Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta
Historický ústav

Bakalářská práce

Římské motivy v sebeprezentaci renesančního velmože. Symbolická výzdoba ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle

Autor práce: Petr Kindlmann
Studijní obor: Historie
Ročník: 4.
Vedoucí práce: prof. PhDr. Václav Bůžek, CSc.

České Budějovice 2010

Děkuji prof. PhDr. Václavu Bůžkovi, CSc. za přímo vzorové vedení práce. Jsem mu velmi vděčný za pečlivou kontrolu a podnětné připomínky. Rád bych poděkoval doc. PhDr. Marii Ryantové CSc., PhDr. Rostislavu Smíškovi Ph.D., PhDr. Michalu Šroňkovi CSc., PhDr. Stanislavovi Doležalovi Ph.D., prof. PhDr. Petru Fidlerovi a Bc. Janu Ivanegovi za vřelé přijetí při konzultování mých otázek a za diskuse nad problémy interdisciplinárních přístupů. Za zpřístupnění pramenů bych chtěl poděkovat všem odborným pracovníkům, kteří mi vyšli vstříc v archivech, knihovnách a na zámcích (zejména Mgr. Vojtěchu Troupovi). Neméně cenné poděkování patří institucím z celého světa, jejichž digitalizované archivy starých tisků a grafik mi byly velmi nápomocny při hledání předloh a významu ikonografických pramenů.

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 15. července 2010

Anotace

Cílem bakalářské práce je poznání rozdílných motivů symbolické výzdoby zámku Kratochvíle. Analýza figurálních štukových scén ve Zlatém sále povede ke srovnání s vnitřním světem renesančního šlechtice. Interpretace symbolických motivů z římských dějin podle Tita Livia pomůže s porozuměním sebeprezentace Viléma z Rožmberka.

Annotation

The aim of this bachelor thesis is recognition of the various ideas of the symbolic decorations of the Kratochvíle château. The analysis of the figural stucco scenes in the Golden Hall is compared to the inner world of the renaissance nobleman. The interpretation of the symbolic emblems based on the Livy's History of Rome helps with the understandings of the self-presentation of Wilhelm von Rosenberg.

Obsah

I.	**Metodologické přístupy k interdisciplinárně založenému historickému výzkumu**	**7**
II.	**Vilém z Rožmberka a jeho místo ve společnosti**	**25**
III.	**Letohrádek Kratochvíle a jeho místo v rezidenční síti posledních Rožmberků**	**37**
IV.	**Symbolická výzdoba Zlatého sálu jako prostředek sebeprezentace Viléma z Rožmberka**	**60**
V.	**Závěr**	**144**
VI.	**Seznam pramenů a literatury**	**148**
VII.	**Seznam obrazových příloh v textu**	**172**
VIII.	**Seznam zkratek**	**177**
IX.	**Obrazová příloha**	**178**

I. Metodologické přístupy k interdisciplinárně založenému historickému výzkumu

Předkládaná bakalářská práce směřuje k poznání různých rovin symbolické výzdoby letohrádku Kratochvíle. Rozbor římských motivů ve Zlatém sále naznačí symbolický význam antických výjevů v sebeprezentaci Viléma z Rožmberka jako ctnostného křesťanského rytíře. Jak si nejspíše vysvětlovali příběhy z římské historie účastníci hostin v kontextu s životem rožmberského vladaře? Autor bakalářské práce bude hledat důvody, které vedly Viléma z Rožmberka ke zvolení daných výjevů. Bude se snažit proniknout do myšlenkového světa renesančního velmože a pokusí se přečíst vzkaz, který výběrem výzdoby letohrádku možná zanechal.

Se vstupem do 21. století se pozornost některých historiků stále více ubírá k interdisciplinárním výzkumům. Ve druhé polovině 20. století umělečtí historikové vymezili profánní ikonografii od starších výzkumů z oblasti křesťanské ikonografie.[1] Hledali zejména smysl alegorických motivů renesančního umění.[2] Ze studia emblematických knih 16. a 17. století mohly vznikat nové mytografické příručky, které měly pomoci při interpretaci mytologických symbolů.[3] Slovníky mytologických symbolů se začaly používat při identifikaci alegorických motivů ve výzdobě raně novověkých sídel.[4] Historikové umění

---

1 Ferdinand PIPER, *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*, Weimar 1847.

2 Interpretování obrazových symbolů se nejvíce věnoval Ernest Gombrich. Ernst Hans GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* II, Oxford 1978; TÝŽ, *Příběh umění*, Praha 2006. Ernst Gombrich měl mnoho následovníků, srov. jen rámcově – Jean SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961; Clara Erskine Clement WATERS, *A Handbook of Legendary and Mythological Art*, New York 1969. Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968; Erwin PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1983; Carsten-Peter WARNCKE, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005; TÝŽ, *Sprechende Bilder sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

3 Srov. Helene ROBERTS (ed.) *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago 1998; Jan ROYT, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999; James HALL, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2005[2]. K symbolickému významu obrazu u emblematických knih srov. Arthur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, *Emblematik. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976; Roelof van STRATEN, *An Introduction to Iconography. Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts*, Amsterdam 1994. Nejčastěji používaným reprintem emblematických knih se v profánní ikonografii stala *Iconologia* Caesara Ripy z roku 1618 – Caesare RIPA, *Iconologia*, Milano 1992 (vydal Piero Buscaroli).

4 Srov. Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*, Umění 8, 1960, s. 287-299; TÁŽ, *Samsonovy skutky ve sgrafitech Martinického paláce v Praze*, in: Ochrana památek. Sborník Klubu Za starou Prahu 35, 1961, s. 32-36; TÁŽ, *Samsonovský cyklus ve sgrafitu litomyšlského zámku*, Umění 11, 1963, s. 124-127; TÁŽ, *K tematice sgrafitové výzdoby domu U Minuty v Praze*, Umění 17, 1969, s. 157-167; TÁŽ, *K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích*, Umění 18, 1970, s. 383-394; TÁŽ, *Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování*,

v Československu věnovali velkou pozornost především rudolfínskému umění.[5] Zatím ale příliš nespolupracovali s historiky, kteří by z jejich výsledků mohli dešifrovat skutečné poslání profánních motivů v kontextu s vnitřním světem jejich zadavatele. Historikové umění sice uměli popsat jednotlivé výjevy, ale nedokázali je příliš zařadit do kontextu myšlenkového světa zadavatele.[6]

Výzkumy uměleckých historiků uměli doplnit až badatelé na počátku 21. století.[7] V průběhu 20. století vedl odklon od klasického pozitivistického přístupu k rozšíření historické antropologie. Francouzská škola Annales inspirovala i některé české historiky, které zajímaly kolektivní mentality či vnitřní svět raně novověkého individua.[8] Touha po interdisciplinárních přístupech se projevila i ve stěžejní práci Jaroslava Pánka o posledních Rožmbercích.[9] Od devadesátých let 20. století umožnily historickoantropologické přístupy vstoupit do myšlenkového světa raně renesančního jedince i z pohledu osobních pramenů.[10] Badatelé stále omezovali své výzkumy na písemné prameny, protože jim chyběl metodolo-

---

Památková péče 31, 1971, s. 144-160; Jarmila KRČÁLOVÁ, *Grafika a naše renesanční nástěnná malba*, Umění 10, 1962, s. 276-282; TÁŽ, *Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově*, Umění 16, 1968, s. 357-379; TÁŽ, *Zámek v Bučovicích*, Praha 1979; Anna KUBÍKOVÁ, *Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a jeho interiéry*, in: Václav Bůžek a kol., Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= Opera historica 3, dále jen OH), České Budějovice 1993, s. 367-376; Tomáš KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996; Petr PAVELEC, *Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově*, Zprávy památkové péče 65, 2005, s. 473-482.

5 Beket BUKOVINSKÁ – Eliška FUČÍKOVÁ – Ivan MUCHKA, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1991. V rámci výstavy *Rudolf II. a Praha* v roce 1997 vyšlo několik knih překládaných do anglického i německého jazyka: Jaroslava HAUSENBLASOVÁ – Lubomír KONEČNÝ – Ivan MUCHKA – Michal ŠRONĚK (edd.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha-London-Milano 1997; Jaroslava HAUSENBLASOVÁ – Michal ŠRONĚK, *Urbs aurea. Praha císaře Rudolfa II.*, Praha 1997.

6 Např. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*.

7 Václav BŮŽEK, *Sebeprezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích*, in: Hana Ambrožová – Tomáš Dvořák – Bronislav Chocholáč – Libor Jan – Pavel Pumpr (edd.), Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám, Brno 2009, s. 311-322

8 Svými *Dějinami hmotné kultury* cestu k interdisciplinárnímu směru studia nepísemných pramenů otevřel i Josef PETRÁŇ a kol., *Dějiny hmotné kultury. Kultura každodenního života od 16. do 18. století* I/II, Praha 1995.

9 Jaroslav PÁNEK, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praha 1989.

10 Eliška FUČÍKOVÁ – Josef JANÁČEK (edd.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*, Praha 1989; Václav BŮŽEK – Josef HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997; Robert John Weston EVANS, *Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*, Praha 1997. Lynne HELLER – Karl VOCELKA, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur und Mentaliatsgeschichte einer Familie*, Graz-Wien-Köln 1997; Václav BŮŽEK a kol., *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha-Litomyšl 2002; Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL (edd.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

gický přístup, se kterým by mohli pracovat při hledání významů ikonografických zdrojů. Další prohloubení znalostí vnitřního světa renesančních velmožů mohla umožnit interpretace obrazových materiálů.

Při studiu divadelních inscenací a rituálních pochodů městem si historikové všimli symbolických prvků ve výzdobě, kostýmech i v dramaturgii slavností.[11] Podobně symbolicky pojatou výzdobu v průběhu 20. století odkrývali restaurátoři na šlechtických sídlech.[12] Historikové objevovali vnitřní svět raně novověkých velmožů plný dosud nepříliš známých symbolických gest a rituálů.[13] Nejprve bylo třeba nový pojem symbolického způsobu vyjadřování definovat; ustálilo se spojení symbolická komunikace. Základy k výzkumu symbolické komunikace položila Barbara Stollberg-Rilinger.[14] Raně novověký člověk užíval symbolických prostředků k prosazení se ve stavovské společnosti. Renesanční urozenci komunikovali během slavnostních rituálů formou symbolických alegorií. S novými metodologickými přístupy mohli historikové objevovat symbolický svět rituálů raně novověkých velmožů. Básně s antickými náměty oslavovaly urozené členy stavovské obce, kteří představovali různé mytologické postavy.[15] V divadelních inscenacích se měly odrážet kladné vlastnosti urozených aktérů ve stavovsky založené společnosti. Snaha o proniknutí do složitého světa symbolické komunikace vedla historiky i k ikonografickým pramenům,

---

11 Václav BŮŽEK, *Zrcadlo ctností, bohů a rozkoší. Sebeprezentace Ferdinanda Tyrolského v rytířských kratochvílích*, Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. 6, 2006, s. 45-58.

12 O nově odkrytých malbách na Kratochvíli napsala Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, Umění 11, 1963, s. 360 – 370.

13 Srov. k rituálům a gestům Marc BLOCH, *Králové divotvůrci. Studie o nadpřirozenosti přisuzované královské moci, zejména ve Francii a Anglii*, Praha 2004; Jean-Claude SCHMITT, *Svět středověkých gest*, Praha 2004.

14 Srov. Barbara STOLLBERG-RILINGER, *Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, ZHF 27, 2000, s. 389-405; TÁŽ, *Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven*, ZHF 31, 2004, Heft 4, s. 489-527. V tisku je sborník ke konferenci z roku 2007: Barbara STOLLBERG-RILINGER – Thomas WEIßBRICH (edd.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte. Internationales Kolloquium des SFB 496 in Münster, 10.-12. Oktober 2007* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496, 28), Münster 2010. Brzo by měla vyjít i přednáška téže autorky z italského symposia o symbolické komunikaci taktéž z roku 2007: Barbara STOLLBERG-RILINGER, *Die Welt als Symboluniversum. Zur neueren Forschung über symbolische Kommunikation*, in: A. Giancarlo (edd.), Religiosità e Civiltà. Le comunicazioni simboliche. Atti della prima Settimana della Nuova Mendola, Mailand 2010.

15 K tomu např. Jan IVANEGA, *Zrcadlo majestátu. Obraz Maxmiliána II. a Marie Španělské při slavnostním vjezdu do Vídně v roce 1552,* in: Ondřej Felcman (ed.), Historie 2008. Sborník prací ze 14. celostátní studentské vědecké konference konané 5. a 6. března 2009 v Hradci Králové, Hradec Králové 2009, s. 59-78.

ze kterých by se po správném přečtení mohli dozvědět více o vnitřním světě raně novověkého člověka.

Jednou z forem symbolické komunikace by mohla být i alegorická výzdoba sídel renesančních šlechticů.[16] Raně novověký velmož užil symbolických prostředků, když zadával najatým umělcům, jak měli vyzdobit jeho sídla. Historikové prozatím hledají vhodný metodologický přístup, se kterým by mohli interdisciplinárně propojit dosud uzavřené historické a uměleckohistorické vědy.[17] Mohou vycházet z nových metod obrazové antropologie.[18]

Emich Birgit definoval řeč alegorických symbolů jako *„vizuální prostředek k účelům propagace, sebeprezentace a zábavy raně novověkého člověka.“*[19] Používal přitom Warnckeho příručku o řeči symbolů, emblémů a alegorií.[20] Zprostředkovaně popsal význam emblematických knih z historickoantropologického pohledu. Emich Birgit interdisciplinárně propojil starší obecné uměleckohistorické výzkumy s teoretickými přístupy symbolické komunikace.[21] Alegorické obrazy považoval Birgit za způsob *„myšlení, které formou hlavolamů pronikalo do každodenního života“* raně novověkých vzdělanců. Birgitovy teoretické přístupy tvoří základ metodologického zakotvení předkládané práce.

Předkládaná bakalářská práce se metodologicky i tématicky nejvíce ztotožňuje se studiemi Václava Bůžka. Metodologickou stránku se zaměřením na symbolickou komunikaci raně novověké šlechty otevřela série článků *Symboly rituálu*.[22] Na základě studia písem-

---

16 Pojmy “velmož,“ “šlechtic“ a “urozenec“ užívá autor předkládaného pojednání jako slova souznačná. Se slovem “aristokrat“ se čtenář setká pouze u citací literatury, neboť práce nerozděluje šlechtu mocensky, ale vzdělanostně. Díla řeckých a římských klasiků, jejichž četba je pro vnímání symbolické výzdoby na Kratochvíli důležitá, nemusela číst jen elitní vyšší šlechta.

17 Interdisciplinární přístupy shrnuje Emich BIRGIT, *Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, ZHF 35, 2008, s. 31-56.

18 TAMTÉŽ, s. 43-45.

19 TAMTÉŽ, s. 52.

20 C. P. WARNCKE, *Symbol*.

21 Emich Birgit doplnil Warnckovy analýzy emblematických knih o nové metodologické přístupy symbolické komunikace Barbary Stollberg-Rilingerové. Odlišil se tak např. od analýz Jeana Sezneca, který stále pohlížel na *emblemata* jako uměleckohistorický pramen. Srov. TAMTÉŽ; J. SEZNEC, *The Survival*; B. STOLLBERG-RILINGER, *Symbolische Kommunikation*.

22 Václav BŮŽEK – Rostislav SMÍŠEK, *Symboly rituálu. Volba Karla V. římským králem ve Frankfurtu nad Mohanem a jeho korunovace v Cáchách*, in: Lenka Bobková – Mlada Holá (edd.), Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám, Praha-Litomyšl 2005, s. 123-132; Václav BŮŽEK, *Symboly rituálu. Prohlášení Ferdinanda I. císařem ve Frankfurtu nad Mohanem*, in: Martin Nodl – Petr Sommer (edd.), Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám, Praha 2004, s. 159-167; TÝŽ, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I. do Prahy 8. listopadu 1558*, in: Luděk Březina - Jana Konvičná - Jan Zdichynec (edd.), Ve znamení zemí Koruny české. Sborník k šedesátým narozeninám prof. PhDr. Lenky Bobkové, CSc., Praha 2006, s. 112-

ných pramenů vzešla i pojednání o sebeprezentaci ctností Ferdinanda Tyrolského, z jejichž východisek autor předkládaného textu úzce vychází.[23] K prvním pojetím ikonografické výzdoby jako obrazu myšlení raně novověkého šlechtice směřoval Václav Bůžek již v roce 2002 při analýze výzdoby Rytířského sálu na Rožmberku.[24] K danému sálu se vrátil v roce 2009, kdy se autorskému kolektivu spolu s historikem umění Ondřejem Jakubcem a Pavlem Králem podařilo velmi podnětně ponořit do symbolického světa manýrismu.[25] Základní pojetí bakalářské práce se velmi podobá interpretaci symbolické výzdoby císařského sálu v Bučovicích, ve které již byla využita metodologie Emicha Birgita.[26]

V knize *Paměť urozenosti* nalezli historikové způsob, jak by mohli i nadále spolupracovat s historiky umění.[27] Případové studie založené na spolupráci vědců z odlišných oblastí nabízejí čtenáři širší úhel pohledu. Když historik i historik umění pojednají o podobném tématu každý ze své optiky, měl by získat čtenář ucelenější představu např. o roli umění a symbolické výzdobě v raném novověku. Nebude ale umělec odvádět čtenáře k přednáškám o dějinách umění? Nechtěl by historik hledat v ikonografii především podklady pro svá dosavadní bádání? Každý historik může ikonografické obrazy interpretovat ze svého vlastního pohledu. Ale určitě by se neměl spokojit jen s určením ikonografického motivu, který si poté zasadí do kontextu svých výzkumů. Měl by studovat ikonografické materiály podobně, jako si historici zvykli pracovat s písemnými prameny. Hlubší analýza ikonografických pramenů, která by za nesrovnalostmi neviděla pouze umělcovu licenci, ale i zadavatele, by mohla historikovi pomoci k přečtení vzkazu, který ve své výzdobě zadavatel nechal zachytit. I když mohou být názory autora předkládané práce do určité míry naivní, naopak absence zakořeněných zvyků a touha po nových přístupech může vést k novým otázkám. Takový přístup si přímo vyžaduje diskusi historiků postmoderního diskursu. Jsou ale

---

128; TÝŽ, *Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu roku 1585*, in: Jiří Mikulec a Miloslav Polívka (edd.), Per saecula ad tempora nostra. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka, Praha 2007, I, s. 296-302.

23 V. BŮŽEK, *Zrcadlo ctností*; TÝŽ, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006 (= Monographia historica 7).

24 Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL, *Carpe diem versus Memento mori. K výzdobě Rytířského sálu na Rožmberku jako obrazu myšlení Jana Zrinského ze Serynu*, in: Zlatý věk Českokrumlovska 1550-1620, Český Krumlov 2002, s. 77-91.

25 Václav BŮŽEK – Ondřej JAKUBEC – Pavel KRÁL, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009.

26 V. BŮŽEK, *Sebeprezentace křesťanského rytíře*; E. BIRGIT, *Bildlichkeit und Intermedialität.*

27 Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL (edd.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.

v České republice ústavy ochotné se symbolickou komunikací zabývat i přes nemalá úskalí dezinterpretace? Autoři knihy *Jan Zrinský ze Serynu* se ptali ikonografického pramene, např. výzdoby hudebního výklenku v Rytířském sále na Rožmberku, který porovnávali s nalezenými předlohami. Zabývali se tezemi, proč se rozhodl umělec některé prvky proti předloze pozměnit. Podobným směrem se vydává i předkládaná práce. Historik by se mohl snažit hledat rozdíly zdánlivě nepatrné a své závěry více konkretizovat. Mohl by uvádět konkrétní příklady, co si dobový pozorovatel představoval při obdivování symbolicky pojaté výzdoby.

1. Neznámý malíř se při sestavování výzdoby stropu Rytířského sálu na Rožmberku rozhodl místo křesťanského a tureckého bojovníka pod centrálním Turkem a panem umístit anděly. Zůstává otázkou, proč umělec nevyužil příležitosti k jednoznačnému připomenutí vojenské minulosti Jana Zrinského, který se mohl prezentovat jako křesťanský rytíř bojující proti Turkům, ale schoval válečné motivy do "moderních" manýristických grotesek s vojenskými atributy a plačícími anděly původně umístěnými pod oběma jezdci. Jan Zrinský ze Serynu se tak odlišoval od posledních Rožmberků, kteří ještě žili v pozdní renesanci a měli větší potřebu sebeprezentace i odkazu rožmberského jezdce.

Historikové se teprve učí, jak přistupovat k ikonografickým pramenům. K některým se nejspíše budou i vracet, aby mohli jejich význam doplnit díky novým poznatkům z příbuzných oblastí. V případě symbolické výzdoby na Rožmberku se stále nabízí další porovnání s předlohami k tabulnici Rytířského sálu. Proč neznámý malíř popsal motiv Hmatu v Rytířském sále na Rožmberku proti předloze i slovy? Co vedlo umělce, aby na

grotesce s Turkem, která je umístěná přímo ve středu sálu, chyběl křesťanský rytíř bojující proti Turkovi (obr. 1)? Co by mohla znamenat *„FLA III FIA“* na jedné z grotesek?[28]

Ondřej Jakubec je příkladem historika umění, který se nebojí vykreslovat do uměleckého díla příběhy jejich majitelů. Přestože se předkládaná bakalářská práce nezabývá renesančními epitafy, přiklání se rovněž k metodám a postupům Ondřeje Jakubce.[29] V teoretické i konkrétní rovině vnímá moravský historik umění epitafy jako prostředek k zachycení společenského statusu a bohatství zadavatele, který se snaží pro své potomky doložit postavení a urozenost svého rodu.[30] *„Umělecké objednávky katolické elity na Moravě začínají reflektovat specifická témata, zvláště taková, která šíří kult P. Marie a svatých patronů.“*[31] Na podobném principu byla založená i objednávka českých šlechticů konce 16. století, kteří chtěli symbolickou výzdobou svých sálů reflektovat svou urozenost. Ondřej Jakubec ve své případové studii hledá v ikonografickém pramenu odkazy na katolické biskupy a již jako historik se ptá, proč by měli mít na Moravě biskupové zájem o sebepropagaci.[32] Svými otázkami zachází k čistě historickým tématům, která jsou nezbytná k pochopení významu výzdoby epitafů. V takovém případě je užší spolupráce s historiky velmi vhodná, neboť oni mohou historikovi umění nabízet možné otázky k významu epitafu pro jeho majitele. Naopak bez historika umění znalého ikonografických rozborů by historikové nemuseli umět vyčíst v ikonografickém prameni všechny zašifrované vzkazy. Když znalosti ikonologických[33] metod Erwina Panofského i teoretických postupů zejména Ernesta Gombricha historikové spojí se svými přístupy např. Barbary Stollberg-Rilingerové, mohou výrazně doplnit dosud spíše neurčité interpretace ikonografických pramenů.[34]

---

28 Groteska ilustrovaná v knize se od její předlohy liší nápisem ve středu motivu. Srov. V. BŮŽEK – O. JAKUBEC - P. KRÁL, *Jan Zrinský ze Serynu*, s. 131.

29 Ondřej JAKUBEC, *Elias Hauptner a soubor manýristických kanovnických epitafů v katedrále sv. Václava v Olomouci*, in: Ondřej Jakubec a kol. (ed.), Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, s. 63-67.

30 TÝŽ, *Renesanční epitaf jako médium společenské a náboženské reprezentace*, in: Ondřej Jakubec a kol. (ed.), Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, s. 16.

31 TAMTÉŽ, s. 66.

32 TAMTÉŽ, s. 67.

33 Termín “ikonologie“ v předkládané práci značí interpretaci významu ikonografického pramene. Pojem “ikonografie“ vyjadřuje rozbor a popis alegorických výjevů. Mytologickými motivy se zabývá “profánní ikonografie.“ Slova “motiv“ a “výjev“ jsou v předkládaném textu často užívána jako synonyma.

34 Např. J. KRČÁLOVÁ, *Zámek v Bučovicích*.

Nad problémem vlastní interpretace ikonografických pramenů se velmi podnětně zamýšlí Tomáš Knoz. Přestože některé náměty ikonologicky vysvětluje, zároveň dodává, že smysl určitých motivů např. na arkádách rosického zámku mohl být čistě dekorativní, jako to doložily písemné prameny u atlantů v Schallaburgu.[35] Tomáš Knoz rovněž připomenul Arcimboldův dopis, ve kterém svému zadavatelovi umělec přímo psal, že *„dávní tvůrci grotesek nezaplňovali svá díla lidskými a zvířecími postavami nahodile, nýbrž podle pevného plánu a se skrytým vypravěčským úmyslem."*[36] Arcimboldo se proto nabídl, že v groteskní výzdobě zachytí místo fantaskních témat popisnou formou postup výroby hedvábí.[37] Význam rosických emblémů v kontextu s vnitřním světem zadavatele nastínil Tomáš Knoz v biografii o Karlu starším ze Žerotína.[38] Smysl motivů by přesto mohl být rozveden ve větší šíři i s konkrétními závěry, jak na ně mohl pohlížet dobový divák tak, aby i novodobý čtenář mohl porozumět jinak spíše teoretickým statím plným opatrných předpokladů. Strach o nesprávnou interpretaci ikonografických pramenů zabraňuje historikům k rozepsání se o symbolickém světě renesančních velmožů. Samotným groteskám z obou rosických pokojů stále chybí podrobnější popis, hlubší ikonologický rozbor či porovnání např. s podobnou výzdobou v Landshutu. Bylo by možné, aby korálková výzdoba symbolizovala síť vztahů či myšlenek renesančního individua? Zvířecí motivy připomínající Zaječí sál v Bučovicích přímo vybízejí k hledání smyslu motivů u bajek. Bez hlubší interpretace byl zatím správně určen a k Ezopovým bajkám přiřazen pouze *„Motiv mužů nesoucích na tyči chleba."* [39] Vzhledem k četnosti téhož námětu v pozdějších vydáních známé knihy je třeba považovat domnělé určení předlohy v konkrétním vydání z roku 1557 za nepravděpodobné.[40]

---

35 T. KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, s. 54. U výzdoby Zlatého sálu na Kratochvíli však lze logicky odůvodnit, že kdyby měly římské motivy čistě estetický smysl, štukatér by pouze zachytil motivy z předloh. Absence některých motivů v předlohách ale dokazuje, že si výtvarník některé výjevy vymyslel, nebo je schválně převzal odjinud.

36 TÝŽ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, s. 135.

37 Pavel PREISS, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. Století*, Praha 1974, s. 280.

38 Tomáš KNOZ, *Karel starší ze Žerotína. Don Quichote v labyrintu světa*, Praha 2008, s. 166.

39 TÝŽ, *Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Paměť urozenosti, s. 29.

40 Srov. AESOPUS – Johannes POSTHIUS – Hartmann SCHOPPER, *Aesopi Phrygis fabulae, elegantissimis iconibus veras animalium species ad vivum adumbrantes, Ioannis Posthii Germershemii Tetrastichis illustratae*, Francoforti ad Moenum 1566, fol. 11v; AESOPUS – Heinrich STEINHÖWEL, *Esopus Teutsch, Das ist: Das ganze Leben und Fabeln Esopi*, Franckfurt am Mayn 1589, fol. 9r.

Ve spojitosti s hledáním významu emblémů např. z rosického zámku by pro historiky bylo vhodné se zaměřit i na památníky, ve kterých se mohou vyskytovat přímo konkrétní činy ze života renesančních velmožů.[41] Do štambuchů si mladí vzdělanci zapisovali poznámky pod alegorické ilustrace. Analýza takových materiálů z historickoantropologického pohledu by napomohla k přesnějšímu určení smyslů alegorických motivů. Druhotně by se tyto poznatky mohly využít i při čtení hmotných ikonografických námětů, např. z výzdoby šlechtických sídel. Výzkumem památníků by tak mohli historikové získat především heuristické zakotvení ke studiu jiných ikonografických pramenů, ke kterým se nedochovaly písemné zdroje.

Základním pramenem předkládané práce je štukem zdobený strop Zlatého sálu letohrádku Kratochvíle s výjevy z římských dějin. K identifikování jednotlivých motivů sloužily předlohy z *Dějin Říma* Tita Livia. Rozdíly mezi předlohami a štukovými motivy mohou napomoci k přečtení významu zkoumaných vyobrazení. Štukatér Antonio Melana měl pravděpodobně k dispozici obrázkové (albové) vydání *Dějin Říma* z roku 1572, které je veršované a na každé straně je jedna ilustrace.[42] Rozšířenou knihu nejspíše znali mnozí urození šlechtici druhé poloviny 16. století. Při hledání předloh k budoucí výzdobě sálů bylo jistě důležité, aby byla ve vzdělaných kruzích dobře známa, jinak by její význam zůstal skryt. V případě *Dějin Říma* Tita Livia byla jejich všeobecná známost rozšířena zejména výukou latiny na školách, kam se jezdili vzdělávat mladí kavalíři.[43] Obrazové vydání *Icones Livianae* měl ve své knihovně možná i Ferdinand Tyrolský.[44] Podle Březana patřily

---

41 K tomu Marie RYANTOVÁ, *Památníky, aneb štambuchy, to jest alba amicorum. Kulturně historický fenomén raného novověku*, České Budějovice 2007 (= Monographia historica 8); TÁŽ, *"Ctnost" a "čest" v raně novověkých památnících*, in: J. Mikulec – M. Polívka (edd.), Per saecula ad tempora nostra, s. 515 – 521; TÁŽ, *Památníky raného novověku jako prostředek individuální sebeprezentace*, ČČH 104, 2006, č. 1, s. 47 – 80.

42 Jost AMMAN – Philip LONICER, *Icones Livianae: Praecipuas Romanorum Historias Magno Artificio Ad Vivum Expressas oculis repraesentantes*, Francofurti Ad Moenum, 1572. Domněnka se zakládá na faktu, že se v latinské verzi vyskytují ilustrace, které v německém vydání z roku 1573 chybí, ale na Kratochvíli jsou zachyceny. Patří mezi ně např. Cincinnatus s voly. Knihu měl zapsanou i Václav Březan ve svém katalogu (Březanův katalog, fol. 1763). Digitalizovaný Březanův katalog přiložila ke své knize Lenka VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005, CD příloha. Autor používá její foliování.

43 M. RYANTOVÁ, *Památníky, aneb štambuchy*, s. 323.

44 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeu, *Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg* II, Innsbruck 1835, s. xvii. Knihovnou Ferdinanda Tyrolského se zatím jen z pohledu alchymistických knih zabýval Ivo PURŠ, *Das Interesse Erzherzog Ferdinands II. an Alchemie und Bergbauund seine Widerspiegelung in seiner Bibliothek*, Studia Rudolphina 7, 2007, s. 75-109.

Příběhy římské k oblíbené knize Viléma z Rožmberka, z čehož se lze domnívat, že se mu líbily i nově vydané *Dějiny Říma*.[45]

ICONES LIVIANÆ:
PRÆCIPVAS
ROMANORVM HI-
STORIAS MAGNO AR-
TIFICIO AD VIVVM EXPRES-
sas oculis repræsentantes, succinctis
Versibus illustratæ:
per
PHILIPPVM LONICERVM.
Cum gratia & priuilegio Cæsareæ Maiest.
M. D. LXXII.

2. Titulní list latinského obrazového vydání k Dějinám Říma Tita Livia z roku 1572.

Většinu předloh k římským výjevům ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle nalezl autor předkládané práce v latinském obrazovém vydání *Dějin Říma* Tita Livia se zkráceným názvem *Icones Livianae*.[46] Dřevoryty Josta Ammana[47] doprovázely v obrazovém vydání *Dějin Říma* krátké básně o daném motivu. Autor bakalářské práce text osmiverší využíval pouze pracovně při ověřování či identifikaci předloh jednotlivých motivů německého obrázkového vydání *Neuwe livische Figuren*.[48] Při rozboru římských motivů a hledání jejich významu byl využit český překlad Liviových *Dějin Říma*.[49] České vydání Tita Livia se příliš nelišilo od velkých vydání *Dějin Říma*, které měli Rožmberkové ve své knihovně.[50] Václav Březan

---

45 Jaroslav PÁNEK (ed.), *Václav Březan, Životy posledních Rožmberků* I-II, Praha 1985, zde s. 47. Srov. František ŠIMEK, *Příběhy římské. Staročeská gesta romanorum*, Praha 1967.

46 J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*.

47 Nejpodrobněji se dílem Josta Ammana zabýval Carl BECKER, *Jobst Amman, zeichner und formschneider, kupferätzr und stecher*, Leipzig 1854.

48 Jost AMMAN – Hans (der Ältere) BOCKSBERGER, *Neuwe livische Figuren, Darinnen die gantze Römische Historien künstlich begriffen und angezeigt*, Franckfurt am Mayn 1573.

49 Titus LIVIUS, *Dějiny* I-VII, Praha 1971-1979 (přeložili Pavel Kucharský, Čestmír Vránek, Marie Husová).

50 Rožmberkové měli několik starších vydání *Dějin Říma*. Z nových verzí měli pouze již zmíněné latinské obrazové básnické vydání *Icones Livianae*. Velké *Dějiny Říma* byly do rožmberské knihovny zakoupeny nejdříve v roce 1590. Rožmberkové si nevybrali rozšířené frankfurtské vydání s ilustracemi Josta Ammana, ale štrasburské s dřevoryty Tobiase Stimmera – Titus LIVIUS – Lucius FLORUS, *Von Ankunfft vnnd Vrsprung des Romischen Reichs der alten Romer Herkommen, Sitten, Weissheyt, Ehrbarkeyt, loblichem Regiment ... auch von allerley Handeln vn*[d] *Geschichten, so sich ... von Erbawung der Statt an ... verloffen vnd zugetragen. Jetzund auff das Newe auss dem Latein verteutscht*, Strassburg 1590 (Březanův katalog, fol. 819). Autor předkládané bakalářské práce měl k dispozici shodné vydání z roku 1587. Starší verze ale již jiného vydání měli Rožmberkové ještě z let 1517 (Březanův katalog, fol. 825), 1418, 1482, 1495 a 1522 (Březanův katalog, fol. 819).

sepsal na počátku 17. století seznam knih Petra Voka do katalogu.[51] Přestože se autor předkládané studie nevěnoval podrobnějšímu porovnání Feyerabendových vydání *Dějin Říma* s českou verzí, při namátkovém srovnání si povšiml velmi podobných textů obou verzí knih. Autor vychází z předpokladů, že Vilém z Rožmberka znal text velkého vydání *Dějin Říma* a svému štukatérovi dal k dispozici menší obrazové vydání *Icones Livianae*. Velká vydání *Dějin Říma* sloužila autorovi spíše ke kontrole a hledání dosud nenalezených předloh. Snaha o identifikaci všech římských motivů ve Zlatém sále vedla autora překládané práce k procházení všech dostupných Feyerabendových vydání *Dějin Říma*.[52] Přestože procházení velkých vydání *Dějin Říma* bylo neúspěšné, následné podrobné studium již známých předloh vedlo i k nalezení předloh k dosud neznámým výjevům ze Zlatého sálu.[53]

---

[51] Při citování starých tisků autor předkládaného pojednání uvádí celý název vydání, které měl k dispozici. Pokud bude možné, přiloží i rok vydání verze, kterou měli Rožmberkové ve své knihovně, pokud se liší. Autor zjednodušeně ocituje jen stranu z Březanova katalogu, na které nalezl výskyt dané knihy.

[52] Autor bakalářské práce prostudoval Ammanovy ilustrace Feyerabendových vydání *Dějin Říma* z let 1568, 1571, 1572, 1573, 1578 a 1588. Titus LIVIUS, *Titi Livii Patavini, Romanae historiae principis, libri omnes, quotquot adnostram aetatem pervenerunt. Una cum doctissimorum virorum in eos lucubrationibus, post omnes aliorum editiones, summa fide ac diligentia, et veterum et recentiorum exemplarium collatione recogniti, et artificiosis picturis, praecipuas historias apte repraesentatibus, exornati, inq*[ue] *duos Tomos distributi, quibus quae contineantur, post Praefationem patebit*, Francofurti ad Moenum 1568; TÝŽ, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs. Der alten Römer herkommen, Sitten, Weyßheit, Ehrbarkeit, löblichem Regiment, Ritterlichen Thaten, Victori und Sig gegen jren feinden... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht... durch Zachariam Müntzer. Mit schönen Figuren geziert…,* Franckfurt am Mayn 1568; TÝŽ, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs. Der alten Römer herkommen, Sitten, Weyßheit, Ehrbarkeit, löblichem Regiment, Ritterlichen Thaten, Victori und Sig gegen jren feinden... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht... durch Zachariam Müntzer. Mit schönen Figuren geziert…,* Franckfurt am Mayn 1568; TÝŽ, *Titus Liuius, Vnd Lucius Florus, Von Ankunfft vnd Vrsprung deß Römischen Reichs der alten Römer herkommen, Sitten, Weißheyt ... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht ... / durch Zachariam Müntzer ...*, Franckfurt am Mayn 1571; TÝŽ, *Titi Livii Patavini, Romanae historiae principis, libri omnes, quotquot adnostram aetatem peruenerunt. Una cum doctissimorum virorvm in eos lucubrationibus, post omnes aliorum editiones, summa fide ac diligentia, et veterum et recentiorum exemplarium collatione nunc denuo recogniti, plurimusq*[ae] *in locis castigati, et artificiosis picturis, praecipuas historias apte repraesentatibus, exornati, inq*[ue] *duos Tomos distributi, quibus quae contineantur, post Praefationem patebit*, Francoforti ad Moenum 1578; TÝŽ, *T. Livii Patavini Historicorum omnium Romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotovot ad nos pervenere. Nove editi, et recogniti, et ad uetustissimorum manu exaratorum codicum Fuldensium, Moguntinensium et Coloniensium fidem emendati a Francisco Modio Brugensi. In eundem Livium observationes, emendationes, Animaduersiones, Annotationes denique variae variorum... cum Indice Rerum Verborumq*[ue]*; nouo, longé locupletissimo*, Francofurti 1588; J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*; J. AMMAN – H. BOCKSBERGER, *Neuwe livische Figuren*. Dále se autor zaměřil i na ostatní Feyerabendovy tisky, které mohli mít Rožmberkové ve své knihovně. Nenalezené předlohy ve frankfurtské verzi byly hledány i v podobném vydání *Dějin Říma* s ilustracemi Tobiase Stimmera – T. LIVIUS – L. FLORUS, *Von Ankunfft*, Strassburg 1587 (Táž verze z roku 1590 – Březanův katalog, fol. 819).

[53] Např. úspěšné nalezení předlohy ke třem válečníkům, kteří stíhali Cloelii.

První verze *Dějin Říma* s ilustracemi Josta Ammana vydal frankfurtský tiskař Sigmund Feyerabend v roce 1568 v latinské i v německé verzi.[54] Některé dřevoryty již předtím použil švýcarský umělec v roce 1566 v knize *Turnierbuch*.[55] Pozdější vydání *Dějin Říma* se příliš nelišila od těch původních z roku 1568, jen někdy byly knihy rozděleny na dva díly a opatřeny rejstříky.[56] Jost Amman navázal na svého učitele Virgila Solise,[57] známého ilustrátora především *Metamorfóz*[58] či *Starého*[59] a *Nového zákona*.[60] *Dějiny Říma* zapadaly do řady frankfurtských historických nebo mytologických knih, v jejichž ilustrování po Solisovi pokračoval jeho žák Jost Amman. Patřily mezi ně Flaviovy *Židovské starožitnosti*,[61] Plutarchovy *Životopisy*,[62] *Turecká kronika*,[63] Melanchtonova *Epigrammatica*,[64] *Nový zákon*[65] či

---

54 T. LIVIUS, *Titi Livii Patavini*, Francofurti ad Moenum 1568; TÝŽ, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs*, Franckfurt am Mayn 1568.

55 Georg RÜXNER, *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im Heyligen Römischen Reich Teutscher Nation, wie viel offentlicher Landthurnier von Keyser Heinrich dem Ersten dieses Namens an biss auff den jetztregierenden Keyser Maximilian den Andern. Und in welchen Stetten die alle gehalten. Alles jetzunder von neuwem zusammen getragen, mit schönen neuwen Figuren, sonderlich auch der adelischen Wappen, auffs schönest zugericht*, Franckfurt am Mayn 1566. Srov. TAMTÉŽ, fol. 9v; T. LIVIUS, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs*, Ja[h]r der Statt 365, odstavec č. 34. (Rožmberkové měli verzi z roku 1578 a 1579; Březanův katalog, fol. 955, 957).

56 Např. Marcus Verrius FLACCUS, *Chronologia in Titi Livii Historiam, accommodata ad tabulas capitolinas Verrii Flacci, annotationibus utilissimis varietatem, seu dissensionem Authorum circa consulum Romanorum nomina demonstratibus illustrata*, Francofurti 1588.

57 Více k Virgilu Solisovi srov. Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Ohlas solisových dřevorytů v českém renesančním malířství*, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956, s. 96-104; TÁŽ, *Ještě k předlohám Virgila solise*, Umění 7, 1959, s. 66-68.

58 OVIDIUS, Iohan. *Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. lib. XV. qvibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss. & iam primùm in lucem editae = Schoene Figuren auss dem fuertrefflichen Poeten Ouidio, allen Malern, Goldtschmiden, und Bildthauwern, zü nutz unnd gütem mit fleiss gerissen*, Francofurti 1563; OVIDIUS, *P. Ovidii Metamorphosis Oder: Wunderbarliche unnd seltzame Beschreibung von der Menschen, Thiern und anderer Creaturen Veränderung etc., allen Poeten, Malern, Goldschmiden, Bildhauwern und Liebhabern der edlen Poesi und fürnembsten Künsten nützlich und lustig zu lesen*, Frankfurt am Main 1581. Rožmberkové měli v knihovně frankfurtské *Metamorfózy* z let 1564 a 1579 (Březanův katalog, fol. 1791).

59 Virgil SOLIS, *Biblische Figuren deß Alten Testaments*, Franckfurt am Mayn 1565.

60 Virgil SOLIS – Caspar SCHEIDT, *Biblische Figuren des alten und Newen Testaments gantz künstlich gerissen*, Franckfurt am Main 1560.

61 Josephus FLAVIUS, *Flauij Josephi deß Hochberühmpten Jüdischen Geschichtschreibers Historien vnd Bücher: Von alten Jüdischen Geschichten zwentzig sampt einem von seinem Leben: Vom Jüdischen Krieg vnd von der Statt Jerusalem endtlicher zerstörung siben: Vom alten Herkommen der Jüden wider den Apion von Alexandria zwey: Von den Machabeern oder vom Regiment der Vernunfft eins*, Frankfurt am Mayn 1571. Rožmberkové měli verzi z roku 1581 (Březanův katalog, fol. 728).

62 PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs, der fürtrefflichst grichisch Historjschreiber von den herrlichsten löblichsten namhafftsten Historien, Leben, Handlungen vnd ritterlichen Thaten der mannlichsten Helden vnd herrlichsten Männern, durch den hochgelehrten Herrn Guilielmum Xylandrum/ von Augspurg angefangen vnd nach seinem tödtlichen Abgang durch den auch wolgelehrten Jonas Löchinger vollendet*, Franckfort am Mayn 1580 (Březanův katalog, fol. 886). Feyerabendovo vydání Plutarchových Životopisů uložených v Národní Knihovně České republiky pod signaturou 5 A 47 je složené z několika celků. Jeho ilustrace pochází z více zdrojů, částečně i z *Dějin Říma* s dřevoryty Josta Ammana. Několik z nich se shoduje

ilustrace ke staroněmecké básni (bajce).[66] K malování loveckých a zvířecích motivů na Kratochvíli použil malíř Jiří Widman Ammanovy ilustrace z knih *Jagdbuch*[67] a *Thierbuch*.[68] Jost Amman byl jedním z posledních velkých dřevorytců. Rozšířené byly jeho ilustrace jednotlivých řemesel,[69] karet,[70] kleriků[71] či žen.[72] Ammanův široký záběr sahal od

---

s motivy, které sloužily štukatérovi na Kratochvíli jako předlohy. Zatímco Cloelie s družkami a jejími stíhateli (s. 60) byly do Plutarcha přejaty i s textem, ilustrace známá z *Dějin Říma* jako Zabití Hieronyma ze Syrakus byla v Plutarchovi použita v příběhu o zabití Eumenida (s. 232). Kniha je zajímavá i četnými přípisky se jmény antických postav.

63 Philipp LONICER, *Chronicorum Turcicorum, Inquibu Turcorum Origo, Principes, Imperatores, Bella, Praelia, Caedes, Victoriae, Reique Militaris ratio & caetera ... exponuntur et Mahometicae religionis instituta ... ; Accessere Narratio de Baiazethis filiorum seditionibus, Turcarum item rerum Epitome ... ; cum rerum & verborum Indice locupletissimo*, Francofurti 1584. Rožmberkové měli verzi z roku 1563 a 1578 (Březanův katalog, fol. 819, 955, 956, 957; doklad o frankfurtské verzi z roku 1563 je na fol. 956).

64 Philipp MELANCHTHON, *Epigrammata Philippi Melanthonis selectiora: formvlis precvm, historiis, paraphrasi dictorum diuinorum, & sententijs grauissimis maxime*, Francoforti ad Moenum 1583.

65 Jost AMMAN, *Icones novi testamenti, Arte Et Industria Singulari Exprimentes, Tum Evangeliorum Dominicalium argumenta, tum alia quamplurima, in Evangelistarum & Apostolorum scriptis eximia, quae, ne muta essent, sua quoq[ue] tam Latina, quam Germanica carmina, singulis Iconibus adiuncta, habent; Cum Brevi Quadam Artis Pictoriae, in Epistola dedicatoria, Apologia*, Francofurti ad Moenum, 1571.

66 Hartmann SCHOPPER, *Speculum vitae aulicae. De admirabili fallacia et astutia vulpeculae Reinekes libri quatuor, nunc primum ex idiomate Germanico latinitate donati adiectis elegantissimis iconibus, veras omnimum apologorum animaliumque species ad vivum adumbrantibus*, Francof. ad Moenum 1579. Rožmběrkové měli k dispozici starší vydání z roku 1574 (Březanův katalog, fol. 1652).

67 Johann HELLER, *Neuw Jag unnd Weydwerck Buch, Das ist Ein gründtliche beschreibung vom Anfang der Jagten . Item vom Adelichem Weydwerck der Falcknerey, Beyssen und Federspiel . Deßgleichen vom Fisch, Krebs, Otter und Biber Fang, wie mans mit Netzen, Reusen, Angeln, Kasten, Otter und Biberhunden*, Frankfurt am Main 1582 (Březanův katalog, fol. 1510).

68 Georg SCHALLER, *Thierbuch, Sehr Künstliche und wolgerissene Figuren, von allerley Thieren durch die weitberühmten Jost Amman unnd Hans Bocksperger, sampt einer Beschreibung ihrer Art, Natur und Eigenschafft, auch kurtzweiliger Historien, so darzu dienstlich. Menniglich zum besten in Reimen gestellt. Durch den Ehrnhafften und Wolgelehrten Georg Schallern von München. Allen Kunstliebhabern zu ehren und sonderm gefallen in Truck geben und verlegt*, Franckfort am Mayn 1582 (v rožmberské knihovně byla verze z roku 1579 – Březanův katalog, fol. 1816).

69 Hans SACHS, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln*, Franckfurt am Mayn 1568. Rožmberkové měli verzi z roku 1574 – Březanův katalog, fol. 1816.

70 Johann Heinrich SCHROETER, *Iodoci Ammanni Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Heinricum Scroterum. Künstliche und wolgerissene Figuren, in ein new Kartenspiel, durch Jost Amman, jetzund erst new an tag geben. Und mit kurtzen latein. u. deutschen Verßlein illustrirt*, Nürnberg 1588 (Březanův katalog, fol. 1815).

71 Jost AMMAN, *Cleri totius Romanae Ecclesiae subiecti, seu, Pontificiorum ordinum omnium omnino vtriusque sexbvs, habitvs, artificiosissimus figuris nunc primum à Iudoco Ammanno expressi ... Addito libello singulari eiusdem Francisci Modii Brug, in quo cuiusque ordinis Ecclesiatici origo, progressus & vestitus ratio breuiter ex variis historicis delineatur*, Francoforti 1585 (Březanův katalog, fol. 1703); Johann Adam LONICER, *Stand vnd Orden der H. Romischen Catholischen Kirchen, darinn aller geistlichen Personen, H. Ritter vnd dero verwandten Herkommen, Constitution, Regeln, Habit vnd Kleidung, beneben schonen vnd kunstlichen Figurn, fleissig beschrieben /Zu Ehren vnd Wolgefallen Den Ehrwirdigen vnd Hochgelehrten Herren/ Herrn Ioanni Latomo Decano ad D. Bartholomaeum, vnd Herrn Heliae Deublingero IVD. Decano ad D. Mariam zu Franckfort am Mayn*, Franckfort am Mayn 1585 (Březanův katalog, fol. 825, 1763).

vojenských knih *Kriegsbuch*[73] přes knihy *Exempel,*[74] heraldické *Wappenbuch*[75] až po obrázky se zachycením vývoje prenatálního života.[76] Ammanovy ilustrace byly pro potřeby umělců, kteří je používali jako předlohy, vydány i jako samostatné dílo.[77]

Jako předlohu pro některé ilustrace používal švýcarský dřevorytec Jost Amman kresby Hanse Bocksbergera staršího. Zejména v Římsko-německé říši sloužily některé výjevy z *Dějin Říma* Hanse Bocksbergera jako předlohy i pro výzdobu šlechtických sídel ještě předtím, než Jost Amman přijel do Frankfurtu nad Mohanem.[78] Obsáhlé knihy velkých rozměrů měly nejvíce ilustrací na začátku a spíše ke konci. Většina dřevorytů se v tiscích mnohokrát opakovala, zejména motivy bez unikátního děje. Motivy na Kratochvíli byly vybrány z předloh, které byly v knize použity nejvíce dvakrát. Protože tyto knihy sloužily i umělcům při sestavování výzdoby renesančních sídel, mohly by v nich případné památní-

---

72 Thrasibulus TORRENTINUS, *Im Frauwenzimmer Wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen vnnd Trachten der Weiber*, Franckfurt am Mayn 1586; Jost AMMAN, *Gynaeceum, Sive Theatrum Muliebrum, In Quo Praecipuarum Omnium Per Europam In Primis, Nationum, Gentium, Populorumque, Cuisuscunque dignitatis, ordinis, status, conditionis, professionis, aetatis, fœmineos habitus videre est, Artificiosissimis Nunc Primum figuris, neq; usquam antehaec pari elegantia editis, expressos à Iodoco Amano. Additis Ad Singulas Figuras Singulis octostichis Francisci Modii Brug. Opus Cum Ad Foeminei Sexus Commendationem, tum in illorum maximè gratiam adornatum, qui à longinquis peregrinationibus institutae vitae ratione, aut certis aliis de causis exclusi, domi interim variorum populorum habitu, qui est morum indicium tacitum, delectantur*, Francoforti 1586 (Březanův katalog, fol. 1021, 1703).

73 Leonhardt FRONSBERGER, *Von Kayserlichem Kriegßrechten Malefitz vnd Schuldhändlen Ordnung vnd Regiment sampt derselbigen vnd andern hoch oder niderigen Befelch Bestallung Staht vnd ämpter ... in zehen Bücher abgetheilt ... von neuwem beschrieben vnd an tag geben durch Leonhart Fronsperger ... gemehrt vnd gebessert*, Franckfurt am Mayn 1566. Rožmberkové měli v knihovně za života Viléma z Rožmberka vydání z let 1565 a 1578 (Březanův katalog, fol. 1484).

74 Andreas HONDORFF, *Theatrum Historicum Sive Promtuarium Illustrium Exemplorum Ad Honeste, Pie, Beateque Vivendum ... Initio Quidem A ... Andrea Hondorffio, Theologo idiomate Germanico conscriptum. Iam Vero Labore Et Industria Philippi Loniceri ... latinitate donatum .... – Editio Tertia Prioribus Emendatior*, Francofvrti 1598. Rožmberkové měli v knihovně verzi z roku 1586 (Březanův katalog, fol. 819, 955, 1509).

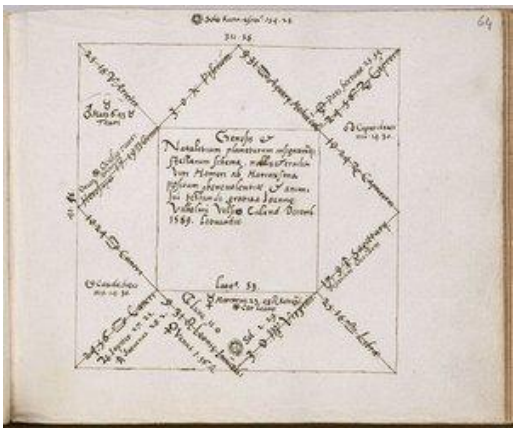
75 Philippus LONICERUS *Insignia sacrae caesareae Majestatis, principum electorum, AC aliquot illustrissimarum, illustrium*, Frankfurt 1579 (Německá verze z téhož roku viz. Březanův katalog, fol. 972; *Wappen und Stammbuch* z roku 1589 srov. Březanův katalog, fol. 1738).

76 Jakob RUEFF – Jost AMMAN, *Hebammenbuch, Daraus man alle Heimligkeit deß Weiblichen Geschlechts erlehrnen, welcherley gestalt der Mensch in Mutter Leib empfangen, zunimpt und geboren wirdt, auch wie man allerley Kranckheit, die sich le ichtlich mit den Kindbetterin zutragen, mit köstlicher Artzeney vorkommen unnd helffen könne*, Franckfurt am Meyn 1600. Autor předkládané práce měl k dispozici pouze verzi z roku 1600, ale Rožmberkové měli předchozí vydání z roku 1588, kdy jej ještě mohl využívat Vilém z Rožmberka (Březanův katalog, fol. 1317).

77 Jost AMMAN, *Künstliche, wolgerissene new Figuren von allerlai Jagt und Weidwerck, darzu mit artl. lat. Versen, u. wolgestelten teutschen Reimen erkl., u. gezieret*, Franckfurt am Mayn, 1592.

78 Kresby Hanse Bocksbergera staršího byly předlohou např. výzdoby Freisaalu v Salcburku. Srov. Bernd EULER, *Dehio-Handbuch Salzburg. Stadt und Land, Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 1986, s. 651.

kové poznámky prozradit smysl výzdoby sídel, ke kterým se žádné bližší písemné popisy nedochovaly.



