKOVÁ/LÍBAL 1988 — Milada VILÍMKOVÁ / Dobroslav LÍBAL. In: POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin. Architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo. Praha 1988
- VLČEK 1999 — Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Malá Strana. Praha 1999
- VLČEK 2004 — Pavel VLČEK: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004
- VESELÁ 2005 — Lenka VESELÁ: Knihy na dvoře Rožmberků. Praha 2005

ZAHRÁDKOVÁ 2015 — Lucie ZAHRÁDKOVÁ: Zámek Brtnice a jeho renesanční úprava v druhé polovině 16. století (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě v Praze). Praha 2015

Restaurátorské zprávy:

Theofila Melicher, Freskomalereien Schloss Krumau, 1910, rukopisná a strojopisná restaurátorská zpráva z roku 1910, uložen v archivu na zámku v Českém Krumlově, nepag.

Vypracoval: Petr Novotný, Restaurátorský průzkum průjezdů mezi I. a II. nádvořím a II. a III. nádvořím SHZ Český Krumlov, 2002, arch. č. 2444, zpráva i s fotodokumentací je uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, nepag.

Vypracoval: Petr Novotný, Restaurování renesančních nástěnných maleb IV. nádvoří SHZ Český Krumlov, 1997, zpráva i s fotodokumentací uložena v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovic, nepag.

Vypracoval: Petr Novotný, Josef Novotný: Nástěnné malby v renesančním pokoji, SZ Český Krumlov, 1989, arch. č. 2433, uloženo v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, nepag.

Vypracoval: Petr Novotný, Josef Novotný, Jiří Říha, Vladislav Říha, Jan Savera, Restaurátorská zpráva, fasáda Hrádku SHZ v Českém Krumlově, 1995, Celý obsah zprávy a bohatý fotografický materiál je uložen v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, nepag.

Restaurátorská zpráva – Obnova nástěnné malby fasády III. nádvoří, 1997-98, uloženo v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice a na zámku v Českém Krumlově, nepag.

Restaurátorská dokumentace – SHZ Český Krumlov II. nádvoří – Nové purkrabství, 1998, uloženo v archivu NPÚ–ÚOP České Budějovice, nepag.

K práci posloužil i materiál PhDr. Pavla Slavka (fotodokumentace a poznámky)

Hlavní elektronické zdroje:

www.archive.org

<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/>

<https://www.britishmuseum.org/collection>

https://castle.ckrumlov.cz/cz/zamek_oinf_sthrza/

<https://www.deutsche-biographie.de/home>

<https://geheugen.delpher.nl/en>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/>

<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>