3. Ukázka užití prázdného listu v Livische Figuren jako památníku, zde se zapsanými astronomickými údaji při narození jeho majitele

Doklady o památníkovém užívání vydání *Starého* a *Nového zákona, Metamorfóz* a dalších frankfurtských tisků zmínila Marie Ryantová.[79] Při studiu Feyerabendových tisků uvedených v této kapitole zaznamenal autor předkládané práce využití knih jako památníků i u jedné z verzí *Livische Figuren*. Nizozemská národní knihovna Koninklijke Bibliotheek zpřístupnila několik stránek s výpisky na prázdných stranách *Livische Figuren* (obr. 3). Holandský právník Homme van Harinxma starší zanechal v obrázkových *Dějinách Říma* mezi lety 1581 – 1598 padesát šest textů. Přípisky nejspíše neměly spojitost s ilustracemi zachycenými na vedlejší potištěné straně.[80]

Při hledání předloh k výjevům na Kratochvíli se autor pokusil projít všechny výše uvedené knihy ilustrované Jostem Ammanem. K identifikaci alegorických motivů byly využity i emblematické staré tisky.[81] Autor se zaměřil na umělce, jejichž grafiky byly předlohou k výzdobě rožmberských sídel. Patřila mezi ně díla Virgila Solise, Josta Ammana, Marcan-

---

79 M. RYANTOVÁ, *Památníky, aneb štambuchy*, s. 323.

80 Knihovna jednoznačně neuvedla, na jakých stranách byly výpisky použity. Autor předkládané práce je odhadl za pomocí ilustrací prosvítajících zpoza popsaného listu. I přes jisté lexikální překážky (texty byly většinou v holandštině) je očividné, že význam památníkového textu nesouvisel s ilustracemi Josta Ammana. Např. plán postavení planet při narození pozdějšího majitele tisku byl nejspíše zakreslen vedle (významově neodpovídající) scény s dobýváním města Fideny. Určitou symboliku by mohlo mít dobývání města jen u budoucího vojáka. Srov. *Alba amicorum Van Harinxma thoe Slooten* [online]. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (Nederland), 2006- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z: <http://www.kb.nl /galerie/alba/frameset3.html>; J. AMMAN – H. BOCKSBERGER, *Neuwe livische Figuren*, fol. 17r.

81 Např. Natale CONTI – Marcus TRITONIUS – Geoffroy LINOCIER – Lilio Gregorio GIRALDI, *Natalis Comitis Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Tozzium 1616; Matthäus HOLTZWART, *Eikones Cvm Bravissimis Descirptionibvs Dvodecim Primorvm primariorumq[ue], quos scire licet, ueteris Germaniae Heroum*, Argentorati 1573; Gabriele PALEOTTO, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1581; Cesare RIPA, *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach. Worinnen Allerhand anmuhtige. Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden*, Franckfurt 1669; David de NECKER, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schönes Sta[m]m oder Gesellen Büchlein, mit dreyzehen Historien, darinnen hundert Wolgestelter, Gerissener vnd Geschnittener Figuren, sampt jhren darzugehörigen Rechtmessigen Wolscandierten Reimen erklert…*, Wienn 1579. V rožmberské knihovně již identifikovala některá emblemata Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Program štukové výzdoby tzv. Soudnice zámku v Bechyni*, Umění 21, 1973, s. 1-17, především na s. 6-8.

tonia Raimondiho, Enea Contiho, Hanse Bocksbergera, Hendricka Goltzia, Cornelise Corta a mnohých dalších. Přestože autor předkládané práce procházel čtyřicet pět svazků ilustrovaného *„Bartsche"* a všech dvacet tři dílů *„Hollsteina,"* na počátku 21. století jsou již dříve hojně užívané publikace proti internetovým galeriím zastaralé; příliš málo obsažné.[82] V šedesátých letech 20. století musely historičky umění Milada Lejsková-Matyášová a Jarmila Krčálová jezdit do vídeňské Albertiny studovat jednotlivé grafické předlohy. Díky vydání ilustrovaného *„Bartsche"* a později i *„Hollsteina"* se již mohli historikové umění věnovat hledání předloh i na akademické půdě největších uměleckých ústavů, které obsáhlé encyklopedie začaly kupovat. Až nástup digitalizačních procesů na počátku 21. století umožnil novou revoluci v hledání předloh k neznámým ikonografickým motivům. Pro historika i čtenáře je dnes vhodnější procházet jednotlivé grafické předlohy přes počítač s internetovým připojením. Knihovny, muzea i univerzity z celého světa ve spolupráci s dalšími společnostmi (Google, Internet Archive) digitálně zpřístupňují staré emblematické tisky i série grafických listů, které může historik umění, historik i laický čtenář díky vyhledávacím portálům snadno využívat. Autor se pokusil využít k hledání zejména internetové portály obsahující stovky tisíc ikonografických pramenů i jednotlivá vědecká pracoviště z celého světa.[83] Přesto nebyl vždy úspěšný; z desetitisíců procházených ikonografických pramenů – rytin, dřevorytů, maleb, soch, reliéfů a štuk – nenalezl nic, co by se podobalo jedné z alegorických figur ze Zlatého sálu na Kratochvíli – postavě držící provazec s osmi uzly.

---

82 Jane S. PETERS (ed.), *The Illustrated Bartsch* I-LXXII (*Netherlandish Artists* I-VII, *Early German Artists* VIII-IX, *Sixteenth-Century German Artists* X-XIII, *Early German Masters* XIV-XVII, *German Masters* 1550-1600 XVIII-XXII, *German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Centuries* XXIII, *Early Italian Masters* XXIV-XXV, *Marcantonio Raimondi* XXVI-XXVII, *Italian Masters of the Sixteenth Century* XXVIII-XXXI, *Italian Artists of the Sixteenth Century* XXXII-XL, *Cornelis Cort* LII, *Netherlandish Artists (Pre-Rembrandt Etchers)* LIII, *Netherlandish Artists* LIV, *Philips Galle* LVI, *Johan I Sadeler* (1-4) LXX, *Raphael I Sadeler* (1-3) LXXI, *AEgidius II Sadeler* (1-2) LXXII), New York 1978-1988; F. W. H. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700* I-VIII, Amsterdam 1954-1968; TÝŽ, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* I-XIV, Amsterdam 1949-2009.

83 Autor bakalářské práce užíval digitální databáze např. těchto ústavů: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Bildindex der Kunst und Architektur – Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, Albertina, Art institute of Chicago, Web gallery of art, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, The British Museum, Koninklijke Bibliotheek a desítky dalších. Detailnější informace o výše zmíněných databázích jsou v podkapitole VI.4.1.

Částečně sloužily autorovi předkládané práce jako pramen i restaurátorské zprávy památkářů, kteří letohrádek stále restaurují.[84] Přímo k restaurování štukových výjevů ve Zlatém sále dosud nebyly sepsány žádné restaurátorské zprávy ani uměleckohistorické průzkumy. Kompletní restaurátorský průzkum nejspíš bude zveřejněn po roce 2011, kdy by měl být proces restaurování Kratochvíle hotový. Je pravděpodobné, že na jeho podobu bude mít vliv i předkládaná práce, která přináší několik nově objevených předloh. Nalezení předlohy ke třem bojovníkům, kteří stíhají Cloelii, by mohlo vést i k doplňujícímu zrestaurování štukového výjevu, který restaurátoři původně bez znalosti předlohy zahladili.

Autor předkládané práce shrne a doplní dosavadní uměleckohistorické výzkumy Zlatého sálu na Kratochvíli. S pomocí dobových i moderních emblematických příruček identifikuje dosud neznámé alegorické motivy. Po zjištění teoretického významu zejména scén z římské historie zasadí své poznatky do kontextu světa Viléma z Rožmberka. Výsledky práce povedou ke konkrétním závěrům a příkladům, na kterých bude moci autor demonstrovat smysl symbolické výzdoby letohrádku. Teoretická východiska se mohou lépe zpětně vyčíst z konkrétních závěrů, které jsou snáze pochopitelné pro autora i čtenáře. Autor se tak pokusí navést čtenáře na myšlenky raně novověkého individua, které symbolické vzkazy renesančních velmožů umělo číst.

Raně novověký člověk nevnímal umělecký předmět symbolické výzdoby jen z pohledu estetika-umělce. V alegorické výzdobě se zrcadlily především konkrétní myšlenky, které chtěl zadavatel vzkázat příjemci.[85] Křesťanský rytíř užíval symbolických prostředků, aby se mohl zařadit do společnosti.[86] Autor se v motivech pokusí nalézt prvky, které se schválně

---

[84] V části popisující výzdobu Zlatého pokoje na Kratochvíli autor předkládaného pojednání využije restaurátorskou zprávu uloženou v územním odborném pracovišti Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích. Srov. Jiří BLÁHA – Jiří ČECH – Kateřina KRHÁNKOVÁ – Michal ŠRŮTEK – Jana WAISSEROVÁ, *Restaurátorská zpráva a dokumentace. Restaurování nástěnných maleb a štukové výzdoby v tzv. Zlatém pokoji (dříve pracovna Viléma z Rožmberka)*, Národní památkový ústav – Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích 2007. Funkcí některých budov letohrádku se podnětně zabývá restaurátorská zpráva Martina Pavaly z roku 1993. Výzdobou Zlatého sálu se zabývala pouze Milada ZBÍRALOVÁ, *Zpráva o etapě opravy nástěnné malby ve Zlatém sále zámku Kratochvíle prováděné v r. 1978*, Praha 1979. Identifikovala figurální výjevy na parapetech oken jako *„výjevy z příběhů o mořském bohu Poseidonovi či Neptunovi,“* které doprovází *„postavy Sirén, ženských postav s křídly a dravčími pařáty.“* O tři roky dříve táž autorka shrnula dosavadní opravy štuků ve Zlatém sále. TÁŽ, *Zpráva o I. etapě restaurování nástěnných maleb ve Zlatém sále na zámku Kratochvíle u Netolic*, Praha 1976. Vše je uloženo v Územním odborném pracovišti Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

[85] J. SEZNEC, *The survival of the pagan gods*, s. 286.

[86] Srov. Jaroslav PÁNEK (ed.), *Jan Zajíc z Házmburka, Sarmacia aneb Zpověď českého aristokrata*, Praha 2007, s. 66-68.

liší od grafických předloh. Takové rozdíly by mohly historikovi pomoci při hledání konkrétních významů, které si pod jednotlivými výjevy měl představovat dobový divák. Autor bude na ikonografický pramen nahlížet i optikou historické antropologie – ve složitém symbolickém světě alegorických motivů bude hledat aktéra – člověka.[87] V případě výzdoby letohrádku to bude zadavatel Vilém z Rožmberka, do jehož vnitřního světa a vnímání symbolické komunikace by chtěl autor proniknout. Bakalářská práce vychází z předpokladů, že zadavatel své konkrétní myšlenky zašifroval do obecných alegorických motivů ve výzdobě svého sídla. Cílem práce je takový vzkaz dešifrovat. Předpokládá se, že římské motivy zastupovaly cyklus ctností a neřestí, kterým chtěl Vilém z Rožmberka prezentovat svou urozenost.

V drobných edičních pasážích autor předkládané práce český text transkribuje; německý, latinský, italský, holandský, francouzský, španělský a hebrejský obvykle transliteruje. Kurzívou psané citace přejatých textů vkládá do uvozovek. Do hranatých závorek připisuje doplňující informace. V poznámkovém aparátu ponechává původní názvy knih, v textu je buďto volně překládá do českého jazyka, anebo jejich názvy zkracuje. Většina ilustrací v bakalářské práci je graficky upravena autorem. Vzhledem k pojetí práce jako rozbor ikonografických motivů jsou důležité obrazové přílohy vkládány do textu jednotlivých kapitol. U příloh ve čtvrté kapitole byly upravovány zejména kontrast, perspektiva a barvy. Přestože některé širší ilustrace mohly být otočeny o 90 stupňů, aby byly na papíře omezeném okraji větší, pro čtenáře elektronické verze kvalifikační práce by natočení nebylo vhodné. Pokud není v seznamu ilustrací uvedeno jinak, jsou obrazové přílohy duševním vlastnictvím autora předkládané práce. Signatury ke starým tiskům a grafikám a místo jejich uložení jsou zapsány v seznamu pramenů a obrazových příloh.

---

[87] K velmi podobným názorům dospěl již Ondřej Jakubec, který se nechce smířit se zpochybňováním ikonografických pramenů a chtěl by je taktéž považovat za historicko-antropologický pramen osobní povahy. Srov. Ondřej JAKUBEC, *Renesanční epitaf jako médium konfesijní identity v prostředí předbělohorské Chrudimi. Památník Tomáše Lvíka Domažlického (1616) a Salomeny Francové z Liblic (1619) jako historicko-antropologický pramen*, in: Theatrum historiae 3. Sborník prací Katedry historických věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice, Pardubice 2008, s. 65-84, zde s. 68.

II. Vilém z Rožmberka a jeho místo ve společnosti

I přes interdisciplinární snahy postmodernistického bádání je pro historiky stále nejdůležitější zakotvení jejich tématu v písemných pramenech. V duchu historiografické tradice se i autor pokusí sestavit úvodní základy své bakalářské práce z písemných pramenů. Nejprve se téma zařadí historiograficky se zaměřením na zachycení vnitřního světa Viléma z Rožmberka. Ve kterých knihách byly položeny otázky, na které má tato studie hledat odpovědi? Autor předkládané práce si povšimne i přístupu k ikonografickým pramenům jednotlivých badatelů.

Do osmdesátých let 20. století nahlíželi archiváři a historikové na Viléma z Rožmberka převážně z pohledu písemných pramenů. Povětšinou v drobných studiích zpracovávali rožmberské písemnosti v duchu pozitivistického směru.[88] V popředí zájmu badatelů byly spíše hospodářské úspěchy posledních Rožmberků. První samostatné studie věnované i Vilémovi z Rožmberka vydávalo v druhé polovině 20. století v českobudějovickém nakladatelství Růže. František Kavka viděl ve Vilémovi především úspěšného hospodáře a rybníkáře.[89] Spíše z ekonomické optiky popisoval rožmberského vladaře Alois Míka.[90]

Nepřímý vliv francouzské školy Annales vedl historiky k úvahám nad vnitřním světem raně novověkého člověka. Základ k historickoantropologickým tématům u Rožmberků předložil ve svých knihách Jaroslav Pánek.[91] Ukázal Viléma z Rožmberka zejména jako posledního velkého českého politika, který ukončil tradici středověké šlechty, ale pokoušel se nahlédnout i do jeho soukromí.[92] Své knihy o životech posledních Rožmberků podepřel o písemné prameny, přesto využíval i předměty hmotné kultury a ikonografické prameny. Jaroslav Pánek využil výsledky uměleckohistorických studií a naznačil jejich možný význam pro historiky.

---

88 Theodor ANTL, *Kde stávala stará tvrz Leptáč u Netolic a kdy byla zbořena?*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 15, 1890, s. 765-770; František MAREŠ, *Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 16, 1893, s. 781-786; TÝŽ, *Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 17, 1896, s. 240.

89 František KAVKA, *Zlatý věk růží*, České Budějovice 1966, zejména s. 106-107, 110-112.

90 Alois MÍKA, *Osud slavného domu*, České Budějovice 1970.

91 Jaroslav PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552*, České Budějovice 2003[2]. Původní vydání vyšlo v Praze v roce 1987. TÝŽ, *Poslední Rožmberkové*; TÝŽ, *Vilém z Rožmberka. Politik smíru*, Praha 1998.

92 TÝŽ, *Vilém z Rožmberka*, s. 290 (doslov Josefa Války).

S příchodem českokrumlovského historika Václava Bůžka na akademickou půdu Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích se těžiště výzkumů o Rožmbercích mohlo vrátit do hlavního města jižních Čech. Jihočeské badatele v devadesátých letech 20. století zajímalo, jaký byl všední život Rožmberků.[93] Některé studie o raně novověkých slavnostech umožnily pohlížet na Viléma z Rožmberka i jako na manžela.[94] Badatelské úsilí českobudějovické historické školy vedlo k první souhrnné publikaci *Dvory velmožů s erbem růže*.[95] Kniha představila čtenářům všední život posledních Rožmberků z optiky nově zpracovaných písemných pramenů. Hospodářské účty a inventáře odhalily prostředí, ve kterém se renesanční člověk pohyboval. Osobní prameny poskytly čtenářům přímý pohled do nitra raně novověkého velmože. Přestože se kolektiv autorů nesnažil o hlubší interpretaci ikonografické výzdoby rožmberských sídel, pokusili se odhadnout její význam pro další studium vnitřního světa šlechtice na sklonku 16. století.

Raně novověký šlechtic měl potřebu si neustále dokazovat své místo ve stavovsky uspořádané společnosti kupříkladu prostřednictvím slavností, ve kterých se mohla zrcadlit jeho urozenost. Komunikace mezi urozenci formou symbolicky pojatých slavností a zábav si povšimli historikové na vědeckém sympoziu v roce 1998.[96] Další nové poznatky o všedním životě renesančních velmožů členové Historického ústavu Jihočeské univerzity vydali souhrnně v roce 2002.[97] Autoři publikace *Věk urozených* se nespokojili jen s interpretací písemných a hmotných pramenů. Zasadili výzdobu jednotlivých renesančních sídel do kontextu myšlení raně novověkého člověka. Pojali výzdobu jako jeden ze způsobů komunikace renesančních urozenců a zahrnuli ji mezi raně novověké rituály. K pochopení symbolického významu raně novověkých rituálů a slavností výrazně napomohla Barbara Stollberg-

---

93 Václav BŮŽEK a kol. (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*, České Budějovice 1993 (= OH 3). Zde zejména Josef HEJNIC, *K literárním a bibliofilským zájmům dvou posledních Rožmberků*, in: TAMTÉŽ, s. 223-232; Martin HORYNA, *Vilém z Rožmberka a hudba*, in: TAMTÉŽ, s. 257-264; Petr VÁGNER, *Dny všední a sváteční rožmberských alchymistů*, in: TAMTÉŽ, s. 265-278.

94 Pavlína FARKOVÁ, *Svatba Viléma z Rožmberka se Žofií Braniborskou. Příspěvek k rituálu renesančních festivit*, České Budějovice 1995 (Diplomová práce); Jana FREJLACHOVÁ, *Svatba Viléma z Rožmberka s Kateřinou Brunšvickou. Příspěvek k renesančním slavnostem*, České Budějovice 1995 (Diplomová práce). Diplomantky se ve svých kvalifikačních pracích zabývaly především přípravou svatebních slavností. Přiložené edice svatebních smluv umožnily historikům zkoumat vztah Viléma z Rožmberka ke svým manželkám.

95 V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol. (edd.), *Dvory velmožů*.

96 Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL (edd.), *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku*, České Budějovice 2000 (= OH 8).

97 V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*.

Rilinger. Myšlení renesančních velmožů mohli jihočeští historikové se znalostí metod symbolické komunikace propojit s jejich vlastními výzkumy. Součástí festivit druhé poloviny 16. století byly i alegorické průvody a divadelní inscenace tematicky zaměřené na římské a řecké dějiny a mytologii. Nejvýznamnější velmoži se převlékali za římské císaře, aby jazykem symbolické komunikace dokazovali svou urozenost.[98]

Pokud měli *„páni a přátelé“* vnímat renesančního velmože jako urozeného, musel dbát o svou urozenost i pomocí předmětů hmotné kultury.[99] Chápání heraldické výzdoby sídel jako prostředku k zachování paměti šlechtice umožnilo historikům již bez větší bázně interpretovat ikonografické prameny.[100]

Kromě vědecky pojatých studií se objevily i shrnující publikace.[101] Patří mezi ně i pokus o recepci antiky z pohledu archiváře.[102] Práce pouze komparativně přejímá výsledky starších výzkumů k výzdobě Kratochvíle včetně většího množství chybných určení motivů, i když některé již byly určeny lépe.[103]

Užitečnými knihami se staly publikace, které umožňují pohlížet na Viléma z Rožmberka optikou méně tradičních pramenů. Vhodnou pomůckou pro historiky se stala publikace Lenky Veselé *Knihy na dvoře Rožmberků*.[104] S CD přílohou obsahující digitalizovaný Březanův katalog knih si mohou historikové ověřit, jaké knihy měli Rožmberkové ve své knihovně. Další příručkou by se mohla stát kniha *Mince a medaile posledních*

---

98 V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*; Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL (edd.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

99 Srov. V. BŮŽEK, *„Páni a přátelé“ v myšlení a každodenním životě české a moravské šlechty na prahu novověku*, ČČH 100, 2002, s. 229-264.

100 V. BŮŽEK – P. KRÁL (edd.), *Paměť urozenosti*.

101 Bohumír NĚMEC, *Rožmberkové. Životopisná encyklopedie panského rodu*, České Budějovice 2001.

102 František KOTĚŠOVEC, *„Festina lente.“ Vilém z Rožmberka a recepce antiky v renesanci*, Vodňany a Vodňansko 6, 2004, s. 29-45.

103 Motivy ve Zlatém sále neměly přímou předlohu v ilustracích Hanse Bocksbergera, ale Josta Ammana. Uváděný souboj Horaciů a Curiatů je ve skutečnosti souboj Horatia Cocla na mostě s Etrusky (motiv již Milada Lejsková správně určila). Mucius Scaevola byl ve štuku zachycen ve vedlejší hale, ve Zlatém sále je pouze namalován na dveřní špaletě. Kleopatra na Kratochvíli není vyobrazena, její přítomnost po chybném určení F. Dl. Středy již Milada Lejsková vyvrátila. Ve vedlejším sále na trůnu nesedí Tarquinius s knihou Sibyllinu (určení Milada Lejsková chybně převzala z mylného určení Augusta Sedláčka), ale Romulus, který Římu předčítá své zákony (dosud nebylo nikde zmíněno). Alegorii Chudoby již nesprávně určila Milada Lejsková, která ji omylem přisoudila Tarquiniovi Collatinovi (správně se o alegorii zmínil až Petr Pavelec). Srov. TAMTÉŽ, s. 42-43; M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292-293; F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, Zámek Kratochvíle, Praha 1916, s. 23-24; P. PAVELEC, *Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově*, s. 477; August SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze Království českého* VII, Praha 1890, s. 112.

104 L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*.

Rožmberků: Vilém (1535-1592) a Petr Vok z Rožmberka (1539-1611).[105] V knize Tomáše Kleisnera a Zuzany Holečkové si mohou historikové najít, jak se prezentoval Vilém z Rožmberka na svých mincích, neboli jaký titul používal v průběhu svého života.

Zápisky rožmberského archiváře Václava Březana se staly užitečným zdrojem informací o životě posledních Rožmberků, ze kterých čerpalo několik generací historiků.[106] Předkládaná bakalářská práce se po stránce faktografické opírá zejména o *Rožmberské kroniky* vydané Jaroslavem Pánkem.[107] Jarmila Krčálová přišla s několika dalšími prameny, které vypovídají o historii, stavbě a výzdobě Kratochvíle. Patří mezi ně dochované účty za vymalování a vyštukování místností letohrádku či inventář z roku 1602.[108] Z nich lze přibližně vyčíst počet obyvatel letohrádku a jeho kapacity. Vrhcáby zmíněné v inventáři z roku 1597 prozradily, čím se bavil Petr Vok na Kratochvíli ve volném čase.[109] Přesnější informace o kapacitních možnostech letohrádku již podal Jiří Kubeš při zpracovávání kuchyňských účtů na Kratochvíli.[110] Z jejich výzkumu se může vyčíst, co Vilém z Rožmberka jedl, ale i jak často Kratochvíli navštěvoval. Proč měl rožmberský vladař potřebu dodržovat ctnosti a bojovat o zachování své urozenosti i výzdobou letohrádku? Autor předkládané práce vychází zejména z Castiglioneho *Dvořana*.[111] O nejstarší podobě Kratochvíle vypovídá veduta z roku 1686.[112]

---

[105] Tomáš KLEISNER, Zuzana HOLEČKOVÁ, *Mince a medaile posledních Rožmberků: Vilém (1535-1592) a Petr Vok z Rožmberka (1539-1611)*, Praha 2006.

[106] Zápisky Václava Březana byly vydány již v roce 1847 – Václav BŘEZAN, *Život Wiléma z Rosenberka*, Praha 1847 (vydal Kronberger a Řiwnáč).

[107] J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*. Jaroslava Pánka ještě doplnila Anna KUBÍKOVÁ, *Rožmberské kroniky. Krátký a sumovní výtah od Václava Březana*, České Budějovice 2005.

[108] *Inventář panství netolického na zámku Kratochvíli*, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7I2. Srov. Jarmila KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986, s. 130-132. Autor pracoval i s dosud nezveřejněným inventářem z roku 1597 (se kterým již se již zabýval Aleš Stejskal, ale jen pro interní potřeby Národního památkového ústavu) – *Inventář na všelijaké věci jeho Milosti páně, které zůstávají při zámku Kratochvíli. Též je napotřebí, které jsou v polnost Václava Ptáčníka při voboře. A při mlýnech jeho milosti páně, na panství netolickým, sepsán v sobotu po Svatém Linharthě, Léta 1597*, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, sbírka Vrchní úřad Český Krumlov – Staré oddělení, sign. II B 7I1. Inventář z roku 1597 odhalil některé předměty, které měl v jednotlivých místnostech Petr Vok. Patřily mezi ně např. tři malované sklenice s přikrývadly a jedna velká konev ozdobená papouškem.

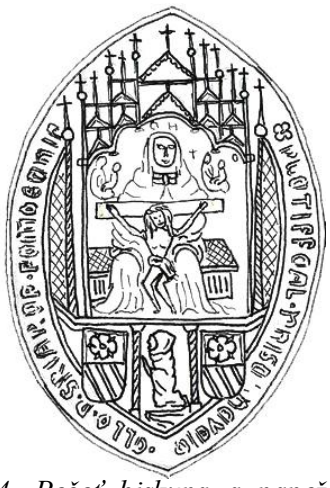
[109] TAMTÉŽ, fol. 2v.

[110] Jiří KUBEŠ, *"Tehdáž, když v voboře před morem bytností jsem byl." Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592-1602*, in: Historie 1997. Sborník prací z Celostátní studentské vědecké konference, Brno 1998, s. 143-180.

[111] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvořan*, Praha 1978 (přeložil Adolf Felix). Rožmberkové měli verzi z roku 1574 (Březanův katalog, fol. 1457).

[112] Vedutu namaloval Jindřich de Verle; je přístupná ve Velkém horním sále letohrádku Kratochvíle.

První náznaky toho, že by se Rožmberkové začali hlásit k antickým předkům, pochází ještě ze středověku. V polovině 15. století se Oldřichu II. z Rožmberka naskytla příležitost, jak by mohl svůj rod v pozdně středověké, stavovsky uspořádané společnosti povýšit nad ostatními v Království českém. Ve vidině snadného zbohatnutí se příslušníci italského rodu Orsini rozhodli podpořit Rožmberky a nabídli se, že jim potvrdí jejich společný původ. Falešné smlouvy sepsali Oldřichovi synové v letech 1468 a 1481. Falza použili Rožmberkové, když chtěli obnovit jejich výsadní postavení při zasedání zemského soudu.[113]



4. Pečeť biskupa a papežského legáta Ursa Orsiniho ze dne 17. 7. 1481.

S nástupem Habsburků na český trůn se Čechy začaly otevírat okolním zemím, se kterými se česká stavovská obec dostávala do stále intenzivnějšího kontaktu. Diplomatické vazby, služby u dvora nebo v armádě a vzájemné sňatky prohloubily vztahy se spíše uzavřenou českou šlechtou. Mladí urozenci pronikli do světa dospělých skrze kavalírské cesty, během kterých se vzdělávali na evropských dvorech. Připravovali se na život ve šlechtické společnosti, ve které se měli snažit prosadit, zápasit s ostatními o své postavení. Boj se ovšem už nekonal na turnajových kolbištích, jako to bylo ve středověku.[114] Urozenci získali bohaté vzdělání, zdokonalovali své schopnosti v jízdě na koni, šermu, tanci a v hudbě. Středověký křesťanský rytíř měl doložit statečnost, čestnost, chrabrost a moudrost udatností v boji. Stejně jako středověký člověk musel i renesanční urozenec zdokonalovat své ctnosti po celý svůj život. Od narození byl předurčen k uchování urozenosti rodu. Nešlo jen o biologický aspekt – zplození mužského potomka, manželky se pečlivě vybíraly podle prostředí, ze kterého pocházely. Během života měl urozenec získat co největší majetek, který mu posloužil k prezentaci jeho moci a urozenosti. Zvolením kariéry mohl prokázat svou odda-

---

[113] K legendě o dělení růží i se shrnutím starší literatury Josef HRDLIČKA, *Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Paměť urozenosti, s. 68-87, zejména s. 68-69; Václav BŮŽEK – Stanislav DOLEŽAL – Josef HRDLIČKA – Miroslav NOVOTNÝ – Rostislav SMÍŠEK (edd.), *Jezuitská divadelní hra Rosa Novodomensis. Zlatá a červená pětilistá růže na zlatých houdách jako nástroje tvorby mýtu*, in: Václav Bůžek (ed.), Šlechta raného novověku pohledem českých, francouzských a španělských historiků, České Budějovice 2009 (= OH 13), s. 263-305.

[114] Přesto se renesanční šlechtici rádi účastnili turnajů, srov. Anna KUBÍKOVÁ, *Turnaj neboli rytířské klání na dvoře pana Viléma z Rožmberka*, Výběr 43, 2006, s. 51-54.

nost vlasti a panovníkovi.[115] Do takového prostředí se zrodil jeden z nejvýznamnějších urozenců druhé poloviny 16. století – Vilém z Rožmberka.

Jeho život začal 10. března 1535 na zámku Schützendorf v Horních Rakousích. Dětství trávil se sourozenci u své tety Anny Rožmberské z Hradce v Jindřichově Hradci, kde navázal přátelské styky s pozdějšími spojenci a švagrem Jáchymem a Zachariášem z Hradce.[116] Vilém se nejprve vzdělával ve škole Arnošta Krajíře z Krajku v Mladé Boleslavi, poté se učil ve škole při biskupství v Pasově.[117] Zde se mu nedostalo jen náboženského a humanistického vzdělání. Se svými spolužáky z řad české, rakouské a říšské šlechty získával i společenské návyky, jak by se měl ve šlechtickém prostředí správně chovat. Pasovský biskup Wolfgang ze Salmu často zval svého žáka na své renesanční sídlo v Hackelbergu, které mohlo být později inspirací při budování renesančního letohrádku Kratochvíle.[118]

Výprava do Itálie v roce 1551 nebyla pro Viléma z Rožmberka jen velkým dobrodružstvím, ve kterém mohl poznávat renesanční kulturu. Najednou se mu otevřel svět nové evropské politiky. Aby se mohl později lépe uplatnit, pravděpodobně se již během této výpravy snažil zapůsobit na ostatní účastníky a získat tím cenné kontakty. V Itálii musel být Vilém ohromen tamní renesanční architekturou i dvorským stylem života. Italské umění propojovalo životní slasti s kultem antiky. Vilém velmi rychle přišel takovému životu na chuť, získal nový výtvarný a hudební vkus. Zatímco oděvy a pokrmy začal z Itálie dovážet ihned po příjezdu, na přestavbu svých hradů a tvrzí a výstavbu zámků si musel ještě několik let až desetiletí počkat. V Itálii si Vilém uvědomil, že světu vládnou zejména informace, proto se začal intenzivně zajímat o aktuální dění z celého světa.[119]

---

[115] Petr MAŤA, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004, s. 61; Václav BŮŽEK, *Urozenec*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Člověk, s. 79-111; Václav BŮŽEK, *Šlechta ze zemí Koruny české na habsburských dvorech v předbělohorském století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (= OH 10), 2003, s. 153-189.

[116] Blíže k rodinným vztahům Rožmberků a pánů z Hradce: Jiří KUBEŠ, *Rodinné vztahy pánů z Hradce a Rožmberků v předbělohorském století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Poslední páni z Hradce, České Budějovice 1998 (= OH 6), 1998, s. 273-288. Souhrnně k pánům z Hradce V. BŮŽEK – P. KRÁL (edd.), *Poslední páni z Hradce*; V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA kol., *Dvory velmožů*, s. 12.

[117] J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 40. Srov. Více ke vzdělání raně novověkého šlechtice: V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 293-295; V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA kol., *Dvory velmožů*, s. 75-76.

[118] Jaroslav PÁNEK, *Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím*, in: V. Bůžek a kol., Život na dvoře, s. 11-14.

[119] Výpravu do Itálie vedl Vratislav z Pernštejna, budoucí Vilémův spojenec. K tomu J. PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*. Cestováním posledních Rožmberků se zabýval TÝŽ, *Zahraniční cesty*, s. 9-32.

Jako hejtman Prácheňského kraje neměl osmnáctiletý Vilém z Rožmberka nijak velkou moc, ale i přesto v sobě neskrýval své ambice. Když měl zasednout k zemskému soudu, pozvání odmítl. Neseděl by totiž na čestném místě vedle krále. V raném novověku byl zasedací pořádek velice důležitý, nejblíže králi seděli vždy ti nejurozenější. V zemském zřízení z roku 1549 bylo uvedeno přední postavení knížat z Plavna před Rožmberky. První místo na zemském soudě by tak zaujala knížata z Plavna. Kdyby se Vilém soudu zúčastnil, veřejně by tím uznal jejich nadřazenost. Proto v letech 1554-1556 vedl zdlouhavý spor s Jindřichem IV. z Plavna. Páni z Plavna se považovali za říšská knížata. V říšské titulatuře byla knížata nadřazená pánům. V Království českém platila hierarchie podle Vladislavského zřízení zemského, kde byli pouze páni a rytíři. Vilém chtěl obnovit přední postavení svého rodu ve stavovské společnosti.[120] Ve sporu s nejvyšším kancléřem Království českého s Jindřichem z Plavna se česká společnost rozdělila na dva tábory. K Vilémovi se přikláněla většina šlechty spolu s příbuznými pány z Hradce. Císař ustanovil komisi, která měla jejich problém vyřešit. Ta rozhodla, že se budou se šlechtické stavy v Království českém dělit jen na pány a rytíře a že čestné místo po pravici krále náleží výhradně Rožmberkům.[121] Až poté Vilém z Rožmberka zasedal u zemského soudu.[122]

Vysokou urozenost Rožmberků prokazoval Vilém dlouhou historií svého rodu. K tomu Rožmberkům již po staletí pomáhala falza starých listin; rožmberský rod podle nich sahal do antické Itálie.[123] Svůj italský původ Vilém zmínil, i když se odmítl dostavit k zemskému soudu.[124] Svým vystupováním, kdy se sám prohlašoval za následníka prastarého rodu a

---

[120] „[…] *neráčí* [Vilém z Rožmberka] *moci dosednouti do soudu zemského, totižto z příčiny místa svého a pana otce jejich, knížat* [z Plavna].“ J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 90.

[121] „[…] *že v zřízení zemském starém jsou se stavové za krále Vladislava sobě zapsali a zavázali na věčné budoucí časy sobě to držeti a pány z Rožmberka při tom místě hned po pravé ruce králi v soudu zemským, a ne knížat, zanechati*“ TAMTÉŽ, s. 88. K tomu se shrnutím starší literatury Jaroslav PÁNEK, *Zápas o vedení české stavovské obce v polovině 16. století. Knížata z Plavna a Vilém z Rožmberka 1547-1556*, ČsČH 31, 1983, s. 855-884.

[122] V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 12; F. KAVKA, *Zlatý věk*, s. 92-93. Srov. *„žádal, abyste mne* […] *do soudu dosazovati neráčili* […] *dobře znáti ráčíte, jak jest mi možné pro rod můj a poctivost svú jináče nežli předkové moji do soudu zemskýho dosednouti* […] *Neb pro rod a poctivost svú stížnosti své strany téhož místa mého v tento sněm… na stavy království tohoto také vznést míním.* […] *Já pak od své mladosti vždycky jsem při Vaší Královské Milosti ve všech věcech podle své nejvyšší možnosti poddaně a poslušně se choval a s pomocí boží ještě chovati budu.* J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan,* s. 84.

[123] J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 89; J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s 90-99. Srov. V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 63, 140-141.

[124] *„Nemíní v Čechách zůstati, než tam zase obrátiti se, odkudž jeho původ jest, to jest do Itálie.“* J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan,* s. 72. *„…ježto pán z Rožmberka netoliko od čtyř set let rodu knížecího* [narážka na

choval se i podle toho, mohl získat respekt ostatních pánů. Možná i díky těmto sklonům ke zviditelnění svého vznešeného rodu bylo nakonec Rožmberkům přední postavení jejich rodu v české stavovské obci uznáno.

Od té doby začal Vilém z Rožmberka jako první používat titul *„vysoce urozený.“* Již od roku 1551 působil jako vladař rodu rožmberského v čele Rožmberků. Ale to mu nestačilo; sám se svým titulem povýšil před všechny urozené. Oslovení *„vysoce urozený“* se v Čechách začalo používat až po roce 1620. Vilém z Rožmberka tak předběhl svou dobu o několik generací. Titulem *„vysoce urozený“* se Vilém povyšoval nad ostatní urozence, mohl se přitom inspirovat i u titulatury římských císařů, ale spíše ji převzal od říšské šlechty.[125]

„Dalším dokladem toho, že Vilém z Rožmberka pečoval o pověst svého rodu již na začátku v padesátých letech 16. století, bylo rozšíření rožmberského znaku. Aby ještě více zdůraznil svůj urozený původ, nechal do svého znaku umístit zlaté břevno s hadem a do spodní části šikmé červené pruhy, které představovaly italský rod Orsiniů, označených za domnělé předky Rožmberků. […] *Na pečetích Viléma z Rožmberka se začal nový znak objevovat v roce 1558. O dva roky dříve ještě Vilém používal pečeti se samotnou rožmberskou růží.* […] *Na pečeti z roku 1583 se poprvé objevilo označení* Ursini.[126] *Je na ní vyobrazen rožmberský jezdec, ale na rozdíl od druhé podobné pečeti s jezdcem z roku 1564 byl na jezdcově štítě již nový rožmberský znak.*[127] *Novým textem na pečeti se Vilém odlišil od svých předků, od kterých původně převzal podobu pečeti v roce 1564.* […] *Druhá známá pečeť, ve které se Vilém označoval za*

5. Pečeť Viléma z Rožmberka s nápisem „Ursinus“ z roku 1590 s Řádem zlatého rouna.

čtyřsetletý knížecí rod z Plavna] *býti ráčí, ale mnohem více, což kdyby k tomu přijíti mělo, to by se ukázalo.“* TAMTÉŽ, s. 88.

125 Titulaturou českých šlechticů se zabýval P. MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 67-76.

126 „*SIGIL*[lum] *WILHELMI VRSINI DE ROSENBERG“* ze dne 2. 6. 1583, běžící jezdec má na štítě nový rožmberský znak.

127 „*SIGILLUM WILHELMI DE ROSENBERG“* z roku 1564, běžící jezdec má na štítě ještě starý rožmberský znak pouze s pětilistou růží. Stejní jezdci byli vyobrazeni na pečetích Jošta II. z Rožmberka, Petra IV. z Rožmberka, Oldřicha II. z Rožmberka, Petra II. z Rožmberka, Petra I. z Rožmberka a Jindřicha I. z Rožmberka. Možná se tak chtěl Vilém vyrovnat svým předkům a posléze je ještě překonat novým znakem a připsáním Orsiniů. Srov. *„Pro šlechtice je pohanou už to, nedosáhnou-li aspoň úrovně svých otců.“* B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 46–47.

následníka rodu Orsiniů, byla z roku 1590 (obr. 5).*"*[128] Přivlastnění jména *„Ursinus"* se úzce ztotožňuje s kompozicí Zlatého sálu na Kratochvíli, který byl schválně zaměřen na římskou historii.

Podporou věd, literatury, umění a hudby mohl Vilém z Rožmberka dokázat svou moudrost, jednu z disciplín, kterou se měl ve společnosti prokazovat. Vilém byl ovlivněn humanistickým vzděláním a katolickou výchovou. Podporoval Karlovu univerzitu, českokrumlovskou školu a výstavbu jezuitské koleje. Působil i jako mecenáš, byl předurčen k podpoře začínajících umělců, literátů a učenců. Patřil mezi ně např. Šimon Lomnický z Budče. Na své panství si zval alchymisty. Mohl v nich vidět šanci na urovnání dluhů z proměněného zlata či vynálezu elixíru mládí, který by mu zajistil nekonečné trvání rodu. Sečtělejší Petr Vok v alchymisty nevěřil a podvodníky nechal uvěznit. Podporoval skutečné vědce – lékaře, astronomy, hvězdáře, matematiky, geometry a kartografy. Navíc ve své *„kunstkomoře"* vystavoval opravdu rozličné předměty.[129]

Život Viléma z Rožmberka naplnila zejména jeho kariéra, v různých funkcích sloužil od osmnácti let až do své smrti v padesáti sedmi letech. Byl příliš urozený na to, aby se dal do armády. Práce v zemských úřadech pro něj znamenala ideální možnost, jak pomoci své zemi a svému panovníkovi. Mohl ukázat, že i v tomto směru Vilém následuje zásady ctnostných dvořanů.[130] Mohl se cílevědomě vypracovat od těch nižších funkcí až nakonec k té nejvyšší. Výrazně mu k tomu pomohly i jeho kontakty, stýkal se s německou šlechtou, znal se s arcikníže tem Ferdinandem, králem Maxmiliánem i císařem Ferdinandem I.[131]

Vilém z Rožmberka byl často panovníkem pověřován diplomatickými úkoly v Království českém a v zahraničí. I zde si vypracoval uznání. Začínal jako hejtman Prácheňského kraje (1553), ale již v roce 1560 povýšil na nejvyššího komorníka Království českého. Dostal se tak blíže králi a získal vliv na zemském soudě. Vilémovi přitom hodně

---

[128] Převzato a doplněno o poznámky z – Petr KINDLMANN, *Odkaz údajných italských prapředků na pečetích posledních Rožmberků*, Jihočeský herold, 2009, č. 2, s. 22-23. Vypracováno z překreslených pečetí (je známo celkem dvacet pět pečetí Viléma z Rožmberka) podle – Miroslav MILEC, *Páni z Rožmberka*, Jihočeský Herold, 2007, č. 2, s. 12-29.

[129] V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 150-158. Srov. P. VÁGNER, *Dny všední a sváteční rožmberských alchymistů.*

[130] Srov. *„Přál bych si, aby dvořan miloval a přímo zbožňoval panovníka, jemuž slouží, aby k tomu soustředil všechny myšlenky a duševní síly a podřizoval všechny své tužby, zvyklosti, přání se mu zalíbit."* B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 117; ke kariéře blíže P. MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 328-432.

[131] J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 93.

napomohly známosti s manžely jeho sester. Spojil se s kancléřem Jáchymem z Hradce a pražským purkrabím Janem mladším Popelem z Lobkovic. Společně tvořili jakýsi triumvirát, téměř ovládali zemský soud, sněm i královskou radu.[132]

Během tureckého ohrožení Uher se Vilém z Rožmberka ujal pozice nejvyššího polního hejtmana. Svou službou v armádě se Vilém ukázal i jako ctnostný křesťanský rytíř, který je schopný hájit svou zemi i osobním zastoupením v bojích.[133] Po smrti Jáchyma z Hradce v roce 1565 se Vilém pomalu dostával do vyšší politiky. O pět let později zemřel i Jan mladší Popel z Lobkovic a nadešel čas pro sestavení nové zemské vlády. Král nabídl Vilémovi funkci nejvyššího purkrabího, jenž zastupoval krále. Král v Praze moc nepobýval, proto měl nejvyšší purkrabí značnou moc. S přijetím tak vysokého úřadu si Vilém nechal pořídit privilegium, ve kterém se potvrzuje nadřazenost rožmberského vladařství nad nejvyšším purkrabstvím. Ve svých pětatřiceti letech Vilém dosáhl vrcholu své moci a nejspíš i svého snu stát se nejmocnějším a nejvěrnějším služebníkem svého panovníka.[134]

Vilém z Rožmberka významně podporoval habsburskou politiku.[135] Na diplomatických cestách v Polsku zastupoval Habsburky při volbě nového krále.[136] Po proniknutí do sítě vztahů v Polsko-litevské unii si uvědomil, že zde Habsburkové nemají šanci vyhrát, zároveň se však nesměl vzdát a zklamat Habsburky. Svým vystupováním zde navázal přátelské vztahy a získal podporu spíše pro sebe než pro Habsburky.[137] Ale mohl se dostat i do problémů, když se začínalo uvažovat o možné kandidatuře Rožmberků a polský trůn. Ve svém projevu na podporu kandidatury Maxmiliána vyzdvihoval starobylost habsburského rodu a vztahy mezi Čechy a Poláky. Tím nejspíš nechtěně upozornil na svůj vlastní taktéž urozený rod. Navíc jeho druhá manželka byla vnučkou polského krále Zikmunda I. Jagellonského.

---

[132] J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 130, 162-172.

[133] *„Soudím, že hlavní a prvou povinností dvořana má být služba ve zbrani, a přál bych si především, aby se jí věnoval pilně a s chutí a platil mezi ostatními za odvážného, zdatného a věrného tomu, komu slouží."* B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 50. Srov. J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 141-142; V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 80-81.

[134] J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové,* s. 144.

[135] Navázal přitom na Adama I. Z Hradce, který v roce 1526 podporoval Ferdinandovu kandidaturu a při jeho slavnostní korunovaci se podílel na samotném obřadu, když nesl říšské jablko. V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 7. Při volbě Karla V. se Habsburkům uplatnil Petr IV. z Rožmberka, který zdůrazňoval *„poctivost"* krále. Srov. V. BŮŽEK – R. SMÍŠEK, *Symboly rituálu. Volba Karla V.*, s. 123-124.

[136] Spolu s nejvyšším kancléřem Království českého, Vratislavem z Pernštejna.

[137] V listu Petru Vokovi napsal, že *„sobě nemalou známost a dobré přátelství* […] *způsobil"*. J. PÁNEK, *Zahraniční cesty*, s. 21.

Vilém si ale nechtěl znepřátelit Habsburky, a tak možné nabídky ucházet se polskou korunu odmítl. Přesto i v následujících letech byl přemlouván ke kandidatuře, kdyby přijal polskou korunu, mohl se později ucházet i o českou korunu. Ale nepodařilo se mu přesvědčit Habsburky, že nemají dostatečnou podporu, a tak proti nim sám nekandidoval.[138]

Jedním z efektivních způsobů posílení moci a zušlechtění svého rodu byla sňatková politika. Vilém z Rožmberka využíval své první dva sňatky k tomu, aby se dostal blíže k ostatním panovnickým rodům v Evropě. První dvě manželky pocházely z řad říšských protestantských knížat. Kateřina z Brunšviku byla sestrou brunšvického vévody Erika II.[139] Sňatkem s Žofií z Braniboru navázal kontakt s jejím otcem, braniborským kurfiřtem Jáchymem II.[140] Kurfiřti volili panovníka Římsko-německé říše. Vilém se mohl stát užitečným prostředníkem mezi kurfiřty a Habsburky při jednáních o zvolení příštího císaře, což se i stalo v případě volby Maxmiliána II. Vilém z Rožmberka byl umírněný katolík, ale jeho první dvě manželky byly luteránky. Otázku náboženství řešila svatební smlouva, ve které se psalo, že nebude svou manželku nutit ke konverzi a že bude na svém dvoře vydržovat luteránského kněze.[141]

Na území německých knížectví byl Vilém označován jako *„Vilém, vladař a správce domu rožmberského“*. Dával najevo i svou majetnost; dary a oslavy jej stály nemalé částky.[142] Svatba se Žofií v Berlíně 14. prosince 1561 byla velikou událostí, svědčila o tom i přítomnost významných hostů. Čestného průvodu se účastnili např. protestantští kurfiřti August Saský a Jáchym II. Braniborský. Takové svatby se připravovaly dlouho dopředu. Nejprve se konaly uvítací ceremonie, poté byli hosté pozváni na banket, kde se bohatě zdobené stoly prohýbaly pod exotickými pokrmy. Pro pobavení hostů se konaly jezdecké turnaje, návštěvníci byli vybízeni k tanci a k poslechu hudby. V případě Vilémovy druhé svat-

---

[138] F. KAVKA, *Zlatý věk*, s. 99-100.

[139] Kateřina z Brunšviku (1534-1559) se provdala za Viléma z Rožmberka v roce 1557, ale zemřela bezdětná dva roky po sňatku. K prožívání smrti první manželky Viléma z Rožmberka – J. PÁNEK, *Václav Březan* (ed.), s. 168-170.

[140] Žofie z Braniboru (1541-1564) byla vnučkou polského krále Zikmunda I. Jagellonského. Vilémovou manželkou se stala v roce 1561, o tři roky později zemřela, aniž by Vilémovi porodila dědice. Srov. TAMTÉŽ, s. 204-205.

[141] Ke sňatkům Viléma z Rožmberka zejména V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 80-91. Dále Petr VOREL, A*ristokratické svatby v Čechách a na Moravě v 16. století jako prostředek společenské komunikace a stavovské diplomacie*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Slavnosti a zábavy, s. 191-206.

[142] J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové,* s. 107-108. Dále srov. V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 88.

by to byly i lovy, hony, taneční zábavy, maškarní ples a na konci ohňostroj.[143] Ve výběru posledních dvou manželek lze sledovat touhu Viléma po dědicovi. Když si Vilém bral svou třetí ženu Annu Marii z Bádenu, bylo nevěstě teprve šestnáct let a Vilém očekával, že mu zplodí potomka. Svolení ke sňatku dostal až od nového císaře Rudolfa II. v roce 1577.

Maxmilián II. mu předtím ke sňatku bránil, bál se posílení vlivu Rožmberků a Wittelsbachů. Tentokrát se Vilém ženil na svém panství, v roce 1578 v Českém Krumlově. Nejprve byl vyslán Petr Vok s dvořany k přivítání Anny na hranicích Království českého a Bavorska. Císař byl během svatebních slavností zastupován nejvyšším kancléřem Království českého, Vratislavem z Pernštejna, za místodržícího přijel Jiří Popel z Lobkovic. Nejvýznamnějším hostem byl oddávající Antonín Brus z Mohelnice, pražský arcibiskup.[144]

Vilém z Rožmberka si velmi přál zachovat rožmberský rod, žádné z jeho manželství mu ale dědice nepřineslo. Přestože k sobě povolával mnoho lékařů, ani mladý věk posledních manželek mu k vysněnému synovi nepomohl. Vilémova poslední manželka, Polyxena z Pernštejna, jej přežila o padesát let a svému druhému manželovi Zdeňkovi Vojtěchu Popelu z Lobkovic porodila potomka. Lze se domnívat, že vina byla na straně Viléma z Rožmberka, který byl vlivem příbuzenských svazků jeho předků neplodný. Svatba s Polyxenou se konala v roce 1587 v Rožmberském paláci v Praze. Obřad opět doprovázely velice bohaté slavnosti, karnevaly a ohňostroje. Vilém nechal zaplatit básníkům, aby uctili jeho sňatek. Polyxena vystupovala jako cílevědomá dáma, k Vilémovi se chovala zdvořile a uctivě. Dokládá to i výzdoba v jejích prostorách na Kratochvíli s alegoriemi teologických ctností. Se svým prvním manželem si ale příliš nerozuměla, svůj volný čas raději trávila na pražských zábavách.[145]

---

[143] V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 80-91. Srov. Petr DANĚK, *Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance. Na příkladu svatby Jana Krakovského z Kolovrat v Innsbrucku roku 1580*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Slavnosti a zábavy, s. 207-264.

[144] K tomu V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 271-272 (Potomci), 306-337 (manželství). Srov. J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové,* s. 110, 133-134, 212; V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 77-79, 90.

[145] TAMTÉŽ, s. 91. Ke karnevalům Petr MAŤA, *Karneval v životě a myšlení raně novověké šlechty*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Slavnosti a zábavy, s. 163-189.

III. Letohrádek Kratochvíle a jeho místo v rezidenční síti posledních Rožmberků

Rezidenční síť posledních Rožmberků dosáhla několika vrcholů. První velké sídlo měl Vilém z Rožmberka na zámku v Českém Krumlově. Českokrumlovský hrad si od padesátých let 16. století rožmberský vladař postupně přebudovával na útulnější renesanční zámek plný symbolické výzdoby. Jako vedlejší sídlo sloužila velmoži Třeboň, kterou nechal přestavět na zámek. K tomu měli Rožmberkové sídla v centrech panství, jako byla Bechyně, Nové Hrady nebo Vimperk. Některá z nich ale již příliš neudržovali a nechávali je chátrat (Nové Hrady, Rožmberk).[146]

Kromě sídel budovaných v centrech měst vyhledávali renesanční velmoži odlehlejší místa pro svůj odpočinek. Sami často cestovali a přitom chtěli přespávat v pohodlnějším prostředí. Z rušného města odjížděli do svých venkovských rezidencí.[147] V létě využíval Vilém z Rožmberka lovecké zámečky v Dobré Mysli u Lomnice nad Lužnicí a Červený Dvůr. Vrcholem příležitostných sídel se ale stala Kratochvíle u Netolic.[148] Letohrádek měl jiný smysl, než hlavní a vedlejší venkovské rezidence. Lovecké zámečky se staly místem především pro zábavu. Vznikaly daleko od velkých měst, měly sloužit velmožům k lovu a k hrám. Nechávali je stavět uprostřed přírody, aby se mohli odpoutat od každodenních povinností ve svých úřadech.[149] Byly i užitečné k ubytování známých hostů, kteří projížděli krajem a hledali vhodné místo k přespání. Odlehlý letohrádek plnil svou funkci např. i v době moru, kdy na něm bylo bezpečněji než v Českém Krumlově.[150]

O Vilémově vztahu k renesanční přírodě svědčí i jeho potřeba mít zahradu u Rožmberského paláce na Pražském hradě i za cenu skupování a bourání okolních domů.[151] Městský palác v Praze sloužil Vilémovi jako vrcholné sídlo v sedmdesátých letech 16. století, kdy

---

146 J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 253-256.

147 K tomu teoreticky Peter-Michael HAHN, *Das Residenzschloß der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft*, in: Werner Paravicini (ed.), Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit, Kiel 2005, s. 56-75.

148 J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 256.

149 Srov. Jan MUK, *K výtvarnému profilu jihočeské architektury doby posledních Rožmberků*, in: V. Bůžek a kol., Život na dvoře, s. 343-347; Václav LEDVINKA, *Funkce venkovských rezidencí a pražských paláců jihočeské šlechty v 16. a 17. století*, in: Lenka Bobková (ed.), Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století, Ústí nad Labem 1992 (= AUP, Philosophica et historica 1), s. 28-39.

150 J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 326.

151 J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 258.

tam zastával funkci nejvyššího purkrabího.[152] Za veškeré renesanční přestavby v druhé polovině 16. století mohlo okouzlení italskou renesancí, kterou znal Vilém z Rožmberka především z blízké Vídně a často navštěvovaného Innsbrucku.[153] Určitě byl ovlivněn i krásou pražských letohrádků, jejichž *„nádherně vymalované komnaty, zejména nahoře na stropech,"* zaujaly zahraniční návštěvníky, jejichž svědectví se dochovala.[154]

Ranější inspirace k renesanční přestavbě rožmberských sídel měly původ ještě v mladických zkušenostech z cest po Itálii. Z výpravy do Itálie v roce 1551 přijeli čeští šlechtici natolik uchváceni renesanční architekturou, kulturou a stylem života, že postupně začali přestavovat své staré chladné hrady do nových renesančních zámků.[155] Rožmberkové si (spolu s pány z Hradce) později z Itálie pozvali stavitele Baltazara Maggiho z Arogna, který se podílel na přestavbě v Českém Krumlově, v Bechyni i na výstavbě letohrádku Kratochvíle u Netolic.[156] Italská architektura měla českého šlechtice ohromit; měl si uvědomit, že Vilém z Rožmberka je italského původu z prastarého rodu, jehož kořeny sahají až k antickým dějinám Říma. Přestože si čeští šlechtici zvali mnoho italských stavitelů, jejich pohled na italské umění se lišil.[157] Stejně jako Češi moc nerozuměli cizí renesanci, ani Ita-

---

[152] Srov. Jarmila KRČÁLOVÁ, *Palác pánů z Rožmberka*, Umění 18, 1970, s. 469–485.

[153] K tomu V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*.

[154] E. FUČÍKOVÁ – J. JANÁČEK (edd.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfinské Praze*, s. 33.

[155] K cestě do Itálie srov. J. PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*.

[156] Služeb Maggiho využili i páni z Hradce v Hluboké nad Vltavou, Jindřichově Hradci, Telči a v Brtnici. Srov. J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*. Srov. František MAREŠ – August SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, Praha 1913, s. 62-92.

[157] K reflexi poznávání italské kultury srov. J. PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*; Simona BINKOVÁ – Josef POLIŠENSKÝ (edd.), *Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deníky a listy ze 17. století,* Praha 1989; Zdeňka TICHÁ (ed.), *Jak staří Čechové poznávali svět. Výbor ze starších českých cestopisů 14. – 17. stol.*, Praha 1984; Zdeněk HOJDA, *Benátky na konci 16. století ve dvou pražských památnících,* in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (edd.), Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, s. 69-81. K italské renesanci srov. Peter BURKE, *Italská renesance*, Praha 1996. K renesanci v Čechách zejména Jaromír HOMOLKA (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference pořádané ve dnech 6. – 8. 12. 1983*, Praha 1986; Pavel PREISS, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986; Jarmila KRČÁLOVÁ, *Italské podněty v renesančním umění českých zemí*, Umění 33, 1985, s. 54–82. Dále k renesanci např. Ivo HLOBIL – Eduard PETRŮ, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992; Jarmila KRČÁLOVÁ, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976; J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho*; Eva ŠAMÁNKOVÁ, *Architektura české renesance*, Praha 1961. Celkově k umění konce 16. století srov. B. BUKOVINSKÁ – E. FUČÍKOVÁ – I. MUCHKA, *Umění na dvoře Rudolfa II.*; J. HAUSENBLASOVÁ – L. KONEČNÝ – I. MUCHKA – M. ŠRONĚK (edd.), *Rudolf II. a Praha*; J. HAUSENBLASOVÁ – M. ŠRONĚK, *Urbs aurea*; Jan N. ASSMANN – Rumjana DAČEVA – Lubomír KONEČNÝ – Jiří KROUPA – Milan TOGNER – Martin ZLATOHLÁVEK, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika*, Praha 1996. Studie k jednotlivým památkám např. Tomáš KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*; J. KRČÁLOVÁ, *Zámek v Bučovicích*, Jan BAŽANT, Pražský *Belvedér a severská renesance*, Praha 2007; Jarmila KRČÁLOVÁ, *Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda*, Umění 21, 1973, s. 407-414; TÁŽ, *O původ-*

lové by nemuseli vědět, co vlastně měla představovat italská architektura v českých zemích. V rudolfínské Praze převládali němečtí a nizozemští umělci, kteří se sami museli učit řemeslu italské renesance, proto v Čechách mohla vznikat díla poměrně osobitá. *„Velcí stavitelé* […] *jsou tu* [v Království českém] *vzácní, většinou tu jsou jistí mistři, kteří přicházejí z Itálie* […] *a dělají si tu, co se jim zlíbí."*[158] Do Království českého se naopak dostala antická horečka po objevech starověkých vil v Římě s jistým zpožděním.[159] Renesance v Království českém se očividně *„počešťovala."*[160] Italští umělci se na Kratochvíli více zaměřili na symbolické prvky, ve kterých se zrcadlil vnitřní svět českého šlechtice.[161] Příhodné by bylo porovnání s německými a rakouskými zámky, např. s vídeňskou Neugebäude či salcburskou rezidencí Freisaal.[162] V souvislosti s Rožmberky se nabízí srovnání s italskou Mantovou, především s Palazzo del Te.[163] Přestože optimistické domněnky Jaroslava Pánka o návštěvě mantovského letohrádku během kavalírské cesty Viléma z Rožmberka mohou být i reálné, spíše byl vliv Mantovy nepřímý, prostřednictvím některého z umělců, který by ve městě trávil déle než jeden den.[164] O krásách Mantovy mohl slýchat Vilém z Rožmberka i od Ferdinanda Tyrolského.[165] I kdyby mladý Rožmberk navštívil letohrádek, nejspíš by si v záplavě přeplněné výzdoby ani nevšiml prvků, které později zdobily i jeho Kratochvíli.[166] Některé motivy z Kratochvíle lze nalézt např. v medicejské Florencii proslavené svými

---

du renesančních reliéfních cyklů v Olomouci, Umění 23, 1975, s. 127–141; Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K ikonologii figurálních štuků Hvězdy*, Umění 11, 1963, s. 209–212; TÁŽ, *K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči*, Umění 7, 1959, s. 402 – 403; M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Program štukové výzdoby tzv. Soudnice*; Květa KŘÍŽOVÁ, *K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči*, Zprávy památkové péče 66, 2006, č. 4, s. 337-340.

158 Ze spisu Vinceza Scamozziho – P. PREISS, *Italští umělci v Praze*, s. 59.

159 K recepci antiky v českém prostředí srov. Ladislav VARCL a kol., *Antika a česká kultura*, Praha 1978; André CHASTEL, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*, Brno 2003; Jana NECHUTOVÁ (ed.), *Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty*, Brno 2004; Matěj NOVOTNÝ, *Obraz starých Řeků v Carionově kronice. Příspěvek k dějinám recepce antiky*, Theatrum historiae 2, 2007, s. 27-70; F. KOTĚŠOVEC, *„Festina lente."*

160 E. ŠAMÁNKOVÁ, *Architektura české renesance*, s. 41.

161 Např. v italské vile D'Este se nachází i některé motivy známé z Kratochvíle – Mořská stvoření, kardinální ctnosti, portréty císařů, lovecké motivy, Fama apod.

162 K tomu Hilda LIETZMANN, *Das Neugebäude in Wien, Sultan Süleymans Zelt – Maximilian II. Lustschloss*, München 1987; srov. s Kratochvílí ibidem na s. 202. K Freisaalu stručně B. EULER, *Dehio-Handbuch Salzburg*, s. 651.

163 Eva Rožmberská z Kasoldu se provdala do Mantovy; její syn Jan Zrinský ze Serynu ji přijel navštívit v roce 1586. J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 328.

164 J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*, s. 70-71.

165 V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 73-75, 215-222.

166 Např. Bakchantky s činely v Ovidiově sále, hudebníci v sále Amora a Psyché a Horatius Cocles v apartmá Tajné zahrady.

divadelními inscenacemi.[167] Stejně jako na Kratochvíli si autor předkládané práce ve Florencii povšiml Cloelie, Scaevoly či Horacia Cocla.

Manýristické umění bylo pro české šlechtice plné fantastických témat. Všudypřítomné grotesky, emblematické motivy a další prvky jej uvedly do nového světa myšlení a chápání. Renesanční lidé začali více vnímat krajinu a svět kolem sebe, naučili se užívat si v manýristických zahradách či symbolicky pojatých hrách.[168] Umělci se během několika desetiletí pokusili napodobit svět, kterému to ve starověku trvalo několik staletí. Do manýristického labyrintu imaginace by mohla patřit i zdánlivě neuspořádaná výzdoba Kratochvíle, ve které se prolíná čas i prostor formou štuk a nástěnných maleb.[169] Spojení témat ze světa antických vodních a přírodních bohů přes mytické postavy po římské hrdiny mělo povzbudit ke snění. Humanistické ideály byly spojeny s přáním zadavatele, který chtěl alegorickými prostředky poukázat na své ctnosti.[170] Do snadno rozpoznatelných motivů ctností ale zakomponovali renesanční umělci i skryté politické významy, které si sami hosté ani nemuseli uvědomovat.[171] Jak moc chtěl Vilém z Rožmberka působit na jejich podvědomí? Lovecké motivy umožnily rozpomenout si na vlastní zážitky z lovu, ve kterém se sami účastníci hrdinně pustili do zápasu divokých zvířat, podobně jako římští hrdinové bránili své město. Právě vlastní vzpomínky mohly v hostech letohrádku vzbuzovat emoce. Výzdoba byla uspořádána tak, aby útočila na všechny smysly. Nejde přitom jen o malby, ale i obrazy, koberce, nábytek, zdobené nádobí a organickou výzdobu zejména květin. Do toho všeho hrála hudba, byla slyšet exotická zvěř. Slon namalovaný na Kratochvíli bylo zvíře, se kterým se někteří návštěvníci letohrádku setkali již při hrách pořádaných v Praze roku

---

[167] Z velkého množství vydaných tisků s ilustracemi alegorických vozů, mořských stvoření a mytologických postav lze zmínit např. starší vydání z roku 1579 se slavnostmi ze svatby Františka I. Medicejského s Biancou Capello – Raffaello GUALTEROTTI, *Feste nelle nozze del serenissimo don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della sereniss*[ima] *sua consorte la Sig. Bianca Cappello*, Firenze 1579. Zajímavostí je i oblíbená fráze Viléma z Rožmberka *„Festina lente“* použitá na slavnostech svatby Ferdinanda I. Medicejského s Kristýnou Lotrinskou, která byla na Kratochvíli zachycena na krbu s aliančními znaky Viléma a jeho manželky Polyxeny. Viz. TÝŽ, *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile citta di Firenze per la venuta, e per le nozze della serenissima madama Christina di Loreno moglie del serenissimo don Ferdinando Medici terzo gran duca di Toscana*, Firenze 1589, s. 158.

[168] Pojmy renesance a manýrismus v předkládané práci splývají. Zjednodušeně přiřazuje autor např. motivy ctností do renesance, zatímco grotesky již patří do manýrismu.

[169] P. PREISS, *Panoráma manýrismu*, s. 269.

[170] L. VARCL a kol., *Antika a česká kultura*, s. 290.

[171] P. BURKE, *Italská renesance*, s. 189. K římským ctnostem v ikonografii 16. a 17. století srov. Eckhard LEUSCHNER, *Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images. Constructing Authority in Sixteenth- and Seventeenth-Century Portraiture*, Studia Rudolphina 6, s. 5-25.

1570.[172] Během divadelních inscenací na sebe šlechtici brali podobu antických hrdinů. Jejich účelem bylo hlavně se prezentovat širší veřejnosti.[173] Výzdoba letohrádku měla návštěvníkům možná připomenout i některé ze zážitků z mytologických festivit, které již hosté zažili.[174]

V myšlenkovém světě renesančního velmože hrála velkou roli i potřeba zanechat po sobě nějaký odkaz, vzpomínku pro své potomky. Po celý svůj život dokazovali svému okolí svou urozenost, a proto o ni nechtěli přijít ani po smrti. Stavěli si honosná sídla, ve kterých hrála značnou roli symbolická výzdoba, která měla přetrvat do dalších věků. Sály předků poukazovaly na urozenou minulost, velké množství vystavených i užívaných předmětů mělo na sobě rodový erb. Výzdoba jednotlivých pokojů panství často naznačovala celou škálu myšlenek jejich obyvatel, jejich touhy, pocity, snahu se prezentovat v dobrém světle. Do svých prostor zvali ostatní urozence na hostiny či pijácké zábavy. Těmi byly často zakončeny rytířské kratochvíle, zábavná dobrodružství, ve kterých si navzájem prokazovali své ctnosti. Alegorické divadelní slavnosti, ohňostroje, turnaje a lovy měly ohromit, zaujmout, působit na všechny smysly člověka.[175] Večer při hostině poslouchali přítomní hosté hudbu, tancovali, vedli odlehčené konverzace, byl to pro ně silný tělesný i duchovní prožitek. Z pomalovaných stěn a stropů na ně shlížela zvířata, která přes den lovili. Římské válečné motivy jim mohly připomenout nedávnou divadelní inscenaci, kterou pro ně pořádal sám císař. Římské bohyně představovaly ctnosti, kterými se urozenci odlišovali od prostých

---

[172] „[…] *darauf gienge der Elephant daher* […].“ Hans ZYMMERMAN, *Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen vnd herrlichen Thurniers zu Roß vnd Fuß, [et]c. So am Sontag Oculi, Anno 70. vnd dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur vnd Fürsten zu Ehren gehalten worden ist*, Augspurg 1570, fol. 14v. Srov. V. BŮŽEK, *Zrcadlo ctností*, s. 52; TÝŽ, *Ferdinand Tyrolský*, s. 188-189.

[173] K vybraným divadelním inscenacím a slavnostem: Petr MAŤA, *Oslavy jubilejního léta v Římě a česká šlechta*, JSH 66, 1997, s. 117-123; Jaroslav PÁNEK, *Divadelní představení jako výraz sebeprezentace předbělohorského aristokrata. Vizualizace slova v Sarmacii Jana Zajíce z Házmburka*, in: Historik zapomenutých dějin. Sborník příspěvků věnovaných prof. dr. Eduardu Maurovi, Praha 2003, s. 181-188; TÝŽ, *“Phasma dionysiacum” a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617*, FHB 17, Praha 1994, s. 117-129; Jiří HILMERA, *“Phasma dionysiacum” a další divadelní představení v Praze roku 1617*, tamtéž, s. 133-141.

[174] Ke vnímání renesančních divadelních inscenací podnětně B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 108-113.

[175] *„a takový ohňostroj byl uspořádan, jaký nikdo dosud nemohl vidět.“* Z krátké relace o příchodu a vjezdu císaře, která se stala v Praze 8. 11. 1558. Wolfgang MEYERPECK, *Einen kurtzen bericht von der zukunfft vnnd Einrit der Rö*[mische] *Key*[serliche] *May*[estat] *so beschehen zu Prage den Achten Nouembris des M.D.LVIII.*, Freiberg 1558, s. 12.

lidí.[176] Jedním z míst, kde zanechal Vilém z Rožmberka svůj odkaz, byl i letohrádek Kratochvíle.

Na přelomu 19. a 20. století začali archiváři a historikové zpřístupňovat archivní materiály, ze kterých mohli vyčíst některé ekonomické stránky výstavby Kratochvíle.[177] Někteří se pokoušeli i o ikonografické popisy samotné výzdoby letohrádku.[178] K rozborům výzdoby Kratochvíle se vrátily až historičky umění v šedesátých letech 20. století.[179]

6. Novodobý pohled na Kratochvíli. Z původní výzdoby je dobře patrna iluzivní malba na fasádě letohrádku.

Využitím letohrádku jako letního sídla posledních Rožmberků se zaměřením na zásobovací roli zámku se zabýval Jiří Kubeš.[180] V drobných statích se o Kratochvíli ještě zmínili někteří regionální archiváři a historici.[181] O procesech restaurování letohrádku informoval alespoň zevrubně zámecký kastelán Vojtěch Troup.[182] V obecněji pojatých studiích mezitím historikové naznačili možný význam výzdoby Kratochvíle.[183]

---

176 V. BŮŽEK – P. KRÁL, *Carpe diem*. Srov. TITÍŽ (edd.), *Paměť urozenosti*.

177 F. MAREŠ, *Materialie k dějinám umění*; Theodor ANTL, *Dějiny města Netolic*, Netolice 1903; T. ANTL, *Kde stávala stará tvrz Leptáč*.

178 F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*; A. SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze* VII, s. 115; F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3.

179 Milada Lejsková nalezla předlohy k mnoha výjevům na Kratochvíli. Předkládaná práce se snaží opravit některá její mylná zjištění a doplnit je o nově nalezené předlohy z vlastního uměleckohistorického výzkumu autora. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*; TÁŽ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*; J. KRČÁLOVÁ, *Centrální stavby české renesance*.

180 J. KUBEŠ, *Kuchyně a zásobování rožmberských sídel*, České Budějovice 1998 (Diplomová práce); TÝŽ, *Tehdáž, když v vobořе*; TÝŽ, *Zásobování sídel Petra Voka z Rožmberka potravinami (1592-1602)*, JSH 68, 1999, s. 255-289; TÝŽ, *Rosenbergica 1. Rožmberské "kuchyňské" účty. Možnosti a využití*, Scientific Papers of the University of Pardubice, Series C, Faculty of Humanities, 7, 2001, s. 17-24.

181 J. MUK, *K výtvarnému profilu jihočeské architektury*; F. KOTĚŠOVEC, *„Festina lente."*

182 Zprávy o Kratochvíli od Vojtěcha Troupy vycházely každý rok ve zprávě o činnosti – Vojtěch TROUP, *Zpráva o Kratochvíli v roce 2004*, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2004, Praha 2005, s. 40-41; TÝŽ, *Zpráva o Kratochvíli v roce 2005*, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2005, Praha 2006, s. 45-46; TÝŽ, *Zpráva o Kratochvíli v roce* 2006, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2006, Praha 2007 s. 45-46; TÝŽ, *Zpráva o Kratochvíli v roce* 2007, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2007, Praha 2008, s. 39-40.

183 J. PÁNEK, *Poslední Rožmberkové*; V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů s erbem růže.*

Vilém z Rožmberka prodělal v sedmdesátých letech 16. století závratnou změnu v kariéře, když se stal nejvyšším purkrabím. V polovině osmdesátých let jej Habsburkové odměnili řádem Zlatého rouna, který jen potvrdil jeho místo v čele stavovské společnosti.[184] Vysoké postavení, moc i vlastní prostředky vedly k přejmenování tvrze z původního *„Leptáč"* na lyričtější *„Kratochvíle."*[185] Do malebné jihočeské krajiny nechal rožmberský vladař vedle bývalého Leptáče vybudovat italskou vilu s antickými prvky. Letohrádek měl působit jako renesanční oáza klidu oddělená od okolního světa. V duchu manýrismu kontrastovaly přísné linie vily se zvlněnou krajinou. Malby na zdech a fasádách, vodní fontánky a sochy měly uvrhnout renesančního jedince do světa imaginace, který všemi svými smysly vnímal prolínání mytologie s historií a přírody s člověkem. Již za studií pobýval Vilém v renesančním Pasově, později navštívil např. renesanční Augšpurk, během cesty do Itálie viděl Marseille, Neapol, Vogheru, Janov a Miláno. Ke konci života byl Vilém z Rožmberka částečně propojen i s Mantovou, kam se provdala jeho sestra Eva z Rožmberka.[186] Mohl si pamatovat, jak renesanční kultura okouzlila jeho, a tak mohl chtít vyvolat podobný efekt úžasu i u šlechticů v Království českém. Určitě i s jistou dávkou melancholie vzpomínal na svou mladickou zkušenost z dobrodružné cesty do Itálie v roce 1551.[187] V kariéře vysoce postaveného politika bylo třeba užívat i nevšedních prostředků k dosažení svých cílů. Kromě vlastní sebeprezentace a zábavy chtěl rožmberský vladař prosadit i své politické zájmy pomocí hostin a zábav na svém letohrádku. Přestože měl vícero možností k lovu a pořádání štvanic, žádná jeho letní sídla nebyla dostatečně reprezentativní.[188]

Vilém z Rožmberka se potřetí oženil v roce 1578, tedy rok před výměnou Leptáče s Krčínem. Po téměř čtrnácti letech bez manželství měl opět po boku partnerku. Ještě v roce 1581, kdy žádal císaře o vybudování budoucí Kratochvíle, si mohl Vilém představovat, že zdejší klid daleko od ruchu měst mu pomůže zplodit potomka. Podle pramenů plánoval

---

184 Srov. Pavel R. POKORNÝ, *Zlaté rouno Viléma z Rožmberka*, in: V. Bůžek a kol., Život na dvoře, s. 401-403.

185 Tvrz Leptáč stála v Netolické oboře po staletí. Po darování Leptáče Jakubu Krčínovi si zde nechal regent vybudovat tvrz a pojmenoval ji Nový Leptáč. V roce 1581 nechal Vilém z Rožmberka Nový Leptáč přejmenovat na Kratochvíli. O rok později již započala stavba na Nové Kratochvíli, Novému Leptáči se od té doby říkalo Stará Kratochvíle. Srov. T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 114-115.

186 Jak již bylo zmíněno, srov. J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 42, 51, 62-65, 290.

187 V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 33.

188 K pořádání štvanic jako zámince k *„předávání politických informací"* srov. V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 109.

Vilém z Rožmberka stavbu Kratochvíle až od roku 1579, kdy od svého regenta Jakuba Krčína z Jelčan získal Nový Leptáč u Netolic výměnou za Sedlčany.[189] Jakub Krčín ve službách svého pána toužil po vlastním dědickém panství. V roce 1569 získal za odměnu od Viléma původní starý dvůr Leptáč pouze do držení. Následně jej přestavěl na Nový Leptáč. Objekt i nadále patřil do zlatokorunského patronátu Viléma z Rožmberka a po smrti Viléma by Krčín o Leptáč přišel. Možná se snažil připravit Nový Leptáč pro rožmberského vladaře, aby jej mohl později směnit za již dědičné Sedlčany. Jakub Krčín při přestavbě původního dvora nechal nový patrový zámek vymalovat loveckými motivy a v okolí rozšiřoval obory. Kvůli jeho budovatelským záměrům zaniklo na Netolicku několik vesnic.[190]

Na stavbě Leptáče se již podílel italský stavitel Baltazar Maggi z Arogna.[191] O výstavbu letního sídla se Jakub Krčín staral i poté, co Leptáč směnil za Sedlčany.[192] V roce 1581 byl Nový Leptáč přejmenován na Kratochvíli.[193] Výstižně tak pojmenoval jihočeskou tvrz podle její funkce. Krčín stále pomáhal s Leptáčem ještě v listopadu téhož roku.[194] V létě si Vilém přizval na Kratochvíli svého bratra, aby se s ním poradil o stavbě budoucího letohrádku.[195]

---

[189] K Leptáči T. ANTL, *Kde stávala stará tvrz Leptáč*.

[190] *„Roku toho* [1579] *Krčín, znamenav, že by na zmatku statek měl, poněvadž na duchovenstvu kláštera Koruny byl, usiloval o jinší místo, kteréž by mu v dědictví přišlo, totižto Sedlčany, kterýchž i dostal. Než Leptač dav pěkně divným hospodářstvím a myslivostí vymalovati, chuť k němu panu vladaři učinil, tak že tu pán sobě to místo k zvůli a kratochvíli obrátiti ráčil, dav tu udělati obůrku pro králíky i sice velikou oboru, kteréž rovné v Čechách není, jež bezmála v okolku dvě míle drží, plotem dřevěným ohraditi, pro niž svedeny tyto vesnice" Šitice, Čočovice, Třebánek horní a dolní a Krtel, vsi celé a od Hrbova, Třebenice a Žitného díl.* V. BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 142. Srov. J. HAUBELT, *Jakub Krčín z Jelčan*, Praha 2003, s. 116-120; A. MÍKA, *Osud*, s. 140.

[191] *„Ty pokoje s mistrem Balcarem na Leptači* [na jaře 1579] *vyměřil."* J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*, s. 31.

[192] Netolický hejtman Matěj z Veveří informoval Jakuba Krčína: „[12. prosince 1579] *Na Leptáči ta síně jest vytáflována"* T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 114.

[193] K použití výrazu „kratochvíle" Josef MACEK, *Jagellonský věk v českých zemích (1471-1526)* II. *Šlechta*, Praha 1994, s. 183-188; V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský,* s. 174-200. 10. června 1579 schválil Rudolf II. svým výnosem jmenování nové tvrze: *„Prošeni jsme ve vší poddanosti od již jmenovaného Viléma z Rožmberka, abychom jemu touž voboru i to stavení a dům za tvrz vysaditi a vyzdvihnouti a též tvrzi tak znovu vysazené jméno, totiž Kratochvíle dáti ráčili"* T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 114. Srov. „*5. julii* [5. července 1579] *pan vladař* [Vilém z Rožmberka] *byv na Třeboni a paní kněžna manželka J*[ejí] *M*[ilost] [Anna Marie z Bádenu] *na Krumlově, o to se usnesli, že na ten den jeli do obory Netolické do nového stavení a tu se žádostivě shledali. To stavení toho roku Kratochvílí nazváno a za tvrz vysazeno*." V. BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 203.

[194] „*30. Novembris* [30. listopadu 1581] *dělány štoky v oboře kratochvíli, skrze Krčína vyměřeny byvše; a toho času někteří sedláci poddaní v krádeži zvěři shledáni byvše, nařízením Krčínovým šibenicí ztrestáni; a na ostrach krčín okolo obory tři šibenice postaviti dal."* V. BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 145.

[195] „*8. Augusti* [8. srpna 1582] […] *sjeli se na Kratochvíli v oboře Netolické páni bratří z Rožmberka, poněvadž pán vladař umínil slavné stavení tu vyzdvihnouti, rady pana bratra v tom doložiti se chtěje."* V.

Stavba budovy nové Kratochvíle probíhala v letech 1583-1589.[196] Baltazar Maggi získal příležitost stavět téměř na zelené louce. Celý areál byl postaven na bažinaté půdě, do které byly zapuštěny kmeny stromů, které postupně zkameněly a i v 21. století tvoří pevné stavební základy.[197] Letohrádek tak přímo vyžaduje vodu proudící pod jeho základy, která zabraňuje vysušení a zborcení základů.

Ústřední obytná patrová budova byla obklopena zahradami, vodním příkopem a ohradní zdí s příbytky zaměstnanců a správní budovou. Letohrádek měl dokonale symetrický půdorys. Architekt umístil vilu doprostřed velkého obdélníku, který tvořily ohradní zdi a vodní příkop. Zámek byl obehnán trojitou zdí a dvěma vodními příkopy. Některé architektonické prvky nahradily iluzivní malby, které přidaly fasádám na plasticitě.[198]

Letohrádek Nová Kratochvíle stál poblíž Staré Kratochvíle, původně Nového Leptáče. O celkové dispozici jednotlivých budov nejvíce vypovídá inventář z roku 1602.[199] Leptáč měl podle něj pouze čtyři pokoje v přízemí a tři v prvním patře; všechny nejspíše obytného charakteru.[200] Dolní patra Kratochvíle obýval Jan Zrinský a jeho komorník.[201] Kromě těchto dvou obytných pokojů byly v přízemí ještě dva lovecké sály a lázně. V prvním patře měl svůj pokoj Petr Vok. Před ním patřil Vilémovi z Rožmberka, který jej nechal pomalovat starozákonními výjevy.

BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 204. Theodor Antl i August Sedláček se domnívali, že až 8. srpna bylo o stavbě Kratochvíle definitivně rozhodnuto. Vilém z Rožmberka byl spíše rozhodnutý již předtím, jen se potřeboval přeptat svého bratra, který již měl zkušenosti z přestavby zámku v Bechyni. T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 115; A. SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze* VII, s. 114.

196 O průběhu stavby Kratochvíle informoval v dopisech Jan Netolický z Tůrova Jakuba Krčína z Jelčan. Ve zprávách zde dnů 14. ledna 1582, 21. ledna 1582 a 15. června 1583 se řešily zejména kamenické práce. František MAREŠ, *Materialie k dějinám umění*. *„Při počátku roku téhož* [1582] *do Netolické obory silně cihly a kámen a vápno s potřebami veženo na mnoho set for a vše skládáno nad tvrz Leptáč.“* T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 115. *„Toho měsíce* [květen 1583] *při 15. dni Jan Netolický z Turova, ouředník téhož panství, v oboře u Netolic k novýmu štoku dal grunt postaviti a kolím dubovým a olšovým nabíjeti. Mistr Mertl, tesař, k tomu potřebován, kterýž také krovy na věže krumlovskú a bechyňskú ozdobně postavil. Štok neb krovu toho nového stavení u oboře počítal ze 21 sáhů dýlka; než šířka 12 sáhů. Mistr Balcar byl barmistrem.“* J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 315. Měl *„srovnat ten vršek, kde brána bude, jakž mistr Balcar ukazoval“*. J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*, s. 31. *„Týž pán* [Vilém z Rožmberka] *mezi všemi staveními v oboře Netolické velmi nákladné a krásné stavení, totiž vnitř v prostředku nový štok klenutý na bahně, což vše na kolí spojí, a ve všech stranách bašty zevnitř, též bránu s věží a pokoje při tom na lozumenty pro své služebníky pořádně i nákladně, též i kostelík postaviti dal.“*, V. BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 171.

197 Za informaci děkuje autor Vojtěchu Troupovi.

198 J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*, s. 35-36.

199 SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7I2, fol. 455r – 457v.

200 TAMTÉŽ, fol. 456r.

201 TAMTÉŽ, fol. 455r.

7. Na vedutě Jindřicha de Verleho z roku 1686 byla zachycena Kratochvíle spolu s nejbližším okolím. Přestože se malíř příliš nezabýval perspektivou, z nejstaršího dochovaného zobrazení Kratochvíle je cenné zejména znázornění střechy s lunetovou římsou, o kterou letohrádek přišel v baroku.

8. Proti vedutě chybí na leteckém pohledu domek v zahradě u hlavní budovy a bašta uprostřed zadní zdi s motivem rožmberského jezdce, ke kterému směroval i rožmberský jezdec ve Zlatém sále.

Bez uvedení významu byl pojmenován předpokoj a velký zlatý sál.[202] Štukovými motivy z *Dějin Říma* vyzdobený Velký zlatý sál mohl mít slavnostní funkci. Velký horní sál s vlašským krbem byl v inventáři opomenut. Ve druhém patře byly zapsány dva fraucimorské pokoje.[203] Později letohrádek přišel o renesanční střechu spolu s oběma pokoji pro ženy.

Podél hradeb stálo sedm bašt. Sídlili zde dvořané, čeleď, maršálek, sekretář, kuchmistr a kuchyňský písař.[204] Domky fungovaly i jako pekárna, kuchyně a spižírna.[205] K tomu stála v jednom z rohů hradeb kaple Narození Panny Marie. V okolí letohrádku byla různá hospodářská stavění, stáje atp. Při vstupu do Kratochvíle návštěvníky nejprve zaujala vysoká věž nad vstupní bránou. Dosud se nepodařilo najít žádný důkaz o tom, že se v ní nacházela nádrž s vodou, která by zásobila vodotrysky. Když raně novověký člověk prošel bránou, ocitl se v úplně jiném světě, který byl plný symboliky.

Vnější hradby působily spíše jako psychologická bariéra mezi okolní přírodou a vnitřním světem italské vily s nádechem antiky. Jen hradby letohrádku představovaly pro Jiřího Widmana velikou plochu, kterou vyplnil iluzivními výklenky, zdobenými okny podle vzorů emblematických knih s historickými a mytologickými postavami. Na počátku 21. století zůstává odhalena přibližně polovina motivů na vnější zdi letohrádku. Do podzimu roku 2012 by měly být zrestaurovány omítky na západní zdi spolu s vnitřní výzdobou jednoho z domů, který ke zdi přiléhá.[206]

Samotné motivy tvořící výzdobu ohradní zdi dosud nebyly podrobeny hlubšímu rozboru nebo interpretaci. Na zdech převládají výjevy válečníků z různých dob i kontinentů. Někteří bojují na koních, většina ale stojí se svou zbraní. Římští, středověcí, asijští i američtí válečníci mohou znázorňovat jakousi encyklopedii. Jsou doplněni i o některé alegorické postavy, např. Famy nebo Chudoby. K rekonstrukci některých postav by mohla částečně pomoci i Verleho veduta.

---

[202] TAMTÉŽ, fol. 455v.
[203] TAMTÉŽ.
[204] TAMTÉŽ, fol. 456v – 457v.
[205] J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*, s. 32; srov. SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 712, fol. 457v.
[206] Petr PAVELEC, *Národní kulturní památka – Státní zámek Kratochvíle. Obnova a restaurování omítek západní ohradní zdi v areálu zámku a interiéru domku zvaného Markéta v západní ohradní zdi*, České Budějovice 2010 (= zadávací řízení na zhotovitele díla).

9. Portréty mužů na jedné z bašt u Kratochvíle nade dveřmi. Nejspíše znázorňovaly majitele domku.

K ohradní zdi přiléhalo několik menších domků a kaple Narození Panny Marie. Vnitřní výzdobu domků, ve kterých žilo služebnictvo, tvořily kromě klasických renesančních rostlinných námětů i malby lvů a dívek. Rostlinné motivy byly spolu s erby Viléma z Rožmberka a jeho manželky objeveny i na prknech ve druhém patře letohrádku.[207] Doprovodnou výzdobu domků v ohradní zdi tvořili psi, mytologická zvířata, obrázky mladých chlapců a převážně rostlinné motivy. Zajímavým prvkem výzdoby byly portréty dvou mužů (obr. 9) nade dveřmi jednoho z domků, které mohly zachycovat jejich původní obyvatele.

V okolí letohrádku nechali poslední Rožmberkové vytvořit zahrady se zdobenými fontánkami.[208] Zahrada se dělila na pravoúhlé záhony. Kolem se rozkládaly rozlehlé sady. Bohatá a zároveň drahá síť vodotrysků byla dokončena v roce 1586.[209] Ve stejném roce odvezli z Innsbrucku přes Český Krumlov do netolické obory sochy, které táhlo dvanáct koní. Nejspíše šlo o plastiky do fontánek. Sochy pocházely z innsbrucké dílny vlámského umělce Alexandra Colina. Zahrada se v době zhotovení dochované veduty v roce 1686 již nezachovala. Antonín Rybička zaznamenal doklady o ovocných sadech, ozdobené

10. Socha Štědrosti ze zámku v Heidelberku. Autorem je Alexandr Colin, který možná podobné sochy poslal do Kratochvíle.

---

[207] Za informaci o výzdobě návštěvníkům nepřístupných prostorů autor předkládaného pojednání děkuje vedoucímu správy zámku Vojtěchu Troupovi.

[208] K fontánkám srov. Jarmila KRČÁLOVÁ, *Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance*, Umění 21, 1973, s. 537-541.

[209] „*Toho roku* [1586] *na Kratochvíli v oboře netolické divní vodní strojové a obrazové, skrze něž voda tekla, postaveni. Mnoho na to nákladu šlo, a nic stálého nebylo; tudy jen cizozemci* [italský stavitel Baltazar Maggi] *peníze vyšidili.*" V. BŘEZAN, *Poslední Rožmberkové*, s. 154.

zahradě s lusthauzy a fogelhauzy, vodovody, skleníky a zahřívárnami se vzácnými bylinami a květinami.[210]

Zahrada tvořila nepochybně důležitou součást renesančního způsobu života. Pokud hosté posledních Rožmberků zrovna nelovili zvěř v okolních ohradách, přes den trávili svůj volný čas v zahradě. Pro renesanční objevování smyslů byla zahrada obzvláště vhodná. Šlechtici mohli poslouchat zpěv exotických ptáků, proud tekoucí vody ve fontánkách i renesanční hudbu. Přítomnost exotické zvěře a vodních strojů dokládají písemné prameny, o hudbě v zahradě svědčí Fama namalovaná u boční brány. Na čich měly kromě zvířat vliv zejména květiny, jejichž vůně musela být všudypřítomná a i květiny donesené do letohrádku jej určitě celý provoněly. Už jen četnost rostlinných námětů ve výzdobě hradební zdi či uvnitř všech budov odhaluje důležitost květin kvůli jejich vlivu na čich, chuť i zrak. Chuť reflektují všudypřítomně zachycené malby ovoce, o kterém se lze dozvědět i z písemných pramenů. Částečně reagovaly na chuť i lovecké motivy, ať už v podobě dochovaných maleb či loveckých trofejí, které pravděpodobně spolu s rostlinami a ovocem doplňovaly vnitřní výzdobu letohrádku.

Na fasádě letohrádku se do 21. století dochovaly četné iluzivní prvky po vzoru např. českokrumlovského zámku, sluneční hodiny a znaky Viléma z Rožmberka a Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Při podrobném porovnání s vedutou z roku 1686 je patrné, že rožmberské a pernštejnské znaky byly nahrazeny aliančními znaky Eggenberků a Schwarzenberků. Eggenberské znaky se do 21. století dochovaly jen na dveřích pokojů v letohrádku. Při detailním pohledu na vedutu z roku 1686 by mohly být alespoň přibližně identifikovány portréty vojevůdců, které nechal Vilém z Rožmberka namalovat na lunetové římse.

---

[210] *„sady ovocné, zahrady ozdobené a kořenné se skvostnými lusthauzy a fogelhauzy, vodovody, skleníky a zahřívárnami, v nichž vzácné byliny a květiny“.* Antonín RYBIČKA, *Poslední Rožmberkové a jejich dědictví*, ČČM 54, 1880, s. 190; F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 66.

11. Detailnější pohled na vedutu Kratochvíle s původní střechou a lunetovou římskou s portréty vojevůdců. Nad vchodem jsou alianční znaky pozdějších majitelů Eggenberků a Schwarzenberků.

Jak již bylo řečeno, vstupní sály letohrádku měly navnadit hosty na štvanice, které je obvykle na Kratochvíli čekaly. Stropy a zdi největších místnosti v přízemí byly pokryty malbami s loveckými a zvířecími náměty.[211] V okenních špaletách namaloval Jiří Widman mytologické výjevy do malých kulatých medailonků. Některé měly spojitost s přírodním pojetím výzdoby sálu. Např. v příběhu o Apollónovi a Dafné (obr. 12) nad vstupními dveřmi se žena proměňuje v strom.[212]

---

[211] Předlohy k malířské výzdobě nalezla Milada Lejsková v knihách *Jagdbuch* a *Thierbuch*. Srov. J. HELLER, *Neuw Jag unnd Weydwerck Buch*; G. SCHALLER, *Thierbuch*; M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, s. 362-363, 365-366. Předlohy k samostatným lovcům se podařilo historičce umění nalézt v kombinaci několika předloh z vojáků od Hendricka Goltzia.

[212] Přestože Milada Lejsková ve vedlejším sále správně vyvrátila chybné určení motivu s Dafné ze *Soupisu památek*, nevěnovala pozornost medailonům ve vstupním sále, na kterých skutečně motiv s Apollónem a Dafné je zachycen. Srov. TAMTÉŽ, s. 363, 365; F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 76. Autor předkládané práce nalezl předlohu k výjevu v díle Hendricka Goltzia. Díky porování stavu výjevu z října 2009 a května 2010 (z archivu fotografií autora předkládané práce), kdy již byla malba výrazněji opravena, se lze domnívat, že restaurátoři předlohu taktéž nalezli. Srov. *Apollo en Daphne* od Roberta Willemsze de Baudous a Hendricka Goltzia z přelomu 1589-1590, uloženo v kolekci *16e-eeuwse Noord- en Zuid-Nederlandse grafiek* v Museum Boijmans Van Beuningen, dnes dostupné v internetovém archivu muzea *Het Geheugen van Nederland*.

12. Apollón a Dafné – malba v lunetě nad vstupními dveřmi do letohrádku. Předlohu graficky navrhl Robert Willemsz de Baudous, podle kterého rytinu na přelomu 1589-1590 zpracoval Hendrick Goltzius. Na znamení své lásky k Polyxeně se Vilém z Rožmberka představuje jako Apollón zamilovaný do Dafné, kterou pronásleduje. Kvůli neopětované lásce se nymfa proměňuje ve strom. Zde se přímo vybízí otázka, nakolik mohla mladičká Polyxena rožmberská z Pernštejna být náklonná pětapadesátiletému velmoži a proč se o její přítomnosti na Kratochvíli zmínil Březan jen jednou.

13. Jedna z antických postav v okenních špaletách loveckého sálu s předlohou Abrahama de Bruyna ze scény s Danaé. Ostatní postavy jsou ještě méně zřetelné, i když se znalostí předloh by stále mohly být zrestaurovány.

Na propojení světa zvířat a lidí odkazují i bohové přírodních božstev (Vertumnus, Autumnus a Cyparissus) z vedlejšího sálu.[213] Uprostřed stropu vstupní haly zachytil alianční znaky Viléma z Rožmberka s řádem Zlatého rouna a znakem Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Ve stejném sále štukem provedená ženská alegorická postava zvedá ke slunečním paprskům hořící pohár. Zajímavá je i třetice zajíců propojená ušima na stropě vedlejšího sálu.[214] Předlohy k asi deseti postavám z antického prostředí na okenních špaletách nalezla Jarmila Krčálová (obr. 13).[215] V roce 2010 jsou na Kratochvíli stále poměrně nezřetelné, i když se znalostí

[213] Předlohy k výjevům nalezla Milada Lejsková v grafikách Franze Florise a Cornelia Corta. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, s. 363, 365.

[214] Ve třech zajících viděla znázornění Svaté Trojice TAMTÉŽ, s. 363. V přízemí ale žádné další křesťanské náznaky nejsou, proto se zdá být úvaha Milady Lejskové nepravděpodobná.

[215] Ze šestidílné série tisků Abrahama de Bruyna z roku 1584. Srov. J. KRČÁLOVÁ, *Grafika a naše renesanční nástěnná malba*, s. 279.

předloh by ještě mohly být zrestaurovány. Důležitým prvkem výzdoby přízemních sálů byly možná i zvířecí trofeje a na smysly působící květiny.

Ústřední chodby, které obklopovaly jednotlivé pokoje, neměly zcela holé zdi. Renesanční graffiti na zdech s monogramy, krátkými vzkazy i kresbami vypovídají o některých méně známých stránkách vnitřního světa raně novověkého individua. Potřeba nechat se zapsat reflektuje mentalitu obyvatel letohrádku, o kterých se již jiné prameny osobní povahy nemusely dochovat. Krátká sdělení šlechticů na zdech sídel jejich hostitelů se podobají zápisům v památnících a památních knihách.[216] V raném novověku bylo nejspíše zvykem šlechticů zanechat po sobě památku i na zdech. Anebo mohly nahrazovat pamětní knihy, které např. na Kratochvíli nemusely být vedeny. Mnoho graffit se dochovalo a již bylo odkryto ve Starém královském paláci Praze. V menší míře si jich povšiml autor předkládaného pojednání i v rožmberském paláci v Praze a na Bechyni.

14. Skica renesančního velmože jako graffiti na chodbě letohrádku.

15. Mladý velmož, který píše na zeď v dobovém tisku ze studentského života.

Kresba drobnější postavy šlechtice s vysokým kloboukem v chodbě letohrádku Kratochvíle by snad mohla představovat autoportrét jednoho z umělečtěji založených návštěvníků (obr. 14). Hebrejsky psaný verš z Talmudu svědčí o nezvyklé otevřenosti a humanistickému rozpětí některého z hostů posledních Rožmberků. Přestože kurzívou psaný verš zatím nebyl rozluštěn,"חולין", pod pořekadlem zařazuje text do Chulinu, jednoho z traktátů Talmudu.[217] Přísloví z židovské bible nejspíše souviselo s loveckou tématikou okolních sálů, protože Chulin popisuje především zvířecí rituální oběti.[218] Dosavadní výzkumy o postoji po-

---

[216] Podobné letopočty, monogramy i značky s meči zaznamenali čeští šlechtici v rožmberském exempláři latinských *Žalmů*, které zveřejnila L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, s. 86. Typově by ale podobné zkratky měly odpovídat spíše zápisům v tzv. knihách Trinkbücher z pijáckých zábav. K tomu V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 229-231 a obr. 44.

[217] Za pomoc s překladem hebrejského textu autor předkládané práce děkuje Kláře Verzichové.

[218] K Chulinu srov. Michael L. RODKINSON, *The Babylonian Talmud, Book 10* I/II, Charleston 2009[2], s. 34, 347.

sledních Rožmberků k židům se opíraly pouze o seznamy hebrejských knih v jejich knihovnách a o nařízení Petra Voka, který si nechával překládat protižidovské traktáty.[219] Vlastní akt, kterým se některý z posledních Rožmberků ztotožňoval s přístupy židovské víry, byl odkryt až na Kratochvíli. Kdyby Petru Vokovi hebrejský verš po některém z jeho vzdělaných hostů vadil, nejspíše by jej nechal např. zahladit.[220]

V osobních pokojích prvního patra bylo možné nahlédnout do vnitřního světa raně novověkého velmože. Vilém z Rožmberka toužil po dědici natolik, že své myšlenky nechal symbolicky znázornit i formou malířské výzdoby svého pokoje. Ve své světnici nemusel nikoho ohromovat, ani mu dávat najevo svou urozenost a vzdělanost. Postava loutnistky dokládala Vilémovu lásku k hudbě a poezii. V německém textu namalovaném na iluzivním rámu nad hudebnicí se nejspíše skrývalo mravní ponaučení. Příběh o Samsonovi naznačoval smutný úděl posledního z dvou Rožmberků. Zatímco Samson přišel o svou sílu, Vilém se nedočkal svého potomka.[221] Juno, Athéna, Merkur, Samson, grotesky s mytickými zvířaty, andílci a několik dalších ženských i mužských figur po detailnějších ikonologických rozborech výrazně posilní výzkumy o myšlenkovém světě Viléma z Rožmberka.[222] Aliančí znaky manželů stejně jako postava Juno, Athéna a příběhy Samsona odkazují na manželskou lásku. Ve Zlatém pokoji se skrývá mnoho stále neidentifikovaných motivů. Pod oknem namaloval malíř dosud neznámý mytologický námět.[223] Místnosti vévodily malby v pěti v lunetách. Přestože se dochovaly už jen fragmenty jejich negativů, a restaurátoři dosud netuší, jak je opravit, autorovi předkládané práce se je podařilo úspěšně identifikovat.

Kromě andílků a rožmberských růží tvoří štukovou výzdobu ostatních místností mimo Zlatého sálu několik alegorických postav. Ženské alegorie čtyř ročních období odkazují nejen na zemědělské úspěchy posledních Rožmberků. Zatímco práce poddaných se poměr-

---

[219] L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, s. 177-180.

[220] Židovské nápisy se v podobném kontextu zachovaly např. na jihlavské radnici. Hebrejský nápis v osobním pokoji Petra Voka na zámku v Bechyni měl jinou úlohu.

[221] Srov. V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol. (edd.), *Dvory velmožů s erbem růže*, s. 36-37.

[222] Srov. TAMTÉŽ, M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, s. 366-367. Některé motivy se zdánlivě podobají výzdobě v Landshutu, např. Minerva z Landshutu připomíná Athénu z Kratochvíle.

[223] Vzhledem k nepřístupnosti motivu v 21. století (je umístěn za truhlou), měl autor předkládané práce k dispozici pouze pouze jednu fotografii z fotodokumentace Národního památkového ústavu. Srov. J. BLÁHA – J. ČECH – K. KRHÁNKOVÁ – M. ŠRŮTEK – J. WAISSEROVÁ, *Restaurování nástěnných maleb a štukové výzdoby v tzv. Zlatém pokoji*, obr. 140.

ně lišila podle ročních období, Vilém z Rožmberka pracoval bez ohledu na roční dobu. Stejné motivy již znal např. ze zámku v Jindřichově Hradci. Z Českého Krumlova převzal alegorii Chudoby, kterou již použil i na malbách vnější zdi Kratochvíle.[224] Čtyři kardinální a tři teologické ctnosti,[225] zabití Lukrécie, Allucius se Scipionem, Scaevola, Romulus zabíjející Rema, Romulus předkládající zákony, Curtius a Tarquinius Superbus z předsálí již úzce souvisí s výzdobou Zlatého sálu.[226] S ohledem na omezený tematický rozsah bakalářské práce se jimi autor nebude více zabývat a pouze je zmíní v souvislosti se čtením motivů ze Zlatého sálu.

Velkému hornímu sálu dominoval vlašský krb se znaky Viléma a Polyxeny z Rožmberka a nápisem *„Festina lente“*. Rožmberský vladař používal výrok *„Spěchej pomalu“* již od svého dětství. Podobný krb měli např. na Nelahozevsi a na Hluboké (nad Vltavou).[227]

V prvním patře byly na síťové klenbě štukem zachyceny ctnosti, římské i starozákonní motivy, které měly prezentovat Viléma z Rožmberka jako urozeného vládce. Mytologické motivy mohou napovídat i o plánovaném užívání Kratochvíle, na které možná chtěl pořádat i divadelní inscenace plné římské či starozákonní symboliky. Spíše měly v pojetí nastupujícího manýrismu vážné římské motivy kontrastovat se zábavným pojetím štvanic. Naopak stále v duchu renesančního přístupu k přírodě znázornil umělec v dolních sálech běžná i mytická zvířata a polozvířecí bytosti z antické mytologie, ve kterých se zrcadlí vřelý přístup k přírodním motivům renesančního individua. Na mnohých dveřích a na krbech dokládají rožmberské a pernštejnské znaky alianční propojení dvou rodů.

Kapli Panny Marie při Kratochvíli, která se stavěla od roku 1585, vysvětil 22. července 1589 papežský nuncius Antonín Puteus. Přestože vypadala kaple zvenku skromně, uvnitř byla bohatě štukově vyzdobena. Cyklus pašijí ztvárnil Antonio Melana podle předloh Al-

---

[224] P. PAVELEC, Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově, s. 477.

[225] Kardinální a teologické ctnosti v Bílém pokoji měly předlohu v díle Sierra II. Woeiriota de Bouzey. Srov. J. KRČÁLOVÁ, *Renesanční stavby*, s. 38.

[226] Motiv s Romulem předkládajícím zákony určila mylně Milada Lejsková jako *„Numa Pompilius na trůně.“* Jiní jej považovali za *„Tarquinia s knihou Sibylinou.“* Předlohu ale není těžké nalézt v ilustrovaných *Dějinách Říma*, a i když dosud v literatuře motiv nebyl správně určen, restaurátoři v 21. století již nejspíše předlohu znali. Ostatní motivy identifikovala Milada Lejsková správně. Srov. T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 50.

[227] Jarmila KRČÁLOVÁ, *Zámek Hluboká za pánů z Hradce*, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956, s. 76-85, zde s. 78.

brechta Dürera a Martena de Vose. Základní ikonografický rozbor zpracoval Martin Pavala.[228] Kromě již popsaného pašijového cyklu, svaté trojice a Ukřižování, v kapli namaloval Jiří Widman i Famu, podobně jako ji zachytil i na vnějších hradbách letohrádku.

Přestože se na Kratochvíli mohly do budoucna plánovat i nějaké slavnosti, spíše se nadále počítalo s tradičním lovem. Nejstarší záznamy o lovení v netolické oboře jsou doloženy již ze třicátých let 16. století. Lovem se zde bavili Jan Malovec z Malovic a Jiří Kořenský z Terešova. Tehdy ještě patřily místní lesy Joštu z Rožmberka. Jeho syna Viléma z Rožmberka o povolení zde lovit žádal Jan Matyáš z Veveří v roce 1556. O necelých dvacet let později zval Vilém z Rožmberka svého bratra do netolické obory, aby se zúčastnili myslivecké kratochvíle spolu s arcikníže tem Ferdinandem.[229] Rožmberský vladař snad i díky vzácné návštěvě pocítil potřebu letního reprezentativního sídla, kam by mohl zvát své *„pány a přátele."* V roce 1577 měl k dispozici pouze tvrz Nový Leptáč Jakuba Krčína. Ve stavovsky uspořádané společnosti se chtěl ukázat jako urozený velmož před ostatními šlechtici. Netolická obora mu umožnila některé své zájmy prosadit. Jen dva roky po návštěvě arcikníže te již patřila Leptáč opět Vilémovi z Rožmberka.[230]

Na významnější hosty zpravidla čekal Vilém z Rožmberka na hranicích Království českého, osobně jim poté tvořil doprovod až do svého panství. Záminkou k návštěvám jeho nových německých příbuzných nebyly jen svatby. Měli k tomu různé společenské důvody, mezi ně patřila i úmrtí Vilémových manželek. Hosté navštěvovali Viléma v Českém Krumlově a Petra Voka na Bechyni. Kromě nezbytných jednání čekaly na hosty prohlídky zámku a zahrad, knihovny a přírodovědných i uměleckých sbírek. Ne všem hostům ale šlo o obdivování knižních sbírek, italští Orsiniové přijížděli do Království českého proto, aby pod záminkou údajné legendy o původu Rožmberků bojovali o rožmberské dědictví.[231]

V druhé polovině 16. století se konaly na rožmberských dvorech svatební zábavy, masopustní hodokvasy, podzimní hony a štvanice. Těchto zábav se nejčastěji účastnili příbuzní z rodu pánů z Hradce, Švamberků a Lobkoviců. Přijížděli i Kavkové z Říčan, Krajířové,

---

[228] Martin PAVALA, *Ikonografie výzdoby kaple* [online]. Tradice, s. r. o. [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://www.tradice.com/realizace/komplex/Kratochvile/Kaple_restINT_ikonografie.htm>.

[229] „[…] *J*[eho] *M*[ilos]*ti arcikníže Ferdinand v sobotu* [...] *konečně u mne v Netolicích býti ráčí. A protož, aby se J*[eho] *M*[ilos]*ti náležitě posloužiti mohl a nějaká myslivecká kratochvíl učinila, za to žádám, že v pátek na noc aneb v sobotu tím záženi ke mně do Netolic přijedete* [...]." T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. (134-)136.

[230] TAMTÉŽ, s. 134-135.

[231] V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 103-104.

Smiřičtí, Slavatové, Švihovští a Šternberkové. Z rytířů se rožmberských slavností účastnili zejména ti usazení na panstvích v okolí rožmberských statků. Zemští úředníci byli zváni, aby na ně mohl Vilém z Rožmberka zapůsobit a vést s nimi politická jednání. Po sňatku s Polyxenou navštěvoval Viléma její bratr Jan, který marně žádal o odkoupení zadlužených pernštejnských panství.[232]

Vilém z Rožmberka neplánoval využívat Kratochvíli jen na lovy a štvanice. Mohl zde pořádat různé oslavy, pijácké zábavy či svatební veselí. Nemohly to být slavnosti většího formátu. Kapacitní možnosti letohrádku nedosahovaly úrovně pražských paláců.[233] Zlatý nebo Velký bílý sál na Kratochvíli byl menší než podobný sál v Rožmberském paláci v Praze. Na malou účast při svatbě na Kratochvíli si stěžovala i Anna Lobkovická z Hradce v roce 1589.[234] V září roku 1590 se jedna svatba skutečně na Kratochvíli konala.[235] Výsledky výzkumu Jiřího Kubeše potvrdily, že nebylo možné mít na Kratochvíli trvalejší sídlo.[236] Jiří Kubeš se sice nevěnoval užívání Kratochvíle v době Viléma z Rožmberka; kuchyňské účty, ze kterých vycházel, byly zachovány až od roku 1592. Přeneseně z nich ale lze vyčíst mnohé o stavu Kratochvíle a jejím užívání ještě před Petrem Vokem. Z kuchyňských účtů může historik rekonstruovat užívání rezidence daleko věrohodněji, než bylo známo od Václava Březana. Při srovnání s kuchyňskými účty se Březanovy údaje někdy liší, nejvíce na začátku devadesátých let 16. století. Rozcházel se v časových údajích, nepřesných datacích, navíc několik pobytů, např. i v Kratochvíli, Březan vůbec nezmínil.[237] Lze se domnívat, že ročně jeden až dva pobyty v Kratochvíli Březan opomenul zapsat, což potvrdila i dochovaná korespondence Vilémovy sestry.[238]

Na letohrádku přebýval samotný Vilém z Rožmberka jen se svými služebníky nebo s hosty. Mezi nejčastější hosty patřil Vilémův bratr. Dále jej navštěvovali ostatní velmoži, kteří patřili do okruhu *„pánů a přátel“* Viléma z Rožmberka, jako byli další příbuzní či královští úředníci. Vilém z Rožmberka byl jako hostitel na letohrádku během návštěv vždy přítomen. Pokud přijel někdo další než Petr Vok, vždy se konala štvanice. Lov byl pokaždé

---

232 TAMTÉŽ, s. 105-106.
233 Autor se tak domnívá z návštěvy Rožmberského paláce v Praze, který měl odhadem větší sál.
234 J. KUBEŠ, *Rodinné vztahy pánů z Hradce*, s. 283, 300-302.
235 J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 358.
236 J. KUBEŠ, *Tehdáž, když v vobořе*; TÝŽ, *Zásobování sídel Petra Voka*, zde ke Kratochvíli s. 263-271.
237 Podrobnější itinerář Petra Voka i se srováním s údaji Václava Březana zveřejnil Jiří Kubeš pouze v původní diplomové práci – J. KUBEŠ, *Kuchyně a zásobování rožmberských sídel*, s. 121-133.
238 Srov. J. KUBEŠ, *Rodinné vztahy pánů z Hradce*, s. 283, 300-302.

hlavním důvodem, proč na Kratochvíli Vilém zval hosty.[239] Při návštěvě *„pánů a přátel"* se nejspíše Vilém chtěl pochlubit svým letohrádkem, exotickými zvířaty v oborách, zahradou s fontánkami i výzdobou ve svém sídle. I kdyby se Vilém z Rožmberka na Kratochvíli zdržoval častěji, než Václav Březan uváděl, jeho pobyty stále nemohly být trvalejšího charakteru.[240] Když se Petr Vok chystal v roce 1598 obývat Kratochvíli déle a s větším počtem služebníků, letohrádek nebyl na něco takového připraven. Muselo se dokupovat nádobí a hledat nové způsoby zásobování Kratochvíle.[241] Lze logicky usuzovat, že ani za Viléma z Rožmberka nebylo možné Kratochvíli obývat delší dobu či s větším počtem hostů, na které Kratochvíle neměla kapacity.

V osmdesátých letech pobýval na Kratochvíli rožmberský vladař jen krátkodobě. V srpnu roku 1582 strávil Vilém z Rožmberka na letohrádku tři dny se svým bratrem a pány z Říčan.[242] Stejně dlouho u sebe hostil v říjnu téhož roku vysoké zemské úředníky i s jejich manželkami, pro které i uspořádal štvanici.[243] Podobné návštěvy se opakovaly i v dalších letech. V roce 1583 hostil na pár dnů Adama II. z Hradce a Jindřicha z Donína, kteří se opět bavili honem.[244] Následujícího roku Vilém uspořádal hon pro rytířské zástupce nižší šlechty již koncem dubna. Na letohrádku se na několik dnů ubytoval Petr Kořenský z Terešova, Jiří Reder z Redernu a Jan z Rozdražova.[245] V srpnu téhož roku trávil na Kratochvíli rožmberský vladař čtyři dny nejspíše bez návštěv.[246] Do koncepce letních pobytů na letohrádku

---

239 J. Kubeš, *Tehdáž, když v voboře,* s. 148.

240 TAMTÉŽ, s. 161.

241 TAMTÉŽ, s. 160-169.

242 *„Augusti 8* [8. srpna 1582]. *Já* [Vilém z Rožmberka] *jsem jel na Kratochvíl; pan bratr ke mně na Kratochvíl přijel, též páni Kavkové, bratří* [Mikuláš a Heralt Kavka z Říčan mladší]*, u mne byli; 11. přijel jsem na Krumlov z Kratochvíle."* J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 469.

243 *„17.* [17. října 1582] *jel jsem na Kratochvíl; a ten den přijel ke mně pan komorník* [Bohuslav Felix Hasištejnský z Lobkovic]*, pan sudí nejvyšší* [Jiří Popel z Lobkovic] *s manželkami svými; přijel též pan Jan Vchynský; 19. štvali jsme; 20. jeli jsme na Krumlov se všemi pány…"* TAMTÉŽ, s. 470.

244 *„2. Septembris* [2. září 1583] *pan Vilém z Rožmberka do obory* [u Netolic] *přijel; 3. septembris Plástovskýho rybníka sjíti se ráčil s pánem z Hradce* [Adam II. z Hradce] *a pánem z Donína* [asi Jindřich z Donína] *a štvaní drženo u Hlavatec; 4. zůstal pan vladař na Kratochvíli; 5. septembrisštvaní bylo u Hradiště; lov uděláv oboře netolické a zastřeleni čtyři jeleni…"* TAMTÉŽ, s. 314.

245 *„26. Aprilis* [26. dubna 1584] *štvaní drženo na Kratochvíli, kdež tehdáž pan vladař býti ráčil s panem Kořenským* [asi Petr Kořenský z Terešova, jinde jej Jaroslav Pánek určil jako Mikuláše Kořenskýho z Terešova] *i s jinými pány rytíři."* TAMTÉŽ, s. 316. *„24.* [24. dubna 1584] *na Kratochvíl jsem přijel; pan hrabě z Rozdražova* [Jan z Rozdražova] *a pan Redar* [asi Jiří Reder z Redernu] *byli u mne; 25. apriilis bratr můj přijel ke mně; 26. štvali jsme s panem Kořenským* [tentokrát zde Jaroslav Pánek určil Mikuláše Kořenskýho z Terešova]*; 27. na Bechyni jsem jel."* TAMTÉŽ, s. 476.

246 *„Augusti 9.* [9. srpna 1584] *dne vyjel jsem z Třeboně na Kratochvíl; 13. z Kratochvíle jsem vyjel až na Krumlov."* TAMTÉŽ, s. 476.

příliš nezapadá lednová návštěva v roce 1586, během které přijal Vilém z Rožmberka i několik hostů, kteří se zde skrývali před morem.[247] V září 1586 se na Kratochvíli konal poměrně významný lov, kterého se účastnili vysoce postavení přátelé Viléma z Rožmberka.[248] V druhé polovině srpna 1587 přijela za Vilémem z Rožmberka na Kratochvíli Anna Lobkovická z Hradce. V září téhož roku navštívil letohrádek nejspíše i její bratr. Strohou poznámku Václava Březana o odjezdu Viléma 11. září doplnila dochovaná korespondence mezi sourozenci Annou Lobkovickou z Hradce a Adamem II. z Hradce. Z dopisu je patrné, že přespávala na Novém Leptáči. Přestože se jí tam líbilo, ze zdravotních důvodů se nešla podívat na dokončovanou stavbu Kratochvíle. Na Novém Leptáči se pravděpodobně konala nějaká skromnější svatba.[249] Z dopisu vyplývá, že se na Kratochvíli pořádaly svatby ještě v Leptáči Jakuba Krčína, o čemž Václav Březan nijak neinformoval. V roce 1588 uváděl Březan tři pobyty na Kratochvíli. V květnu letohrádek pravděpodobně navštívil vladař rodu Rožmberského sám.[250] Uprostřed léta přijel na letohrádek přespat dosud asi nejvýznamnější host – arcikníže Ferdinand Tyrolský.[251] V listopadu se na Kratochvíli konal spíše rodinný pobyt Vilémovy sestry s manželem, kvůli které na letohrádek patrně přijela i Polyxena Rožmberská z Pernštejna.[252] Pobyty Polyxeny na Kratochvíli jinak nebyly udávány. Přestože letohrádek byl možná stavěn a zdoben i pro Vilémovu čtvrtou manželku, ve skutečnosti na letní zámek zřejmě s manželem ani nejezdila. V roce 1589 už měla být dostavba Kratochvíle z větší části dokončena, proto se zde mohlo koncem srpna ubytovat několik významných hostů, jejichž návštěva již mohla trvat i více než týden. Březan zaznamenal ně-

---

247 *„9. Januarii* [9. ledna 1586]*... pan vladař na hody boží vánoční přijel do kláštera svýho dědičnýho vyšebrodskýho,... odkad přijeti ráčil na Kratochvíl. 12. januarii na Kratochvíl pána navštívili pan Adam Chanovský, pan ratkovec a pan Mudrcký, pan Vilém Kavka.“* TAMTÉŽ, s. 326.

248 „*2. Septembris* [2. září 1586] *byv pan Vilém J*[eho] *M*[ilost] *na svém zámku Kratochvíli, tam k J*[eho] *M*[ilosti] *sjeli se pan kancléř nejvyšší, nap Smiřický, pan Slavata a jiných mnohých dobrých lidí. Štvaní drželi na jeleny, a měli dobrý lov*.“ TAMTÉŽ, s. 154.

249 J. KUBEŠ, *Rodinné vztahy pánů z Hradce*, s. 283, 300-302.

250 *„11. Maji* [11. května 1588] *pan vladař z Kratochvíle na Krumlov navrátiti se musil pro příjezd pana nuncius papežského* [Antonio Pueto]*.“* J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 345.

251 *„31. Julii* [31. července 1588] *J*[eho] *M*[ilost] *arcikníže Ferdinand do obory netolické na Kratochvíl jeti a tu nocleh umítá ráčil. 1. Augusti* [1. srpna 1588] *arcikníže ráčil z Kratochvíle odjeti k Tejnu nad Vltavou.“* TAMTÉŽ, s. 349.

252 „*9. Novembris* [9. listopadu 1588] *pan vladař jeti ráčil do obory netolické s paní manželkou a panem hrabětem i paní sestrou* [Pavel z Gassoldu a Eva Gassoldská z Rožmberka]*; 12. zase na Krumlov vrátili se.“* TAMTÉŽ, s. 351.

kolik hostů mezi 30. srpnem – 16. zářím.[253] V roce 1590 už třeboňský archivář uvedl pouze jeden pobyt Viléma z Rožmberka na Kratochvíli.[254] Tehdy již byl letohrádek nejspíše zcela vymalován, a tak se na něm mohla pořádat svatba Fridricha Čejkovského z Čejkova, které se účastnil i Petr Vok.[255] Dokončený Zlatý sál byl při svatbě využit nejspíše poprvé a za přítomnosti Viléma z Rožmberka i naposledy, neboť v následujících letech se již na Kratochvíli nevrátil, resp. Březan o jeho případné přítomnosti nezanechal zprávu. Podle Theodora Antla se v tu dobu v netolické oboře už chovali krávy, kozli, daňci, kohouti, bažanti, labutě, husy a lišky.[256] V roce 1591 prameny v oboře doložily přítomnost labutí, bažantů, mořských kachen a chrtů.[257]

Po smrti Viléma z Rožmberka zdědil Kratochvíli jeho bratr. Ten nadále pracoval na vylepšování zahrad a obor. Jedna z ohradních zdí letohrádku byla patrně dokončena až v roce 1600.[258] Roku 1602 byla Kratochvíle podstoupena císaři, který ji ovšem nikdy nenavštívil.[259]

---

[253] *„Týhož dne* [30. srpna 1589] *pan hejtman Markrabství moravského, pan Hynek z Valdštejna, i s paní manželkou svou ku pánu na Kratochvíl přijel; 2. septembris* [2. září 1589] *přijel pan Kryštof mladší z Lobkovic na Kratochvíl; 3. přijeli pan komorník, pán z Valdštejna* [Jan z Valdštejna], *pan Jaroslav z Smiřic a pan Jindřich z Donína na Kratochvíl; 6. dne pan hejtman moravský s paní manželkou svou ode pána zase odjeli;… 8. odjeli ráno pan komorník, pan Smiřický a pán z Valdštejna; 9. septembris* [9. září 1589] *odjel pán z Lobkovic.“* TAMTÉŽ, s. 355-356; *„12. Septembris* [12. září 1589] *pan Petr Vok z Rožmberka k J*[eho] *M*[ilosti] *panu vladařu, panu bratru svýmu, přijeti ráčil i s paní manželkou svou na Kratochvíl; 14. přijel pan sudí* [Jiří Bořita z Martinic] *na Kratochvíl. 16. dne všickni zase odjeli z Kratochvíle.“* TAMTÉŽ, s. 356.

[254] *„… 13. septembris* [13. září 1590] *pan vladař* [Vilém z Rožmberka] *z Bechyně zase na Kratochvíl navrátiti ráčil se.“* TAMTÉŽ, s. 358.

[255] *„16. septembris* [16. září 1590] *pan Petr Vok z Rožmberka ku panu bratru svýmu, panu vladařovi, přijel na Kratochvíl, kdež ten den svatební veselí konáno Fridrichovi Čejkovským* […].“ TAMTÉŽ; A. SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze* VII, s. 115.

[256] T. ANTL, *Dějiny města Netolic*, s. 137-138.

[257] TAMTÉŽ, s. 136.

[258] O zhotovení zdi a novinkách v zahradě informuje Petra Voka hejtman Jan Neuhausar: *„Při dvoře V*[aší] *M*[ilos]*ti novým u oboře kratochvíli ta zeď okolo dvora podle vyměření již jest tento tejden hotova, kromě že se vormskuje na vostro vápnem a nahoře prejzuje. Jest jí vší uděláno přes čtyři sta sáhů; jak se dohotoví, hned ta čeládka mistra Beneše bude prejzovati na krovích při týmž dvoře, co ještě loňského roku se nedokrylo… V tý zahradě nad zámkem V*[aší] *M*[ilos]*ti kratochvíli letošního roku špatně ty melouny rostou a to těmi velikejmi zimami vod země se vyzvésti nic nemohou; nežli v tý zahradě velký při zámku Kratochvíli co jest se koliv selo, vod cibule, mrkve, pohanky, konopí, jaré pšenice i hlavatice nasázený, všecko pěkně jest vyrostlý. V placu mezi oběma zámky ta zahrada dobrou zemí jest již navožena a zpravena i srovnána pěkně.“* TAMTÉŽ, s. 119-122.

[259] TAMTÉŽ, s. 122.

IV. Symbolická výzdoba Zlatého sálu jako prostředek sebeprezentace Viléma z Rožmberka

16. Centrální část Zlatého sálu složená ze dvou panoramatických fotografií. Uprostřed fotografie se nachází rožmberský jezdec, alegorie čtyř kardinálních ctností a znaky čtyř manželek Viléma z Rožmberka. Ostatní motivy pochází z římských dějin. Tři stojící ženské postavy úplně dole mají své protějšky naproti mimo ilustraci. Centrální jezdec uprostřed směřoval do zahrady k jezdci zachycenému na baště ve středu ohradní zdi, která je již zbořená. Proti předlohám byly nejspíše převráceny činelistka (dole uprostřed) a alegorie Mírnosti (nad rožmberským jezdcem, resp. pod jeho kopyty), které směřují spolu s jezdcem na sever.

Výzdoba Zlatého sálu na Kratochvíli by se mohla dělit na strop s lunetami, zdi s okenními výklenky a na malířskou výzdobu dveřních špalet. Strop a lunety jsou pokryty především devatenácti štukovými výjevy z *Dějin Říma* podle Tita Livia. Středu stropu vévodí rožmberský jezdec, kolem kterého jsou zobrazeny čtyři kardinální ctnosti a znaky manželek Viléma z Rožmberka. Úzké plochy mezi lunetami širších stěn zdobí šest ženských postav. Prostředek užších stěn je zdoben neurčitými rostlinnými motivy a nápisem *„Hoc opus est*

gratia Dei operatum." August Sedláček jej přeložil jako *„Toto dílo z milosti boží jest dokonáno."*[260] Zbývající plochy vyplňují rostlinná témata s ovocem, o které se někdy dělí páry gryfů, draků a labutí. Kromě všudypřítomných růží se ještě někde vyskytují obličeje andílků. Zdi jsou zdobeny šestihrannými dlažicemi s ústředním vzorem s tulipány. Zlaté okraje jsou protkány karafiáty. Zdi jsou pomalovány třemi andílky s hudebními nástroji na zdech při jižní straně sálu. Pod každým z osmi oken byl namalován obraz s tematikou mořských božstev doprovázený dvěma sirénami. Výzdoba dveřních špalet se podobá spíše některým scénám z osobního pokoje Viléma z Rožmberka. Groteskové fantaskní motivy s andílky, dvojicemi zvířat (motýly, ptáčky, vážkami), květinami, kadidly, bohyní úrody a satiry doplňují tři scény z římských dějin. Jeden zachycuje Scaevolu, na druhém je asi nějaké slyšení u krále, třetí je rozdělen na několik postav a scénu možná z historie Tróje. V úzkém prostoru nade dveřmi lze rozeznat napůl mužské a napůl vodní stvoření.

IV.1. Římské výjevy ve Zlatém sále

Strop Zlatého sálu pokrývá cyklus ctností i neřestí, ve kterých se Vilém z Rožmberka sebeprezentoval jako vladař.[261] Ve stavovsky uspořádané společnosti musel urozený velmož dodržovat morální způsob života, který patřil ke ctnostem křesťanského rytíře.[262] Osmnáct výjevů z římských dějin nabízí návštěvníkům Zlatého sálu morální poučení ze vznešených i zavrženíhodných činů. Vilém z Rožmberka si vybral některé motivy z *Dějin Říma* Tita Livia, které mu připomenuly jeho místo ve společnosti. Několik námětů si zvolil k oslavě jeho manželství s Polyxenou z Pernštejna. Chtěl se před svými hosty prezentovat jako urozený potomek italského rodu. Proto zavedl návštěvníky Zlatého sálu pomocí výzdoby do časů antického Říma. Mnohými motivy varoval před neřestným chováním, aby mohl naopak ještě více vychválit své kladné vlastnosti slavnými činy římských hrdinů. Sebeprezentoval se před svými hosty spletitým jazykem symbolické komunikace, s jehož pomocí mohl své kladné vlastnosti personifikovat do příběhů.

---

[260] A. SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze* VII, s. 111.

[261] K sebeprezentaci Habsburků srov. K. VOCELKA – L. HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger*, s. 121-130.

[262] Srov. V. BŮŽEK, *Sebeprezentace křesťanského rytíře*.

Některé činy se ve Zlatém sále odehrávají na více obrazech. Kdyby chtěl Antonio Melana poukázat pouze na příběh v pozadí, postačil by mu k jeho zachycení jeden výjev. Autor se pokusil zaměřit na událost, která probíhala ve chvíli, kterou znázornil italský štukatér na stropě sálu. Všechny postavy vytvořil v pohybu. Přestože jen někteří ve své roli hovoří, všechny měly na vzdělané návštěvníky sálu nějak promlouvat. Nejednou použil italský umělec prvky, které se lišily od původních předloh Josta Ammana. Analýza takových rozdílů může přispět k pochopení dobového uvažování urozeného individua. Rozdíly proti předloze přeměňují obecné morální ponaučení v pramen osobní povahy.

Autor této práce se pokusil dešifrovat odkaz, který zanechal rožmberský vladař ve výzdobě Zlatého sálu na Kratochvíli. Identifikoval jednotlivé scény, pokusil se definovat jejich význam a zařadil jej i do kontextu života Viléma z Rožmberka. Přímo se pokusil naznačit, co si mohl renesanční velmož pod příběhy z římských dějin představovat. Autor se snažil proniknout do nitra renesančního velmože, který se chtěl ve své společnosti prosadit jako vysoce urozený vladař rodu rožmberského. Nebál se přitom experimentovat a hledat významy i v námětech, které byly dosud opomíjeny. Výjevy jsou seřazeny chronologicky podle *Dějin* Tita Livia.

IV.1.1. Romulus a Remus s vlčicí

Scéna z pověsti o založení Říma zachytila známý motiv s vlčící, která kojí Romula a Rema.[263] Z Ammanovy předlohy si Melana vybral pouze vlčici s Romulem a Remem, ostatní příběhy z jejich mládí na Kratochvíli nepoužil.[264] Výjev se podobal své předloze, štukatér pouze umístil bratry do zhruba stejné výšky.[265] Na předloze jeden bratr hleděl na druhého trochu shora, ale ve Zlatém sále na Kratochvíli si byli bratři z ikonografického pohledu rovni. Shodné postavení obou bratrů nelze zcela dokázat, na začátku 20. století chyběla pravému bratrovi hlava, přesto alespoň jejich krky byly ve stejné výši.[266]

---

[263] Motiv správně určili všichni předchozí badatelé. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292.
[264] Srov. T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 45.
[265] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 4r.
[266] F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 8.

Vlčici začali Římané uznávat právě proto, že kojila samotné zakladatele Říma.[267] V jejím činu se personifikovala přívětivost a snad i mateřská láska k dětem. Vlčice se smilovala nad plačícími dětmi, kterým pak nabídla svá vemena. Vilém z Rožmberka toužil po pokračování jeho rodu, chtěl vlastní mužské potomky. Romulus a Remus měli představovat poslední potomky z jejich rodu odsouzené k záhubě. Ale jen božím zázrakem se Tiber rozvodnil a dvojčata přežila. K tomu jim pomohla i jedna ze ctností – přívětivost láskyplné vlčice. Rožmberský vladař se možná viděl v příběhu, ve kterém byli dva bratři odsouzení ke smrti bez možnosti pokračování jejich rodu. Rožmberská růže umístěná přímo nad motivem s vlčicí naznačovala, že dva mladí bratři měli představovat Viléma a Petra Voka. Potkal je podobný osud, v mládí byli odvedeni od svého otce. Romula a Rema nalezla vlčice a později vychovávala pastýřova manželka. Vilém se svým bratrem trávili mládí u příbuzných v Jindřichově Hradci.[268]

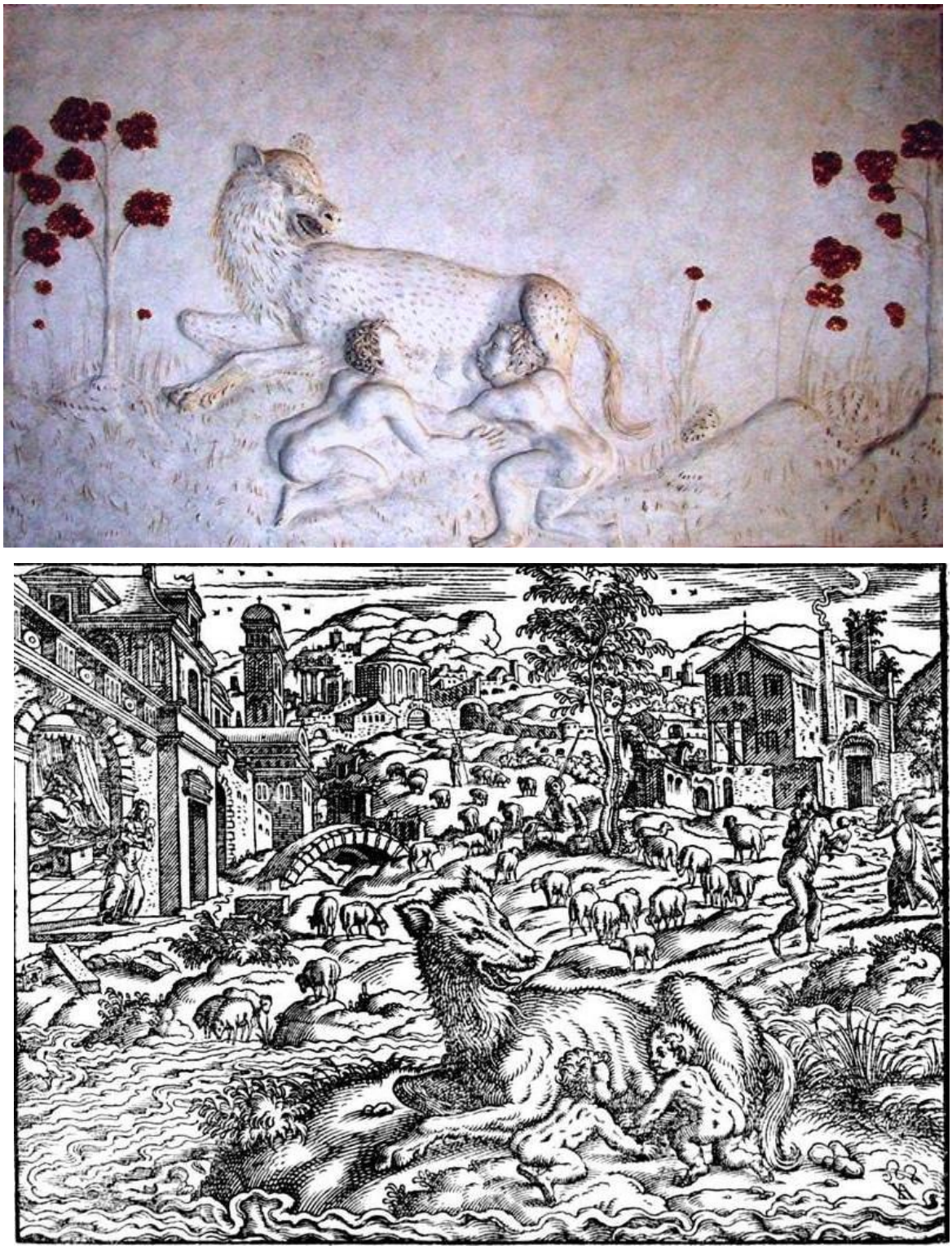
V symbolickém jazyce raně novověkých vzdělanců mohli v sátí mléka od vlčice Romulem a Remem vidět členové stavovsky uspořádané společnosti přijetí nové rodiny. Ve světě Viléma z Rožmberka mohl být Rožmberk takto brán k pánům z Hradce do jejich rodiny. Rožmberský vladař se ale nechtěl ve Zlatém sále prezentovat jen jako přítel pánů z Hradce. Spíše si přál upozornit na přijetí nového rodu Habsburků do Království českého. Představovali cizí rod, který se ale Rožmberkové rozhodli podporovat. Mohli se tak více uplatnit i v zahraniční politice. Habsburkové nejprve vstoupili na český trůn, později kandidovali i v Polském království, kde s jejich kandidaturu pomáhal právě Vilém z Rožmberka.[269]

---

[267] J. HALL, *Slovník*, s. 486.

[268] Srov. T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 45. K mládí Viléma z Rožmberka srov. J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 24-38.

[269] Srov. J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 175-201.



17. Romulus a Remus s vlčicí chronologicky uvozují dějiny Říma. Výjev by mohl symbolizovat pozitivní vztah posledních Rožmberků k Habsburkům, které přijali do Království českého, podobně jako vlčice přijala Romula a Rema.

Oba bratři byli na výjevu zachyceni ve stejné výši snad proto, aby mohl Vilém z Rožmberka prokázat respekt svému bratrovi, nad kterého se nechce povyšovat. Romulus a Remus představovali počátek Říma. Dva bratři odkazovali na jeho nejstarší známé obyvatele, v podstatě nejurozenější představitele. Oba poukazovali na starobylost Říma, podobně chtěl i Vilém z Rožmberka ukázat svůj rod jako velice starobylý. Pokoušel se naznačit, že právě v tomto bodě začíná rod Římanů, ve kterých viděl své prapotomky.[270] Motiv Romula a Rema znamenal počátek. Tvořil první ilustraci z římských dějin ve všech vydáních Tita Livia, kterým *Dějiny* začínaly.[271] Pokud některý z hostů ve Zlatém sále neznal Ammanovy ilustrace a neuměl jednotlivé výjevy správně zařadit, právě známá kojící vlčice mu mohla pomoci.[272] Kojící vlčice představovala symbol počátků Říma a jeho umístěním ve Zlatém sále jej Vilém v podstatě kodifikoval. Přestože u ostatních Ammanových předloh, které na Kratochvíli nebyly použity, je jejich nepřítomnost sporná, u kojící vlčice by bylo zvláštní, kdyby tak jasný symbol Říma ve Zlatém sále chyběl.

V renesančních grafikách byl motiv Romula a Rema s vlčicí často doprovázen říčním bohem, který se opírá o nádobu, ze kterého byla napájena říčka Tiber.[273] Ten spolu s jeho věncem a rohem hojnosti představoval hojnost. S Římem je spojovala především symbolická stavba Říma, která se za nimi často odehrávala.[274] K pochopení propojení významu motivů na Kratochvíli napomohla jedna grafika Enea Vica. Spojila scénu Cincinnatem, který se dvěma voly oral pole v grotesce nad bohyní hojnosti Ceres, pod kterou ležela vlčice s Romulem a Remem.[275]

IV.1.2. Zástupci tří kmenů prosí krále kvůli únosu jejich dcer

V levé části výjevu se nachází královská družina, vpravo delegace tří kmenů. Král s dalšími dvěma muži stojí, tři vyslanci klečí na zemi a prosí jej.[276] Král kyne rukou směrem k mužům, jejich volné ruce poukazují na jejich bezmocnost, zkřížené ruce nejbližšího krále patrně vyzývají krále k milosti. Jeden ze dvou starších vousatých má na sobě hermelínový

---

[270] Viz. F. BENEŠ, *Oldřich z Rožmberka*.
[271] Srov. T. LIVIUS, *Titi Livii Patavini*, 1578, s. 4; J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 4r.
[272] Kojící vlčice nebyla užívána jen jako umělecký předmět, ale měla své místo i např. v emblematických knihách. Srov. *Symbola de mundi huius fallacia – Emblemata*, fol. 325r.
[273] Adam BARTSCH, *Le peintre graveur* 15, Lepizig 1867, s. 267 (č. 96).
[274] TÝŽ, *Le peintre graveur* 16, Lepizig 1870, s. 194 (č. 29).
[275] A. BARTSCH, Le *peintre graveur* 15, s. 367 (č. 490).
[276] K modlitebním gestům srov. J. C. SCHMIDT, *Svět středověkých gest*, s. 223-227.

plášť králů. Tři zástupci nejspíše přišli mocnějšího krále o něco poprosit. Dvouhlavý orel s korunou na štítě v levé části výjevu mohl odkazovat na Římsko-německou říši. V Ammanových dílech se tento motiv nevyskytoval, patrně si jej objednal zadavatel.

Scénu se již pokoušel určit František Středa, identifikoval ji jako *„Capuánští prosí Marcela, aby ušetřil jejich zradu,“* protože se přidali k Hanibalovi.[277] Tuto situaci ale autor předkládané práce nenalezl v textu *Dějin* Tita Livia, Plutarchových *Životopisech*, ani v ilustracích dobových vydání týchž knih.[278] Mareš a Sedláček motiv pouze popsali jako *„imperátor, jejž 3 králové za milost prosí“* a zmínil se i o dvouhlavém orlovi.[279]

Štukatér se mohl inspirovat např. v ilustraci Tobiase Stimmera ze štrasburského vydání *Dějin Říma*, které měli Rožmberkové ve své knihovně.[280] Nejspíše chtěl doplnit jeden z vedlejších štukových reliéfů o další příběh. Autor předkládaného pojednání se pokusil zasadit motiv do období Romulovy vlády, ve kterém se tři okolní kmeny snažily spojit proti Římu. Tři klečící a prosící muži nejspíše představovali vyslance z caeninského, crustuminského a antemnatského kmene. Štukatér se patrně nedržel přímo Liviových *Dějin Říma* a symbolicky zachytil tři kmeny, které prosily přímo Romula, aby jim vrátil jejich dcery. Scéna se mohla odehrávat u sabinského krále, kterého prosily tři kmeny o pomoc proti Římu.[281] Proč by pak ale vypadal smutně i mladý (bezvousý) král, který ještě nebyl ve věku, aby měl dospělou dceru, kterou mohli Římané unést? Bez nalezení předlohy nelze s jistotou upřesnit, který příběh Melana v tomto případě zobrazil.

Po založení Říma mělo město sice hodně mužů, ale žen se mu nedostávalo. Okolní národy odmítly nabídnout své ženy k sňatku obyvatelům nového města. Romulus vyřešil problém s nedostatkem žen v Římě promyšlenou léčkou. Uspořádal slavnostní hry, na které pozval okolní kmeny.[282]

---

[277] F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 7. Milada Lejsková se nepokoušela výjev určit. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 294.

[278] T. LIVIUS, *Dějiny* II-III, s. 359; PLÚTARCHOS, *Životopisy slavných Řeků a Římanů* I[2], Praha 2006 (přeložil Václav Bahník); T. LIVIUS, *Titi livii patavini*; PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs*.

[279] F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 79.

[280] T. LIVIUS – L. FLORUS, *Titus Liuius, Vnd Lucius Florus*, 1587, s. 309. S textem: *„Dem Scipioni Word ein Jungfraw zubracht die einem hispanier Allucio vertrawt welche Scipio ihrem Breutigaanierlezt wider zustellet.“*

[281] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 53-54.

[282] TAMTÉŽ.

18. Nahoře zástupci tří kmenů prosí krále kvůli únosu jejich dcer. Motiv symbolizuje lásku otců k jejich dcerám. Dole je jedna z mnoha ilustrací, ve které se mohl štukatér inspirovat. Zde prosí v grafice Tobiase Stimmera Allucio Scipia. Scéna by mohla představovat i Viléma z Rožmberka klečícího u římského císaře. Dvouhlavý korunovaný orel ve štítě jednoho ze zbrojnošů symbolizuje Římsko-německou říši.

Oslav na počest boha Neptuna se účastnili zejména Sabinové, Caeninští, Crustuminští a Antemnatští.[283] Cizinci byli zvědaví na nové město i natěšení na římskou pohostinnost. Během divadelní inscenace Římané tajně unesli nepozorným divákům dívky, které přiřadili římským občanům. Oklamané kmeny se nechtěly s násilným odvedením jejich dcer smířit. Nepomohlo vysvětlení Romula, že se jejich dcery budou mít dobře. Římští muži se omlouvali horoucí láskou, aby si získali přízeň mladých dívčích srdcí. Na rozdíl od usmířených dcer se rodičům nadále nelíbil osud jejich potomků. Proto přijížděla poselství za sabinským králem, aby mohly kmeny společně vést válku proti Římu. V následných válkách se nakonec (kromě Mettia Curtia) vyznamenaly i sabinky, které se pustily do boje. Svou statečností zaskočily Římany i Sabiny, kteří se posléze spojili v jednu obec.[284]

Motiv s prosícími muži mohl souviset s alegorií lásky, která se ve Zlatém sále nacházela přímo pod ním. Štukatér mohl chtít symbolizovat lásku k uneseným dívkám. Výjev zřejmě personifikoval milost či slitování. Sebeprezentoval se rožmberský vladař jako milosrdný panovník? V příběhu se zrcadlily některé ctnosti, ale bez znalostí skutečného kontextu nelze přesněji definovat, které to byly. Panovník kynul rukou k prosícím mužům. Vilém mohl obrazem předávat vzkaz svým návštěvníkům, že jim bude naslouchat.

Korunovaná orlice na štítě umožnila další z možných interpretací výjevu. Antonio Melana patrně nechal schválně na štítě zachytit znak velice podobný znaku Římsko-německé říše. V kontextu se světem Viléma z Rožmberka by pak stojící muž představoval římského císaře. Nemohl Vilém z Rožmberka patřit mezi klečící muže – zástupce české šlechty? Vilém z Rožmberka tímto gestem mohl dát symbolicky najevo svou náklonnost k Římsko-německé říši.

---

[283] Neptun byl i součástí mnoha her pořádaných v západní Evropě (nejen) ve druhé polovině 16. století. Většinou měl vedlejší roli. Větší pozornosti se Neptunovi dostalo např. u slavnostního vstupu Jindřicha II. Francouzského, Kateřiny Medicejské a Marie Stuartovny do francouzského Rouenu na podzim roku 1550. Ve scéně *„Le triumphe de la riviere"* ovládli řeku Seinu Neptun s Tritony, Sirénami a mořskými zvířaty. Text vychází z popisu the British Library Board k Robert Le HOY, *C'est la deduction du sumpteux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco*[n]*d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis*, Rouen 1551, fol. 36r-37r. Čeští šlechtici znali Neptuna i z Innsbrucku – V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 219-220. Ve výzdobě šlechtických sídel se nejspíše vzpomínka na Neptuna a snad i projížďku v jeho voze projevila v Telči.

[284] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 51-57. Srov. Lukasz GÓRNICKI, *Polský dvořan*, Praha 1977 (přeložil Jaroslav Simonides), s. 217-218.

IV.1.3. Poslední Romulovy činy

Na první pohled zachytil Antonio Melana Romula, který zabíjel asi Caeninského krále.[285] V pozadí stojí stráže a jsou vidět i pro Ammana exotické stromy, které od něj štukatér na Kratochvíli věrně přejal. Motiv na štítu jednoho ze zbrojnošů byl proti předloze zvýrazněn, druhému přidal Melana kopí, ale jinak až na drobné detaily v oděvech věrně kopíroval předlohu.[286] Z fotografií z roku 1916 je patrné, že horní část výjevu se nedochovala.[287] Přestože ji restaurátoři v 20. i na počátku 21. století zanechali prázdnou, je možné, že zde byla znázorněna bouře. V předloze mělo silné hromobití velký význam, protože všechny texty, které se k tomu obrázku vztahovaly, vyprávěly o Romulově smrti během bouře.

Amman zakreslil nad Caeninským králem bouři, která odnesla Romula do nebes. Ve velkém i obrazovém vydání Tita Livia byla scéna vždy zasazena do kapitoly o Romulově smrti. Zde se psalo pouze o bouři, která pohltila Romula, souboj dvou králů byl popsán o několik kapitol dříve. Zůstává otázkou, nakolik autoři výzdoby ve Zlatém sále ctili text, který komentoval jednotlivé obrázky. Nelze přesně odpovědět, zda byla skutečně v motivu ve Zlatém sále použita bouře, která se do 20. století nedochovala.[288]

Livius popsal o Romulových činech několik kapitol, které zakončil jeho smrtí. Romulus pořádal vojenskou přehlídku, když propukla silná bouře. Hustý mrak měl Romula zakrýt a pohltit. Prý byl unesen do nebe. Romulus představoval syna božího, který měl od té doby z nebe ochraňovat město, které založil.[289] Po podobné nesmrtelnosti a slávě toužil i Vilém z Rožmberka. Na svém panství v Českém Krumlově si vydržoval alchymisty, kteří pro něj měli vyrobit elixír nesmrtelnosti.[290] Utrácel i za uchování rodové paměti výzdobou na svých sídlech.[291] Platil si za oslavné básně. Sebeprezentoval se vydáváním knih i mincí.[292]

---

[285] Se znalostí předlohy tak motiv správně jako první určila M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292.

[286] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 10r.

[287] F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 21.

[288] František Středa si myslel, že Romulus zabíjí vůdce Sabinů. Lejsková uvedla, že motiv představuje Romula, který zabíjí Caeninského krále. Ve všech Feyrabendových verzích *Dějin* Tita Livia je předloha zařazena do kapitoly o Romulově smrti. Ve velkých verzích i v obrazovém vydání se popis k motivu vztahuje k Romulovi, který je vtažen do nebes. TAMTÉŽ; M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292; J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 10r; T. LIVIUS, *Titi Livii Patavini*, 1578, s. 12.

[289] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 45-62

[290] P. VÁGNER, *Dny všední a sváteční rožmberských alchymistů*.

[291] K tomu Václav BŮŽEK, *Paměť v heraldické výzdobě předmětů hmotné kultury šlechtických sídel 16. a 17. století*, in: V. Bůžek – P. Král (edd.), Paměť urozenosti, s. 37-57; J. HRDLIČKA, *Jak se utváří paměť*.

Toužil po tom, aby jeho činy byly i po staletích známy, aby o něm i jeho prapotomci četli podobně, jako když on četl o slavném Romulovi. Vilém z Rožmberka se představoval jako Romulus, na kterého lidé vzpomínali jako na statečného bojovníka.[293] Hugo Grotius prokázal ve svém dobovém apologetickém spisu, že renesanční urozenci skutečně oslavovali mimo jiné i Romula. Grotius je jako znalec antických reálií kritizoval za to, že opěvují právě Romula, který zabil svého bratra.[294] Je pravděpodobné, že za jednotlivými postavami nelze hledat celkové pozadí osoby, která se mohla zachovat jednou ctnostně a jindy neřestně. Je třeba se zaměřit na okamžik, ve kterém postavu renesanšní umělec ztvárnil.

Popis božího syna, který sestoupil z nebes a zanechal vzkaz římskému lidu skrze Procula Iulia, připomínal zjevení Krista. Odkaz na Viléma z Rožmberka jako křesťana mohl být skryt v příběhu, který následoval až po scéně, ve které zachytil Amman bouři z Romulovy smrti. Jednoznačné alegorické znázornění víry ve Zlatém sále chybělo. Ta byla použita pouze ve vedlejší místnosti jako jedna z teologických ctností. Vilém z Rožmberka svůj vztah ke křesťanství neprezentoval tak vehementně, jako jeho bratr v Bechyni, ale starozákonní témata (zejména se Samsonem) si zasazoval do soukromějších prostor v Českém Krumlově a na Kratochvíli. V souvislosti s křesťanskou výzdobou vystupoval Vilém z Rožmberka poměrně nenápadně a skromně. Kaple Panny Marie na Kratochvíli se mohla zdát zvenku prostá. Uvnitř ale ukrývala velice bohatou štukovou pozlacenou výzdobu. Z osmdesátých let 16. století pocházela i jezuitská kolej, kterou nechal zřídit v Českém Krumlově Vilém z Rožmberka. Z ulice byla zdobena pouze na lunetách církevními motivy svatých. V nádvoří již Vilém z Rožmberka ponechal své znaky – rožmberského jezdce a alianční erb Rožmberků a Pernštejnů s letopočtem 1585. Příslušníci jezuitského řádu měli i dávno po smrti Viléma z Rožmberka pamatovat na velmože, který jim nechal postavit kolej.

---

[292] K mincím srov. T. KLEISNER – Z. HOLEČKOVÁ, *Mince a medaile posledních Rožmberků*.
[293] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 61.
[294] Jana ENGELBRECHTOVÁ, *Hugo Grotius a pohanské mýty. Antický mýtus očima humanistického básníka a teologa,* in: J. Nechutová (ed.), Druhý život antického mýtu, s. 178-188, zde na s. 185.

19. Poslední Romulovy činy. Na předloze je důležitá bouře v pravém horním rohu, při které zemřel Romulus. Je možné, že byla bouře zachycena i ve Zlatém sále, jen se nedochovala. Jost Amman při vypravování o Romulově smrti připomenul ilustrací jeho poslední činy – mezi nimi i scénu, ve které Romulus zabíjí Caeninského krále. Vilém z Rožmberka se patrně představoval jako Romulus, na kterého lidé vzpomínali jako na statečného bojovníka a oslavovali jej i po jeho odchodu do nebe.

Do scény, ve které Livius vzpomínal na Romulovy činy, lze zařadit i vítězství Romula nad Caeninským králem. Livius jeho smrti o několik kapitol dříve nepřikládal příliš pozornosti. Spíše se věnoval následujícím scénám, ve kterých Romulus manipuloval se zbrojí zabitého Caeninského krále. V rozporu s textem je předloha i štukový reliéf na Kratochvíli, kde ležící král na sobě žádnou zbroj nemá. Je vidět jen ozdobený plášť. I kdyby výjev představoval jinou vzpomínku na slavné Romulovy činy, jeho smysl měl být chápán jako motiv vítězství. Statečný Romulus dobyl nepřátelská města díky tomu, že porazil jejich krále. Takový vítězný čin vedl k tomu, že se nakonec stal nesmrtelným. Vilém z Rožmberka by se pak představoval jako vůdce vítězných vojsk, která vedl v bojích proti Turkům.[295] V přeneseném významu by mohl reliéf odkazovat i na vítězství např. v diplomacii, zahraniční i vnitřní politice.[296] Anebo by měl obraz patřit mezi neřesti, protože zabíjení králů by se mělo odsuzovat?

Bez znalostí předloh lze výjev s ležícím a útočícím králem vnímat jako motiv vítězství. Vilém z Rožmberka se prezentoval jako ctnostný vladař. Vítězství spolu se slávou patřilo k základním atributům úspěšného panovníka, který se má zapsat do dějin. Vladař rodu rožmberského chtěl, aby jej *„páni a přátelé“* ve Zlatém sále vnímali jako vysoce urozeného vladaře. Tak byl zachycen i uprostřed sálu – jako křesťanský rytíř.[297] Okolní štuky měly za úkol jeho panovnické atributy zveličit.

IV.1.4. Boj Horatiů a Curiatů

Válku mezi Římany a Albany měl rozhodnout jeden rovný souboj. Na straně Římanů bojovali Horatiové, proti nim Curiaté. Tři bratři z obou rodů měli podle smlouvy rozhodnout o tom, který národ bude vládnout tomu druhému bez dalšího krveprolití. Bratři bojovali statečně o svou vlast. Když dva Curiaté padli, začali Římané pomalu ztrácet naději na vítězství. Poslední Říman se nemohl ubránit všem Curiatům najednou, proto si je rozdělil útěkem. Albané za ním neběželi stejně rychle, postupně přemohl jednoho po druhém. Svým důvtipem zajistil věčnou slávu pro sebe i konečné vítězství pro svou vlast. Horatius poté šel v čele slavnostního průvodu a přitom držel zbroj svých soupeřů. Zahlédla ho jeho sestra a s pláčem se na něj vrhla, protože právě zabil jejího snoubence. Čerstvému vítězi se nelíbilo,

---

[295] O boji Viléma z Rožmberka proti Turkům J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 125-146.
[296] Srov. J. PÁNEK, *Zápas o vedení české stavovské obce*.
[297] K tomu V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 122.

že zradila svou vlast a více plakala pro jeho nepřátele než kvůli jejím bratrům. Ze vzteku svou sestru zabil. Za svůj čin byl Horatius souzen, avšak nakonec jej lid potrestal pouze symbolicky. Římský lid se smiloval zejména nad jeho otcem, kterému v jeden den zemřeli dva synové a dcera.[298]

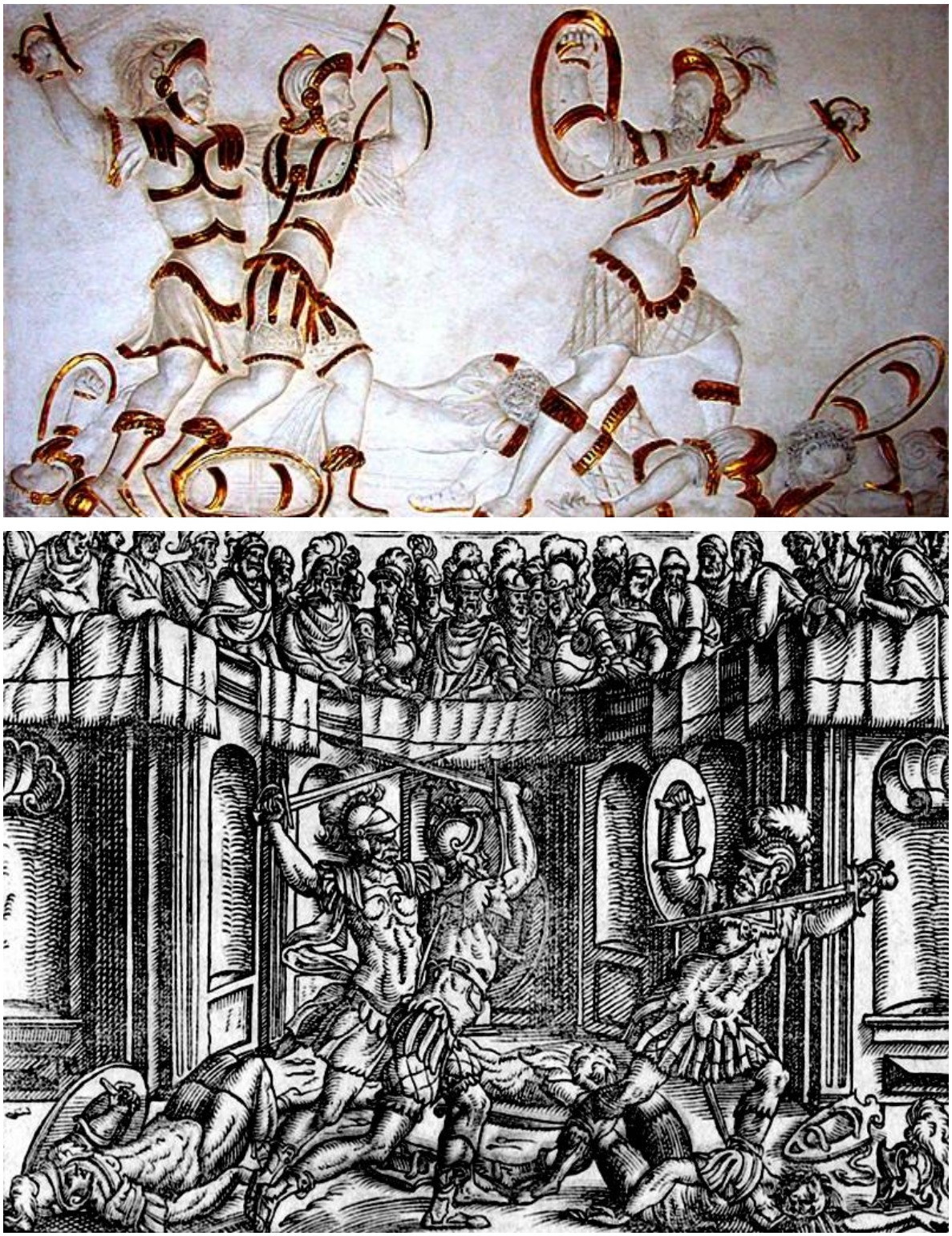
Bitevní scéna, ve které Horatiové bojovali proti Curiatům, odpovídala Ammanově předloze.[299] Tři bratři z rodu Horatiů se střetli v souboji proti třem Curiatům. Amman znázornil scénu, kdy žil už jen poslední Horatius a dva Curiaté. Ostatní leželi pod nimi. Trochu si příběh poupravil. Zachytil na jednom obrázku všech šest mužů, i když by logicky neměli ležet u sebe, protože Horatius od místa původního souboje utíkal. Melanův štukový reliéf Ammanův dřevoryt věrně kopíroval i s uvedenými logickými nesrovnalostmi. Význam motivu stále spočíval v tom, že si Horatius chytře rozdělil své soupeře.

Horatius patřil k římským hrdinům, kteří zachránili své město a získali slávu a čest pro svůj rod. Římský zástupce se projevil jako statečný a moudrý válečník. Sice jen do chvíle než zabil svou sestru, ale o tom už výjev nevypráví. Ve štuku se zrcadlily bojem Horatiů proti Curiatům rytířské ctnosti; statečnost a moudrost. Vilém z Rožmberka se představoval jako věrný příslušník své vlasti, za kterou by bojoval i proti přesile. Vítězství spolu se slávou znamenaly nejčastější motiv zachycený ve Zlatém sále. Vážil si Vilém těchto panovnických atributů více než ostatních?

Spíše to bylo dáno tím, že Livius psal zejména o bitvách, a proto v něm bylo obrazem znázorněno nejvíce válečných scén, ze kterých si poté vybíral Antonio Melana. Vilém uznával činy vybojované pro čest své rodiny. Sám se podobných bojů účastnil na politickém kolbišti, když bojoval o čest vlastního rodu s knížaty z Plavna.[300] To nebyly bitvy s chladnými zbraněmi, ale měly podobný účel. O to více mohl využít Vilém z Rožmberka svůj úsudek a moudrost, když mohl proti knížatům bojovat slovem a písmem, nikoliv mečem. Horatiův příběh měl ještě dohru v soudních sporech, kdy už musel bojovat o svou záchranu slovy. K soudnímu procesu byl přirovnán i narůstající spor mezi Vilémem z Rožmberka a pány z Plavna.[301]

---

[298] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 71-76. Motiv správně odhadli předchozí badatelé, Milada Lejsková předlohu znala. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292.
[299] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 11r.
[300] J. PÁNEK, *Zápas o vedení české stavovské obce*.
[301] TAMTÉŽ, s. 871-874.



20. Boj Horatiů a Curiatů. Horatiovi se podařilo porazit v souboji všechny tři Curiaty a tím získat slávu pro svůj rod a vítězství ve válce pro Řím. Vilém z Rožmberka se představuje jako statečný a moudrý rytíř, který umí porazit nepřítele i důvtipem, podobně jako Horatius zvolil taktiku útěku, aby tři soupeře rozdělil.

Heroický výkon přinesl Horatiovi takovou slávu, že mu i vraždu vlastní sestry nakonec odpustili.[302] Po takové slávě toužil i Vilém z Rožmberka. Chtěl, aby ho ostatní také považovali za hrdinu. Chtěl se proslavit, a to s použitím vícera ctností. Zde se před svými hosty prezentoval jako statečný, moudrý rytíř a vlastenec v podobě vítězného Horatia. Říman nezachránil svou vlast jen s pomocí síly, využil i svůj intelekt, útěkem své soupeře rozdělil a porazil je. Rožmberský vladař dlouho bojoval o to, aby byl jeho rod uznán za nejurozenější v Království českém. Jeho předci měli pocházet z italského rodu Orsiniů, proto tolik dbal na to, aby výjevy na Kratochvíli oslavovaly zejména hrdiny z italského města Říma. Trochu jinak na Horacia pomýšleli umělci při sestavování výzdoby stropu v Dobrovnici, kde byl použit motiv s Horaciem souzeným za zabití své sestry.[303]

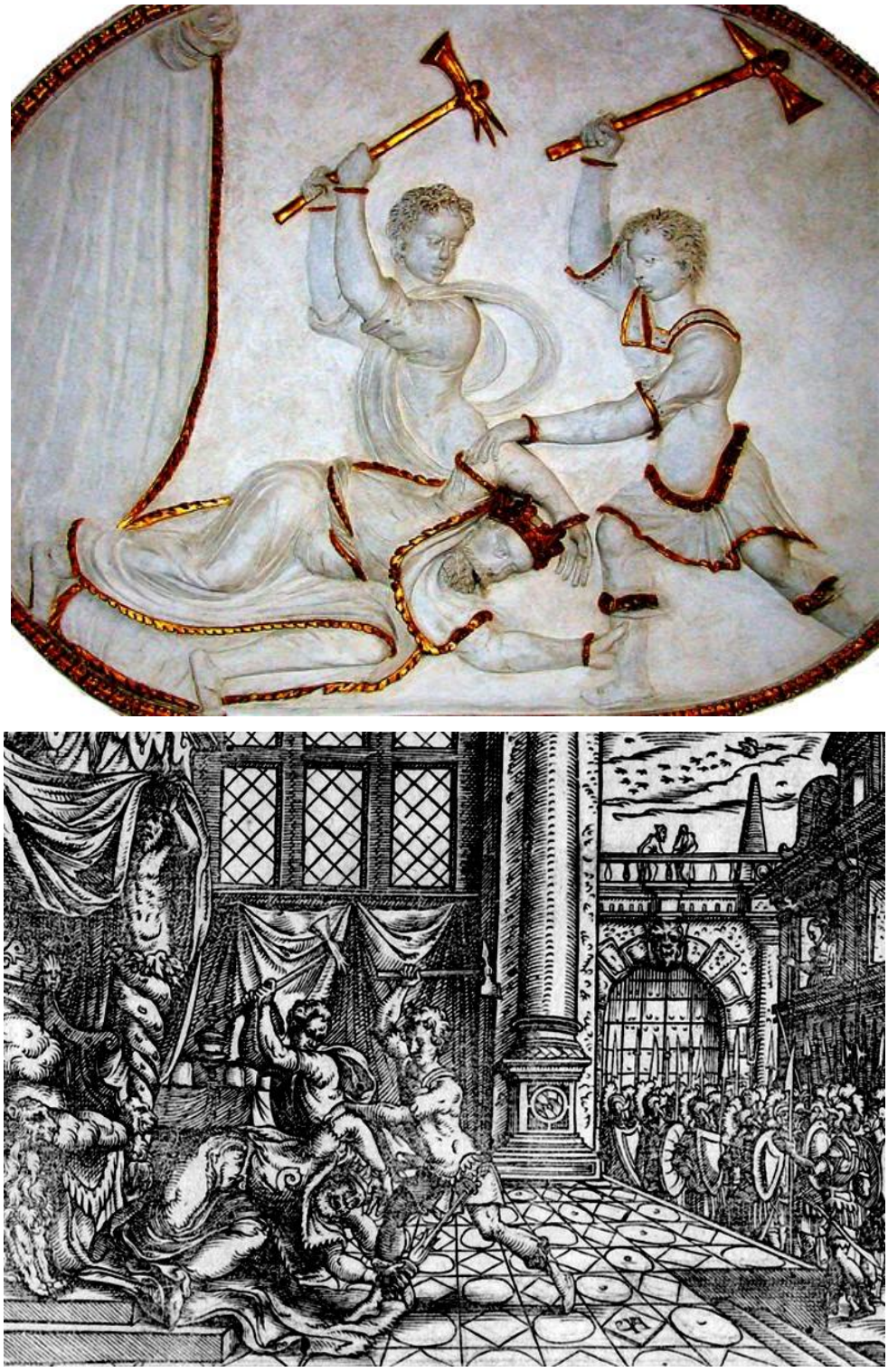
IV.1.5. Tarquinius Priscus ubit kladivy

Scéna Tarquiniovy smrti pocházela z 38. roku jeho panování.[304] Synům krále Anka se nelíbilo, že Římu vládl přistěhovalec etruského původu a hrozilo, že i jeho nástupce nebude z urozeného italského rodu. Byla by to pro ně velká urážka na cti, kdyby jejich příští král byl Servius Tullius, syn otrokyně. Zosnovali plán, ve kterém měl spor dvou pastýřů vést nakonec k předvolání ke králi. Když se k Tarquiniovi skutečně dostali, po sehrané hádce najednou jeden z nich zasekl svou sekeru do hlavy krále Tarquinia Prisca. Ankovým synům se jejich plán nezdařil, příštím králem se stal po Tarquiniově smrti Servius.[305]

Starší král byl ve Zlatém sále zachycen, jak již ležel pod dvěma pastýři. Pod závěsem byl kladivy ubíjen král Tarquinius Priscus. Antonio Melana scénu pozměnil volbou závěsu nahrazující královský trůn, na který v malém prostoru nezbylo místo. Král původně držel v levé ruce žezlo, na Kratochvíli jej ale v ruce neměl a místo žezla se chytal nohy jednoho z mužů.[306] Pro štukovou techniku bylo nevhodné, aby žezlo vedlo vzduchem od nohy jednoho z ozbrojenců k druhé noze. Anebo chtěl Melana ušetřit na zlacení? Štukatér se nejspíše snažil zdůraznit královo zoufalství tím, že jej nechal držet se nohy jednoho z válečníků.

---

[302] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 76.
[303] M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 290.
[304] Výjev již předchozí badatelé správně určili. Srov. TAMTÉŽ, s. 292.
[305] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 95-96.
[306] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 15r.



21. Tarquinius Priscus ubit kladivy. Výjev mohl působit jako varování pro nepříliš urozené vladaře. Anebo jen personifikoval neřest – zabití krále. Královský trůn se do scény nevešel, proto jej nahradil závěs (baldachýn). Ve Zlatém sále se již král nedržel atributu své moci – žezla, ale nohy jednoho z útočníků. Patrně se tím měla zdůraznit králova zoufalost. Anebo chtěl štukatér ušetřit na zlacení a bál se vytvořit žezlo, které by muselo překrývat nohy útočníka plasticky ve vzduchu.

Zabitím římského krále Tarquinia Prisca začínala třídílná série scén, které měly upozornit na vysokou urozenost Viléma z Rožmberka.[307] Scény nejspíše představovaly neřesti a měly kontrastovat s Vilémovým životem.[308] Patrně se z určitého pohledu rožmberskému vladaři zamlouvaly. Zřejmě si nechal na Kratochvíli znázornit smrt římských králů, jejichž původ se mu zdál nevhodný. Vilém se mohl ztotožňovat s názory těch, kterým se nelíbilo, že Římu nevládli urození občané města či přistěhovalci. V myšlenkovém světě renesančního velmože se v příbězích o smrti neurozených králů zrcadlil jejich názor na důležitost urozenosti.

Z morálního hlediska bylo podivné, že Vilém z Rožmberka nechal zachytit brutální čin, ve kterém byl zabit král a nevnímal jej jako varování před neřestným způsobem života. Neřestní Ankovi synové se ke králi zachovali neuctivě, nenáviděli cizího krále, a proto jej nechali zabít. Renesanční host letohrádku se nejspíše dostal na rozcestí – měl by se smilovat nad králem, protože si nezasloužil smrt? Nejspíše ano, protože Ankovi synové se odvážili k jeho zabití až po mnoha letech úspěšné vlády.[309] Žádostivě se vrhli na starého krále, přesto ani nedokázali svůj plán splnit a nakonec se stejně novým králem stál Servius. Mělo vycházet morální ponaučení z toho, že násilím se koruna nezískává? Starý král shrbeně ležel pod útočníky a držel je za nohu. Tím by měl v očích dobového pozorovatele vzbudit pocity lítosti. Motiv nijak nesymbolizoval převzetí moci. Král měl stále korunu na hlavě a Ankovi synové po ní svými gesty nijak netoužili. Scéna znázornila neřesti, ve kterých útočili mladíci na bezbranného starého muže.

S životem Viléma z Rožmberka se takový příběh poměrně rozcházel; rožmberský vladař podporoval habsburské krále při jejich kandidaturách do Polska.[310] V širším kontextu mohl výjev představovat varování, že národu by neměl vládnout neurozený a zejména cizí král. Vilém z Rožmberka se zde mohl ukázat jako ctnostný urozenec, pro kterého znamenal jeho urozený původ nejvyšší důležitost na pomyslném žebříčku jeho hodnot.[311] Motiv měl patrně varovat, že i dobrý a uznávaný král mohl skončit špatně. Spíš ale měla scéna pouze reflektovat neřestné činy, aby mohly okolní ctnostné příběhy vyniknout. Přestože v *Icones*

---

[307] Jde o scény – Tarquinius Priscus ubit kladivy; Servius Tullus se snaží zabránit Tarquiniovi, aby usedl na jeho trůn; Zavraždění tyrana Hieronyma ze Syrakus a Tullia jede přes otcovu mrtvolu.

[308] „[…] *kdyby odstranili všechny neřesti, zmizely by i ctnosti.*" B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 103.

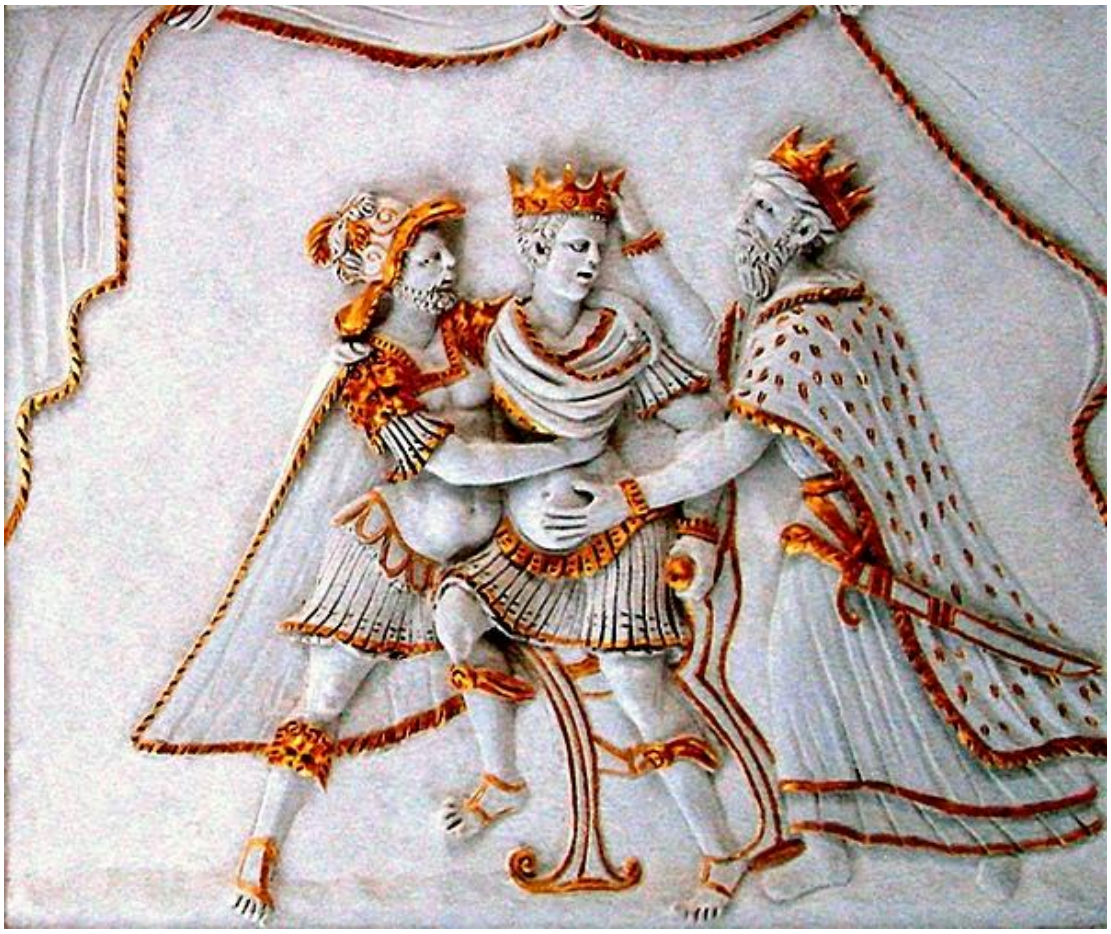
[309] Za pomoc s hledáním významu Tarquiniovy smrti autor upřímně děkuje Stanislavu Doležalovi.

[310] K tomu J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 186-188.

[311] J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 93-94.

Livianae byl stále ještě nevyužit příběh se zabíjeným Archimédem, většina ostatních originálních motivů byla již na Kratochvíli použita.[312] Štukatér se mohl rozhodovat např. mezi znázorněním Archiméda, Tarquinia a Hieronyma. Měl místo jen na dva motivy, a tak se rozhodl nepoužít Archiméda, ke kterému se útočník teprve blížil, zatímco zbývající scény již zachytily průběh boje.

IV.1.6. Servius Tullus se snaží zabránit Tarquiniovi, aby usedl na jeho trůn



22. Servius Tullus se snaží zabránit Tarquiniovi, aby usedl na jeho trůn. Výjev, ke kterému se dosud nepodařilo najít přímou předlohu. Nejspíše jde o scénu, ve které se starý král Servius Tullus snaží násilím vzít korunu Tarquiniovi, který se sám prohlásil za krále ještě za Serviova života. Královskou moc představuje baldachýn, trůn, kterého se mladík drží, a zejména jeho koruna. Vilém z Rožmberka mohl vidět v činu neřestný podtext či vítězství urozenějšího rodu. Nejspíše si i připomenul problematické korunovace, kterých se sám účastnil.

[312] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 79r.

Spolu s prosícími muži patřil výjev se Serviem a Tarquiniem nejspíše mezi jediné dva motivy, ke kterým neměl Antonio Melana žádné grafické předlohy, anebo je převzal odjinud.[313] Pod baldachýnem jsou ve štuku zachyceny tři postavy – mladý král, starší král a ozbrojenec. Vousatý král s vojenskou pomocí zvedá mladíka z trůnu a sundává mu jeho korunu. Mladý král se ještě přidržuje trůnu, ale pravou nohu již má zvednutou, jak se jej válečník snaží dostat z trůnu. Starší král přidržuje mladíka za břicho levou rukou, aby mu mohl druhou rukou vzít jeho korunu. Starší král je oblečen do dlouhého šatu překrytého hermelínovým pláštěm, je ozbrojený šavlí. Mladší král je na rozdíl od staršího ještě bezvousý a má na sobě římské vojenské oblečení. Nespokojeně hledí na staršího krále, který mu brání v jeho korunovaci, ta je zde symbolizována trůnem a korunou. Koruna představovala v myšlení raně novověkého velmože královskou moc. Ozbrojenec se svou honosnější helmou a pláštěm patřil k výše postaveným v armádě staršího krále.

V žádné z verzí *Dějin* Tita Livia vydané Feyerabendem a ilustrované Jostem Ammanem nebo Tobiasem Stimmerem nenalezl autor předkládané práce vhodnou předlohu k výjevu s pokusem o sesazení krále, který by seděl na svém trůně. Stejně neúspěšné bylo hledání v několika verzích obrazových vydání *Livische Figuren* a *Icones Livianae*, se kterými nejvíce pracoval autor štuků na Kratochvíli. Vhodná předloha nebyla nalezena ani v dalších knihách s ilustracemi Josta Ammana, kde se mohl Antonio Melana inspirovat, např. v Plutarchových *Životopisech* a mnohých dalších starých grafikách a tiscích, jejichž přítomnost v rožmberské knihovně později doložil Březan.[314]

Autorovi předkládaného textu se patrně podařilo identifikovat motiv i bez nalezené předlohy. Ve scéně se mladší snažil muž získat korunu a trůn již dosluhujícího krále. Starší král chtěl té korunovaci zabránit. K takové události mohlo dojít pouze tehdy, když starý král v době korunovace mladšího ještě žil. Livius se zmínil pouze o jednom sporu dvou takových králů. Poslední římský král Tarquinius, později zvaný Superbus, se nechal sám dosadit za krále tím, že usedl na trůn Servia Tullia.[315] Tullus proti takovému činu protesto-

---

[313] Milada Lejsková se kvůli nenalezení předlohy nepokoušela o určení motivu. Předchozí badatelé jej ale patrně odhadli správně. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 294.

[314] Srov. výběrově T. LIVIUS, *Titi Livii Patavini*; J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*; J. AMMAN – H. BOCKSBERGER, *Neuwe livische Figuren*; PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs*.

[315] Po Romulovi psal Livius o šesti králích. Z toho jen Tarquinius Priscus, Tarquinius Superbus a asi i Servius Tullus byli korunováni ještě za života bývalého krále. Tarquinius Priscus byl nejspíše zvolen za nového krále ještě, když Ancus Marcius žil, ale Marcius proti zvolení svého nástupce neprotestoval. Srov. T.

val: *„S jakou drzostí ses opovážil ještě za mého života svolávat otce anebo usednout na mém trůně?"* Scéna pokračovala, když se opovážlivý Tarquinius chopil starého Servia a vyvedl jej z radnice: *„Tarquinius* […] *věkem* […] *mocnější, uchopí Servia uprostřed těla, vynese ho z radnice* […]*."* Tarquinius nechal poté Servia zavraždit a sám se stal králem.[316]

Protože Jost Amman nikdy neilustroval scénu s Tarquiniem a Serviem, Antonio Melana vytvořil výjev bez předlohy. Zachytil scénu ve chvíli, kdy rozhořčený Servius Tullus přicházel k Tarquiniovi, který opovážlivě usedl na jeho trůn. Starý král se pokoušel svého mladšího protivníka zvednout silou z jeho trůnu. Postavu s vousy představoval Servius Tullus. Král nosil královský šat i plášť, mladý a bezvousý Tarquinius usedl na Serviův trůn ve vojenském oděvu. Antonio Melana scénu ještě více zdramatizoval, nasadil Tarquiniovi korunu, kterou se mu snažil sundat dosluhující král. Tarquinius se silou držel trůnu, který symbolizoval královskou moc.

Ankovi synové sice v předcházejícím výjevu nechali úspěšně zabít Tarquinia Prisca kladivy, ale nepodařilo se jim zabránit korunovaci Servia Tullia. Autoři výzdoby Zlatého sálu nejspíše chtěli uzavřít příběh tohoto římského krále neurozeného původu. Lucius Tarquinius měl podobné názory jako Ankovi bratři; nechtěl mít neurozeného krále. I proto usedl na Serviův trůn a dosavadního nechal panovníka zavraždit. Jeho pomalu stárnoucí manželka se chtěla stát královnou, a tak k násilnému činu svého manžela navedla.[317]

Motiv přímo navazoval na smrt předchozího krále Tarquinia Prisca. Hned po zabití Servia Tullia následovala scéna s Tullií, která svého mrtvého otce úmyslně přejela na voze. Jost Amman vyobrazil Tulii v *Dějinách Říma* stejně jako Antonio Melana ve Zlatém sále na Kratochvíli.[318] Lucius Tarquinius Superbus ve vedlejším sále se svým oblečením lišil od stejného, ale mladšího muže ze Zlatého sálu. V předsálí zachytil štukatér Tarquinia oblečeného přesně podle Ammanových předloh. Zde ale Tarquinius Superbus představoval krále. Ve Zlatém sále to byl pouze mladý Lucius Tarquinius, který začal nosit královský šat až po svém brutálním činu, který mu přiřadil i nové jméno – Superbus, tedy Zpupný.

LIVIUS, *Dějiny* I, s. 90. Když byl na trůn dosazen, Tarquinius Priscus byl příliš zraněný na to, aby mohl Serviovi násilím bránit v jeho korunovaci. TAMTÉŽ, s. 97. Ke stejným závěrům dospěl i F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 25.

316 T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 106.

317 TAMTÉŽ.

318 J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 16r.

V obrazových verzích *Icones Livianae* a *Livische Figuren* se o konci vlády Servia psalo jen krátce v jednom rýmu na straně věnované Tullii. V pozadí za jejím vozem byly sice znázorněny schody, ze kterých byl starý král – její otec – vyhozen z radnice, ale jednotlivé postavy byly příliš nezřetelné.[319]

Vilém z Rožmberka zřejmě svému štukatérovi nařídil, že chtěl mít ve Zlatém sále příběh o Tarquiniově uchopení moci. Nejspíše to pro něj byl důležitý okamžik ze života Tarquinia, kterého si nechal zobrazit i ve vedlejším sále. Svým způsobem to byl hrdinský čin, i když hodně troufalý, že si sedl na trůn stále žijícího krále. Motiv měl pro Viléma podobný smysl jako příběh o smrti Tarquinia Prisca. Servius Tullus, ač vládl velmi spořádaně, nemusel být podle Viléma dostatečně urozený na to, aby mohl kralovat Římu. Proto vyzdvihl čin Lucia Tarquinia, který zastával stejné názory. Obraz mohl představovat i varování pro ty, kteří nebyli dostatečně urození na své postavení. Sám Tarquinius prohlašoval, že Servius vládl, aniž byl zvolen.[320] Vilém z Rožmberka se mohl ukázat v roli mladého Tarquinia, který byl z urozeného rodu, a tak měl právo se vůči neurozenému panovníku prosadit. Tarquiniův otec s přídomkem Priscus byl taktéž zavražděn za podobných okolností, protože to byl přistěhovalec.

Paralely s životem Viléma z Rožmberka mohly souviset s korunovacemi, kterých se účastnil.[321] Zůstává otázkou, zda nepřipomínal poslední římský král Vilémovi vyhynutí královské rodiny, když i on byl zástupcem poslední linie Rožmberků. I proto mu věnoval ve výzdobě více pozornosti.[322] Rožmberský vladař chtěl poukázat na to, že urození páni zvítězili nad těmi méně urozenými. Tím se sám povyšoval nad ostatními hosty, kteří k němu měli vzhlížet jako k vysoce urozenému potomkovi starobylého italského rodu.[323]

---

319 TAMTÉŽ.
320 T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 102.
321 Vilém z Rožmberka nesl korunu Rudolfovi II. při korunovaci v roce 1575 – J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 274.
322 Tarquinius byl zachycen na dvou motivech ve vedlejším sále.
323 „[…] *páni z Rožmberka přece ve svém prvním místě zůstávají.*“ TAMTÉŽ, s. 139.

IV.1.7. Tullia jede přes otcovu mrtvolu

Příběhy římských králů ve Zlatém sále završila čerstvá královna, která přijela s trojspřežením bývalého krále krátce po zavraždění Servia Tullia.[324] Dcera zavražděného krále byla zároveň manželkou nového krále Lucia Tarquinia Superba. Livius uvedl, že to možná byla ona, kdo Tarquinia navedl k zabití jejího otce. Jako první nazvala svého manžela veřejně novým králem. Navíc později přikázala svému vozkovi, aby přejel tělo jejího mrtvého otce. [325]

Tullia představovala hříšnou postavu, která reflektovala neřestný způsob života. Žena, která namluvila svému manželovi, aby zabil krále, jejího otce, pravděpodobně nehrála roli ctnostné manželky.[326] Možná se daly pochopit její pohnutky, které nakonec vedly k tomu, že se stala královnou. Antonio Melana ji ale zachytil v okamžiku, kdy vozem schválně přejížděla svého mrtvého otce. Takový pohrdavý projev neúcty k otci jednoznačně přiřadil význam motivu k cyklu neřestí. Vilém z Rožmberka nejspíše vybíral do své výzdoby hrdinské činy, ve kterých se zrcadlily ctnosti, kterými se chtěl sebeprezentovat. Aby hrdinské motivy mohly ještě více vyniknout, vybral si z Livia i příběhy, které připomínaly neřesti.
Nešťastný čin zlé Tullie uzavřel sérii brutálních vražd římských králů ve Zlatém sále. Přestože byly prováděny ve jménu urozenosti, stále to byla zabití králů na konci dlouhého a poměrně úspěšného období jejich funkce. V renesanci se často znázorňovaly alegorie neřestí do protipólu jednotlivých ctností.[327] Manýrismus byl bohatý na protiklady, cykly ctností měly ukazovat, jak se mělo chovat ctnostné individuum ve stavovské společnosti. Neřesti měly varovat před nevhodnými chováním. Vilém z Rožmberka chtěl naznačit, aby lidé chovali větší úctu k zemřelým příbuzným.

---

[324] Motiv byl znám badatelům ve 20. století. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292.
[325] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 106.
[326] K tomu V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 330-337. Srov. B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 93-94.
[327] Např. na zámku v Bechyni. Srov. Aleš STEJSKAL – Ladislav POUZAR, *Renesanční Bechyně. Urbs felix. Katalog výstavy*, Český Krumlov, 1998, s. 31-36.

23. Tullia jede přes otcovu mrtvolu. Neřestný čin, který měl kontrastovat s okolními hrdinskými příběhy. Nejspíše měl působit jako morální ponaučení. Proti předloze se Melana dopustil největší změny jen u koruny královny, kterou silně zvýraznil, asi z estetických důvodů.

Autor předkládané teze nenalezl vhodné přirovnání k Tullii v životě Viléma z Rožmberka, nejspíše protože žil velmi počestným životem. Alespoň se tak ve své době choval a snažil se, aby jej jako urozence, kterému velmi záleželo na dodržování dobových ctností, vnímali ostatní i staletí po jeho smrti. Postava Tullie personifikuje neřesti. Patrně chtěl umělec na Kratochvíli naznačit, že i urozený člověk může žít hříšným životem. Přestože byl Vilém z Rožmberka pyšný na svou urozenost, záleželo mu i na počestném způsobu jeho života. Proto zakomponoval do Zlatého sálu i morální poučení, ve kterých se personifikovaly některé neřesti.

IV.1.8. Horatius Cocles bojuje na mostě s Etrusky

Hrdinské příběhy z dobývání Říma králem Porsennou chronologicky otevírá hrdinný Cocles.[328] V době obléhání Říma Etrusky nechybělo mnoho a město mohlo padnout do rukou nepřátel. Stačilo jim překročit most z římského pahorku Ianiculu. Službu u mostu měl právě velitel Horatius Cocles. Tušil, že kdyby se přidal k ostatním spolubojovníkům, kteří z místa prchali, stejně by byl Řím nakonec dobyt. Proto se rozhodl, že most nechá strhnout. Ještě se dvěma spolubojovníky se hrdinně vrhl vstříc nepřátelům na most, který bránili. Když se jeho podřízeným podařilo zničit většinu mostu, nakázal Cocles svým dvěma druhům, aby se stáhli. Cocles pokračoval sám v obraně mostu. Své soky přitom ohromil svou nebojácností, s jakou se pouštěl do přesily etruských válečníků. Své soupeře provokoval k soubojům, urážel je. Jediný nebojácný obránce Etrusky nejprve zaskočil, ale posléze se na něj všichni vrhli se svými oštěpy. Cocles se ubránil s pomocí svého štítu. V tu chvíli se již poslední zbytky mostu začaly hroutit. Hrdina se propadl do vody a podařilo se mu přeplavat do bezpečí ke svým druhům.[329]

---

[328] Správně jako první určila M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292.
[329] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 137-138.

24. Horatius Cocles bojuje na mostě s Etrusky. Zatímco na předloze má Cocles na štítu nezřetelné zvíře, ve Zlatém sále z něj udělal štukatér českého lva. Vilém z Rožmberka se v rozšířeném motivu představuje jako ctnostný křesťanský rytíř, který statečně brání své království.

Scéna ve Zlatém sále ukázala Horatia Cocla, který bojoval s Etrusky na mostě. Cocles se odvážně vrhl i s koněm na Etrusky, které se snažil zasáhnout svým kopím. Zatímco na předloze měl Coclův štít jako atribut asi lva s kruhem v předních tlapách, Antonio Melana lva zachytil daleko výrazněji.[330] Odebral mu kruh a celkově jej znázornil s podobou připomínající českého lva. Zvíře na Coclově štítě může napovědět mnohé nejen o tomto výjevu, ale o celkovém pojetí výzdoby ve Zlatém sále a snad i o symbolické výzdobě na jiných zámcích. Přestože se při určování ikonografických významů musí často pouze hádat, koho obraz představuje, český lev jednoznačně dokazuje propojení římských motivů s dobovými reáliemi raně novověkého světa.[331]

Lev dokazoval, že zadavatel nechtěl jen upozornit na ctnostný hrdinský čin, ale přímo se v něm prezentoval jako bojovník s českým lvem. Vilém z Rožmberka se představil jako ctnostný křesťanský rytíř ze svého světa, který bránil Království české, nikoliv Řím, jak to bylo v případě Cocla.[332] Podobného lva měl údajně na štítě i Samson v triumfálním oblouku, kterého si mohl Vilém pamatovat z pražského přivítání Ferdinanda I. v roce 1558.[333] V badateli dosud opomíjené relaci o vjezdu císaře do Prahy se pisatel zmínil pouze o čelisti v Samsonově pravé ruce, ale český lev ve druhé ruce mu patrně nepřišel důležitý.[334] Bylo to projevem jakési národní soudržnosti, kdy si Češi zasadili do štítu svůj znak státnosti. Stejně jako Cocles na Kratochvíli neměl ve štítě Římsko-německého orla, ale lva, ani Samson v triumfálním oblouku Ferdinanda I. nezastupoval cizí říši. Té se však symbolicky klaněli pražané i Vilém z Rožmberka. V triumfálním oblouku byl orel postaven na nejvyšším místě.[335] Podobně se orlovi symbolicky klaněl Vilém z Rožmberka na motivu se zástupci tří kmenů, kteří prosili císaře se štítem s Římsko-německým orlem.

---

330 J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 20r.

331 Známé je např. barevné vyobrazení českého lva na Pasionálu abatyše Kunhuty z počátku 14. století. Srov. Frater COLDA, *Pasionál abatyše Kunhuty*, Praha 1313-1321, fol. 1v. Uloženo v Národní knihovně České republiky (NK) pod signaturou XIV.A.17. V době Viléma z Rožmberka byl český lev prezentován ve znakové galerii úřeníků menšího a většího soudu Království českého z roku 1563. Srov. V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, obr. 25.

332 K tomu J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 125-146.

333 Srov. V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 122.

334 Socha stála podle relace vedle postavy se znaky Herkula a s tureckými symboly, nikoliv vedle židovského Gedeona. Srov. TAMTÉŽ; Wolfgang MEYERPECK, *Einen kurtzen bericht von der zukunfft vnnd Einrit der Rö*[mische] *Key*[serliche] *May*[estat] *so beschehen zu Prage den Achten Nouembris des M.D.LVIII.*, Freiberg 1558, s. 9.

335 V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 122.

IV.1.9. Cloelie s družkami přeplouvá Tiber

Příběh Cloelie navazoval na velice proslulý hrdinský čin Gaia Mucia, který se rozhodl zabít etruského krále Porsennu, když obléhal Řím.[336] Mucius byl při pokusu o zavraždění krále chycen a když se připravoval oheň k jeho mučení, Mucius se sám rozhodl strčit ruku do ohně jako projev nebojácnosti. Muciův hrdinský čin vyděsil Porsennu natolik, že nabídl Římu mír. V renesanci byl Mucius využit ke ztělesnění Trpělivosti a Stálosti.[337]

Muciova odvaha inspirovala i jednu dívku, kterou Etruskové zajali a drželi ve svém táboře u řeky Tiber. Společně s několika dalšími slečnami se jim podařilo oklamat stráže a utekly přes řeku Tiber do bezpečí Říma. Porsenna nejprve vyslal parlamentáře do Říma, aby vyjednali vrácení Cloelie zpět do zajetí, později se ale rozhodl, že byl čin Cloelie mnohem odvážnější než Muciův skutek. Etruský král si pouze nechal Cloelii předvolat a nabídl jí, že si může vybrat některé rukojmí, které by král propustil. Cloelie si vybrala děti.[338]

Celý tento příběh na Kratochvíli zachytilo několik výjevů. Antonio Melana vypracoval štukové upálení Muciovy ruky v předsálí, příběh s Cloelií při jejím útěku zasadil do dvou motivů ve Zlatém sále. Namalovaný Mucius si upaloval ruku i ve dveřní špaletě ve Zlatém sále, dvě scény po stranách možná znázornily vyjednávání s Porsennou.

První štukový obraz ukázal tři ženské postavy na koních, se kterými přeplouvaly řeku Tiber. Amman vykreslil na předloze z *Dějin* Tita Livia kromě tří žen i ozbrojence a stany v levé části a město na druhé straně řeky.[339] Tuto předlohu použil Melana ve Zlatém sále ještě jednou, podruhé zachytil tři válečníky, kteří stíhali Cloelii. Podobně už Melana rozdělil výjev s králem Antiochem a makovicemi v Bílém sále. Štuky s prchajícími dívkami a stíhajícími ozbrojenci spolu v prostoru Zlatého sálu sousedily, tři muži na utíkající ženy přímo ukazovaly. Dvoudílná scéna tak jednoznačně dokazuje, že vzájemné umístění minimálně některých výjevů bylo v prostoru Zlatého sálu důležité a často nezbytně nutné pro pochopení jejich smyslu.

---

[336] Cloelii poznali všichni předchozí badatelé. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.
[337] J. HALL, *Slovník*, s. 287.
[338] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 140-144.
[339] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 22r.

25. Cloelie s družkami přeplouvá Tiber. Ženy utíkají ze zajetí zpět do Říma. Šipka na předloze značí vzájemnou interakci gest – pronásledovatelé ukazují na ženy, jedna z nich míří na muže. V motivu vzdává Vilém z Rožmberka hold statečným ženám. Cloelie nejprve zachránila své družky a pak i děti ze zajetí Porsennou. Mohly ženy překonávající řeku představovat i tři bývalé manželky rožmberského vladaře?

Antonio Melana zpracoval Cloelii s družkami podle předlohy Josta Ammana, zejména gesta zachytil velice věrně. Jedna žena ukazovala rukou na muže, kteří je stíhali, další dvě se za nimi ohlížely. Ženy seděly na koních v ženském posedu, celá scéna byla znázorněna v pohybu, jak jejich koně přeplouvali řeku.

Příběh patrně odkazoval na Vilémovu čtvrtou manželku Polyxenu, kterou chtěl její manžel uctít.[340] Cloelie byla ctnostná hrdinka, která se nevyhýbala nebezpečí a zároveň se uměla správně rozhodovat. Nebála se nebezpečné řeky i mužů, kteří jim měli zabránit v útěku. Později prokázala svou mateřskou lásku, když požádala Porsennu, aby osvobodil děti ze svého zajetí.

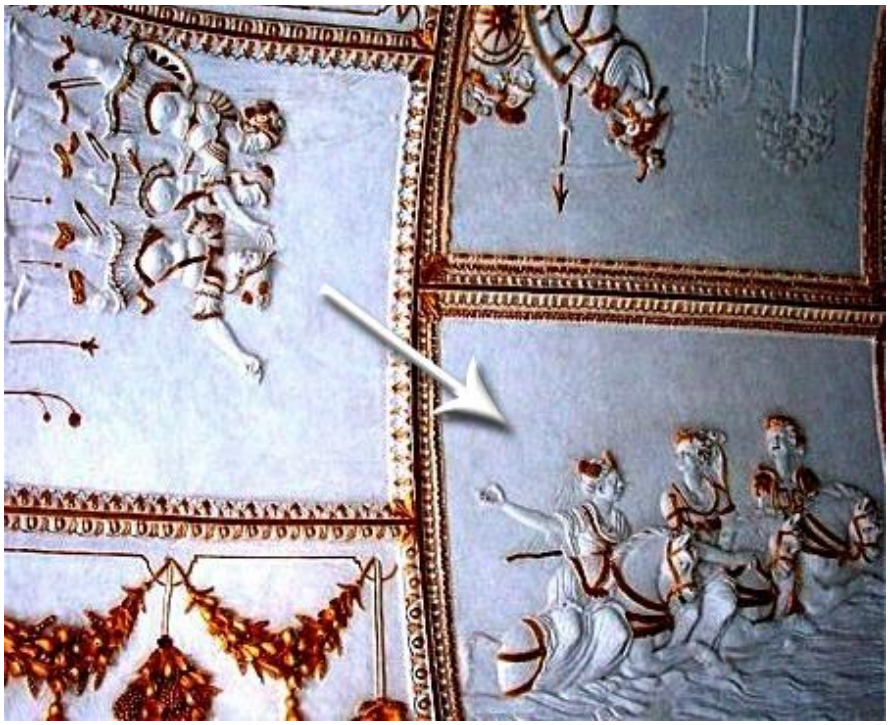
Vilém z Rožmberka nechal schválně vyniknout tento motiv oslavující ženskou hrdinku ve svém sále, tím se i on sám představil jako muž, který ctil svou manželku. Polyxena se v podobě Cloelie prezentovala jako odvážná a nebojácná žena, která se starala o své bližní i o děti. Další z možných interpretací obrazu mohl navazovat na reálie ze života Viléma z Rožmberka. Tři ženy, které utíkaly a překračovaly řeku, mohly Vilémovi připomínat jeho tři předchozí manželky.[341] V řecké mytologii představovalo překročení řeky Styx cestu do záhrobí. V případě takového vysvětlení by se ale musela ignorovat znalost kontextu z *Dějin* Tita Livia i přítomnost druhého výjevu, ve kterém byli tři muži, co Cloelii pronásledovali. Takový význam byl možná skryt. Ve Zlatém sále se chtěl Vilém ukázat jako ctnostný velmož, musel se předvést, proto poukázal na to, že se oženil s ctnostnou ženou. Anebo že s ctnostnými ženami žil.[342]

---

[340] Srov. M. RYANTOVÁ, *"Ctnost" a "čest,"* s. 519.

[341] K uzavírání manželství posledních Rožmberků srov. V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory velmožů*, s. 80-97.

[342] O významné roli žen v mužském životě renesančních velmožů obecně B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 247.

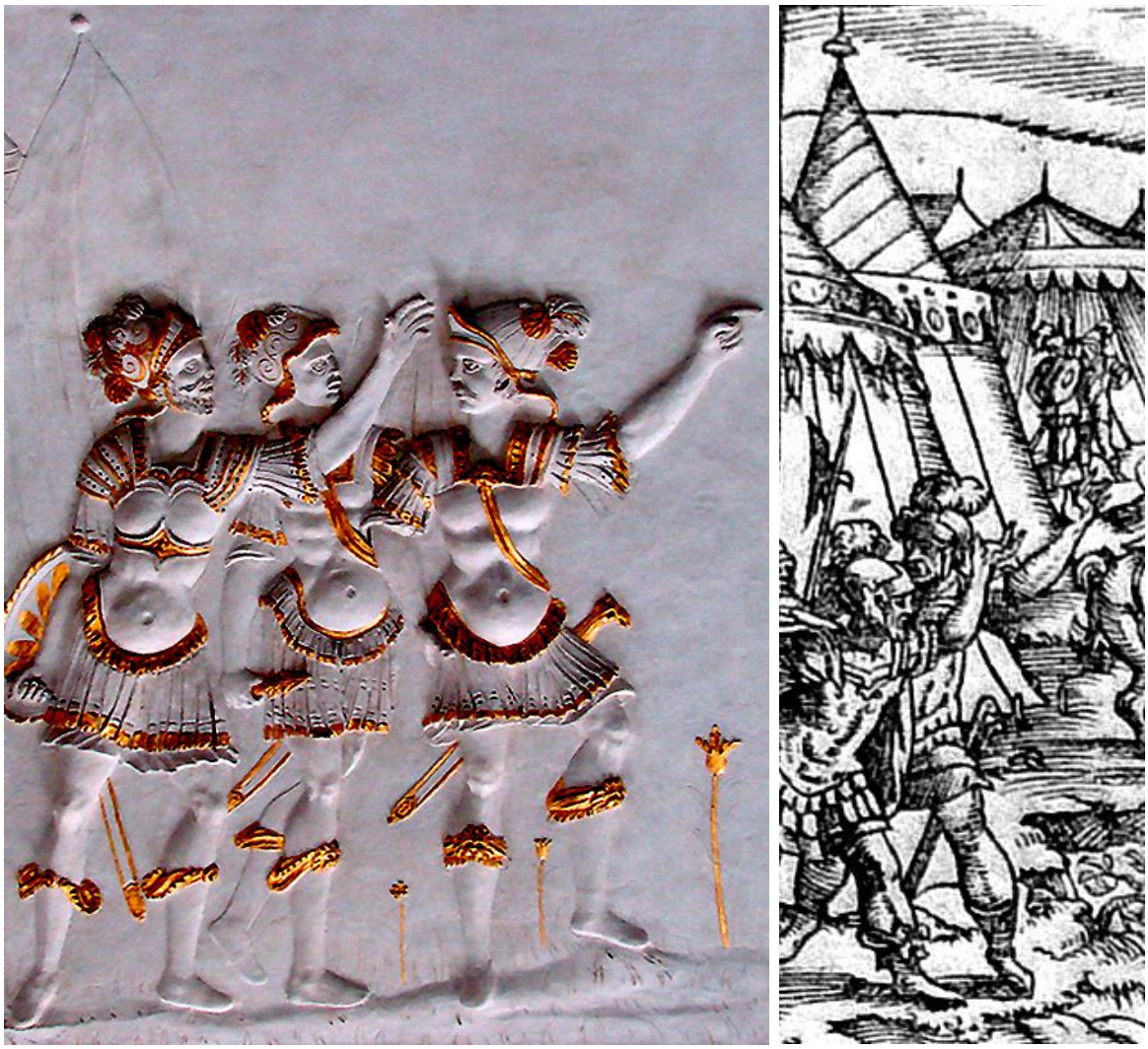


26. Cloelie s družkami a jejich pronásledovatelé. Šipka ukazuje vzájemné propojení výjevů s Cloelií a jejími pronásledovateli na stropě Zlatého sálu na Kratochvíli.

IV.1.10. Tři ozbrojenci stíhají Cloelii s družkami

Motiv zachycuje trojici mužských ozbrojených postav, které stíhají tři ženy na koních z vedlejšího výjevu. Tři ozbrojení muži jsou oděni patrně do vojenského oděvu, ale podle ozdobnějších helem nejspíše patří mezi výše postavené vojáky. První válečník jednou rukou ukazuje, kam se chystají a přitom se dívá na své kolegy. Druhý ozbrojenec má v ruce nůž či šíp. Třetí útočník snad vyjadřuje zvednutou rukou podporu k blížícímu se činu. Celá scéna se odehrává venku, muži jdou po trávě s květinami, v pozadí byly vyobrazeny věže stanů.[343]

[343] Lejsková mylně identifikovala výjev jako „*Přísaha konsulů*." Je nepravděpodobné, že by konzulové byli oblečeni do vojenského oblečení, navíc jejich gesta jasně naznačují, že se někam chystají, zbraň v ruce prostředního muže svědčí o jejich vražedných myšlenkách. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 292. Mareš určil výjev lépe – „*Tři ozbrojenci*". F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 80. Autor předkládané práce nalezl předlohu k výjevu v poměrně známém a v Lejskovou již zveřejněném dřevorytu od Josta Ammana z *Dějin Říma* – útěku Cloelie s družkami. J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 22r. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 294.



27. Tři ozbrojenci, kteří stíhají Cloelii s družkami. Muži představují anonymní válečníky, o kterých se v Dějinách Říma nijak nepsalo. Na Kratochvíli jim byl dán na rozdíl od předlohy velký prostor. Nejspíše personifikují neřesti – zlé válečníky, kteří se chystají zabít nevinné ženy. Štukový výjev měl původně i vojenské stany krále Porsenny, ale protože byla horní část motivu poničena a restaurátoři neznali předlohu, místo stanů zůstaly jen bílé zahlazené plochy. Zbyl pouze jeden stan se špicí a část druhého se šrafováním. Z gest bylo jasně patrné, že se muži chystali někoho zabít, ale až nyní díky nalezení válečníků v již známé předloze je možné zjistit, koho se chystali zabít. Muži hledí na utíkající dívky, ukazují na ně, asi na ně i volají, svými gesty je jakoby zastavují. Zbraní v ruce je varují, že své výhružky myslí vážně. Ženy se naopak otáčí a jedna jim téměř kyne jednou rukou.

Horní a pravá část výjevu byla v minulosti značně poničena, zbyly pouze špičky dvou stanů. V roce 2008 restaurátoři nejspíše bez znalosti předlohy zahladili chybějící části

omítky a ponechali pro ně zřejmě neznámé plochy prázdné. Podobně jako v předsálí i zde se Melana rozhodl pro rozdělení scény na dvě části, kdy jednou použil hlavní motiv a podruhé jej doplnil o další příběh z téže předlohy. A stejně jako v místnosti s nepozlacenými štuky s římskými dějinami byly i ve Zlatém sále tyto reliéfy umístěny u sebe, tedy prostorově na sebe navazovaly. Jednoznačně tak blízké umístění obrazů svědčí o promyšleném uspořádání výjevů ve Zlatém sále. Přestože byli na předloze zachyceni jen dva muži (ze třetího je vidět snad jen hlava), jejich gesta Melana věrně zkopíroval, stejně jako stany, jejichž vrcholky i perforování odpovídají předloze. Jen šíp či nůž u prostředního muže si Melana vymyslel.

Tři muži nepředstavovali žádnou číselnou symboliku. Byli tři spíše z estetických důvodů. Celá scéna přímo odkazovala na příběh Cloelie, ve kterém se ji muži snaží dostihnout. Nepřátelští válečníci mějí za úkol ještě více zdůraznit hrdinský čin Cloelie, která se vydala přes řeku Tiber, i když měla za sebou celou etruskou armádu. Motiv se stíhajícími muž by se mohl interpretovat i jako personifikace neřestí. Byl by protipólem k ctnostnému činu Cloelie. Přestože se válečníci nacházeli poblíž štuku s Cloelií a v podstatě na ni i ukazovali, identifikace jejich významu byla obtížnější i pro vzdělance, kteří Ammanovy ilustrace k *Dějinám* dobře znali.[344]

Tato zjištění by mohla pomoci i při interpretaci významu šesti alegorických postav žen, které byly ve štuku zhotoveny podél stěn Zlatého sálu. Bakchova ctitelka s činely byla pravděpodobně zrcadlově obrácena. Možná, že to bylo z důvodu směrování v sále, aby odpovídala nasměrování centrálního jezdce. Taktéž mohla být schválně otočená k postavě alegorii lásky, i když by správně měla podle předlohy mířit k personifikaci historie. Podobné otočení Mírnosti ale spíše poukazovalo na to, že byla provedena kvůli nasměrování centrálního jezdce, aby postavy nesměřovaly proti němu, a ne kvůli případné interakci s ostatními výjevy v sále.

Motiv s Cloelií byl v renesanci poměrně známý. Jedna z maleb římského Palazzo Zuccari z dvacátých let 16. století propojila několik témat, která byla i ve Zlatém sále. Říčku, přes kterou na fresce utíkala Cloelie a její družky, napájel říční bůh, který měl v rukou batolata – Romula a Rema spolu s vlčicí. Ve stejném sále byl mimo jiné i Cocles a

[344] Autor předkládaného pojednání tak soudí, protože doposud nebyl výjev v literatuře identifikován.

Scaevola. Přesto byl rozdíl mezi italskými malbami – freskami a štukovými výjevy na Kratochvíli, které se snažily zachytit jen symbolický význam jednotlivých scén a ne jen zanechat estetický dojem, jako tomu bylo v Itálii.

IV.1.11. Veturia a Volumnia s římskými paními prosí Marcia Coriolana, aby ušetřil Řím

Příběh o Veturii a Volumnii pocházel z druhé knihy *Dějin Říma*.[345] Marcius Coriolanus byl římský generál, který získal své jméno „Coriolanus" po dobytí Volského města Corioli v roce 493 př. n. l. Když silně protestoval proti římským tribunům, plebejci Marcia z Říma vyhnali. Z Coriolana se tak stal velký nepřítel Říma, kterého se ujali Volskové, proti kterým dříve bojoval. Ti měli zájem o svá území, o která je připravili Římané. Marcius Coriolanus se spojil s Attiem Tulliou, významným Volským občanem. Spolu zosnovali plán, jak by způsobili válku Volsků proti Římu. Tullius namluvil konzulům před římskými hrami, že Římu hrozí od Volsků nebezpečí. Senát falešné zprávě uvěřil a nechal vyhnat z Říma Volsky, kteří se přišli podívat na hry. Rozhořčené Volsky, kteří pak odcházeli z Říma, Attius snadno přesvědčil o tom, že bylo třeba Římu vyhlásit válku.[346]

Pod vedením Marcia a Tullia Volskové dobyli mnoho římských měst. Nakonec oblehli i samotný Řím. Lid ve městě se Volsků bál a požádal senát, aby k nim vyslal zástupce a dohodl s nimi mír. Jenže Marcius vzkázal římských poslům, že o míru by jednali jen, pokud by jim Římané vrátili všechna volská území. Druhé poselstvo Volskové do svého tábora před Římem už ani nevpustili. Římané se ještě pokusili k Marciovi vyslat své kněží, ale ty on nepřijal. Řím doplatil na své povýšenecké chování. Když byly všechny klasické diplomatické cesty ke sjednání míru vyčerpány, římské ženy se rozhodly, že situaci zachrání vlastními silami.

Livius uvedl, že se nevědělo, zda tak ženy jednaly z vlastního přičinění nebo jestli je přiměla městská rada. Římské paní se sešly v domě Marcia Coriolana, římského vyhnance a vůdce jejich nepřátel, s jeho matkou a manželkou. Ženám se podařilo Veturii i Volumnii přesvědčit, aby s nimi šly do tábora Volsků prosit jejich syna a manžela o milost pro Řím. Když selhali římští muži se svými zbraněmi, ženy mohly uspět se svými prosbami a slzami.

---

[345] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 181-182. Výjev správně zařadili historikové již na počátku 20. století. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

[346] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 154-179.

Příbuzné Coriolana s plánem souhlasily a všechny se společně vydaly za Marciem. Ten chtěl původně ženy odmítnout stejně rázně, jako římské vyslance a kněží. Svůj postoj změnil, když jej jeden z druhů upozornil na přítomnost jeho matky s manželkou, které s sebou měly i jeho dva syny. Coriolanus, který se do té doby choval velmi zatvrzele, najednou vyběhl nadšeně přivítat svou rodinu. Veturia jej ale zastavila, chtěla vědět, zda je v táboře svého syna brána jako nepřítel, zajatkyně či matka. Vyčítala mu, že její syn se stal nepřítelem Říma, že se obrátil proti své vlasti. Divila se, proč láska k rodné zemi a rodině nepřemohla jeho zatvrzelost.[347]

„Jak jsi mohl pustošit tuto zemi, která tě zrodila, která tě vychovala? Když jsi překračoval hranice, třebas jsi byl naladěn sebenepřátelštěji, sebepomstychtivěji, neopadl tvůj hněv? A nepřišlo ti na mysl, když se ti z dálky objevil Řím: za těmi hradbami je můj dům, můj domov s ochrannými bůžky, matka, žena, děti?“ Veturia v proslovu k synovi použila výčitky, které měly v jeho srdci probudit základní hodnoty ctnostného muže. Láska k vlasti, domovu a rodině měla převládnout nad jeho osobní záští. Coriolanus podlehl matčině slovům a objal se s celou rodinou. Když začaly bědovat a plakat i ostatní ženy, Coriolanus se smiloval i nad nimi, jejich rodinami a vlastí. Se svými vojáky opustil Řím. Za svůj čin byly římské ženy odměněny chrámem zasvěceným ženské Fortuně.[348]

Pod rožmberským jezdcem, mezi motivem Mírnosti a Hojnosti, umístil Antonio Melana příběh o římských patronkách. Coriolianus stojí spolu se dvěma ozbrojenci na levé straně, napravo je pět ženských postav. Všechny ženy hledí na Corioliana a rukama jej prosí o milost. Coriolianus na ně hledí s vytaženým mečem či žezlem. Jednou nohou vyčnívá ze zlatého rámu motivu. Proti předloze se štuk liší pouze v postavení Coriolana. V Ammanově dřevorytu mohl být zachycen jako jezdec na koni, ale Melana jej musel z prostorových důvodů zhotovit bez koně.[349] Štukatér nejspíše neviděl v sesazení Coriolana žádné narušení významu obrazu. Na jiném místě, kde byl prostor pro štuky vyšší, by mohl Coriolana znázornit i jako jezdce přesně podle předlohy. Měl snad Melana zájem o to zasadit Coriolana právě mezi Mírnost a Hojnost, a to i na úkor dodržení předlohy?

---

[347] TAMTÉŽ.

[348] TAMTÉŽ, *Dějiny* I, s. 183.

[349] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 26r.

Vilém z Rožmberka ve výjevu s Coriolanem vzdával hold své manželce, matce i vlasti. Chtěl, aby si návštěvníci Zlatého sálu vzpomněli na tento příběh, ve kterém zvítězily ženy a základní ctnosti nad zbraněmi a neřestmi. Láska k rodině, matce, ženě, dětem i vlasti vedla k tomu, že oblehatelé odjeli z římského území. Přestože Coriolanus opustil dům, kde předtím žil, jeho rodina v něm stále tvořila jeho domov. Vilém z Rožmberka se možná často cítil jako vyhnanec. Kvůli svým diplomatickým cestám byl od rodiny odloučený i na několik měsíců. Kvůli pracovním povinnostem střídal pobyty na svých panstvích. Příběhem o Coriolanovi chtěl naznačit, že nejsilnější pro něj ale je ten domov, ve kterém žije jeho manželka.[350]

Ve scéně s prosícími ženami představoval předposlední Rožmberk svou manželku jako ctnostnou ženu s láskou k rodině.[351] Sám prezentoval jako milosrdný manžel, který podlehl citům ke své ženě a vlasti. Ve scéně zachytil štukatér pět žen; patrně chtěl rožmberskému velmoži připomenout jeho všechny čtyři manželky a sestru, anebo poukázat na statečnost všech žen obecně. V motivu se personifikovala teologická ctnost naděje a kardinální statečnost žen, zejména matek a manželek. Nejvíce se ale v Coriolanově činu zrcadlila láska. Příběh o Coriolanovi ve Zlatém sále doplnil alegorickou postavu lásky s planoucím srdcem.

Jak již bylo napsáno u textu k ilustraci s Apollónem a Dafné, vztah mezi Vilémem z Rožmberka a Polyxenou nejspíše nebyl oboustranně vřelý. Jaroslav Pánek sepsal nejčastější oslovení z manželské korespondence mezi Vilémem a Polyxenou jako *„můj pane“* a *„vysoce urozený pane.“*[352] Takto strohá oslovení by se v korespondenci mezi Polyxenou a jejím druhým manželem hledala velmi těžko.[353] Vilém z Rožmberka velmi prožíval smrti jeho předchozích žen.[354] Z ikonografické výzdoby letohrádku Kratochvíle je očividné, že Vilém z Rožmberka usiloval o lásku své čtvrté manželky.

---

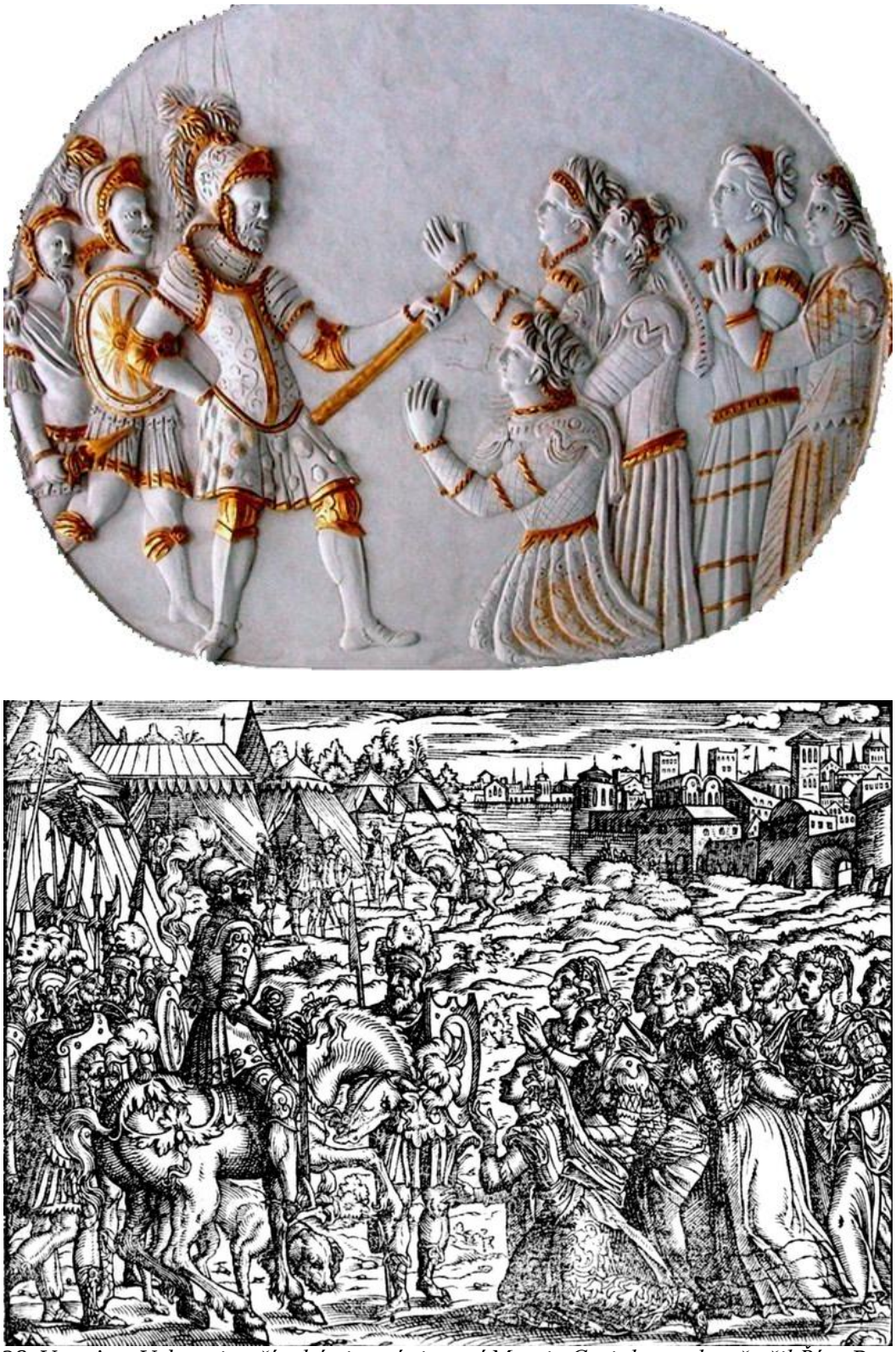
[350] J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 186-188.

[351] Některé ctnostné Římanky sepsal B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 223. Věhlas dalších ženských hrdinek byl srovnán i s novodobými ženami na s. 227-228.

[352] J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 224.

[353] Dochovanou manželskou korespondenci zveřejnil Pavel MAREK (ed.), *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*, České Budějovice 2005 (= Prameny k českým dějinám 16.-18. století, řada B, sv. 1).

[354] *„Vilém slzí z očí tvých pro svou nejmilejší, s kterou jsem byl v rozkoši milujíc ji po vše časy jakožto svou duši. Jakož hrdlička svého druha když potratí* […].“ Smuteční píseň o smrti Žofie Rožmberské z Braniboru zveřejnila P. FARKOVÁ, *Svatba Viléma z Rožmberka se Žofií Braniborskou*. Srov. V. BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 332-333.



28. Veturia a Volumnia s římskými paními prosí Marcia Coriolana, aby ušetřil Řím. Proti předloze Coriolanus nesedí na koni, neboť by se do malého prostoru nevešel. Smysl motivu spočívá zejména v oslavě lásky k rodině a statečnosti ctnostných žen.

Své touhy nechal Vilém ztvárnit prostřednictvím motivu Apollóna, který stíhal Dafné. Svou manželku uctil především ve svém pokoji, který nechal vymalovat scénami se Samsonem a z cyklu *„the power of women."* Svou manželku stíhal rožmberský vladař možná i prostřednictvím výjevu s Cloelií, kterou následovali tři muži z vedlejšího štuku. Především ale chtěl vladař veřejně vyznat svou náklonnost a úctu k ženám – hrdinkám.[355]

IV.1.12. Cincinnatus povolán od pluhu k senátu

Římané měli v roce 458 př. n. l. velké problémy s dobyvačnými Sabiny. Rozhodli se jmenovat diktátora, kterým se stal bývalý konzul Lucius Quinctius Cincinnatus. Římští vyslanci jej zastihli na poli, které právě obdělával. Povolali jej do Říma, kde se ujal své nové funkce. Vyhlásil několik nařízení, díky kterým získal spořádanou armádu a nakonec porazil své nepřátele. [356]

Scéna ve Zlatém sále zachytila Cincinnata, který byl právě povoláván do senátu.[357] Cincinnatus s pomocí pluhu a dvou volů oral na poli, vyslanec ze senátu k němu přišel spolu s několika druhy. Cincinnatus byl vyobrazen pouze v latinském obrazovém vydání *Icones Livianae*, v německém chyběl. Antonio Melana se od předlohy nijak výrazně neodchýlil, zachytil i přátelské gesto, jak vyslanec pokládal svou ruku na Cincinnatova ramena. Jeden z římských vojáků se otáčel, jako kdyby vyhlížel nepřátelské Sabiny.

Hlavní rozdíl proti předloze spočíval v přítomnosti okovaného cepu. V předloze držel jeden z vojáků asi kopí či spíše římské standarty, ale ve Zlatém sále byla kromě kopí vyobrazena ještě jedna další zbraň, která ani neměla k sobě ozbrojence, který ji mohl držet. Chtěl Antonio Melana upozornit na ozbrojené sedláky, pro které byla tato zbraň typická?[358] Neokovaný cep sloužil zemědělcům k tlučení obilí. Zatím zůstává otázkou, proč byl cep ponechán i po restaurátorské rekonstrukci z roku 2008, protože nejsnazší vysvětlení přítomnosti cepu ve scéně by bylo jeho přidání v pozdější době. Chtěl některý z restaurátorů v 19. století pod vlivem dobové ideologie přidat do výjevu nějaký odkaz na husitské hnutí,

---

355 Srov. B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 209.

356 T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 255-259. Motiv byl zobrazen pouze v latinské verzi – J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 30r.

357 Motiv byl znám všem předchozím badatelům. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

358 *„*[…] *v 16. století byl* [cep] *chápán výlučně jako atribut sedláka."* Jan BAŽANT, *Pompa in honorem Ferdinandi 1558*, in: J. Nechutová (ed.), Druhý život antického mýtu, s. 195-205, zde s. 198.

pro které se okovaný cep stal symbolem? Přestože nebyl na konci 16. století důvod oslavovat husitství právě zemědělskou zbraní, je stále možné, že jím chtěl Melana opravdu nějak skrytě poukázat na zemědělskou sílu. I v jedné z grotesek vladařova pokoje byl naklován muž se dvěma srpy. Každopádně Jost Amman cep v *Dějinách* Tita Livia určitě nepoužíval, protože nešlo o římskou zbraň. Je velmi nelogické, aby se římští poslové vydali za nově vyhlášeným diktátorem se zemědělským upraveným nástrojem. Přestože Antonio Melana nemusel znát římské reálie, nejspíše chtěl jen zdůraznit symbolický význam motivu. Chtěl představit Viléma z Rožmberka jako úspěšného hospodáře, proto přidal do scény i zemědělský cep.[359] Zbraň mohla symbolizovat ozbrojenou moc Království českého.[360]

Vilém z Rožmberka využil štukového obrazu s Cincinnatem, aby se mohl představit jako hospodář, vojenský velitel a skromný vlastenec.[361] Ztělesnil se do postavy bývalého římského konzula, který se nebál rolnické práce. Podle Viléma se měl správný vladař dobře starat i o svá hospodářství. V motivu lze najít i morální ponaučení. Rožmberský vladař se chtěl svým hostům ukázat jako hospodář, který se staral o svou zemi.[362]

---

[359] K hospodářským úspěchům Viléma z Rožmberka prostřednictvím Jakuba Krčína z Jelčan J. HAUBELT, *Jakub Krčín z Jelčan*, s. 70-104.

[360] *„Vojenskou sílu království* […] *ještě více zdůrazňovalo asi tisíc pěšáků* […s] *cepy se železnými násadami.“* V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 114.

[361] O Vilémovi z Rožmberka jako hospodáři A. MÍKA, *Osud slavného domu*, s. 103-196. Rožmberský vladař jako velitel – J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 125-146. Za střídmého Čecha označili Viléma z Rožmberka i Poláci – J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 264.

[362] Srov. Georgette de MONTENAY, *Emblematum Christianorum Centuria*, Tiguri 1584, fol. 38r-38v.

29. Cincinnatus povolán od pluhu k senátu. Od Ammanovy předlohy se štukový výjev liší především okovaným cepem, který nepatřil do výzbroje římské armády. Patrně chtěl Melana zdůraznit význam motivu jako prezentace Viléma z Rožmberka – hospodáře. Kromě toho se představuje rožmberský vladař jako vojevůdce a patron. V případě vojenského nebezpečí by Vilém z Rožmberka stejně jako Cincinnatus mohl opět vést vojska v boji proti nepřátelům. Oba chtěli oddaně sloužit vlasti a zároveň žít spořádaným, tedy skromným životem.

IV.1.13. Titus Manlius zabíjí Gala na mostě

Scéna, ve které Titus Manlius zabíjí na mostě Gala, se nevyznačuje žádnými výraznějšími rozdíly proti Ammanově předloze.[363] Během dobývání Říma Galy v roce 361 př. n. l. se boje ustálily u mostu přes řeku Anio. Jeden z největších Galů vyzval Římany, aby s ním ten nejstatečnější z nich svedl souboj o to, který kmen je nejzdatnější. Žádosti vyhověl Titus Manlius. Především tak chtěl hájit čest svého rodu, měl zájem prokázat svou lásku ke svému otci i vlasti. Chtěl být brán za statečného hrdinu, který by zachránil jméno nepřekonatelného Říma. Souboj velikého Gala a Tita Manlia by se dal přirovnat k boji Davida a Goliáše. Gal byl sice větší a silnější, Manlius ale využil svou hbitost. Hned po prvním Galově výpadu se rychlému Římanovi podařilo svého soupeře porazit. Na znamení vítězství si přivlastnil svůj řetěz. V záplavě oslavných písní na počest nového hrdiny zaznělo i heslo „*Torquatus, to jest ozdobený řetězem*." Tímto jménem se mohli pyšnit i jeho potomci. Samotný souboj nebojácného Římana natolik zaskočil Galy, že následujícího dne město opustili.[364]

Na hrdinském příběhu Tita Manlia jistě zaujala Viléma z Rožmberka nebojácnost, s jakou se Titus pustil do nerovného boje. Vilém z Rožmberka určitě toužil po tom, aby jej společnost vnímala jako hrdinu, který se bije za svou vlast i za čest svého rodu. Manlius v souboji proti Galskému obrovi hájil i čest svého otce a vítězstvím zajistil slávu i pro své potomky. Viléma nepochybně zaujal příběh, ve kterém vítězství vedlo k nemalé slávě jednoho rodu. Je trochu podivné, že si nechal rožmberský vladař vyzdobit své sídlo hrdinou, který nechal později popravit svého syna. Patrně se jej rozhodl neodsuzovat, jako uvedl jeden z Castiglioneho dvořanů.[365]

---

[363] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 48r. Název motiv byl převzat od Milady Lejskové, která jej jako první správně určila. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

[364] T. LIVIUS, *Dějiny* II-III, s. 197-198.

[365] Jedna z mála zmínek v *Dvořanovi* o postavách ve Zlatém sále se nevztahuje ke scéně, kterou na stropě ztvárnil štukatér, ale k činu o několik let pozdějšímu. Obecněji by se mohlo tvrzení použít i u ostatních výjevů ve Zlatém sále: „[…] *ale neodvažuji se ho* [Tita Manlia za zabití vlastního syna] *ani odsuzovat proti názoru tolika staletí.*" B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 124. Srov. L. GÓRNICKI, *Polský dvořan*, s. 108.

30. Titus Manlius zabíjí Gala na mostě. Další ze série motivů, kde se mladý hrdina pustil do předem prohraného boje, který nakonec vyhrál. Viléma z Rožmberka patrně zaujaly příběhy o ctnostných rytířích, kteří se významným činem zapsali do historie, získali slávu i pro svůj rod a vítězství pro svou zem.

S bojem Gala proti Římanovi souvisel s Vilémovým životem i přivlastněný zlatý řetěz. I Vilém z Rožmberka si totiž za své činy mohl na krk pověsit zlatý řetěz. Podobně jako Titus Manlius bojoval za svou vlast a odměnil se zlatým řetězem svého protivníka, rožmberskému vladaři udělili Řád zlatého rouna za jeho služby u katolických Habsburků. Při slavnostním předávání byly vyzdvihovány vladařské schopnosti a křesťanské ctnosti. Podobně jako byl oslavován hrdinný Manlius, i Vilém z Rožmberka se dočkal několika panegyrických básní.[366] Rožmberský vladař se představoval v postavě Tita Manlia jako ctnostný křesťanský rytíř. Manlius byl hrdina, který svými činy napomohl zachránit svou vlast, vybojoval si čest svého rodu a nakonec byl odměněn zlatým řetězem a novým jménem. V době prací na Zlatém sále to byly čtyři roky, co se stal Vilém z Rožmberka nositelem Řádu zlatého rouna. Od té doby měl nový rožmberský znak kolem sebe velice často zlatý řetěz s Řádem zlatého rouna. Ve výzdobě šlechtických sídel se dochoval např. na nádvoří jezuitské koleje v Českém Krumlově a v Kratochvíli. Zlatý řetěz s beránkem byl umístěn i na všechny pečetě Viléma z Rožmberka, přičemž nejstarší byla použita již v listopadu roku 1585.[367]

IV.1.14. Marcus Valerius poráží Gala s pomocí havrana

Marcus Valerius byl v další bitevní scéně věrně zachycen spolu se svým protivníkem, Galem a s orlem.[368] V roce 349 př. n. l. se opakovala situace, do které se dostal Titus Manlius. Před bitvou mezi Římany si jeden z Galů vyžádal osobní souboj. Opět to byl Gal obrovité postavy, který chtěl Římany vystrašit. Na výzvu odpověděl teprve jednadvacetiletý vojenský tribun, Marcus Valerius. Jedenáct let po hrdinském činu Tita Manlia se nejspíše i Marcus Valerius chtěl stát stejně slavným.

Valerius nestál nakonec proti statnému Galovi sám, na jeho přilbě přistál havran, který mu měl pomoci v boji. Snad šlo o božské znamení, každopádně tak Valerius získal určitou výhodu v boji. Římané vnímali havrana jako božské znamení, které jim seslali příznivě naklonění bohové. Naopak Gala takové znamení vyděsilo, že bohové nejsou na jeho straně. Havran na velikého bojovníka dorážel, pomáhal mladému Valeriovi svými drápy i zobá-

---

366 V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna*, s. 300-301.
367 M. MILEC, *Páni z Rožmberka*, s. 17.
368 J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 50r. Výjev poznali badatelé i bez znalostí předloh. Srov. M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

kem. Když se Valeriovi s pomocí havrana podařilo přemoci svého vyzyvatele, strhla se mezi přihlížejícími Římany a Galy bitva. Římané přitom byli podpořeni pocitem vítězství jejich zástupce. Věděli, že bohové jim byli nakloněni, a tak neváhali a pustili se do boje s Galy. Nakonec se Římanům podařilo Galy zahnat až k Tyrhénskému moři. Mladý tribun si z bitvy odnesl brnění svého protivníka, za odměnu pak dostal deset býků a zlatou korunu. I tento hrdina získal díky svému boji nové jméno, začali mu říkat Corvus, tedy Havran. Marcus Valerius Corvus se později několikrát stal konzulem a diktátorem.[369]

Boží zásah odlišil příběh Marka Valeria od ostatních ve Zlatém sále. Víra, že bohové byli Římanům nakloněni, je nakonec vedla k vítězství. Vilém z Rožmberka si jistě vážil hrdinského činu Valeria, ale spíše chtěl říci, že jedině s vírou v boha, v boží pomoc, lze dosáhnout vítězství.[370] A nejspíše tím nemyslel jen výhry v bitvách. Motiv mohl představovat veškerá vítězství dosažená s vírou v boha, do které byla v raném novověku často vkládána naděje.[371] Vítězství přitom šlo získat v politice, diplomacii, možná i v osobním životě. Vilém z Rožmberka se nevzdával a věřil, že pokud mu bude bůh nakloněn, konečně by se dočkal vysněného potomka. Zvítězil by tak nad osudem. Zůstává otázkou, nakolik si chtěl Vilém zachovat své vnitřní pocity pro sebe. Ve Zlatém sále se měl Vilém z Rožmberka snažit ukázat v co nejlepším světle a neměl by odhalovat své slabé stránky.[372]

Podle autora předkládané práce poukazoval havran na ústřední motiv příběhu, ve kterém se zrcadlila teologická ctnost víra.[373] Víra v nadpozemskou moc, která pomohla Valeriovi k vítězství, motivovala jeho spolubojovníky k vítězství nad Galy. Nelze určit, zda měl Vilém z Rožmberka na mysli určité vítězství, ve které s pomocí boží věřil. Lze se domnívat, že pomýšlel na svá vítězství v zahraniční i vnitřní politice.[374]

---

369 T. LIVIUS, *Dějiny* II-III, s. 221-223.

370 K tomu obecně B. STOLLBERG-RILINGER, *Symbolische Kommunikation*, s. 500-502.

371 *„Pán Bůh jest má naděje i doufání“* M. RYANTOVÁ, *Památníky, aneb štambuchy*, s. 318-319.

372 O víře Viléma z Rožmberka např. J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 161-174.

373 Nad christianizováním mytologických hrdinů na příkladu sakralizovaného Herkula v sebeprezentaci renesančních a barokních panovníků polemizoval Friedrich POLLEROSS, *From the "exemplum virtutis" to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in: Allan Ellenius (ed.), Iconography, Propaganda, Legitimation, Oxford – New York 1998 (= The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries 7), s. 37-62, zde na s. 53-59.

374 K vrcholům mocenské politiky Viléma z Rožmberka patří jeho jmenování nejvyšším purkrabím pražským či udělení Řádu zlatého rouna. K tomu J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 152-153; V. Bůžek, *Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna*.

31. Marcus Valerius poráží Gala s pomocí havrana. Hrdinský souboj tentokrát vítězí Říman s pomocí havrana, který představuje teologickou ctnost – víru. Výjev odkazuje na vítězství dosažená vírou v boží pomoc. Válečníkům chybí k pochopení motivu nedůležité meče u pasu.

IV.1.15. Zavraždění tyrana Hieronyma ze Syrakus

Výjev se zabíjeným Hieronymem měl poměrně komplikovanou cestu ke správnému přečtení, kterého se dostává až v předkládané práci.[375] Hieronymus se jako patnáctiletý mladík stal králem Syrakus v roce 215 př. n. l. Během jeho krátké třináctiměsíční vlády se z něj stal nenáviděný vládce. Byl zavražděn na ulici vlastními lidmi, kteří se proti tyranovi spikli.[376] Krále probodli zezadu, ani nestačil tasit svůj meč. Svrhl jej lid, proto je zachyceno několik útočníků s meči. Zajímavý je exoticky vyhlížející muž v levé části scény, který připomíná Turka.

Antonio Melana ve štuku zvýraznil Ammanova nezřetelného Turka.[377] Jde nejspíše o jediné zobrazení Turků ve Zlatém sále. Další mohli být namalováni pouze na hradbách a na fasádě letohrádku. Z ikonografického hlediska by neměl být Turek příliš důležitý, je umístěn až na okraji. Přestože Amman na předloze znázornil jen přihlížejícího muže s vousy a exotickou čepicí, Melana se nejspíše rozhodl z něj udělat příslušníka tureckého národa. Mohl Turek, původce všeho zla, představovat tajného zosnovatele plánu, kterému zdáli přihlížel? Pokud měla postava na kraji výjevu skutečně ukázat Turka, určitě by se tak zdůraznil neřestný význam motivu. Anebo měl cizokrajně vypadající muž spíše upozornit na to, že se děj neodehrává v Římě, ale v exotických Syrakusách? Jost Amman v jeho ilustracích k *Turecké kronice* zobrazil velice podobného Turka bez velikého turbanu. Antonio Melana pravděpodobně nevěděl, jak vypadali obyvatelé Syrakus. Chtěl je nějak odlišit od Římanů, proto je mohl chtít obléct do tureckého oblečení. O vztahu Viléma z Rožmberka k Turkům se již rozepsal Jaroslav Pánek.[378] O jejich významu pro poslední Rožmberky svědčí i nemalé množství knih k osmanským dějinám v jejich knihovně.[379]

---

[375] Protože Milada Lejsková neměla k dispozici verzi *Dějin Říma* s motivem Hieronyma ze Syrakus (patrně byla strana vytržena), omylem se domnívala, že výjev ve Zlatém sále představoval *„zavraždění Eumenise."* S předlohou se historička umění setkala až při studiu Feyerabendova vydání Plutarchových *Životopisů*. Jak již bylo zmíněno v první kapitole, v knize s ilustracemi z různých zdrojů byl motiv Hieronyma ze Syrakus přiložen k ději o zabití Eumenida. Milada Lejsková v článku o malířské výzdobě Kratochvíle podle něj zařadila jeden ze štukových výjevů, který v původním článku neurčila. Srov. PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs,* s. 232; M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle,* s. 367. František Středa považoval výjev za *„Zavraždění krále Servia Tullia."* F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 15.

[376] T. LIVIUS, *Dějiny* IV, s. 265, 447.

[377] Postava s čepicí a vousy z kraje výjevu může být i jiné než turecké národnosti. J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae,* fol. 73r.

[378] J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 125-146.

[379] V Březanově katalogu napočítala třináct knih L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, s. 156.

Jedna přímá analogie s životem Viléma z Rožmberka spočívala v podobné historii s králem ze Syrakus. Kvůli nízkému věku vládli místo Hieronyma jeho poručníci, manželé jeho sester. Vilém z Rožmberka stanul ve svých šestnácti letech v čele svého rodu, taktéž do té doby za něj vedli jeho rod poručníci. Užití Ammanova motivu i u scény z Plutarchových *Životopisů* se zabitím Eumenida prokazuje jistou nesouvislost reliéfu s Hieronymem a ostatními štukovými obrazy ve Zlatém sále, které se většinou věnovaly významnějším hrdinům.[380] Výjev mohl být pojat obecněji jako personifikace neřestí nezávisle na tom, zda se v příběhu zabíjel Hineronymus nebo Eumenis. Scéna mohla představovat jakési morální ponaučení, ze kterého se měl ctnostný křesťanský vladař poučit, aby se nechoval jako tyran. Lze se oprávněně domnívat, že kdyby si Jost Amman vybral k ilustraci jiný příběh místo Hieronyma, pravděpodobně by jej štukatér na Kratochvíli taktéž znázornil.

32. Ammanova ilustrace Turka z titulního listu Turecké kroniky, kterou měli Rožmberkové v několika vydáních.

Zavraždění Hieronyma mohlo symbolizovat vítězství dobra nad zlem. Hieronymus personifikoval neřest, pýchu, bohatství i lakotu. Lid, který ho zavraždil, znamenal spravedlnost. Kdyby král vládnul špatně, lid by měl právo svrhnout jeho vládu. V příběhu tragického konce tyrana Hieronyma se nejspíše zrcadlily neřesti, které měly poukazovat na stinné stránky špatných vládců a jejich spravedlivý konec. Aby se mohl Vilém z Rožmberka představovat jako ctnostný vládce, nechal zachytit i svůj protiklad. V renesanci se často používaly dvojice ctností a neřestí.[381] Špatná vláda Hieronyma kontrastovala s dobrou vládou Rožmberka. Výjev taktéž mohl uctít statečnost lidí, kteří se rozhodli tovládce svrhnout. V rámci výzdoby ve Zlatém sále motiv s Hieronymem patřil do série neřestí a kontrastoval se vznešenými hrdinskými činy, ve kterých se personifikovaly ctnosti. Zatím nelze konkrétněji odhadnout, jak mohli na neřestné motivy reagovat hosté. Spíše vnimali jejich smysl jako celkum který mohli porovnávat s ctnostnými činy.

---

[380] PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs*, s. 232.

[381] V českém prostředí to bylo na zámku v Bechyni. Srov. A. STEJSKAL – L. POUZAR, *Renesanční Bechyně*, s. 31-36.

33. Zavraždění tyrana Hieronyma ze Syrakus. Neřestný čin, ve kterém byl zabit tyran jakožto špatný vladař. Domnělý Turek nalevo má v Ammanově dřevorytu zakrytý obličej.

IV.1.16. Sofonisbe na kolenou před králem Messanisou

Ve Zlatém sále na Kratochvíli si nechal Vilém z Rožmberka zachytit dva motivy z tragického příběhu o královně Sofonisbe. V Liviovi se kapitoly o Sofonisbe sice vypravovaly z pohledu mužských aktérů, ale výběr motivů na Kratochvíli nasvědčuje, že zde byla ústřední postavou samotná Sofonisbe. Antonio Melana znázornil obě předlohy, na kterých byla zakreslena samotná Sofonisbe.[382] Kdyby chtěl poukázat na činy Messanisy či Syfaka, určitě by použil jiné předlohy. V obrazovém vydání *Icones Livianae* je celkem šest ilustrací, které se týkají děje předcházejícího Sofonisbině tragické smrti. Příběh o Sofonisbe je poměrně rozsáhlý, proto se níže zmíní spíše činy královny.

Sofonisbe byla dcerou kartáginského Hasdrubala, bratra Hanibala. Její otec ji chtěl využít k posílení některého ze svých spojenectví. Nejprve ji v roce 206 př. n. l. zasnoubil s Messanisou, numidským králem, vůdcem kmene Massylianů. Když se během punských válek Messanisa dal na stranu Říma, našel si Hanibalův bratr nového spojence v Syfakovi, vládci numidského kmene Masaeisylianů. Syfax se s Hasdrubalovou dcerou oženil; ze Sofonisbe se stala královna. V roce 203 př. n. l. byl Syfax zajat, když byl jeho kůň zasažen při marném pokusu o proražení římské a Messanisovy kavalerie. Syfax měl být spolu s jeho majetkem odvezen do Říma jako zajatec. Takový osud se ale nelíbil jeho ženě, která nechtěla padnout do rukou římských nepřátel. Když vjel vítězný Messanisa do hlavního města Syfakova království – Cirty, královna mu padla k nohám a začala jej prosit o milost. Chtěla být ušetřena římského zajetí a namluvila králi, že by ji zachránil pouze sňatek s Messanisou. Král očividně propadl kráse spanilé Sofonisbe. Možná se i cítil ukřivděn, když královna s ním již jednou byla zasnoubena a poté byla provdána za jeho nepřítele. Se sňatkem souhlasil a brzo nato se konal poměrně ukvapený svatební obřad. Ve Zlatém sále na Kratochvíli je zachycena prosící Sofonisbe, která uvádí milostnou část příběhu.[383]

Po několika dalších událostech Messanisa učinil další zbrklé rozhodnutí. Ani sňatek s Messanisou ji totiž podle Scipia neměl zachránit před odvezením do Říma. Aby Sofonisbe neztratila svou důstojnost, nechal jí její nový manžel poslat jed. Druhý výjev ve Zla-

---

[382] J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae,* fol. 88r, 89r. Se znalostí předlohy identifikovala výjev až M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

[383] T. LIVIUS, *Dějiny* V, s. 293-296.

tém sále ukazoval okamžik, kdy Sofonisbe bez váhání jako pravá královna pila jed.[384] Uzavíral tím svou úlohu v příběhu Messanisy. Na Kratochvíli se umělci věnovali oběma vznešeným činů královny Sofonisbe. Přestože by se daly vyzdvihovat i rozličné skutky mužských aktérů v příběhu, ve Zlatém sále se chtěli autoři nepochybně zaměřit pouze na postavu královny Sofonisbe.

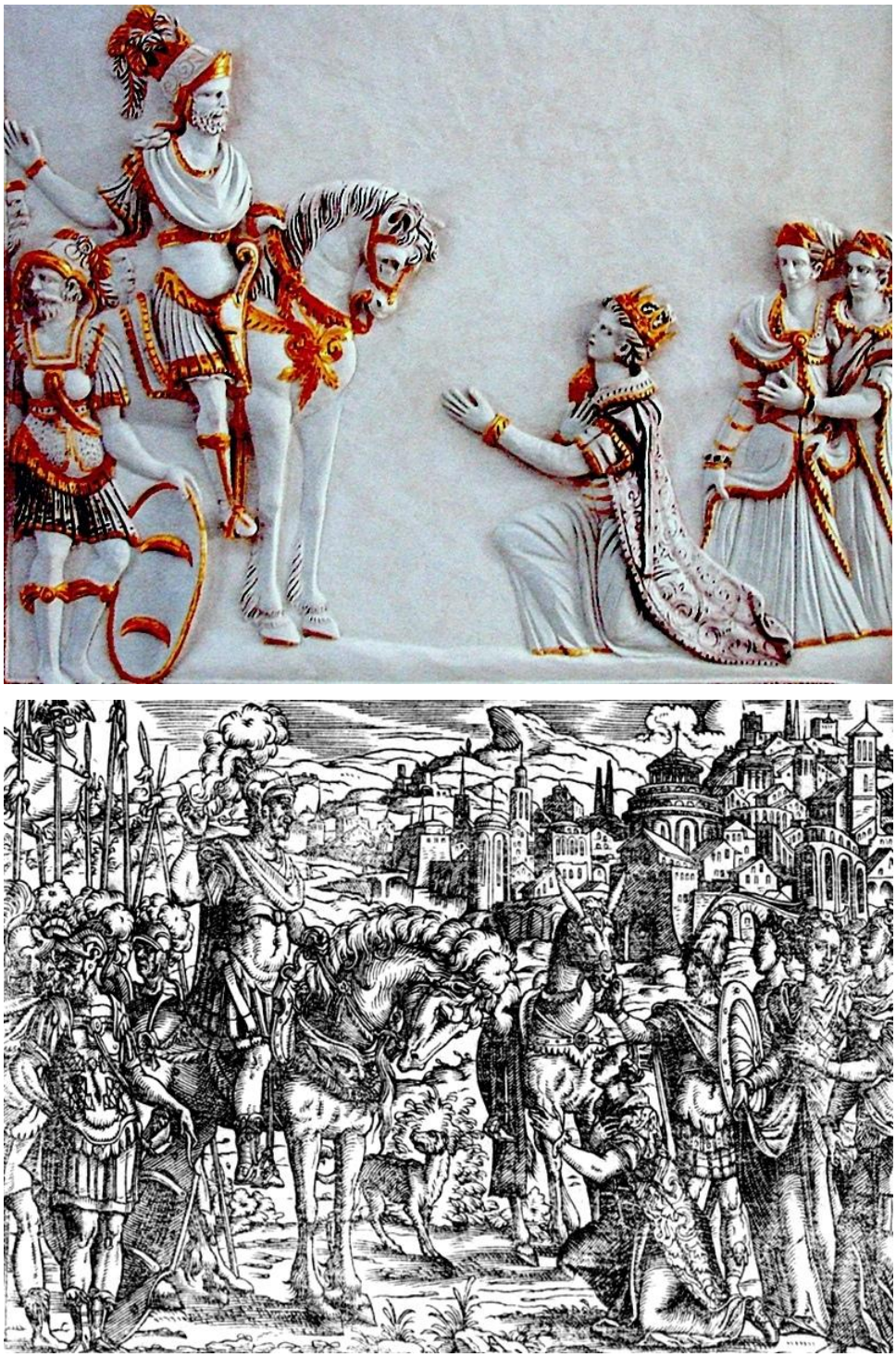
Antonio Melana zpracoval oba výjevy věrně podle předloh ilustrovaných Jostem Ammanem.[385] Štuky zasadil do jednoduchého prostředí a omezil počet přítomných osob, ale kromě drobných změn v gestech postav se motivy shodovaly. Jednotlivá gesta mohla naznačovat určitou symboliku, spíše ale jen tvořila doprovodnou kulisu k tragickému příběhu královny.

Na první scéně Messanisa právě přijel na koni do Cirty, Sofonisbe jej prosí na kolenou. Král rukou snad naznačuje svým druhům, aby zastavili, protože si chce vyslechnout královnu. Jeden z králových vojáků odvrací svou tvář od královny, možná se bojí královnina půvabu. Královniny družky stojí trochu stranou. Přestože se bojí vojáků, stále stojí věrně při své královně. Sofonisbe přišla za králem v bohatě zdobeném šatu. Jednou rukou směřuje ke králi, druhou si přidržuje plášť či dává ruku na srdce, aby zdůraznila upřímnost svých slov.

Královna ve svém proslovu k Messanisovi uznala jeho moc nad ní a prosila jej o milost. Vychválila přitom jeho statečnost, štěstí i boží pomoc, se kterou se mu podařilo zvítězit nad jejím manželem. Řekla mu, že pouze on nyní má v rukou její osud, jen on teď může rozhodnout o jejím životě i smrti. Nejvíce jí ale záleželo na tom, aby se nedostala do rukou Římanů. Byli pro ni příliš cizí, raději chtěla připadnout do ochrany někoho z Afriky, nejlépe obyvateli Numidie. Urozená žena z Kartága, navíc dcera Hasdrubala, by nejspíše v římském zajetí skončila špatně. Řím a Kartágo byly dlouholetí nepřátelé. Proto Messanisu poprosila, zda by ji nemohl smrtí osvobodit od římského zajetí.[386]

---

[384] TAMTÉŽ, s. 297-301.
[385] Předloha byla použita i pro scénu s matronami – J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae*, fol. 94r.
[386] T. LIVIUS, *Dějiny* V, s. 295-296.



34. Sofonisbe na kolenou před králem Messanisou. Výjev ukazuje ctnostné ženy, kterým záleží víc na jejich cti než na vlastním životě. Vilém z Rožmberka se představuje jako naslouchavý vládce, který přijme prosící ženu a smiluje se nad ní.

V následujícím okamžiku už začala královna objímat Messanisova kolena, držela ho za ruku, pomalu přešla od proseb k lichotkám. Dožadovala se jeho ochrany a on nakonec souhlasil s jejími slovy a potvrdil to podáním ruky. Sám se rozhodl, že když si vezme Sofonisbe za manželku, bude patřit jemu a nebude muset být odvezena do Říma. Jeho rozhodnutí přitom do značné míry ovlivnily jeho city, které v jeho srdci vyvolala mladá a krásná královna. Svým půvabem ho natolik okouzlila, že ještě v ten den se konala svatba Messanisy se Sofonisbe. [387]

O sváděcích schopnostech Sofonisbe později více prozradil její bývalý manžel Syfax. Prý jej úplně zaslepila a on se kvůli ní pomátl na rozumu. Přestala pro něj být důležitá ostatní přátelství i státní smlouvy. Nazval ji fúrií a ničemnicí, která jej navedla k boji proti Messanisovi. A ve svých praktikách pokračovala, když opět využila svého šarmu a podobně okouzlila jeho nepřítele. V podstatě měl pravdu, zatímco on byl zajat, jeho manželka se vdala za jeho protivníka. Syfax ukazuje Sofonisbe v trochu jiném světle a její čin, ve kterém svedla Messanisu, tak spíše než na ctnost z jeho pohledu vypadá na neřest. Z Messanisy se zase stal hloupý a nerozvážný muž, který se špatně rozhodl jen na základě svých pudů. [388]

Na jaký čin upozornil první výjev ze života Sofonisbe? Představil ctnostnou poníženou královnu uznávající svého pokořitele? Anebo měla ukazovat neřest v podobě přelétavé milenky, která využila mužský chtíč, aby docílila svého? Zrcadlil se zde v obecné rovině milostný motiv? Je třeba se zaměřit pouze na ten okamžik, ve kterém je královna zachycena. Pro nalezení smyslu scény není důležité, že královna se dovolávala pomoci u nepřítele svého muže, ani že se s ním ještě ten den oženila. Byla znázorněna stále ve chvíli, kdy krále Messanisu pouze prosila o milost, zatím mu ještě nelichotila a neobjímala jeho kolena. Messanisa se dosud nerozhodl, co dále udělá, pouze naslouchal královně.

Kdyby se měla královna zachovat sobecky, nejspíše by krále prosila o svůj život. Ona po něm ale chtěla milost, sama se nabízela, že ji smí zabít, jen si nepřála padnout do římského zajetí. Sofonisbe se dostala do situace, kdy jí hrozilo, že Římané znesvětí její počestnost. Ona by si raději zvolila smrt, než aby se nechala zneuctít. Tato myšlenka patrně Viléma z Rožmberka na příběhu zaujala nejvíce. Pro urozenou ženu byla čest důležitější než

[387] TAMTÉŽ.
[388] TAMTÉŽ, s. 300.

její život. Výjev nezachytil lstivou ženu, která používala veškerých možných prostředků k tomu, aby se zachránila. Jost Amman ji na předloze vyryl ještě ve chvíli, kdy o milost prosila počestně. Lásku a touhu vzbudila v Messanisovi až o trochu později. O tom, že ústředním motivem scény byla snaha o zachování cti, svědčil i druhý štuk, ve kterém se Sofonisbe zachovala velice podobně. Na prvním vyobrazení Sofonisbe slibovala, že by raději zahynula, než aby upadla do zajetí. Na druhém svůj slib dodržela, vypila jed. Protože to byla jediná možnost, jak se zachovat jako ctnostná královna.[389] V postavě Sofonisbe se prezentovala Vilémova manželka Polyxena jako vladařova žena, která žila počestným životem. Vilém přijal manželku do svého rodu, aby se mu ještě podařilo zplodit potomka, dědice Rožmberků.[390]

Příběh o Sofonisbe nejspíše Vilém z Rožmberka neznal jen prostřednictvím Tita Livia. Tragédii nechala zdramaturgizovat již Kateřina Medicejská v roce 1556 na oslavu významných svateb v Blois.[391] Ještě v první polovině 16. století byly rozšířeny některé dřevoryty Georga Pencze (1539) a později i Heinricha Aldegrevera (1553) se Sofonisbe.[392] V době před Shakespearem bývaly častým milostným motivem příběhy z *Metamorfóz* – Pyramus a Thysbé, které dosud nebyly odkryty na žádném z rožmberských sídel.[393] Na Kratochvíli ale byly zachyceny podobné náměty – Apollón s Dafné a umírající Lukrécie, která se dochovala i na zámku v Českém Krumlově. Motiv se Sofonisbe a Messanisou se použit i ve výzdobě jiných sídel – na gobelínu v Lüneburgské radnici spíše z počátku 16. století.[394]

IV.1.17. Sofonisbe pije jed

Na motivu se Sofonisbe pijící jed nechal Melana zachytit pouze tři muže s dary, Sofonisbe s družkami a psa.[395] Jost Amman svá díla často doplňoval o zvířata; zejména psi zdůrazňo-

---

389 Srov. B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 202, 230.

390 Lze se tak domnívat např. z latinského nápisu na hrobce Vilémovy první manželky Kateřiny Rožmberské z Brunšviku, která podle něj měla umřít na předčasný porod. J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 170. Srov. V. BŮŽEK – J. HRDLIČKA a kol., *Dvory* velmožů, s. 83 V. BŮŽEK – P. KRÁL (edd.), *Poslední páni z Hradce*.

391 William Driver HOWARTH, *French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*, Cambridge 1997, s. 81-82.

392 Adam BARTSCH, *Le peintre graveur* 8, Vienne 1866, s. 343 (č. 82); TAMTÉŽ, s. 384 (č. 62).

393 M. RYANTOVÁ, *Památníky aneb štambuchy*, s. 323-324.

394 Fotografie přístupná v Bildindex der Kunst und Architektur pod heslem *„Geschichte des Massinissa und Sophonobe."*

395 Motiv správně určila M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 293.

vali některé vlastnosti. Pes často jako věrný společník člověka symbolizoval věrnost.[396] Královnina věrnost vedla k jejímu novému manželovi, proto pes stál za královnou a mířil ke třem mužům, které poslal zamilovaný manžel. Jedna ze společnic na výjevu držela královnu za její šat. Sice při ní stála, přesto od ní odvracela svůj zrak. Patrně nesouhlasila s královninou smrtí, ale přesto ji neopustila. Měla v jazyce symbolické komunikace podobnou úlohu jako věrný pes.

K pochopení motivu stačí znát důvody, proč Sofonisbe vypila jed. Nešlo o nešťastnou lásku. Z části mohla představovat věrnou manželku, která poslechla svého manžela. Messanisa jí nechal přinést jed a ona jej jako ctnostná manželka poslušně vypila.[397] Proto jsou na štuku znázorněni muži, věrný pes i věrná služebnice.

Ve spojení s prvním motivem je pravděpodobnější, že královna vypila jed, aby nebyla znesvěcena její čest Římany. Jistě chtěla poslechnout svého manžela i dodržet její slib, že on má v moci její život. Nejvíce jí ale záleželo na její cti. A stejně jako na prvním výjevu se i zde královna rozhodla správně. Neprosila o život, neodmítla vypít jed. Zemřela jen proto, aby si mohla zachovat svou čest.[398]

Vilém z Rožmberka si takového činu vážil natolik, že jej nechal zhotovit hned ve dvou reliéfech. Protože o svou čest bojovala ženská hrdinka, v kontextu s životem Viléma z Rožmberka představovala jeho manželku, případně bývalé manželky. Motivy se Sofonisbe měly za úkol zdůraznit důležitost počestného života z pohledu jeho manželky Polyxeny.[399] Pro Polyxenu mělo být zachování její cti stejně důležité jako pro Sofonisbe.

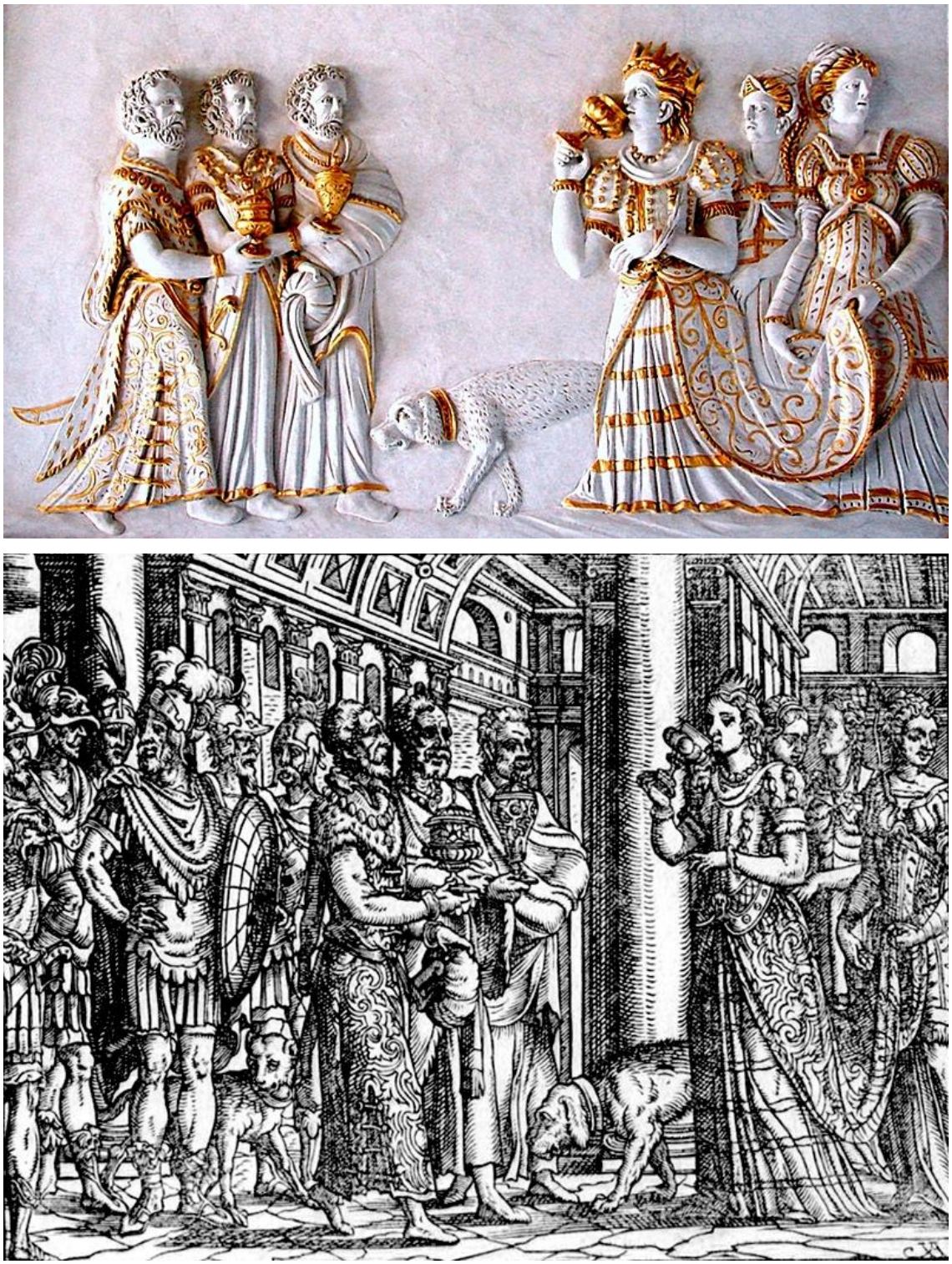
---

396 J. HALL, *Slovník*, s. 348.

397 O vlastnostech počestné manželky – B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 202-203.

398 Ke ctnostné Dianě, která vypila jed, aby si ochránila svou počestnost L. GÓRNICKI, *Polský dvořan*, s. 213.

399 Autor předkládané práce se tak domnívá prozatím bez písemných dokladů, resp. na základě celkové dispozice výzdoby letohrádku často směrované k oslavě žen.



35. Sofonisbe pije jed. Sofonisbe jako ctnostná a milující manželka plní svůj slib a vypije jed, který jí poslal její nový manžel. Jedině smrtí si uchrání svou počestnost, kterou by znesvětili Římané, kdyby příbuzná jejich nepřítele Hanibala padla do římského zajetí. Motiv má uctít počestné ženy. Ve Zlatém sále byla zachována i symbolika věrnosti – pomocí psa a družek, které drží šat královny a věrně při ní stojí, i když otáčením hlavy s rozhodnutím královny nesouhlasí.

Vilém z Rožmberka chtěl představovat svou manželku jako ženu, která by si vážila své cti více než života.[400] Nechtěl, aby jeho manželka pila jed. Nelíbilo by se mu, kdyby Polyxena sváděla jeho nepřátele. Pouze požadoval, aby mu byla Polyxena věrná. Vilémova čtvrtá manželka se skutečně po jeho smrti chovala počestně, jak si poznamenal francouzský kavalír, že *„se* [údajně][401] *nemůže se ctí znovu provdat.“*[402] Pro Viléma z Rožmberka bylo vypití jedu ve jménu své cti nejspíše jeden z nejsilnějších způsobů, jak mohl ukázat, že si své cti váží. Proto byla Sofonisbe zachycena ve Zlatém sále dvakrát, ve velkých rámech, navíc byly oba výjevy bohatě zdobené. Nešetřil na zlatu, když chtěl před svými hosty prezentovat počestnost jeho bývalých manželek. Anebo směřovala výzdoba k Polyxeně? Hledal snad cestu k mladičké manželce pomocí symbolické výzdoby?

Při zkoumání vztahu Viléma z Rožmberka s jeho poslední manželkou na základě oslavných básní z jejich svatby se badatelé zaměřovali především na obraz Polyxeny jako matky ploditelky. Ze skladby Blažeje Jitčínskýho *O stavu svatého manželství* vybírali úryvky: *„pán dostane plodistvou manželku,“* a *„že dá plod Červená Růže.“* Pouze z básně Nicodema Trichlima lze vyčíst alespoň jedno ctnostné přirovnání – *„vznešená dívka.“*[403] Pro další výzkum je třeba podrobně analyzovat všechny podobné básně, protože jen z nich by se mohly vyčíst určité dosud opomíjené symbolické prvky. Z manželské korespondence mezi Vilémem a Polyxenou byl zatím vyčten jen strohý pozdrav Polyxeny.[404] Z něj je patrný chladný vztah dvacetileté poloviční Španělky k padesátiletému věčně prací zaneprázdněnému Rožmberkovi. Ale jak pohlížel Vilém na svou manželku? Výzdoba na Kratochvíli by mohla být jediným důkazem toho, že chtěl, aby jeho manželka dodržovala ctnostný život, aby odpovídala přívlastku *„vznešená.“*

IV.1.18. Popilius Laenas opisuje kruh pod Antiochem Epifanem

Scéna zachycuje římského senátora Popilia Laenea a krále Antiocha Epifana s jejich služebníky. Popilius opisuje hůlkou kruh pod Antiochem. Přestože se štukový výjev v detailech liší proti předloze z latinské verze *Icones Livianae*, nejspíše nejde o žádné změ-

---

400 Srov. B. CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 235.
401 Autocenzura vyslance, který počítal s tím, že jeho záznamy po něm budou číst i cizí lidé.
402 E. FUČÍKOVÁ – J. JANÁČEK (edd.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*, s. 67.
403 J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 224; J. PÁNEK, (ed.), *Václav Březan*, s. 336-337.
404 Srov. P. MAREK (ed.), *Svědectví o ztrátě starého světa*, s. 40-41. Srov. J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 224.

ny, které by si vyžádal Vilém z Rožmberka jako zadavatel. Zdají se být spíše estetického charakteru.[405]

Když v roce 168 př. n. l. vedl Antiochos IV. Epifanés svou armádu proti Egyptu, setkal se před Alexandrií s římským poselstvem. Římané se snažili dohodnout mír mezi egyptským králem Ptolemaiem a seleukovským panovníkem Antiochem. Římský konzul Gaius Popilius Laenas jednal s Antiochem poměrně rázně. Král mu nestačil ani podat ruku, a už od Popilia dostal dopis od římského senátu. Král se chtěl po přečtení dopisu poradit, ale Popilius odmítl jakékoliv protahování. Římský konzul vzal svou hůlku a opsal do písku kolem Antiocha kruh. Řekl mu, že vyžaduje odpověď dříve, než vystoupí z toho kruhu. Zaskočený Antiochos po nepatrném zaváhání odpověděl souhlasně na žádosti senátu. Až poté jej Popilius přijal jako svého spojence a podal mu ruku.[406]

Římský senát chtěl po Antiochovi, aby se svou armádou opustil Egypt a Kypr, jinak by mu římská republika vyhlásila válku. Popilius donutil Antiocha, aby se rozhodl rychle, válka s Římem mu hrozila i v případě, kdyby opustil kruh před jeho odpovědí. Seleukovský král byl donucen římským konzulem, aby učinil své rozhodnutí sám, jako pravý vládce. Antiochos se moudře rozhodl, že ustoupí, podvolí se Římu a stáhne své armády z Egypta. Svým rozhodnutím prokázal několik panovnických ctností. Moudrost, pokoru, rozvážnost jsou vlastnosti, které charakterizují královo rozhodnutí i hlavní motiv výjevu. Antiochos nechtěl riskovat válku proti Římu, proto souhlasil s podmínkami a uznal svou porážku.[407]

---

[405] Motiv se nachází pouze v latinské verzi ilustrovaného vydání *Dějin* Tita Livia a ve velkých vydáních. J. AMMAN – P. LONICER, *Icones Livianae,* fol. 106r. Se znalostí téže předlohy jej správně jako první identifikovala M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *Výjevy z římské historie*, s. 294.

[406] T. LIVIUS, *Dějiny* VII, s. 260.

[407] TAMTÉŽ.

36. Popilius Laenas opisuje kruh pod Antiochem Epifanem. Laenas požadoval od Antiocha odpověď dříve, než král vystoupí z kruhu, který kolem něj římský vyslanec hůlkou opsal. Výjev představuje Viléma z Rožmberka jako schopného diplomata.

Výjev vyzdvihoval činy obou postav – Antiocha i Popilia. Z pohledu Antiocha se v motivu zrcadlily panovnické ctnosti (moudrost či pokora). Antiochos se rozhodl rychle a nepotřeboval přitom své rádce. Moudře se rozhodl uznat svou porážku. Vilém z Rožmberka si takových hodnot jistě vážil, ale spíše v obecnějším smyslu. V kontextu s životem rožmberského vladaře by se interpretace výjevu měla spíše zaměřit na postavu Popilia.

Římský senátor se předvedl jako velice schopný vyslanec. Svým nekompromisním jednáním přiměl Antiocha, aby souhlasil s dopisem, který mu předal. Vilém z Rožmberka taktéž působil jako vyslanec, v mezinárodní politice často zastupoval Habsburky.[408] Je možné, že uznával Popilia kvůli jeho vyjednavačským schopnostem. Ve Zlatém sále se jistě chtěl rožmberský vladař představovat jako ctnostný a moudrý vládce. Nejspíše se ale viděl i v postavě římského senátora. Nechtěl Vilém z Rožmberka poukázat na své úspěchy v diplomacii? Či spíše na své schopnosti ve vnitřní politice v sedmdesátých a zejména osmdesátých letech 16. století?[409] Popilius Laenas se choval jinak než Vilém z Rožmberka. Jaroslav Pánek považoval některé diplomatické kroky rožmberského vladaře za tiché a skromné. Vilém se pravděpodobně nechtěl pouštět do předem prohraných bojů.[410] Zato Laenas si počínal až troufale, zaskočil Epifana a donutil jej rozhodnout se okamžitě. Ani jej nepozdravil a začal mu vyhrožovat. Vilém z Rožmberka by patrně pozdravil vždy a za všech okolností, neboť se snažil žít počestným životem. V rudolfínské Praze byli vyslanci poctěni tím, že jim byla dána *„přednost před ostatními dvořany.“*[411] Nemohli si dovolit riskovat, jak to zkoušel Laenas. Zatímco Rožmberk se choval podle rad z Castiglioneho *Dvořana*, Popilius Laenas spíše odpovídal učení Machiavelliho *Vladaře*.[412] Přestože to byl vyslanec, jednal spíše jako vladař.

I v této scéně některé postavy připomínají Turky. Jost Amman patrně nevěděl, jak zachytit egyptské obyvatele, a tak si pomohl již známým oblečením Turků. Podobně na tom byl Antonio Melana, který jen turecký styl, který na rozdíl od egyptského znal, více zvýraznil.

---

408 J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 186-188, 192.
409 K tomu TAMTÉŽ, s. 204-222.
410 TAMTÉŽ, s. 188.
411 E. FUČÍKOVÁ – J. JANÁČEK (edd.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*, s. 63.
412 Srov. Václav BŮŽEK, *Svědectví o šíření Machiavelliho idejí v Čechách koncem 16. století*, AUP – Historica 30, 2001, s. 59-65.

Popilius Laenas byl znázorněn již ve světové kronice Ekkeharda z Aury koncem 12. století.[413] Ve výzdobě renesančních sídel byl motiv použit mezi římskými tématy v norimberské radnici ve dvacátých letech 16. století. Mezi další malby v radnici patřil Scaevola, Manlius Torquatus nebo Attilius Regulus (u nás známý z Nelahozevsi) a mnoho dalších spíše emblematických výjevů s morálním poselstvím. V 17. století byla scéna s opisováním kruhu použita v Merianově rytině z roku 1630 a kresbě z Rembrantova studia z roku 1655 ke Gottfriedově kronice.[414]

IV.2. Centrálně umístěné výjevy

Ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle se nachází několik cyklů ikonografických štukových obrazů. Jádro obdélníkového sálu tvoří rožmberský jezdec. Na něm se Vilém z Rožmberka představoval jako křesťanský rytíř. Okolí jezdce tvoří čtyři kardinální ctnosti – Spravedlnost, Obezřetnost, Statečnost a Mírnost. Jim Vilém z Rožmberka přisuzoval největší váhu, těchto vlastností si nejvíce cenil a snažil se je co možná nejvíce dodržovat. Alegorické postavy ctností jsou doprovázeny erby manželek Viléma z Rožmberka. Erby sloužily jako památka na tři již zesnulé bývalé manželky a zejména na počest čtvrté, očividně již poslední manželky, se kterou Vilém z Rožmberka chtěl pokračovat ve svém rodu.[415] V interiérech zámku v Českém Krumlově byly již předtím namalovány znaky prvních tří manželek, takže bylo v podstatě logické, že i na Kratochvíli byly poctěny formou jejich znaků.

Jádro Zlatého sálu tvoří centrálně umístěný jezdec na koni. Rytíř ve zlaté zbroji sedí na koni se zlatým kováním, zlatými popruhy i uzdou. Dečku tvoří karmínově červená látka se zlatým lemováním. Na okraji hledí přilby rytíře a na konci jeho chocholu se nachází červená růže. Na levé ruce nese rytíř štít s rožmberským znakem, v pravé ruce drží zlatý meč vytasený ze zlaté pochvy. Sedí na bílém, zlatem vyšívaném, sedle. Celá scéna je – podobně jako ostatní v sále – zachycena v pohybu. Kůň právě skáče, rytíř se napřahuje s mečem. Sklopené hledí svědčí o tom, že rytíř je zachycen jen okamžik předtím, než se střetne s nepřítelem.

---

413 Ekkehardus URAUGIENSIS, *Chronicon universale*, fol. 29r.

414 Amy GOLAHNY, *Rembrandt's World History Illustrated by Merian*, in: Robert B. Howell, Jolands Vanderwal Taylor (edd.), *History in Dutch studies*, Lanham 2003, s. 73-85, zde s. 73-75, 82; TÝŽ, *Rembrandts Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003, s. 143-146.

415 Srov. J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 223-224.

Vilém z Rožmberka se uprostřed Zlatého sálu stylizoval do postavy křesťanského rytíře. Meč používal jako vladařský symbol své moci.[416] Helma byla symbolem bojovníka, odkazovat na rytířovu víru a statečnost.[417] Použitím rožmberského znaku a růžemi reprezentoval svůj rod, pro jehož slávu bojoval. Vilém z Rožmberka nepozměnil rožmberského jezdce od svých předchůdců.[418] Červená přikrývka patrně připomínala červenou rožmberskou růži.

V obdélníkové místnosti nejspíše stál delší stůl, v jehož středu sedával přímo pod rožmberským jezdcem Vilém z Rožmberka. Rožmberským jezdcem chtěl zadavatel ukázat, že celá místnost sloužila k sebeprezentaci jeho vladařských ctností, kterých dosáhl.[419] Vilém z Rožmberka se ukazoval jako středověký rytíř, který vedl počestný život.[420] Odkazoval i na dlouhou historii Rožmberků, kteří jezdce na koni používali na svých pečetích již od 13. století. Jak již bylo řečeno, Vilém z Rožmberka se často prezentoval erbovním znakem, na pečetích, mincích i v knihách.[421]

Se zlatým mečem by ve skutečné bitvě rytíř nejspíš mnoho nepřátel nepobil, rytíř spíše personifikoval vnitřní boj. Odkazoval na vladařovo odhodlání jít vstříc všem nepřátelům, kteří se mu postaví do cesty. Celý život pracoval na zdokonalování svých ctností, aby posílil slávu svého rodu. Podobně bojoval Vilém z Rožmberka i proti pánům z Plavna, aniž by k jejich poražení potřeboval meč. Meč lze chápat i jako symbol autority a výkonu spravedlnosti.[422] Vilém z Rožmberka se prezentoval jako spravedlivý soudce, ale i autoritativní vladař.

---

416 J. HALL, *Slovník*, s. 266-267.
417 TAMTÉŽ, s. 380.
418 Srov. P. KINDLMANN, *Odkaz údajných italských prapředků*, s. 22.
419 J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 241, 250.
420 Václav BŮŽEK, *„Rytířské kratochvíle" na místodržitelském dvoře arcikníže te Ferdinanda*, in: Tomáš Borovský, Libor Jan a Martin Wihoda (edd.), Ad vitam et honorem: Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám (Brno 2003), s. 653–662, zde s. 657.
421 P. KINDLMANN, *Odkaz údajných italských prapředků*; L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, CD příloha; T. KLEISNER – Z. HOLEČKOVÁ, *Mince a medaile posledních Rožmberků*.
422 J. HALL, *Slovník*, s. 266.

37. Střed Zlatého sálu tvoří rožmberský jezdec – znamení Viléma z Rožmberka, znaky jeho manželek a personifikace kardinálních ctností.

Střed stropu Zlatého sálu tvoří dva čtverce. V menším čtverci ohraničeným červenými pětilistými růžemi byl umístěn rožmberský jezdec, který představoval Viléma z Rožmberka jako křesťanského rytíře, který dodržoval základní středověké ctnosti. K nim patřily i čtyři kardinální ctnosti, které ve štuku zachytil Antonio Melana tak, že se vázali v obdélnících ze všech stran na centrálního jezdce. Rohy většího čtverce ve středu místnosti tvořily znaky čtyř manželek Viléma z Rožmberka. Všechny čtyři ctnosti doplňovaly o další vladařské atributy královský strom a závěs.

U kardinálních ctností není pro historika potřebné se blíže zabývat jejich předlohami. Ikonografické motivy na Kratochvíli někdy nelze bez předloh správně identifikovat a inter-

pretovat jejich význam. Porovnáním s předlohami lze dospět k hypotézám, které změny proti předloze si přál zadavatel ve výzdobě svého sídla. Kardinální ctnosti se vážou k osobě Viléma z Rožmberka prostřednictvím centrálního jezdce, nikoliv k jeho manželkám, které jsou ve Zlatém sále prezentovány svými erby. Znaky Vilémových manželek směrují podobně jako šest ženských alegorických postav na stěnách Zlatého sálu od rožmberského jezdce – dva od jeho dolní strany a dva vedou z opačného místa. Nemíří do všech stran jako alegorické postavy čtyř kardinálních ctností, proto se nejspíše neváží k jednotlivým ctnostem, ale ke všem dohromady a taktéž k rožmberskému jezdci.

Mladému Vilémovi se zapsala do paměti souvislost mezi alegoriemi kardinálních ctností a žen již v roce 1558. Při slavnostním průvodu k přivítání Ferdinanda I. jel na čestném místě poblíž arciknížete Ferdinanda. Mohl si přitom povšimnout kardinálních ctností personifikovaných krásnými dívkami.[423]

Pod rožmberským jezdcem ve Zlatém sále na Kratochvíli začíná cyklus kardinálních ctností Mírnost. Postava Římanky sedí s jednou nataženou nohou, v pravé ruce drží džbán, ze kterého nalévá vodu do poháru s vínem, který drží v druhé ruce. Vodou ředí víno, aby dala najevo svou alkoholickou střídmost.[424] Střídmost je zachycena, podobně jako většina ostatních výjevů v sále, v pohybu. Její nohy i pohled ukazují stejně jako rožmberský jezdec doleva. Svou polohou se liší od ostatních postav kardinálních ctností. Na předloze nejspíše stejně jako ostatní postavy vedla doprava. Štukatér postavu schválně převrátil, aby nesměrovala proti Rožmberskému jezdci. Z ikonografického pohledu vnímání raně novověkého velmože měla křesťanského rytíře doplňovat, proto hleděla stejným směrem, jakým jel i rytíř na centrálním motivu erbovního znaku Viléma z Rožmberka.

---

[423] V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 114; W. MEYERPECK, *Einen kurtzen bericht*, s. 12.

[424] J. HALL, *Slovník*, s. 277.

38. Střídmost má na rozdíl od ostatních kardinálních ctností nohu nataženou doleva. Nejspíše byla proti (dnes neznámé) předloze otočena, aby mohla mířit spolu s rožmberským jezdcem. Střídmost značí víno, které si dívka ředí vodou ze džbánu.

Střídmost se váže na postavu rožmberského vladaře, který se prezentoval jako rytíř, který dodržuje základní ctnosti. Mírnost má ve Zlatém sále protiklady v podobě Bakchových ctitelek, které naopak k pití nepřímo vybízely.[425] Vilém z Rožmberka patrně chtěl, aby si hosté všimli jeho střídmého života, nejspíše si skutečně před těmi význačnějšími své víno ředil. Naopak návštěvy blízkých přátel spíše slavil bez zábran ve stylu Bakchova společenství na Ambrasu.[426]

39. Spravedlnost s typickými atributy – mečem a váhami.

[425] Hojnost nabízela koš plný ovoce, činelistka hudbou a tancem personifikovala zčásti neřestný způsob života, ke kterému nespíše patřilo i pití alkoholu.

[426] K Bakchově společenství Alois PRIMISSER, *Die Kaiserlich-Königliche Ambraser-Sammlung*, Wien 1819, s. 10. Srov. V. BŮŽEK, *Zrcadlo ctností*, s. 55.

Alegorická postava Spravedlnosti má za své atributy váhu a meč. Proti ostatním postavám kardinálních ctností natažená noha Spravedlnosti téměř přesahuje ze své scény a částečně překrývá pozlacený rám výjevu. Spravedlnost se váže k postavě Viléma z Rožmberka, který se prezentoval jako spravedlivý muž. Meč symbolizoval sílu, váhy nestrannost.[427]

40. Obezřetnost s hady a fénixem. Ženské alegorické postavy bývaly v pramenech označovány jako „Schöne Jungfraw“[428]

Alegorii s hady a fénixem identifikoval autor předkládané práce jako Obezřetnost.[429] Mezi obvyklé atributy Obezřetnosti patří dva hadi.[430] Pták nebo fénix je již pro renesanci méně obvyklý, většinou měly alegorie Obezřetnosti ve druhé ruce zrcadlo. Vilém z Rožmberka se tak prezentoval jako moudrý vladař.[431]

41. Statečnost narovnává ohnutý sloup. Baldachýn u všech kardinálních ctností prozrazuje, že mají představovat především vladařské schopnosti.

---

427 J. HALL, *Slovník*, s. 425.
428 W. MEYERPECK, *Einen kurtzen bericht*, s. 10-11.
429 V *Soupisu památek* identifikována jako Constantia. F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 80.
430 *„Buďte tedy obezřetní jako hadi, Matouš,“* srov. J. HALL, *Slovník*, s. 307.
431 TAMTÉŽ, s. 307.

Statečnost má jako atribut ohnutý sloup, který se snaží narovnat.[432] Kvůli sloupu nehledí jako ostatní alegorické postavy kardinálních ctností ve směru své natažené nohy. Rozlomený sloup odkazuje na příběh Samsonovi.[433] Měl představovat problém, který se musel vyřešit. Vladař rodu rožmberského se nikdy nevzdával, obrazně se stále pokoušel nalomený sloup narovnat. Sebeprezentoval se jako silný vladař, který se vytrvale snažil bojovat za čest svého rodu.[434] Statečnost umístěná vedle znaků Vilémových manželek naznačuje, že se snažil získat dědice pro svůj rod. Vilém z Rožmberka užíval *„Fortitudo"* i na svém ex libris, které nalezla Lenka Veselá s datací 1570 a 1590.[435]

Ve čtverhranném prostoru uprostřed stropu sálu se naskytla umělcům příležitost k zachycení všech manželek Viléma z Rožmberka. Čtyři bývalé manželky rožmberského vladaře mohly být zpodobněny souměrně ve středu sálu prostřednictvím jejich erbů (obr. 37). Vilém měl být prezentován jako manžel, který si vysoce vážil všech svých manželek, proto byly umístěny v ikonograficky významném středu místnosti. Všem manželkám se dostalo stejného prostoru, žádná se tedy nad jinou nepovyšovala.

Jednotlivé znaky jsou umístěny chronologicky ve směru dobového ikonografického chápání či hodinových ručiček. Znaky prvních dvou manželek byly za jezdcem, erby posledních dvou před ním. Neodporují tak logickému uspořádání výjevů ve Zlatém sále, které jsou vždy směřovány k centrálnímu znaku Viléma z Rožmberka. Znaky Kateřiny Brunšvické, Žofie Braniborské, Anny Marie Bádenské i Polyxeny z Pernštejna jsou vybarveny kromě zlaté i červenou, modrou a černou barvou (obr. 42). Použití barev vede k domněnce, že Vilémovy manželky byly pro velmože důležitější než všechny ostatní ctnosti, alegorie a personifikace v sále, které byly pouze pozlaceny. Znaky Vilémových manželek souvisí se znakem rožmberského jezdce nejen umístěním, ale i shodným šrafováním.

Erby čtyř manželek dotváří větší čtverec uprostřed stropu sálu. Čtverec kolem Vilémova erbovního znaku patrně představil jeho základní hodnoty. Záleželo mu na dodržování čtyř kardinálních ctností křesťanského rytíře, ale jeho vnitřní svět mu pomáhaly dotvářet jeho manželky. Erby zaplnily rohy ve velkém čtverci stejně, jako Vilémovy manželky naplnily

---

[432] František Mareš identifikoval motiv jako Liberalitas: F. MAREŠ – A. SEDLÁČEK, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, s. 80.
[433] J. HALL, *Slovník*, s. 411.
[434] TAMTÉŽ, s. 426.
[435] L. VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, s. 49.

jeho život. Bez manželek by se nemohl rožmberský vladař prezentovat jako ctnostný vladař, protože jedním z jeho úkolů byla i starost, aby jeho rod měl dědice. V případě smrti Polyxeny by se znak případné páté Vilémovy manželky již doprostřed sálu špatně přidával, proto se mohl Rožmberk domnívat, že to byla již jeho poslední manželka. I když to si mohl myslet i v době, kdy byly interiéry českokrumlovského zámku obohaceny o znaky prvních tří manželek Viléma z Rožmberka.

42. Znaky manželek Viléma z Rožmberka ve Zlatém sále. Fotografie erbů byly ořízntuty a vloženy vedle sebe podle chronologického pořadí. Zleva doprava jsou znaky Kateřiny Brunšvické, Žofie Braniborské, Anny Marie Bádenské a Polyxeny z Pernštejna.

IV.3. Šest ženských alegorických postav

Šest anonymních alegorických postav na stěnách Zlatého sálu dosud nebylo v literatuře nijak blíže popsáno.[436] Starší žena má v rukou pergamen, naproti ní zdvíhá žena provaz s osmi uzly. Ženy uprostřed sálu poukazují na renesanční slavnosti, jedna hraje na činely a druhá nabízí roh hojnosti. Poslední dvě postavy zachycují známé alegorie – žena držící planoucí srdce představuje víru a žena s trubkou a vavřínovým věncem znamená slávu, vítězství. Šest alegorických postav spojuje jejich nadčasovost. Tyto postavy byly známy již v antice i renesanci. Vilém z Rožmberka chtěl originálně poukázat na svou urozenost tím, že návštěvníci jeho sálu mohli v zdánlivě renesančních postavách spatřit i Římanky. Autor předkládaného pojednání identifikoval alegorie na základě studia dobové ikonografie; pouze u postavy s provazem a uzly si není zcela jist, zda ji určil správně.

[436] Správně byla určena pouze postava Hojnosti (F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 16). Sláva byla opatrně považována za Niké (TAMTÉŽ, s. 15). U Sibyly si badatelé povšimli pouze textu na pergamenu (TAMTÉŽ, s. 11).

43. Všech šest alegorií z obou protilehlých delších stran sálu zde autor připojil k sobě. Vlevo je Sibyla, nad ní Sláva. Uprostřed stojí Bakchantky – činelistka a hojnost. Vpravo je nad Láskou nejspíše Mírnost. Mezi spodními alegoriemi jsou znázorněny bitevní scény – ze souboje Horatiů a Tita Manlia.

Autor bakalářské práce na alegorické postavy nepohlížel jako na výtvarné dílo, ale spíše se snažil najít důvody, které vedly Viléma z Rožmberka k zadání právě těchto alegorických postav. Přestože předlohy a jejich autoři nejsou většinou pro interpretaci symbolického myšlení raně novověkých zadavatelů důležité, znalost předloh nebo alespoň dobového úzu používání podobných alegorií může vést k novým otázkám. Pokud byla postava pozměněna proti její předloze, jaký k tomu měl umělec důvod? Badatele by mělo zajímat, zda šlo o zadavatelův pokyn, anebo se na pozměnění od předlohy podepsal autorův rukopis. Antonio Melana se snažil velmi detailně z předloh kopírovat oblečení, ale obličeje a účesy si již upravoval podle svého. Při porovnávání štuků s jejich předlohami je třeba rozlišit, které změny udělal jejich autor kvůli prostorovým podmínkám, které učinil kvůli své licenci a co mu nařídil zadavatel. Vilém z Rožmberka nejspíše požadoval, aby postavy ctností měly odkazovat i na jeho římský původ. Proto je hudebnice i římskou bakchantkou.

Přestože by se mohla mainada zařadit do triumfálního průvodu Bakcha známého z renesančních dramaturgií, zasazení výjevu mezi scény z římských dějin z určité části odkazuje i na římskou verzi průvodu.[437] Výběr neřestné mainady místo Siléna k připomenutí radostného způsobu renesančního života byl veden i z genderového důvodu. Všechny samostatné

[437] Na rozdíl od triumfálního průchodu Bakcha na Ambrasu, jenž k divadelním hrám přirovnává V. BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 204-205.

alegorické figury jsou ve Zlatém sále ženského pohlaví. Vypovídají o jakémsi skrytém vztahu Viléma z Rožmberka k ženám?

IV.3.1. Bakchova ctitelka – hojnost

44. Hojnost. Postava s rohem hojnosti by mohla představovat hojnost, bakchovu ctitelku nebo čich.

Postavy uprostřed sálu poukazovaly na veselý život, který vedli renesanční velmoži na letohrádku.[438] Alegorická postava ženy s rohem hojnosti je zachycena v pohybu, jak nabízí jídlo v podobě plodů.[439] Připomíná bohaté hostiny, které Vilém z Rožmberka pořádal pro své hosty. V širším kontextu se v ní zrcadlí způsob užívání si renesančního života. Postava má za úkol působit zejména na chuť a čich, dva pro renesanci důležité smysly. Roh hojnosti byl jako symbol používán v antice i v renesanci, proto tato figura spojuje římské dějiny s renesancí, zejména v kontextu s ostatními alegoriemi. Hojnost vzniká z doby míru, spravedlnosti a dobré vlády.[440] Sama o sobě tedy personifikuje další z vladařových kladných vlastností, které měl splňovat.

Alegorie hojnosti doplňuje naproti stojící postavou činelistky z Bakchových slavností. Bakchanálie se často zobrazovaly jako bohaté hostiny s exotickým ovocem. Přestože na

---

[438] V nově vymalovaném Zlatém sále se patrně odehrávalo svatební veselí Fridricha Čejkovského z Čejkov dne 16. září 1590. J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 358.

[439] Na počátku 20. století chyběla postavě hlava a Roh hojnosti vypadal spíše jako srdce. Srov. F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 16. Postava by mohla představovat i Floru, k tomu Ann B. SHTEIR, *Iconographies of Flora. The Goddess of Flowers in the Cultural History of Botany*, in: Ann B. Shteir – BERNARD Lightman (edd.) Figuring It Out. Science, Gender, and Visual Culture, Lebanon 2006.

[440] J. HALL, *Slovník*, s. 162.

ikonografických vyobrazeních Bakchova průvodu nebývá zakreslena přímo štědrost s rohem hojnosti, často na nich nese ženská postava košíky plné ovoce. Mainada ve Zlatém sále jednou rukou nese roh plný ovoce a druhou jakoby nabízí své plody ostatním. Postava tak téměř vybízí návštěvníka sálu k hostině, která pro něj byla připravena.

Hlavním úkolem hojnosti nebylo poukázat na bohatost statků velmože, ale na jeho štědrost, s jakou se choval ke svým hostům. Postava hojnosti představila Viléma jako šlechetného vladaře, který svým hostům rád nabídl pokrmy v hojném množství. Záleželo mu na tom, aby se zde jeho hosté cítili pohodlně, aby byli ohromeni krásou sálu a exotickými pokrmy, které jim byly servírovány.

45. Postava hojnosti by mohla personifikovat i jeden ze smyslů – čich. Alegorické personifikace smyslů byly použity např. při výzdobě Rytířského sálu na Rožmberku. Na ilustraci je čich z cyklu smyslů Abrahama de Bruyna z roku 1569. Smyslpředstavuje ženská figura, která si čichá k rohu hojnosti i pes, který je známý svým dobrých čichem.

IV.3.2. Bakchova ctitelka – činelistka

46. Bakchova ctitelka – činelistka. Od předlohy se liší pootevřenými ústy, korunkou a pohledem. Nejspíše byla i převrácena. Má oslavovat veselý renesanční způsob života – plný hudby, tance a užívání si.

Naproti hojnosti tancuje, zpívá a hraje na činely Bakchova ctitelka. Pro návštěvníky Zlatého sálu nemuselo být zcela jasné, koho měla postava představovat. Dva pozlacené předměty spíše připomínají misky, do kterých žena zvědavě nahlíží. Účastnice Silénova průvodu neměla za úkol jen personifikovat hudbu či tanec. Určitě měla působit zejména na hostův sluch, poukázat na renesanční způsob života plný hudby, tance a zpěvu.[441] Bakchovy slav-

[441] Srov. V. BŮŽEK, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I.*, s. 121.

nosti se pořádaly ve starověkém Řecku, Římě i renesanci.[442] Spojují tak svět antiky s renesancí, která se pokoušela na antiku navázat. Bakchantka je na rozdíl od ostatních alegorií v sále zachycena zezadu a se svůdně odhaleným ramenem. Naznačená nahota odkazovala na sexuální podtext římských bakchanálií. Při slavnostech boha Bakcha v Římě se nejen tancovalo, zpívalo, pilo a jedlo, ale na rozdíl od renesančních bakchanálií často ty římské pokračovaly jako sexuální orgie.[443] Vnímal skrytý erotický smysl i Vilém z Rožmberka?

47. Bakchanále – původní rytina od Raimondiho Marcantonia z počátku 16. století. Scéna zobrazuje slavnostní pochod Silénův a spící Ariadné. Vzhledem k jejímu stáří a vzácnosti je pravděpodobné, že měli umělci na Kratochvíli k dispozici její mladší kopii od Enea Vica. Přítomnost předlohy v grafické sbírce Rožmberků svědčí o její rozsáhlosti.

O bakchanáliích se psalo v Liviových *Dějinách* až ke konci knihy, kdy již ilustrace nebyly příliš časté.[444] Proto nebyly v knize bakchantky nijak ilustrovány. Pokud chtěl Vilém z Rožmberka odkazovat na bakchanálie, musel hledat předlohy v jiných knihách anebo rytinách. Autor předkládaného textu nalezl předlohu k ženské postavě s činely v ilustrovaném vydání tzv. *"Bartsche."*[445] Na rozdíl od rozšířených ilustrací od Josta Ammana pochází předloha k činelistce z dílny italského rytce Raimondiho Marcantonia, resp. z její kopie od Enea Vica. Marcantoniovy rytiny byly poměrně běžné, zejména na počátku 16. století, kdy

---

[442] V českém prostředí srov. k Bakchovi z uměleckého pohledu – Eliška FUČÍKOVÁ – Zora GROHMANOVÁ – Dorothea PECHOVÁ, *Hans von Aachen. Bakchus a Silén*, Praha 1996.

[443] T. LIVIUS, *Dějiny* VI, s. 39.

[444] TAMTÉŽ.

[445] Marcantoniovo *Bakchanále* vyšlo tiskem v Ilustrovaném Bartschovi (J. S. PETERS (ed.), *The Illustrated Bartsch 26*, s. 246; jeho převrácená verze je na s. 247). Pro srovnání využil autor předkládané práce rytiny uložené v Britském muzeu (sign. 1868,0808.3181, 1862,1011.242), Louvru (sign. RF 531) a Praze (Národní galerie, sign. R 158 212). Původní a prozatím i jediný popis *Bakchanálie* napsal Adam BARTSCH, *Le peintre graveur. Oeuvres de Marc-Antoine, et de ses deux principaux élèves Augustin de Venise et Marc de Ravenne* 14, Vienne 1813, s. 201-202 (obr. č. 248). Srov. J. N. ASSMANN – R. DAČEVA – L. KONEČNÝ – J. KROUPA – M. TOGNER – M. ZLATOHLÁVEK, *Italské renesanční umění z českých sbírek*, s. 48.

působil v Římě. Rytina, ze které se inspiroval štukatér na Kratochvíli, je poměrně vzácná.[446] Vybral si schválně Vilém z Rožmberka téměř neznámou předlohu z roku 1510, aby mohl skrýt skutečný význam ženské postavy s činely? Bakchanálie byly v druhé polovině 16. století ilustrovány velice často, tak proč si autor vybral za předlohu sedmdesát let starou, nejspíše poměrně neznámou rytinu? Pokud chtěl jen hudebnici, měl na výběr z množství předloh ze své doby. Kdyby měl jednoznačně poukázat na bakchanálie, znázornil by především boha Bakcha, podobně jako to udělali umělci v Nelahozevsi a na Ambrasu.

Antonio Melana se při práci na bakchantce velice úzce držel předlohy, pouze ji zrcadlově převrátil. Anebo měl k dispozici vzácnější již převrácenou verzi předlohy? Mainada se lišila nepatrně v obličeji a ve vlasech, kde měla jiný účes. Na předloze zavírala ústa, zrestaurovaná bakchantka je otevírá nejspíše v náznaku zpěvu. Italský štukatér často měnil vzhled obličejů. Pootevřená ústa možná pomáhala k identifikaci postavy jako hudebnice. Ale proč postava Bakchovy ctitelky na rozdíl od předlohy směřuje doprava? Ženské alegorické postavy, které mají své místo u krajů sálu, vždy hledí do sálu. Uprostřed místnosti zůstávají dvě postavy, které ale obě míří stejně. Melana činelistku schválně obrátil, aby vedla stejně jako rožmberský jezdec uprostřed sálu. Podobně jako nejspíše převrátil alegorii Mírnosti.

48. Bakchanále od Enea Vica podle Marcantonia přibližně z poloviny 16. století. Opilého Siléna, který drží věnec a pohár s vínem, podpírají dva panové. Ariadna leží napravo v polospánku a čeká na příchod svého manžela. Satyrové se ve scéně právě připravují na rituální oběti. Přestože jedna bakchova ctitelka ještě nese košík s ovocem, satyrky již své hudební nástroje odložily. Položeny se chystají k obětem a orgiím s mužskými satyry. Naznačují to nenápadná gesta zejména satyrky stojící napravo. Pouze činelistka stále tančí a hraje. Vico se podepsal pod ležící Ariadné jako Aeneas zkratkou AEN. Podstavec s nápisem ROMAE AD S MAR použil z méně známé Marcantoniovy předlohy, která byla zrcadlově převrácená.

[446] Bartsch správně uvedl, že šlo o velice vzácnou rytinu (*„Elle est extrêmement rare.“*). Srov. A. BARTSCH, *Le peintre graveur* 14, s. 202.

Marcantonio znázornil ve své rytině dvě scény – triumfální pochod Bakchův a bdící Ariadné čekající na příchod Bakcha. Bakchus byl doprovázen Satyry a Pany.[447] Satyr personifikoval zlo a žádostivost.[448] Silénos byl venkovský démon, který vedl bakchův průvod jako tlustý opilec.[449] Bakchovy ctitelky měly svým zpěvem a tancem uvolnit a rozveselit společnost. Pro renesančního velmože by polozvířecí bytosti určitě představovaly neřesti. Satyrové na rytině již odložili své píšťaly. Tančí s mainadami v lese před znázorněním boha Pana v podobě sloupu s jeho bustou Hermou.[450] Socha by mohla být považována i za Priapa. V levé části je zachycen Faun.

Vilém z Rožmberka se choval poměrně konzervativně, nemohl si dovolit mít ve výzdobě jeho reprezentačních místností nějaké přímé erotické motivy. Autoři předloh, kterými se inspiroval při výzdobě svých sídel, zakreslovali nahotu poměrně často. Všechny štukové postavy na Kratochvíli jsou ale oblečené. Nejvíc se svléká pouze Bakchova ctitelka s odhaleným ramenem. Vilémova skrytá touha po synovi, který by po něm pokračoval v jeho rodě, mohla být ukryta za postavou z Bakchova průvodu. Kromě sexuálního podtextu se mohla v příběhu skrývat i milostná tématika. V příběhu o Bakchovi se bůh vrací k Ariadně, kterou předtím opustil. Podobně se i vracel Vilém z Rožmberka za svou manželkou ze svých dlouhých cest.

Je pravděpodobné, že Rožmberkové neměli ve své knihovně starou Marcantoniovu rytinu, ale její mladší kopii od Enea Vica.[451] Někdy mezi lety 1546-1567 vydal Enea Vico kopii Marcantoniovy *Bakchanálie*. Marcantonio měl ve zvyku obkreslovat některé pozůstatky po římských památkách v Římě. Nápis na podstavci, na kterém jednou nohou stojí

---

447 J. HALL, *Slovník*, s. 68-70.
448 TAMTÉŽ, s. 398.
449 TAMTÉŽ, s. 407.
450 TAMTÉŽ, s. 321, 159-160.
451 Enea Vico nebyl jediný, kdo kopíroval *Bakchanálii* od Marcantonia. Jakob Binck vytiskl někdy mezi lety 1530 – 1560 jeho pravou část se Satyrkou a Priapem. Na podstavci, kde stojí Satyrka, ale není vyryto *„Romae ad S*[ankt] *Mar*[cus]*"*. Srov. A. BARTSCH, *Le peintre graveur* 14, s. 217 (obr. č. 284). Lenka Veselá se grafickou sbírkou rožmberské knihovny nezabývala. Grafická sbírka v Březanově katalogu nebyla popsána příliš podrobně, autor předkládané práce v ní nenalezl zmínky o Raimondovi a Vicovi. Většinu rozpoznatelných děl z grafické sbírky Petra Voka již popsal Pravoslav KNEIDL, *„Picturae et Kunststuck" v Březanově katalogu rožmberské knihovny*, in: V. Vlnas – T. Sekyrka (edd.), Ars baculum vitae, s. 84-86. Grafiky Marcantonia Raimondiho patrně patřily do obecné skupiny *„Icones variae,"* které Pravoslav Kneidl nevěnoval příliš pozornosti, i když by se z výzdoby rožmberských sídel mohla některá díla odhadnout. Z knih ilustrovaných Jostem Ammanem zmínil literární historik jen *Gynaeceum sive Theatrum* o ženském oblečení. Srov. TAMTÉŽ, s. 85; J. AMMAN, *Gynaeceum*.

jedna satyrka, dokládá zřejmý původ předlohy k rytině. *„Romae ad S*[ankt] *Mar*[cus]*"* by se mohl přeložit jako *„Řím u svatého Marka."* Marcantonio nejspíše obkreslil římský reliéf u baziliky svatého Marka v Římě.[452] Vico vynechal Marcantoniův podpis, levý podstavec zůstal prázdný. Sám se podepsal pod ležící Ariadné jako Aeneas zkratkou *„AEN."* Podstavec s nápisem *„ROMAE AD S MAR"* opsal z méně známé Marcantoniovy předlohy, která byla zrcadlově obrácená.

O bakchanáliích se Vilém z Rožmberka mohl dočíst v *Dějinách* od Tita Livia, zároveň se jich sám účastnil.[453] Při zadávání prací na Kratochvíli si nejspíš rožmberský velmož připomenul zážitky z jeskyně na Ambrasu, ve které jej hostil Ferdinand Tyrolský. Oslavoval renesanční způsob života formou pijáckých zábav, kterých se účastnilo tzv. Bakchovo společenství. Do takové společnosti byl přijat nový účastník, když vypil slavnostní pohár až do dna.[454] Může být mainada určitým poznávacím znamením, že byl Vilém z Rožmberka členem Bakchova společenství na Ambrasu? Podobné zábavy, které zažil Vilém z Rožmberka na zámku Ambras, chtěl nejspíše pořádat pro své blízké přátele i na Kratochvíli. Měl v plánu založit ve svém letohrádku podobný spolek, aby navázal na tradici Bakchova společenství? Prozatím zval své hosty na letohrádek převážně kvůli pořádání štvanic. Až po vymalování Kratochvíle si na ní uspořádal svatbu pro svého dvořana.[455]

Rožmberskému vladaři se podařilo vybrat hudební motiv, ve kterém se nejspíše skrývalo mnoho významů. Kdyby chtěl personifikovat jenom hudbu, stála by naproti hojnosti Fama. Zvolením bakchantky mohl návštěvníkům předvést svůj vztah k římským dějinám. Rožmberský vladař chtěl své hosty převést do antického Říma. Činelistka měla ve Zlatém sále velmože rozveselit, trochu je uvolnit, snad i vyzvat ke zpěvu a tanci. Vilém z Rožmberka chtěl odvést pozornost svých hostů od jejich všedních problémů, a tak je zanesl do kouzelného světa antiky. Nabídl jim exotické pokrmy, vůně a hudbu. Možná i plá-

---

[452] Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio měla v době Marcantoniova působení v Římě renesanční podobu z let 1465-70. Na její fasádu byl použit materiál i z kolosea a Marcelova divadla. Je možné, že se *Bakchanálie* k bazilice dostala jako kamenný reliéf odtud. Nejspíše zanikla během přestaveb v následujících staletích. Bazilika stojí v Římě i na počátku 21. století, ale reliéf s *Bakchanálií* zde již při letmém průzkumu nebyl nalezen. Nelze tedy odpovědět, nakolik se reliéfem Marcantonio inspiroval, a proč použil atypický tvar činelů. Srov. Ulrich FÜRST – Stefan GRUNDMANN, *The architecture of Rome: an architectural history in 400 presentations*, New York 2004, s. 86.

[453] Srov. T. LIVIUS, *Dějiny* VI, s. 39; Václav BŮŽEK, *Pijácké zábavy na dvorech renesančních velmožů (Ambras – Bechyně)*, in: V. Bůžek, – P. Král (edd.), Slavnosti a zábavy, s. 137-161.

[454] TÝŽ, *Ferdinand Tyrolský*, s. 226-227.

[455] J. PÁNEK (ed.), *Václav Březan*, s. 358.

noval pro své přátele večerní slavnosti s mytologickými náměty. Odpovídají tomu některé mytologické postavy ze vstupní haly letohrádku a mainady ve Zlatém sále. Všechno to byly přírodní bytosti, které v noci ovládly les. Renesanční člověk si pomalu začal podmaňovat přírodu a už se tolik nebál temného středověkého lesa.[456] Proto si zdobili renesanční velmoži svá sídla rostlinnými, zvířecími a loveckými motivy. Kupříkladu v Bechyni se dochoval sloup uprostřed sálu, který byl vymodelován do tvaru kmene. Zajímavé a blíže nepopsané jsou lovecké motivy v přízemí zámku v Telči vedle známé šperkovnice s iluzivní malbou. Další pozornosti dosud historikům unikalo ptactvo ve výklencích u zámku v Jindřichově Hradci.

49. Psyché sál z Palazzo del Tè v Mantově. Nad hostinou – bakchanálií – hraje na činely jedna z hudebnic. Činely mají i jakýsi spirituální kontext u motivu andílka úplně nahoře.

[456] Ke strachu z lesa Jiří WOITSCH, *Les živitel — člověk strašpytel. Strach z lesa ve středověku a raném novověku*, Dějiny a současnost 28, 2006, č. 11, s. 30-33.

IV.3.3. Historie, Sibyla

50. Historie s pergamenem, na kterém se podepsal štukatér Antonio Melana.

Alegorická postava starší ženy s pergamenem v ruce nejspíše představuje historii, moudrost či vědění. Postava jednou rukou drží pergamen, druhou ukazuje na jeho nápis. Tvoří jej podpis autora štuků na Kratochvíli, Antonia Melany: *„Antonius Melana fecit"* – Antonio Melana dělal.[457] Historie tak ukazuje na historický fakt. Propojuje se zde imaginární svět alegorických postav se skutečným světem umělce, který na výzdobě Zlatého sálu pracoval. V renesanci měly personifikace moudrosti či historie obvykle v rukou knihu. Vilém z Rožmberka nejspíše po Melanovi chtěl co nejvíce propojit svět renesance s antikou, proto nemá moudrost novodobou knihu, ale antický pergamen. Použití pergamenu místo knihy dokládá tezi o cyklu postav propojujících svět Říma s renesancí. Historie je logicky zpodobňována starší, tedy zkušenou ženou. Alegorií historie by mohla být i samotná Sibyla, známá postava z římských dějin.[458]

V kontextu s ostatními výjevy v sále má postava historie nejspíše poukázat na skutečnou historii, kterou jednotlivé příběhy z *Dějin* Tita Livia představují. Stejně jako Antonio Melana skutečně pracoval na výzdobě Zlatého sálu, staly se i jednotlivé úseky z římských dějin, které ve Zlatém sále italský umělec zachytil. Podobně jako se Antonio Melana nechal zapsat na římský pergamen, se i Vilém z Rožmberka nechal prezentovat jako muž s římskými předky. Postava historie legitimizuje výzdobu Zlatého sálu ne jako imaginární svět mýtů, ale jako skutečné dějiny města, ze kterého pochází i Orsiniové, předkové Rožmberků. Vilém z Rožmberka se sám chtěl zapsat do

[457] F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 11.
[458] T. LIVIUS, *Dějiny* I, s. 47.

historie, chtěl, aby slávu jeho rodu uchovala do paměti jeho předků. Postava historie úzce souvisí s naproti stojící alegorií slávy tím, že zapisuje vítězovy činy.[459]

IV.3.4. Sláva

51. Sláva se slavnostní trubkou a vavřínovým věncem značící vítězství. Zvednutá ruka zdůrazňuje aktuálnost sdělení.

Postava se zdviženou zdravící pravou rukou, která v druhé ruce drží trubku, představuje alegorii slávy či vítězství.[460] Victoria má na hlavě vavřínový věnec, který dostali vítězové sportovních olympiád. Hudební nástroj má taktéž působit na smysly – sluch. V kontextu s válečnými motivy ve Zlatém sále sláva vyzdvihuje vítězství na bitevním poli, kterých dosáhli Římané i Rožmberkové. Vilém z Rožmberka se sám účastnil válečných tažení proti Turkům.[461] Vilém se zde právě pomocí alegorie vítězství prezentuje jako vítěz válečných tažení, kterých mohl dosáhnout. Zdviženou rukou postava komunikuje s návštěvníkem, kterému se snaží sdělit vítěznou zprávu. Trumpeta sloužila ke slavnostnímu svolání přítomných, aby mohlo být oznámeno vítězství. Vilém z Rožmberka se nejspíš nechtěl prezentovat jen jako válečný vítěz; mnoha vítězství dosáhl i v politice.

Victoria je řeckého původu, ale vavřínový věnec byl užíván i v antickém Římě. Přestože by mohla poukazovat jen na vítězství jednotlivých králů a rodů, která jsou zachycena ve Zlatém sále, její snaha o komunikaci s hosty v sále prozrazuje její skutečný význam, tedy prezentace vítězství Viléma z Rožmberka. Sláva oslavovala Viléma jako vladaře. Zdravící zvednutá ruka měla za úkol zaktualizovat alegorii vítězství, kterého právě dosáhl Vilém z Rožmberka. Vavřínový věnec představoval odměnu

---

459 J. HALL, *Slovník*, s. 161.

460 Alegorie slávy připomínala na počátku 20. století spíše Herkula. Měla mužskou tvář a místo trumpety držela v ruce jako atribut kyj. Je možné, že restaurátoři ve 20. století postavu nerekonstruovali přesně podle toho, jak vypadala na konci 16. století. Srov. F. Dl. STŘEDA, *Umělecké památky* 3, s. 15.

461 K tomu J. PÁNEK, *Vilém z Rožmberka*, s. 125-146.

za umělecký výkon a za vítězství v lásce. V kontextu s životem Viléma z Rožmberka mohl věnec oslavovat manželství Viléma s Polyxenou.[462]

IV.3.5. Láska

52. Alegorická postava Lásky s planoucím srdcem ve Zlatém sále na Kratochvíli.

53. Venuše z cyklu sedmi planetárních bohů Jana Saenredama podle Hendricka Goltzia, která byla předlohou k výzdobě na Rožmberku.

54. Venuše s planoucím srdcem namalovaná na nádvoří zámku v Českém Krumlově. V hlavní rezidenci byla na rozdíl od Kratochvíle zasazena do cyklu planet.

Láska je nejspíše jedinou přímou zástupkyní tří teologických ctností ve Zlatém sále. Personifikace lásky s planoucím srdcem bývá spojována s pozemskou láskou a štědrostí, kterou ve Zlatém sále představuje alegorie Hojnosti s rohem hojnosti.[463] V lásce se Vilém z Rožmberka sebeprezentuje jako milující manžel. Planoucí srdce znamená naději, že manželství povede k pokračování rodu. Shodný motiv je zachycen i na zámku v Českém Krum-

[462] J. HALL, *Slovník*, s. 226.
[463] TAMTÉŽ, s. 246-247.

lově. Zde je postava znázorněna v kontextu sedmi planet, proto je láska označena jako Venuše. Významná římská bohyně navazuje na řeckou Afroditu.[464]

IV.3.6. Střídmost

55. Střídmost s provazem s devíti uzly, který patrně ztvárňuje uzdu.

56. Marcantoniova alegorie střídmosti s uzdou z počátku 16. století.

57. Marcantoniova druhá střídmost z počátku 16. století.

K ženské postavě, která tahá za šňůru s několika uzly, se autorovi předkládaného textu nepodařilo najít žádnou předlohu. Žena je zachycena v pohybu, jak táhne provaz. Domnělé udidlo se snad skrývá za jejím šatem. Uzly na viditelném konci otěží slouží k lepšímu uchopení. Protože uzly jsou na provazu různě velké, nerovnoměrně umístěné, a v profánní ikonografii se více uzlů nevyskytuje, nejspíše nemají v motivu žádný symbolický význam. Uzly mají pouze usnadnit postavě, aby mohla snáze vytahovat provaz. Směr provazu

[464] Dochovala se i na nádvoří zámku v Českém Krumlov či v hudebním výklenku Rytířského sálu na hradě Rožmberk.

k Cincinnatovým volům prozrazuje, že postava tahá za nějaké zvíře. Provaz je příliš uvolněný na to, aby na jeho konci mohla být kotva, která by alegorii snadno identifikovala jako naději. Naděje by mohla souviset s naproti umístěnou láskou oblíbeným výrokem Vilém „*Festina lente.*“ Přestože není obvyklé, aby hlavní atribut alegorie nebyl vůbec zobrazen, provaz má nejspíše představovat otěže. Absenci udidla lze přisoudit licenci autora.[465] V alegorii mírnosti se zrcadlí další z vlastností ctnostného vladaře.

Proč by ale byla Střídmost v sále zastoupena dvakrát? V kontextu s ostatními alegorickými postavami by provaz s uzly měl pocházet z antického Říma a měl odkazovat zároveň na výjevy ve Zlatém sále i na ctnosti Viléma z Rožmberka. Uzly by snad mohly v kontextu s dějinami představovat jednotlivé úseky z dějin Říma anebo přímo připomínat některé zážitky Viléma z Rožmberka. Provaz s uzly nebyl nalezen v dílech Josta Ammana, Virgila Solise, Marcantonia Raimondiho, Enea Contiho a mnohých dalších, jejichž díla často rožmberští umělci užívali jako předlohy.[466] Autor předkládaného pojednání se pokusil využít k hledání zejména internetové portály obsahující stovky tisíc ikonografických pramenů i jednotlivá muzejní pracoviště z celého světa. Z desetitisíců procházených ikonografických pramenů – rytin, dřevorytů, maleb, soch, reliéfů a štuk – ani jedna alegorická postava neměla provaz s osmi až devíti uzly.[467]

---

[465] Za potvrzení hypotézy ohledně zobrazování uzdy autor děkuje Petru Fidlerovi a Michalu Šroňkovi.

[466] J. S. PETERS, *The Illustrated Bartsch* I-LXXX; F. W. HOLLSTEIN, *Hollstein's German engravings* I-VIII; F. W. HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings* I-XIV.

[467] Některé databáze byly zmíněny v první kapitole. Podrobněji jsou rozepsány v seznamu literatury pod internetovými zdroji jako databáze. Další jsou sepsány v seznamu u jednotlivých starých tisků většinou i se signaturami.

IV.4. Ostatní motivy ve Zlatém sále

IV.4.1. Zvířecí páry ve zlatém sále

Bližší pozornosti historiků dosud unikaly dvojice mytologických zvířat, které doplňují štukovou výzdobu ve Zlatém sále. Antonio Melana ve štuku znázornil pět zlatem zdobených zvířecích dvojic, které tvoří malou Noemovu archu. Vždy zachytil zvířata stejného druhu, ale opačného pohlaví. Zvířata z jednoho druhu si jsou sice podobná, ale jedno je pokaždé trochu menší či jinak zdobené. Čtyři dvojice gryfů a snad i draků doplňuje jeden pár labutí.

Dvojice zvířat prezentují manželství Viléma z Rožmberka. Mytologická zvířata mají mezi sebou košík ovoce, ze kterého společně jedí. Rožmberský vladař tak s pomocí mytologických motivů stvrzuje své manželství. Sebeprezentuje se jako vzorný manžel, který se dělí se svou manželkou obrazně o jeden košík ovoce. Plody přitom nemusí symbolizovat jen společnou kuchyň. Spíše mají představovat plody lásky, o které se chce Vilém se svou manželkou podělit.

58. Zvířecí páry ve Zlatém sále. Draci, gryfové a labutě se dělí o symboly hojnosti – košíky ovoce.

IV.4.2. Rostlinné motivy

Celý Zlatý sál je bohatě ozdobený velkým množstvím rostlinných motivů. Jejich identifikace by mohla napovědět, jak vypadala organická výzdoba na letohrádku či jaké rostliny se pěstovaly ve zdejší zahradě. Košíky ovoce tvoří zejména jablka, hrušky, víno, pšenice, lusky, mák, které symbolizují dostatek hojnosti. Kromě exotických stromů, které přejal italský štukatér od Ammanových předloh, ve Zlatém sále nejčastěji rostou jabloně. Všudypřítomnou je samozřejmě růže, znak Rožmberků.

59. Ukázka z rostlinných motivů ve Zlatém sále

IV.4.3. Mořské výjevy

Pod okny namaloval Jiří Widman osm obrazů s mořskými božstvy. Postavy mořských bohů seděly na mušlích a v rukou držely své atributy nebo na nich jeli. V pozadí namaloval brunšvický umělec moře s částí pobřeží, přístavy a loďmi. Všechny motivy doprovázely z obou stran mořské nymfy. Ve 20. století byly čitelné už jen některé ze scén. S určitostí lze zatím identifikovat pouze Neptuna s ledňáčkem na hlavě.[468] Autorovi se nepodařilo nalézt předlohy, díky kterým by se mohly rekonstruovat již zaniklé výjevy. Vodní scény mohly představovat některé Neptunovy příběhy. Mořský bůh brázdil moře na mušli, aby dostihl svou milovanou ženu. Vilém z Rožmberka jimi navázal na milostné příběhy, ve kterých se před-

[468] M. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, s. 368.

stavuje jako zamilovaný muž s cílem dostihnout svou lásku.[469] Malby měly patrně spojitost i s fontánkami, které byly vidět za okny sálu. Sochy a fontány rozestavené kolem letohrádku mohly mít mořskou tematiku. Identifikace obrazů pod okny Zlatého sálu by tak mohla napovědět, které motivy se zde vyskytovaly.

60. Velmi výrazně upravené fotografie výjevů pod okny Zlatého sálu s mořskou tematikou. Malby pod dvěma zbývajícími parapety jsou nečitelné. Na rozdíl od anonymních mořských scén z emblematických knih a výzdoby jiných šlechtických sídel se v případě Kratochvíle pod špatně rozeznatelnými malbami patrně skrývají konkrétní příběhy vládců moří. Nahoře by to byli Neptun a Néreus.

[469] J. HALL, *Slovník*, s. 298-299.

V. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo objasnit význam alegorických motivů ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle, ze kterého se měl rekonstruovat obraz sebeprezentace rožmberského vladaře. Na konkrétních příkladech bylo uvedeno, co si mohli návštěvníci letního sídla představit pod jednotlivými výjevy. Autor se pokusil nalézt důvody, které vedly k vyzdobení reprezentačního sálu scénami z římských dějin a přečíst vzkaz, který se renesanční velmož snažil předat svým hostům.

Výběr témat složených z dějin Říma ve Zlatém sále směřoval k připomínání římského původu zadavatele. Nejvíce se mezi mytologickými a historickými scénami na letohrádku prolínalo téma žen. Ve Zlatém sále to byla ctnostná Sofonisbe, hrdinné římské patronky i Cloelie utíkající ze zajetí. Výběr témat z nově identifikovaného cyklu Síla žen pojednávacího např. o Šalamounovi donucenému patnácti ženami poklonit se sošce či o Heliogabalovi s moudrými ženami v osobním pokoji rožmberského vladaře poodhalil jeho uctivý vztah k ženám. Při vstupu do letohrádku procházel každý návštěvník pod motivem s Apollónem, který marně stíhal svou lásku Dafné. Před svým nastávajícím utíkala i budoucí manželka Neptuna pod okny Zlatého sálu. Bůh moří na malbách brázdil mořskou vodu na mušli, aby svou milovanou dohonil. S láskou k ženám souvisely i alegorické postavy – zejména personifikace lásky s planoucím srdcem a částečně i dosud neznámé bakchantky. Přímo svatební symboliku měly zvířecí páry ve Zlatém sále – labutě, draci i gryfové.

Není zcela jisté, zda chtěl Vilém výzdobou ve Zlatém sále prezentovat jen svou čtvrtou manželku Polyxenu Rožmberskou z Pernštejna. Do středu Zlatého sálu byly zasazeny znaky všech čtyř manželek Viléma z Rožmberka. Proto mohl chtít celý svůj život přirovnat k dlouhému hledání a putování za ženami. Když byla výzdoba reprezentačního sálu tolik soustředěna na minulost Říma, nemohly skutečně tři ženy přeplouvající řeku zosobňovat Vilémovy bývalé manželky? Okolo ikonograficky významného středu stropu zhotovil štukatér čtyři rozměrnější výjevy z římských dějin, z toho tři měly připomenout slavné skutky žen.

Některé scény nastínily i Vilémův vztah k vlastní matce. Šlo zejména o motiv s Coriolanem, který se smiloval nad svou matkou, ženou a potomky. Na touhu po vlastních dětech odkazovala i scéna, která zobrazila tři krále prosící o navrácení unesených dcer. Matku – vlast připomněla vlčice kojící Romula a Rema a zejména Cincinnatus, který se o svou vlast

staral jako vojevůdce i oráč. Do boje za čest svého rodu se vydal Horatius proti Curiatům, Cocles vstříc Etruskům, Manlius a Valerius vůči Galovi. Stateční hrdinové představovali v očích renesančního velmože ideál křesťanského rytíře, ke kterému rožmberský vladař patrně vzhlížel. Svůj boj zvítězili Římané důvtipem, vírou, statečností a obezřetností. Dostalo se jim slávy a byli zapsáni do historie. Samostatné alegorické figury (např. Statečnost, Obezřetnost, Sláva a Historie) ve Zlatém sále doprovázely okolní příběhy a zdůrazňovaly jejich poslání. Účelem personifikací čtyř kardinálních ctností bylo upevnění tradičních ctností. Vilém z Rožmberka se prezentoval i jako hospodář Cincinnatem či úspěšný vyslanec Laenatem. Naopak na veselý způsob renesančního života – bohaté hostiny doprovázené hudbou – odkazovaly bakchantky s rohem hojnosti a činely. Mainady měly připomenout, že podobné zábavy měly svůj původ již ve starověkém Římě.

Negativní vlastnosti předvedla neuctivá Tullie a několik vrahů králů. Caeninský král umřel rukou Romula, Priscus pod kladivy synů Anka. Hieronymus ze Syrakus byl zavražděn vlastními lidmi a jeho vraždě přihlížel Turek prezentovaný ve Zlatém sále jako původce všeho zla. Neřesti patrně znázorňovali i tři válečníci pronásledující Cloelii s družkami. Nepříliš ctnostné chování projevili králové, kteří se poprali o poslední římskou korunu. Tarquinius mohl rožmberskému vladaři připomenout vlastní zkušenosti s problematikou zvolení nového krále. Neřestné scény měly působit jako morální ponaučení a varovat před špatným chováním.

Vilém z Rožmberka se výzdobou Zlatého sálu představil jako ctnostný křesťanský rytíř s antickými předky. Zvolil si dějiny Říma, aby se mohl stylizovat do rolí slavných hrdinů, pro které byla čest, vlast a rodina přednější než vlastní život. V antických motivech se zrcadlilo renesanční vnímání světa formou symbolických alegorií. Skryté náznaky poukazovaly na loajalitu Viléma z Rožmberka k Habsburkům. Ve scéně se třemi prosícími muži se Vilém chtěl poklonit císaři Římsko-německé říše zobrazeného se štítem s habsburskou orlicí. V postavě Horatia Cocla se vžil do role křesťanského rytíře bránícího Království české. Tím, že byl na Coclův štít přimalován lev – znak české státnosti – byla prokázána myšlenka o stylizaci českých velmožů do postav z antických dějin. Jezdec ve skoku byl znakem Rožmberků po staletí a patřil mezi známé symboly Viléma z Rožmberka. Rožmberský jezdec ve středu Zlatého sálu schválně mířil na podobné vyobrazení na nedochované baště uprostřed severní ohradní zdi letohrádku. Alegorické postavy Činelistky a Statečnosti byly

patrně na rozdíl od předlohy převráceny tak, aby mohly spolu s rožmberským jezdcem směřovat na sever – do Prahy, centra Království českého. Uvnitř Zlatého sálu byla zjištěna i další prostorová spojitost mezi jinými dvěma vyobrazeními, tentokrát z římských dějin, a to mezi scénou s Cloelií a scénou s jejími pronásledovateli. Logicky byly v prostoru ještě spojeny motivy se Sofonisbe, ale ostatní příběhy ctností a neřestí již byly volně rozmístěny po stropě Zlatého sálu.

Pokud jde o praktické využití Zlatého sálu, nebyly o něm dochovány žádné písemné prameny. Je pravděpodobné, že vymalovaný *„Zlatý pokoj velký“* se za života Viléma z Rožmberka mohl dočkat jen jedné slavnostnější události. Právě v tomto slavnostním reprezentativním sále na podzim roku 1590 nejspíše uspořádal rožmberský vladař svatbu svému dvořanovi Fridrichu Čejkovskému z Čejkova. Předkládaná práce mimo jiné pojednává i o tom, jak na výzdobu Zlatého sálu mohli pohlížet hosté během svatebního veselí v roce 1590, neboť to bylo naposledy, kdy se na letohrádku Vilém z Rožmberka zdržoval.

Podkladem pro bakalářskou práci byly i nalezené předlohy k jednotlivým výjevům. Při studiu *Icones Livianae* s předlohami k římským motivům ve Zlatém sále vyšlo najevo, že štukatér nevybíral pouze všechny originální grafiky v knize. Nikde v Kratochvíli neztvárnil Archiméda, který byl zabit při řešení geometrické úlohy s kruhy. Naopak byly ve Zlatém sále zachyceny motivy, které neměly v *Dějinách Říma* předlohu – prosící králové a Servius zabraňující Tarquniniovi usednout na jeho trůn. Při hledání předloh k ostatním výjevům byl autor úspěšný například u postavy Bakchovy ctitelky – činelistky. Předlohy pocházely z doby mezi lety 1510-1530 a 1546-1567, což by je řadilo mezi nejstarší ilustrace, ze kterých se ve Zlatém sále čerpalo. Umělci při sestavování výzdoby na Kratochvíli velmi pečlivě hledali vhodné předlohy a nebáli se čerpat z různých dob i autorů. Není zcela jisté, nakolik byl výběr předloh ovlivněn samotným Vilémem z Rožmberka. Možná si jen zvolil umělce a dal jim volnou ruku. Předkládaná práce povětšinou předpokládá, že na výběru témat se Vilém z Rožmberka výrazněji podílel. Hledání předloh sice nebývá označováno za práci historika, avšak bez uměleckohistorických příprav, které autorovi kvalifikační práce sloužily jako pomocná věda historická, by předkládaná práce nemohla být založena i na srovnávání předloh se štukovými reliéfy. Porovnávání předloh nakonec vedlo k novým zjištěním, jak nejspíše renesanční velmoži nahlíželi na jednotlivé výjevy, které štukatér v detailech měnil.

Předmětem dalších výzkumů by mohla být komparace výzdoby Zlatého sálu s podobnými reprezentačními prostory z druhé poloviny 16. století. Nejvíce se nabízí srovnání s výzdobou Rytířského sálu zámku Nelahozeves či kazetového stropu v Dobrovici. Výzdoba těchto dvou stropů, stejně jako štukové výjevy na Kratochvíli, byla inspirována římskými dějinami a pojila je i podobná vyobrazení. Na Nelahozevsi bylo použito jen několik římských námětů, zajímavější by mohl být průzkum fasád zámku. V Dobrovici bylo namalováno devatenáct římských výjevů, jejich důkladný rozbor by byl velice příhodný. Při sestavování výzdoby českokrumlovského zámku renesanční velmoži teprve objevovali možnosti alegorické výzdoby. Mísily se zde Římské příběhy, bitvy, symboly planet, živlů, zvířat, hudby, postav vojevůdců i žen, smyslů a kardinálních i teologických ctností. Z dějin Říma lze identifikovat např. Scaevolu, který si upaluje ruku před Porsennou. Purkrabství bylo ozdobeno malbami z *Proměn*. V Erbovním sále poukazovaly rožmberské znaky na rozsáhlou minulost rodu. Ucelenější programy si již nechal sestavit Petr Vok z Rožmberka na Bechyni. Nádvoří bylo pomalováno biblickými scénami. Výzdoba vnitřních prostor zprostředkovávala morální poslání pomocí cyklů ctností a neřestí a příběhů Samsona. V Jindřichově Hradci se ze symbolické výzdoby příliš nedochovalo, naopak na zámku v Telči zůstalo několik vyzdobených sálů i kaple; zejména příběhy s Herkulem by si zasloužily větší pozornost. V Horšovském Týně doprovázely čistě heraldickou výzdobu i motivy přátelských vazeb raně novověkých šlechticů. V Rožmberském paláci v Praze jsou teprve odhalovány renesanční fresky. Nejen antické chrámy jsou stále skryty pod omítkou na zámku v Novém Stránově. Srovnávání by měla směřovat i do rakouských a německých zámků s podobnou výzdobou – Landshutu, Ambrasu, Salcburku a Neugebäude. Např. římské motivy v Ambrasu a Neugebäude se shodují se štuky z předsálí Zlatého sálu na Kratochvíli, kde byly použity známé scény např. i z památníků. V Bučovicích se stále nabízí mnoho prostoru pro interpretace alegorické výzdoby. V Rosicích zůstává mnoho dosud nepopsaných grotesek. Další výzkumy ikonografické symbolické výzdoby renesančních sídel by každopádně měly být vedeny interdisciplinárně v souvislosti s novými poznatky z oblasti raně novověkých slavností s alegorickými průvody, hrami a inscenacemi. Velice podnětné budou tematické studie o památnících. Případné průzkumy popsaných zámeckých zdí by mohly odhalit další památníkové zápisky o pobytu velmožů v sídlech, na jejichž zdech se rozhodli zanechat vzkaz.

VI. Seznam pramenů a literatury

VI.1.1. Archivní a jiné nevydané prameny

Inventář panství netolického na zámku Kratochvíli, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, Velkostatek Český Krumlov, sign. I 7I2.

Inventář na všelijaké věci jeho Milosti páně, které zůstávají při zámku Kratochvíli. Též je napotřebí, které jsou v polnost Václava Ptáčníka při vobože. A při mlýnech jeho milosti páně, na panství netolickým, sepsán v sobotu po Svatém Linharthě, Léta 1597, SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, Vrchní úřad Český Krumlov – Staré oddělení, sign. II B 7I1.

BLÁHA, Jiří – ČECH, Jiří – KRHÁNKOVÁ, Kateřina – ŠRŮTEK, Michal – WAISSEROVÁ, Jana, *Restaurátorská zpráva a dokumentace. Restaurování nástěnných maleb a štukové výzdoby v tzv. Zlatém pokoji (dříve pracovna Viléma z Rožmberka)*, Národní památkový ústav – Územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích 2007.

COLDA, Frater, *Pasionál abatyše Kunhuty*, Praha 1313-1321. Uloženo v NK pod signaturou XIV.A.17.

FARKOVÁ, Pavlína, *Svatba Viléma z Rožmberka se Žofií Braniborskou. Příspěvek k rituálu renesančních festivit*, České Budějovice 1995 (Diplomová práce).

FREJLACHOVÁ, Jana, *Svatba Viléma z Rožmberka s Kateřinou Brunšvickou. Příspěvek k renesančním slavnostem*, České Budějovice 1995 (Diplomová práce).

KUBEŠ, Jiří, *Kuchyně a zásobování rožmberských sídel. Příspěvek ke komunikaci ve společnosti aristokratického dvora Petra Voka z Rožmberka v jeho vedlejší, dočasných a příležitostných rezidencích v letech 1592 až 1602*, České Budějovice 1998 (Diplomová práce).

KUBÍKOVÁ, Anna, *Rožmberské kroniky. Krátký a sumovní výtah od Václava Březana*, České Budějovice 2005.

PAVELEC, Petr, *Národní kulturní památka – Státní zámek Kratochvíle. Obnova a restaurování omítek západní ohradní zdi v areálu zámku a interiéru domku zvaného Markéta v západní ohradní zdi*, České Budějovice 2010 (= zadávací řízení na zhotovitele díla).

TROUP, Vojtěch, *Zpráva o Kratochvíli v roce 2004*, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2004, Praha 2005, s. 40-41.

TROUP, Vojtěch, *Zpráva o Kratochvíli v roce 2005*, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2005, Praha 2006, s. 45-46.

TROUP, Vojtěch, *Zpráva o Kratochvíli v roce* 2006, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2006, Praha 2007 s. 45-46.

TROUP, Vojtěch, *Zpráva o Kratochvíli v roce* 2007, in: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, Zpráva o činnosti za rok 2007, Praha 2008, s. 39-40.

ZBÍRALOVÁ, Milada, *Zpráva o etapě opravy nástěnné malby ve Zlatém sále zámku Kratochvíle prováděné v r. 1978*, Praha 1979. Územní odborné pracoviště Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

ZBÍRALOVÁ, Milada, *Zpráva o I. etapě restaurování nástěnných maleb ve Zlatém sále na zámku Kratochvíle u Netolic*, Praha 1976. Územní odborné pracoviště Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

VI.1.2. Vydané prameny

ASSMANN, Jan N. – DAČEVA, Rumjana – KONEČNÝ, Lubomír – KROUPA, Jiří – TOGNER, Milan – ZLATOHLÁVEK, Martin, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika*, Praha 1996.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur* 3, Paris 1838.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur* 8, Leipzig 1866.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur* 14, Vienne 1813.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur* 15, Lepizig 1867.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur* 16, Lepizig 1870.

BINKOVÁ, Simona, POLIŠENSKÝ, Josef (edd.), *Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deníky a listy ze 17. století,* Praha 1989.

BŘEZAN, Václav, *Žiwot Wiléma z Rosenberka*, Praha 1847 (vydal Kronberger a Řiwnáč).

CASTIGLIONE, Baldassare, *Dvořan*, Praha 1978 (přeložil Adolf Felix).

FUČÍKOVÁ, Eliška – JANÁČEK, Josef (edd.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*, Praha 1989.

GÓRNICKI, Lukasz, *Polský dvořan*, Praha 1977 (přeložil Jaroslav Simonides).

HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700* I-VIII, Amsterdam 1954-1968.

HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* I-XIV, Amsterdam 1949-2009.

LIVIUS, Titus, *Dějiny* I-VII, Praha 1971-1979 (přeložili Pavel Kucharský, Čestmír Vránek, Marie Husová).

MAREŠ, František, *Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 16, 1893, s. 781-786.

MAREŠ, František, *Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 17, 1896, s. 44, 240.

MAREK, Pavel (ed.), *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*, České Budějovice 2005 (= Prameny k českým dějinám 16.-18. století, řada B, sv. 1).

MILEC, Miroslav, *Páni z Rožmberka*, Jihočeský Herold, 2007, č. 2, s. 12-29. Vydáno jako reprint původní verze: MILEC, Miroslav, *Přehled pečetí pánů z Růže*, České Budějovice 2007 (vlastním nákladem).

PÁNEK, Jaroslav (ed.), *Václav Březan, Životy posledních Rožmberků* I-II, Praha 1985.

PETERS, Jane S. (ed.), *The Illustrated Bartsch* I-LXXII (*Netherlandish Artists* I-VII, *Early German Artists* VIII-IX, *Sixteenth-Century German Artists* X-XIII, *Early German Masters* XIV-XVII, *German Masters* 1550-1600 XVIII-XXII, *German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Centuries* XXIII, *Early Italian Masters* XXIV-XXV, *Marcantonio Raimondi* XXVI-XXVII, *Italian Masters of the Sixteenth Century* XXVIII-XXXI, *Italian Artists of the Sixteenth Century* XXXII-XL, *Cornelis Cort* LII, *Netherlandish Artists (Pre-Rembrandt Etchers)* LIII, *Netherlandish Artists* LIV, *Philips Galle* LVI, *Johan I Sadeler* (1-4) LXX, *Raphael I Sadeler* (1-3) LXXI, *AEgidius II Sadeler* (1-2) LXXII), New York 1978-1988.

PLÚTARCHOS, *Životopisy slavných Řeků a Římanů* I[2], Praha 2006 (přeložil Václav Bahník).

RIPA, Caesare, *Iconologia*, Milano 1992 (vydal Piero Buscaroli).

ŠIMEK, František, *Příběhy římské. Staročeská gesta romanorum*, Praha 1967.

TICHÁ, Zdeňka (ed.), *Jak staří Čechové poznávali svět. Výbor ze starších českých cestopisů 14. – 17. stol.*, Praha 1984.

VI.2. Staré tisky

AESOPUS – POSTHIUS, Johannes – SCHOPPER, Hartmann, *Aesopi Phrygis fabulae, elegantissimis iconibus veras animalium species ad vivum adumbrantes, Ioannis Posthii Germershemii Tetrastichis illustratae*, Francoforti ad Moenum 1566. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 A 544.

AESOPUS – STEINHÖWEL, Heinrich, *Esopus Teutsch, Das ist: Das ganze Leben und Fabeln Esopi*, Franckfurt am Mayn 1589. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 A 565.

AMMAN, Jost (il.), *Cleri totius Romanae Ecclesiae subiecti, seu, Pontificiorum ordinum omnium omnino vtriusque sexbvs, habitvs, artificiosissimus figuris nunc primum à Iudoco Ammanno expressi ... Addito libello singulari eiusdem Francisci Modii Brug, in quo cuiusque ordinis Ecclesiatici origo, progressus & vestitus ratio breuiter ex variis historicis delineatur*, Francoforti 1585.

AMMAN, Jost (il.), *Gynaeceum, Sive Theatrum Muliebrum, In Quo Praecipuarum Omnium Per Europam In Primis, Nationum, Gentium, Populorumque, Cuisuscunque dignitatis, ordinis, status, conditionis, professionis, aetatis, fœmineos habitus videre est, Artificiosissimis Nunc Primum figuris, neq; usquam antehaec pari elegantia editis, expressos à Iodoco Amano. Additis Ad Singulas Figuras Singulis octostichis Francisci Modii Brug. Opus Cum Ad Foeminei Sexus Commendationem, tum in illorum maximè gratiam adornatum, qui à longinquis peregrinationibus institutae vitae ratione, aut certis aliis de causis exclusi, domi interim variorum populorum habitu, qui est morum indicium tacitum, delectantur*, Francoforti 1586. Uloženo v HAB Wolfenbüttel pod signaturou VD 16 M 5737.

AMMAN, Jost (il.), *Icones novi testamenti, Arte Et Industria Singulari Exprimentes, Tum Evangeliorum Dominicalium argumenta, tum alia quamplurima, in Evangelistarum*

& Apostolorum scriptis eximia, quae, ne muta essent, sua quoq[ue] *tam Latina, quam Germanica carmina, singulis Iconibus adiuncta, habent; Cum Brevi Quadam Artis Pictoriae, in Epistola dedicatoria, Apologia*, Francofurti ad Moenum, 1571. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 I 36.

AMMAN, Jost (il.), *Künstliche, wolgerissene new Figuren von allerlai Jagt und Weidwerck, darzu mit artl. lat. Versen, u. wolgestelten teutschen Reimen erkl., u. gezieret*, Franckfurt am Mayn, 1592. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 ZV 526.

AMMAN, Jost (il.) – BOCKSBERGER, Hans (der Ältere), *Neuwe livische Figuren, Darinnen die gantze Römische Historien künstlich begriffen und angezeigt*, Franckfurt am Mayn 1573. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 R 438; SLUB Dresden pod signaturou Lit.Rom.B.3181.

AMMAN, Jost (il.) – LONICER, Philip, *Icones Livianae: Praecipuas Romanorum Historias Magno Artificio Ad Vivum Expressas oculis repraesentantes*, Francofurti Ad Moenum, 1572. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 L 2467.

AMMAN, Jost (il.) – RUEFF, Jakob, *Hebammenbuch, Daraus man alle Heimligkeit deß Weiblichen Geschlechts erlehrnen, welcherley gestalt der Mensch in Mutter Leib empfangen, zunimpt und geboren wirdt, auch wie man allerley Kranckheit, die sich le ichtlich mit den Kindbetterin zutragen, mit köstlicher Artzeney vorkommen unnd helffen könne*, Franckfurt am Meyn 1600. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 R 3579.

BRETSCHNEIDER, Andreas, *DELINEATIO VITAE ACADEMICAE* [...] *Des Academischen Lebens*. Uloženo v Herzog Anton Ulrich-Museum pod signaturou ABretschneider AB 3.1, inv. č. 2732.

CONTI, Natale – GIRALDI, Lilio Gregorio – LINOCIER, Geoffroy – TRITONIUS, Marcus, *Natalis Comitis Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Tozzium 1616. Uloženo v Universiteitsbibliotheek Gent pod signaturou BIB.BL.002410.

FLACCUS, Marcus Verrius, *Chronologia in Titi Livii Historiam, accommodata ad tabulas capitolinas Verrii Flacci, annotationibus utilissimis varietatem, seu dissensionem Authorum circa consulum Romanorum nomina demonstratibus illustrata*, Francofurti 1588. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou 17.562-17.564.

FLAVIUS, Josephus, *Flauij Josephi deß Hochberühmpten Jüdischen Geschichtschreibers Historien vnd Bücher: Von alten Jüdischen Geschichten zwentzig sampt einem von seinem Leben: Vom Jüdischen Krieg vnd von der Statt Jerusalem endtlicher zerstörung siben: Vom alten Herkommen der Jüden wider den Apion von Alexandria zwey: Von den Machabeern oder vom Regiment der Vernunfft eins*, Frankfurt am Mayn 1571. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou III 27.771.

FRONSBERGER, Leonhardt, *Von Kayserlichem Kriegßrechten Malefitz vnd Schuldhändlen Ordnung vnd Regiment sampt derselbigen vnd andern hoch oder niderigen Befelch Bestallung Staht vnd ämpter ... in zehen Bücher abgetheilt ... von neuwem beschrieben vnd an tag geben durch Leonhart Fronsperger ... gemehrt vnd gebessert*, Franckfurt am Mayn 1566. Uloženo v Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt pod signaturou F 3119.

GUALTEROTTI, Raffaello, *Feste nelle nozze del serenissimo don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della sereniss*[ima] *sua consorte la Sig. Bianca Cappello*, Firenze 1579. Uloženo v Metropolitan Museum of Art (New York, The United States of America) pod signaturou 31.34.

GUALTEROTTI, Raffaello, *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile citta di Firenze per la venuta, e per le nozze della serenissima madama Christina di Loreno moglie del serenissimo don Ferdinando Medici terzo gran duca di Toscana*, Firenze 1589. Uloženo v British Library pod signaturou 595.m.4.

HELLER, Johann, *Neuw Jag unnd Weydwerck Buch, Das ist Ein gründtliche beschreibung vom Anfang der Jagten. Item vom Adelichem Weydwerck der Falcknerey, Beyssen und Federspiel . Deßgleichen vom Fisch, Krebs, Otter und Biber Fang, wie mans mit Netzen, Reusen, Angeln, Kasten, Otter und Biberhunden*, Frankfurt am Main 1582.

HOLTZWART, Matthäus, *Eikones Cvm Bravissimis Descirptionibvs Dvodecim Primorvm primariorumq[ue], quos scire licet, ueteris Germaniae Heroum*, Argentorati 1573. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 H 4549.

HONDORFF, Andreas, *Theatrum Historicum Sive Promtuarium Illustrium Exemplorum Ad Honeste, Pie, Beateque Vivendum ... Initio Quidem A ... Andrea Hondorffio, Theologo idiomate Germanico conscriptum. Iam Vero Labore Et Industria Philippi Loniceri ...*

latinitate donatum .... – Editio Tertia Prioribus Emendatior, Francofvrti 1598. Uloženo v Universität Mannheim pod signaturou Sch 045/132.

HOY, Robert Le, *C'est la deduction du sumpteux order plaisantz spectacles et magnifiques theatres dresses ... par les citoiens de Rouen ... a la sacrée maieste du treschristian roy de France, Henry seco*[n]*d ... et à tresillustre dame, ma dame Katharine de Medicis,* Rouen 1551. Uloženo v British Library pod signaturou 811.d.26.

LIVIUS, Titus, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs. Der alten Römer herkommen, Sitten, Weyßheit, Ehrbarkeit, löblichem Regiment, Ritterlichen Thaten, Victori und Sig gegen jren feinden... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht... durch Zachariam Müntzer. Mit schönen Figuren geziert...,* Franckfurt am Mayn 1568. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou II 28.487.

LIVIUS, Titus, *Titi Livii Patavini, Romanae historiae principis, libri omnes, quotquot adnostram aetatem pervenerunt. Una cum doctissimorum virorum in eos lucubrationibus, post omnes aliorum editiones, summa fide ac diligentia, et veterum et recentiorum exemplarium collatione recogniti, et artificiosis picturis, praecipuas historias apte repraesentatibus, exornati, inq*[ue] *duos Tomos distributi, quibus quae contineantur, post Praefationem patebit*, Francofurti ad Moenum 1568. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou III 28.136.

LIVIUS, Titus, *Titus Liuius, Vnd Lucius Florus, Von Ankunfft vnd Vrsprung deß Römischen Reichs der alten Römer herkommen, Sitten, Weißheyt ... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht ... / durch Zachariam Müntzer ...*, Franckfurt am Mayn 1571. Uloženo v NK pod signaturou 6 B 000023.

LIVIUS, Titus, *Titi Livii Patavini, Romanae historiae principis, libri omnes, quotquot adnostram aetatem peruenerunt. Una cum doctissimorum virorvm in eos lucubrationibus, post omnes aliorum editiones, summa fide ac diligentia, et veterum et recentiorum exemplarium collatione nunc denuo recogniti, plurimusq*[ae] *in locis castigati, et artificiosis picturis, praecipuas historias apte repraesentatibus, exornati, inq*[ue] *duos Tomos distributi, quibus quae contineantur, post Praefationem patebit*, Francoforti ad Moenum 1578. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou III 28.133.

LIVIUS, Titus, *T. Livii Patavini Historicorum omnium Romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotovot ad nos pervenere. Nove editi, et recogniti, et ad uetustissimorum manu exaratorum codicum Fuldensium, Moguntinensium et Coloniensium fidem emendati a Francisco Modio Brugensi. In eundem Livium observationes, emendationes, Animaduersiones, Annotationes denique variae variorum... cum Indice Rerum Verborumq*[ue]*; nouo, longé locupletissimo,* Francofurti 1588. Uloženo v NK pod signaturou 6 A 000021.

LIVIUS, Titus, – FLORUS, Lucius, *Von Ankunfft vnnd Vrsprung des Römischen Reichs der alten Römer Herkommen, Sitten, Weissheyt, Ehrbarkeyt, löblichem Regiment ... auch von allerley Händeln vn*[d] *Geschichten, so sich ... von Erbawung der Statt an ... verloffen vnd zugetragen. Jetzund auff das Newe auss dem Latein verteutscht*, Strassburg 1587. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou III 28.144-III 28.145.

LONICER, Johann Adam, *Stand vnd Orden der H. Romischen Catholischen Kirchen, darinn aller geistlichen Personen, H. Ritter vnd dero verwandten Herkommen, Constitution, Regeln, Habit vnd Kleidung, beneben schonen vnd kunstlichen Figurn, fleissig beschrieben /Zu Ehren vnd Wolgefallen Den Ehrwirdigen vnd Hochgelehrten Herren/ Herrn Ioanni Latomo Decano ad D. Bartholomaeum, vnd Herrn Heliae Deublingero IVD. Decano ad D. Mariam zu Franckfort am Mayn*, Franckfort am Mayn 1585.

LONICER, Philipp, *Chronicorum Turcicorum, Inquibu Turcorum Origo, Principes, Imperatores, Bella, Praelia, Caedes, Victoriae, Reique Militaris ratio & caetera ... exponuntur et Mahometicae religionis instituta ... ; Accessere Narratio de Baiazethis filiorum seditionibus, Turcarum item rerum Epitome ... ; cum rerum & verborum Indice locupletissimo,* Francofurti 1584. Uloženo v Universität Mannheim pod signaturou Sch 046/090-1/2.

LONICERUS, Philippus, *Insignia sacrae caesareae Majestatis, principum electorum, AC aliquot illustrissimarum, illustrium*, Frankfurt 1579. Uloženo v Městské knihovně v Praze pod Signaturou HB 4645/1.

MELANCHTHON, Philipp, *Epigrammata Philippi Melanthonis selectiora: formvlis precvm, historiis, paraphrasi dictorum diuinorum, & sententijs grauissimis maxime*, Franco-

forti ad Moenum 1583. Uloženo v University of Illinois Urbana-Champaign pod signaturou * **³ A-2A 2B³.

MEYERPECK, Wolfgang, *Einen kurtzen bericht von der zukunfft vnnd Einrit der Rö*[mische] *Key*[serliche] *May*[estat] *so beschehen zu Prage den Achten Nouembris des M.D.LVIII.*, Freiberg 1558. Uloženo v Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt pod signaturou VD16 ZV 9304.

MONTENAY, Georgette de, *Emblematum Christianorum Centuria*, Tiguri 1584. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 M 6244.

NECKER, David de, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schönes Sta[m]m oder Gesellen Büchlein, mit dreyzehen Historien, darinnen hundert Wolgestelter, Gerissener vnd Geschnittener Figuren, sampt jhren darzugehörigen Rechtmessigen Wolscandierten Reimen erklert…*, Wienn 1579. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 N 454.

OVIDIUS, *Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. lib. XV. qvibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss. & iam primùm in lucem editae = Schoene Figuren auss dem fuertrefflichen Poeten Ouidio, allen Malern, Goldtschmiden, und Bildthauwern, zü nutz unnd gütem mit fleiss gerissen*, Francofurti 1563. Uloženo v The Research Library at the Getty Research Institute pod heslem „iohanposthiigerm00post."

OVIDIUS, *P. Ovidii Metamorphosis Oder: Wunderbarliche unnd seltzame Beschreibung von der Menschen, Thiern und anderer Creaturen Veränderung etc., allen Poeten, Malern, Goldschmiden, Bildhauwern und Liebhabern der edlen Poesi und fürnembsten Künsten nützlich und lustig zu lesen*, Frankfurt am Main 1581. Uloženo v NK pod signaturou 6 A 000045.

PALEOTTO, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1581.

PLÚTARCHOS, *Plvtarchvs, der fürtrefflichst grichisch Historjschreiber von den herrlichsten löblichsten namhafftsten Historien, Leben, Handlungen vnd ritterlichen Thaten der mannlichsten Helden vnd herrlichsten Männern, durch den hochgelehrten Herrn Guilielmum Xylandrum/ von Augspurg angefangen vnd nach seinem tödtlichen Abgang durch den auch wolgelehrten Jonas Löchinger vollendet*, Franckfort am Mayn 1580. Uloženo v NK pod signaturou 5 A 000047.

RIPA, Cesare, *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach. Worinnen Allerhand anmuhtige. Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden...*, Franckfurt 1669. Uloženo v Universitätsbibliothek Heidelberg pod signaturou 16-diglit-13780.

RÜXNER, Georg, *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im Heyligen Römischen Reich Teutscher Nation, wie viel offentlicher Landthurnier von Keyser Heinrich dem Ersten dieses Namens an biss auff den jetzt-regierenden Keyser Maximilian den Andern. Und in welchen Stetten die alle gehalten. Alles jetzunder von neuwem zusammen getragen, mit schönen neuwen Figuren, sonderlich auch der adelischen Wappen, auffs schönest zugericht*, Franckfurt am Mayn 1566. Uloženo v The Research Library at the Getty Research Institute pod heslem „thurnierbuchvona00ruxn."

SACHS, Hans, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln*, Franckfurt am Mayn 1568. Uloženo v SLUB pod signaturou VD16-S244.

SCHALLER, Georg, *Thierbuch, Sehr Künstliche und wolgerissene Figuren, von allerley Thieren durch die weitberühmten AMMAN, Jost unnd Hans Bocksperger, sampt einer Beschreibung ihrer Art, Natur und Eigenschafft, auch kurtzweiliger Historien, so darzu dienstlich. Menniglich zum besten in Reimen gestellt. Durch den Ehrnhafften und Wolgelehrten Georg Schallern von München. Allen Kunstliebhabern zu ehren und sonderm gefallen in Truck geben und verlegt*, Franckfort am Mayn 1582. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 S 2261.

SCHEIDT, Caspar – SOLIS, Virgil, *Biblische Figuren des alten und Newen Testaments gantz künstlich gerissen*, Franckfurt am Main 1560. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 S 6973.

SCHOPPER, Hartmann, *Speculum vitae aulicae. De admirabili fallacia et astutia vulpeculae Reinekes libri quatuor, nunc primum ex idiomate Germanico latinitate donati adiectis elegantissimis iconibus, veras omnimum apologorum animaliumque species ad vivum adumbrantibus*, Francof. ad Moenum 1579.

SCHROETER, Johann Heinrich, *Iodoci Ammanni Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Heinricum Scroterum. Künstliche und wolgerissene Figuren, in ein new Kar-*

tenspiel, durch AMMAN, Jost, jetzund erst new an tag geben. Und mit kurtzen latein. u. deutschen Verßlein illustrirt, Nürnberg 1588. Uloženo v HAB Wolfenbüttel pod signaturou Uh 20.

SOLIS, Virgil, *Biblische Figuren deß Alten Testaments*, Franckfurt am Mayn 1565. Uloženo v Bayerische Staatsbibliothek pod signaturou VD16 ZV 24348.

Symbola de mundi huius fallacia – Emblemata, 17. století. Uloženo v BSB pod signaturou Cod.icon. 423.

TORRENTINUS, Thrasibulus, *Im Frauwenzimmer Wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen vnnd Trachten der Weiber*, Franckfurt am Mayn 1586. Uloženo v Oxford university pod signaturou 926.9 Amm. NC 379.

URAUGIENSIS, Ekkehardus, *Chronicon universale*, 1186/1200, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. fol. 411.

WAGNER, Johann, *Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten vnnd Herren, Herren Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein. Vnd derselben geliebsten Gemahel. Frewlein Renata gebornne Hertzogin zu Lottringen und Parr* [et]*c. gehalten Hochz...* München 1568. Uloženo v HAB Wolfenbüttel pod signaturou Gm 2f 131.

ZYMMERMAN, Hans, *Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen vnd herrlichen Thurniers zu Roß vnd Fuß,* [et]*c. So am Sontag Oculi, Anno 70. vnd dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur vnd Fürsten zu Ehren gehalten worden ist*, Augspurg 1570. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 O 869.

VI.3. Literatura

ANTL, Theodor, *Dějiny města Netolic*, Netolice 1903.

ANTL, Theodor, *Kde stávala stará tvrz Leptáč u Netolic a kdy byla zbořena?*, in: Josef L. Píč a kol., Památky archeologické a místopisné 15, 1890, s. 765-770.

BAŽANT, Jan, *Pompa in honorem Ferdinandi 1558*, in: Jana Nechutová (ed.), Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty, Brno 2004, s. 195-205.

BAŽANT, Jan, *Pražský Belvedér a severská renesance*, Praha 2007.

BENEŠ, František, *Oldřich z Rožmberka, tvůrce fikce o původu Rožmberků z italských knížat Ursínů*, JSH 38, 1969, s. 181-191.

BECKER, Carl, *Jobst Amman, zeichner und formschneider, kupferätzr und stecher*, Leipzig 1854.

BIRGIT, Emich, *Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, ZHF 35, 2008, s. 31-56.

BLOCH, Marc, *Králové divotvůrci. Studie o nadpřirozenosti přisuzované královské moci, zejména ve Francii a Anglii*, Praha 2004.

BUKOVINSKÁ, Beket – FUČÍKOVÁ, Eliška – MUCHKA, Ivan, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1991.

BURKE, Peter, *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*, Praha 1996.

BŮŽEK, Václav, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006 (= Monographia historica 7).

BŮŽEK, Václav, *„Páni a přátelé" v myšlení a každodenním životě české a moravské šlechty na prahu novověku*, ČČH 100, 2002, s. 229-264.

BŮŽEK, Václav, *Paměť v heraldické výzdobě předmětů hmotné kultury šlechtických sídel 16. a 17. století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Paměť urozenosti, Praha 2007, s. 37-57.

BŮŽEK, Václav, *Pijácké zábavy na dvorech renesančních velmožů (Ambras – Bechyně)*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku, České Budějovice 2000 (= OH 8), s. 137-161.

BŮŽEK, Václav, *„Rytířské kratochvíle“ na místodržitelském dvoře arcikníže te Ferdinanda*, in: Tomáš Borovský, Libor Jan a Martin Wihoda (edd.), Ad vitam et honorem: Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám, Brno 2003, s. 653–662.

BŮŽEK, Václav, *Sebeprezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích*, in: Hana Ambrožová – Tomáš Dvořák – Bronislav Chocholáč – Libor Jan – Pavel Pumpr (edd.), Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám, Brno 2009, s. 311-322.

BŮŽEK, Václav, *Svědectví o šíření Machiavelliho idejí v Čechách koncem 16. století*, AUP – Historica 30, 2001, s. 59-65.

BŮŽEK, Václav, *Symboly rituálu. Prohlášení Ferdinanda I. císařem ve Frankfurtu nad Mohanem*, in: Martin Nodl – Petr Sommer (edd.), Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám, Praha 2004, s. 159-167.

BŮŽEK, Václav, *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I. do Prahy 8. listopadu 1558*, in: Luděk Březina – Jana Konvičná – Jan Zdichynec (edd.), Ve znamení zemí Koruny české. Sborník k šedesátým narozeninám prof. PhDr. Lenky Bobkové, CSc., Praha 2006, s. 112-128.

BŮŽEK, Václav, *Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu roku 1585*, in: Jiří Mikulec – Miloslav Polívka (edd.), Per saecula ad tempora nostra. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka, Praha 2007, I, s. 296-302.

BŮŽEK, Václav, *Šlechta ze zemí Koruny české na habsburských dvorech v předbělohorském století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (= OH 10), 2003, s. 153-189.

BŮŽEK, Václav, *Urozenec*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Člověk českého raného novověku, Praha 2007, s. 79-111.

BŮŽEK, Václav, *Zrcadlo ctností, bohů a rozkoší. Sebeprezentace Ferdinanda Tyrolského v rytířských kratochvílích*, Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. 6, 2006, s. 45-58.

BŮŽEK, Václav a kol. (ed.), *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*, České Budějovice 1993 (= OH 3).

BŮŽEK, Václav – DOLEŽAL, Stanislav – HRDLIČKA, Josef – NOVOTNÝ, Miroslav – SMÍŠEK, Rostislav (edd.), *Jezuitská divadelní hra Rosa Novodomensis. Zlatá a červená pětilistá růže na zlatých hroudách jako nástroje tvorby mýtu*, in: Václav Bůžek (ed.), Šlechta raného novověku pohledem českých, francouzských a španělských historiků, České Budějovice 2009 (= OH 13), s. 263-305.

BŮŽEK, Václav – HRDLIČKA, Josef a kol., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997.

BŮŽEK, Václav – HRDLIČKA, Josef – KRÁL, Pavel – VYBÍRAL, Zdeněk, *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha-Litomyšl 2002.

BŮŽEK, Václav – JAKUBEC, Ondřej – KRÁL, Pavel, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009.

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku*, České Budějovice 1999 (= OH 7).

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel, *Carpe diem versus Memento mori. K výzdobě Rytířského sálu na Rožmberku jako obrazu myšlení Jana Zrinského ze Serynu*, in: Zlatý věk Českokrumlovska 1550-1620, Český Krumlov 2002, s. 77-91.

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Poslední páni z Hradce*, České Budějovice 1998 (= OH 6).

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku*, České Budějovice 2000 (= OH 8).

BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (edd.), *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526-1740)*, České Budějovice 2003 (= OH 10).

BŮŽEK, Václav – SMÍŠEK, Rostislav, *Symboly rituálu. Volba Karla V. římským králem ve Frankfurtu nad Mohanem a jeho korunovace v Cáchách*, in: Lenka Bobková – Mlada Holá (edd.), Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám, Praha-Litomyšl 2005, s. 123-132.

DANĚK, Petr, *Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance. Na příkladu svatby Jana Krakovského z Kolovrat v Innsbrucku roku 1580*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku, České Budějovice 2000 (= OH 8), s. 207-264.

EBERMEIER, Werner, TAUSCHE, Gerhard, *Geschichte Landshuts*, München 2003.

ENGELBRECHTOVÁ, Jana, *Hugo Grotius a pohanské mýty. Antický mýtus očima humanistického básníka a teologa,* in: Jana Nechutová (ed.), Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty, Brno 2004, s. 178-188.

EULER, Bernd, *Dehio-Handbuch Salzburg. Stadt und Land, Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 1986.

EVANS, Robert John Weston, *Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*, Praha 1997.

FUČÍKOVÁ, Eliška – GROHMANOVÁ, Zora – PECHOVÁ, Dorothea, *Hans von Aachen. Bakchus a Silén*, Praha 1996.

FÜRST, Ulrich – GRUNDMANN, Stefan, *The architecture of Rome: an architectural history in 400 presentations*, New York 2004.

GOLAHNY, Amy, *Rembrandt's World History Illustrated by Merian*, in: Robert B. Howell, Jolands Vanderwal Taylor (edd.), *History in Dutch studies*, Lanham 2003.

GOLAHNY, Amy, *Rembrandts Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* II, Oxford 1978.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Příběh umění*, Praha 2006.

HAHN, Peter-Michael, *Das Residenzschloß der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft*, in: Werner Paravicini (ed.), Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit, Kiel 2005, s. 56-75.

HALL, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2005[2].

HAUBELT, Josef, *Jakub Krčín z Jelčan*, Praha 2003.

HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava – KONEČNÝ, Lubomír – MUCHKA, Ivan – ŠRONĚK,

Michal (edd.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha-London-Milano 1997.

HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava – ŠRONĚK, Michal, *Urbs aurea. Praha císaře Rudolfa II.*, Praha 1997.

HEJNIC, Josef, *K literárním a bibliofilským zájmům dvou posledních Rožmberků*, in: Václav Bůžek a kol. (ed.), Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, České Budějovice 1993 (= OH 3).

HELLER, Lynne – VOCELKA, Karl, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur und Mentaliatsgeschichte einer Familie*, Graz-Wien-Köln 1997.

HENKEL, Arthur – SCHÖNE, Albrecht, *Emblematik. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976.

HILMERA, Jiří, *"Phasma dionysiacum" a další divadelní představení v Praze roku 1617*, tamtéž, s. 133-141.

HLOBIL, Ivo – PETRŮ, Eduard, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.

HOJDA, Zdeněk, *Benátky na konci 16. století ve dvou pražských památnících,* in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (edd.), Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, s. 69-81.

HOMOLKA, Jaromír (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference pořádané ve dnech 6. – 8. 12. 1983*, Praha 1986.

HORYNA, Martin, *Vilém z Rožmberka a hudba*, in: Václav Bůžek a kol., Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, České Budějovice 1993 (= OH 3), s. 257-264.

HOWARTH, William Driver, *French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*, Cambridge 1997.

HRDLIČKA, Josef, *Jak se utváří paměť. Legenda o dělení růží a její proměny na počátku 17. století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Paměť urozenosti, Praha 2007, s. 68-87.

CHASTEL, André, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k renesanci*, Brno 2003.

IVANEGA, Jan, *Zrcadlo majestátu. Obraz Maxmiliána II. a Marie Španělské při slavnostním vjezdu do Vídně v roce 1552,* in: Ondřej Felcman (ed.), Historie 2008. Sborník

prací ze 14. celostátní studentské vědecké konference konané 5. a 6. března 2009 v Hradci Králové, Hradec Králové 2009, s. 59-78.

JAKUBEC, Ondřej, *Elias Hauptner a soubor manýristických kanovnických epitafů v katedrále sv. Václava v Olomouci*, in: Ondřej Jakubec a kol. (ed.), Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, s. 63-67.

JAKUBEC, Ondřej, *Renesanční epitaf jako médium konfesijní identity v prostředí předbělohorské Chrudimi. Památník Tomáše Lvíka Domažlického (1616) a Salomeny Francové z Liblic (1619) jako historicko-antropologický pramen*, in: Theatrum historiae 3. Sborník prací Katedry historických věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice, Pardubice 2008, s. 65-84.

JAKUBEC, Ondřej, *Renesanční epitaf jako médium společenské a náboženské reprezentace*, in: Ondřej Jakubec a kol. (ed.), Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, s. 11-24.

KAVKA, František, *Zlatý věk růží*, České Budějovice 1966.

KINDLMANN, Petr, *Odkaz údajných italských prapředků na pečetích posledních Rožmberků*, Jihočeský herold, 2009, č. 2, s. 22-23.

KLEISNER, Tomáš, *Mince a medaile posledních Rožmberků. Vilém (1535-1592) a Petr Vok z Rožmberka (1539-1611)*, Praha 2006.

KNEIDL, Pravoslav, *„Picturae et Kunststuck" v Březanově katalogu rožmberské knihovny*, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (edd.), Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, s. 84-86.

KNOZ, Tomáš, *Karel starší ze Žerotína. Don Quichote v labyrintu světa*, Praha 2008.

KNOZ, Tomáš, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996.

KNOZ, Tomáš, *Šlechtická paměť v uměleckém ztvárnění moravských renesančních zámků*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Paměť urozenosti, Praha 2007, s. 23-36.

KOTĚŠOVEC, František, *„Festina lente." Vilém z Rožmberka a recepce antiky v renesanci*, Vodňany a Vodňansko 6, 2004, s. 29-45.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Grafika a naše renesanční nástěnná malba*, Umění 10, 1962, s. 276-282.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Italské podněty v renesančním umění českých zemí*, Umění 33, 1985, s. 54–82.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance*, Umění 21, 1973, s. 537-541.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda*, Umění 21, 1973, s. 407-414.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *O původu renesančních reliéfních cyklů v Olomouci*, Umění 23, 1975, s. 127–141

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Palác pánů z Rožmberka*, Umění 26, 1970, s. 469-485.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Renesanční nástěnné malby zámku v Českém Krumlově*, Umění 16, 1968, s. 357-379.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, in: Jiří Dvorský (ed.), Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989, s. 62-91.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Zámek v Bučovicích*, Praha 1979.

KRČÁLOVÁ, Jarmila, *Zámek Hluboká za pánů z Hradce*, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956, s. 76-85

KŘÍŽOVÁ, Květa, *K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči*, Zprávy památkové péče 66, 2006, č. 4, s. 337-340.

KUBEŠ, Jiří, *Rodinné vztahy pánů z Hradce a Rožmberků v předbělohorském století*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Poslední páni z Hradce, České Budějovice 1998 (= OH 6), 1998, s. 273-288.

KUBEŠ, Jiří, *Rosenbergica 1. Rožmberské "kuchyňské" účty. Možnosti a využití*, Scientific Papers of the University of Pardubice, Series C, Faculty of Humanities, 7, 2001, s. 17-24.

KUBEŠ, Jiří, *"Tehdáž, když v vobořе před morem bytností jsem byl." Zásobování letohrádku Kratochvíle v letech 1592-1602*, in: Historie 1997. Sborník prací z Celostátní studentské vědecké konference, Brno 1998, s. 143-180.

KUBEŠ, Jiří, *Zásobování sídel Petra Voka z Rožmberka potravinami (1592-1602)*, JSH 68, 1999, s. 255-289.

KUBÍKOVÁ, Anna, *Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a jeho interiéry*, in: Václav Bůžek a kol., *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*, České Budějovice 1993 (= OH 3), s. 367-376.

KUBÍKOVÁ, Anna, *Turnaj neboli rytířské klání na dvoře pana Viléma z Rožmberka*, Výběr 43, 2006, č. 1, s. 51-54.

LEDVINKA, Václav, *Funkce venkovských rezidencí a pražských paláců jihočeské šlechty v 16. a 17. století*, in: Lenka Bobková (ed.), Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století, Ústí nad Labem 1992 (= AUP, Philosophica et historica 1), s. 28-39.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Figurální sgrafito ve Slavonicích a jeho restaurování*, Památková péče 31, 1971, s. 144-160.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Ještě k předlohám Virgila solise*, Umění 7, 1959, s. 66-68.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *K ikonografii a restituci sgrafitového reliéfu tří renesančních domů ve Slavonicích*, Umění 18, 1970, s. 383-394.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *K ikonologii figurálních štuků Hvězdy*, Umění 11, 1963, s. 209–212.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle*, Umění 11, 1963, s. 360 – 370.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči*, Umění 7, 1959, s. 402 – 403.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *K tematice sgrafitové výzdoby domu U Minuty v Praze*, Umění 17, 1969, s. 157-167.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Ohlas solisových dřevorytů v českém renesančním malířství*, in: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky, Praha 1956, s. 96-104.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Program štukové výzdoby tzv. Soudnice zámku v Bechyni*, Umění 21, 1973, s. 1-17.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Renesanční dům jihlavského náměstí a jeho obnovené malby*, Umění 16, 1968, s. 615-624.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Samsonovský cyklus ve sgrafitu litomyšlského zámku*, Umění 11, 1963, s. 124-127.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Samsonovy skutky ve sgrafitech Martinického paláce v Praze*, in: Ochrana památek. Sborník Klubu Za starou Prahu 35, 1961, s. 32-36.

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada, *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*, Umění 8, 1960, s. 287-299.

LIETZMANN, Hilda, *Das Neugebäude in Wien, Sultan Süleymans Zelt – Maximilian II. Lustschloss*, München 1987.

MACEK, Josef, *Jagellonský věk v českých zemích (1471-1526)* II. *Šlechta*, Praha 1994.

MAREŠ, František – SEDLÁČEK, August, *Soupis památek v okresu Prachatickém*, Praha 1913.

MAŤA, Petr, *Karneval v životě a myšlení raně novověké šlechty*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku, České Budějovice 2000 (= OH 8), s. 163-189.

MAŤA, Petr, *Oslavy jubilejního léta v Římě a česká šlechta*, JSH 66, 1997, s. 117-123.

MAŤA, Petr, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004.

MÍKA, Alois, *Osud slavného domu*, České Budějovice 1970.

MUK, Jan, *K výtvarnému profilu jihočeské architektury doby posledních Rožmberků*, in: Václav Bůžek a kol., Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (= OH 3), České Budějovice 1993, s. 343-347.

NECHUTOVÁ, Jana (ed.), *Druhý život antického mýtu. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty*, Brno 2004.

NĚMEC, Bohumír, *Rožmberkové. Životopisná encyklopedie panského rodu*, České Budějovice 2001.

NOVOTNÝ, Matěj, *Obraz starých Řeků v Carionově kronice. Příspěvek k dějinám recepce antiky*, Theatrum historiae 2, 2007, s. 27-70.

PÁNEK, Jaroslav, *Divadelní představení jako výraz sebeprezentace předbělohorského aristokrata. Vizualizace slova v Sarmacii Jana Zajíce z Házmburka*, in: Historik zapomenutých dějin. Sborník příspěvků věnovaných prof. dr. Eduardu Maurovi, Praha 2003, s. 181-188.

PÁNEK, Jaroslav, *„Phasma Dionysiacum“ a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. Jejich dobový a typologický rámec*, FHB 17, 1994, s. 117-131.

PÁNEK, Jaroslav, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praha 1989.

PÁNEK, Jaroslav, *Vilém z Rožmberka. Politik smíru*, Praha 1998.

PÁNEK, Jaroslav, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552*, České Budějovice 2003[2].

PÁNEK, Jaroslav, *Zahraniční cesty posledních Rožmberků a jejich kontakty s evropským dvorským prostředím*, in: Václav Bůžek a kol. (ed.), Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, České Budějovice 1993 (= OH 3), s. 11-14.

PÁNEK, Jaroslav, *Zápas o vedení české stavovské obce v polovině 16. století. Knížata z Plavna a Vilém z Rožmberka 1547-1556*, ČsČH 31, 1983, s. 855-884.

PÁNEK, Jaroslav, *Život na šlechtickém sídle v předbělohorské době*, in: Lenka Bobková (ed.) Život na šlechtickém sídle v 16.-18. století, Ústí nad Labem 1992 (= AUP, Philosophica et historica 1), s. 9-27.

PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1983.

PAVELEC, Petr, *Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově*, Zprávy památkové péče 65, 2005, s. 473-482.

PETRÁŇ, Josef a kol., *Dějiny hmotné kultury. Kultura každodenního života od 16. do 18. století* I/II, Praha 1995.

PIPER, Ferdinand, *Mythologie der christlichsen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert*, Weimar 1847.

POKORNÝ, Pavel R., *Zlaté rouno Viléma z Rožmberka*, in: Václav Bůžek a kol., Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, České Budějovice 1993 (= OH 3), s. 401-403.

POLLEROSS, Friedrich, *From the "exemplum virtutis" to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in: Allan Ellenius (ed.), Iconography, Propaganda, Legitimation, Oxford – New York 1998 (= The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries 7), s. 37-62.

PREISS, Pavel, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986.

PREISS, Pavel, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. Století*, Praha 1974.

PRIMISSER, Alois, *Die Kaiserlich-Königliche Ambraser-Sammlung*, Wien 1819.

PURŠ, Ivo, *Das Interesse Erzherzog Ferdinands II. an Alchemie und Bergbauund seine Widerspiegelung in seiner Bibliothek*, Studia Rudolphina 7, 2007, s. 75-109.

ROBERTS, Helene (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago 1998.

RODKINSON, Michael L., *The Babylonian Talmud, Book 10* I/II, Charleston 2009[2].

ROYT, Jan, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.

RYANTOVÁ, Marie, *Památníky, aneb štambuchy, to jest alba amicorum. Kulturně historický fenomén raného novověku*, České Budějovice 2007 (= Monographia historica 8).

RYANTOVÁ, Marie, *"Ctnost" a "čest" v raně novověkých památnících*, in: Jiří Mikulec – Miloslav Polívka (edd.), Per saecula ad tempora nostra. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka, Praha 2007, I, s. 515 – 521.

RYANTOVÁ, Marie, *Památníky raného novověku jako prostředek individuální sebeprezentace*, ČČH 104, 2006, č. 1, s. 47 – 80.

RYBIČKA, Antonín, *Poslední Rožmberkové a jejich dědictví*, ČČM 54, 1880, s. 188-196.

SEDLÁČEK, August, *Hrady, zámky a tvrze Království českého* VII, Praha 1890.

SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961.

SHTEIR, Ann B., *Iconographies of Flora. The Goddess of Flowers in the Cultural History of Botany*, in: Ann B. Shteir – BERNARD Lightman (edd.) Figuring It Out. Science, Gender, and Visual Culture, Lebanon 2006.

SCHMITT, Jean-Claude (ed.), *Svět středověkých gest*, Praha 2004.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, *Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven*, ZHF 31, 2004, Heft 4, s. 489-527.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, – WEIßBRICH, Thomas (edd.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte. Internationales Kolloquium des SFB 496 in Münster, 10.-12. Oktober 2007* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496, 28), Münster 2010.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, *Die Welt als Symboluniversum. Zur neueren Forschung über symbolische Kommunikation*, in: A. Giancarlo (edd.), Religiosità e Civiltà. Le

comunicazioni simboliche. Atti della prima Settimana della Nuova Mendola, Mailand 2010.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara, *Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, ZHF 27, 2000, s. 389-405.

STRATEN, Roelof van, *An Introduction to Iconography. Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts*, Amsterdam 1994.

STŘEDA, F. Dl., *Umělecké památky* 3, Zámek Kratochvíle, Praha 1916.

ŠAMÁNKOVÁ, Eva, *Architektura české renesance*, Praha 1961.

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeu, *Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg* II, Innsbruck 1835.

VÁGNER, Petr, *Dny všední a sváteční rožmberských alchymistů*, in: Václav Bůžek a kol., Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků, České Budějovice 1993 (= OH 3), s. 265-278.

VARCL, Ladislav a kol., *Antika a česká kultura*, Praha 1978.

VESELÁ, Lenka, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005.

VOREL, Petr, *Aristokratické svatby v Čechách a na Moravě v 16. století jako prostředek společenské komunikace a stavovské diplomacie*, in: Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech v raném novověku, České Budějovice 2000 (= OH 8), s. 191-206.

WARNCKE, Carsten-Peter, *Sprechende Bilder sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

WARNCKE, Carsten-Peter, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.

WATERS, Clara Erskine Clement, *A Handbook of Legendary and Mythological Art*, New York 1969.

WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968.

WITTKOWER, Rudolf, *Allegorie und der Wandel der Symbole in die Antike und Renaissance*, Köln 1983.

WOITSCH, Jiří, *Les živitel — člověk strašpytel. Strach z lesa ve středověku a raném novověku*, Dějiny a současnost 28, 2006, č. 11, s. 30-33.

VI.4. Internetové zdroje

Alba amicorum Van Harinxma thoe Slooten [online]. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (Nederland), 2006- [cit. 2010-28-05]. Dostupný z WWW: <http://www.kb.nl/galerie/alba/frameset3.html>.

PAVALA, Martin, *Ikonografie výzdoby kaple* [online]. Tradice, s. r. o. [cit. 2009-05-10]. Dostupný z WWW: <http://www.tradice.com/realizace/komplex/Kratochvile/Kaple_restINT_ikonografie.htm>.

VI.4.1. Databáze

Österreichisches Museum für angewandte Kunst sammlungen [online]. Wien (Österreich), 2003- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://sammlungen.mak.at>.

Bildindex der Kunst und Architektur - Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg [online]. Marburg (Deutschland), 2005- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: < http://www.bildindex.de>.

Albertina [online]. Wien (Österreich), 2008- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://gallery.albertina.at>.

Art institute of Chicago [online]. Chicago (Illinois, The United States of America), 1999- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://www.artic.edu/aic/collections>.

Web gallery of art [online]. Budapest (Hungary), 1996- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://www.wga.hu>.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt [online]. Halle (Deutschland), 2007- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: < http://digital.bibliothek.uni-halle.de/>.

British Museum Collection Database [online]. London (The United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland), 1998- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx>.

Koninklijke Bibliotheek [online]. Den Haag (Nederland), 2006- [cit. 2010-07-07]. Dostupný z WWW: < http://portal.kb.nl/>.

VII. Seznam obrazových příloh v textu

1. Groteska v Rytířském sále hradu Rožmberk spolu s předlohou. Ilustrace je převzata z Oficiální stránky hradu Rožmberk. Předloha pochází z *Newes Gradesca Büchlein* Lucase Killiana s groteskními válečnými motivy. Uloženo v MAK pod signaturou KI 1609 F-17 S-4 Z-6.
2. Titulní list *Icones Livianae*. Převzato z Jost AMMAN (il.), – P(il.)hilip LONICER, *Icones Livianae: Praecipuas Romanorum Historias Magno Artificio Ad Vivum Expressas oculis repraesentantes*, Francofurti Ad Moenum, 1572, fol. 1v. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 L 2467.
3. Schéma postavení planet při narození Homme van Harinxma. *Alba amicorum Van Harinxma thoe Slooten*. Uloženo v Koninklijke Bibliotheek.
4. Pečeť Ursa Orsiniho. Převzato z Petr KINDLMANN, *Odkaz údajných italských předků na pečetích posledních Rožmberků*, Jihočeský herold, 2009, č. 2, s. 22-23, zde s. 23. Kresba Miroslava Milce. Originál pečeti uložen v SOA Třeboň, inv. č. 246.
5. Pečeť Viléma z Rožmberka s nápisem *„BVLIELMVS* [!] *VRSINVS DE ROSENBERG"* ze dne 10. 4. 1590. Převzato z obrazové přílohy k Miroslav MILEC, *Páni z Rožmberka*, Jihočeský Herold, 2007, č. 2, s. 12-29, zde s. 27. Kresba Miroslava Milce. Originál pečeti uložen v SOkA České Budějovice, Archiv města – cechy, sign. B - 35 m.
6. Pohled na Kratochvíli. Foto autor.
7. Část veduty Jindřicha de Verleho z roku 1686. Veduta je vystavena ve Velkém horním sále zámku Kratochvíle. Foto autor.
8. Letecký pohled na Kratochvíli. Převzato z Oficiálních stránek zámku Kratochvíle.
9. Portréty mužů namalované nade dveřmi bašty na Kratochvíli. Foto autor.
10. Socha Štědrosti z Heidelbergu z roku 1566. Uloženo v Bildindex der Kunst und Architektur pod signaturou 1.551.649. Foto Marburg a Helga Schmidt-Glassner.
11. Hlavní budova Kratochvíle na Verleho vedutě. Foto autor.
12. Vlevo – malba Apollóna a Dafné nad vstupními dveřmi do hlavní budovy letohrádku Kratochvíle. Foto autor. Vpravo – Apollón a Dafné z přelomu 1589-1590. Podle Roberta Willemsze de Baudous ryl Hendrick Goltzius. Uloženo jako *„Apollo en Daphne"* v 16e eeuwse Noord- en Zuid-Nederlandse grafiek, Prentenkabinet Museum Boijmans

Van Beuningen, pod signaturou BdH 13348; přístupné z internetových stránek muzea Het Geheugen van Nederland.

13. Vlevo – Malba z výklenku v menším loveckém sále na Kratochvíli. Foto a úprava autor. Vpravo – předloha Abrahama de Bruyna ze scény s Danaé z roku 1584. Uloženo v Museum Boijmans Van Beuningen pod signaturou BdH 10229 di; British museum pod signaturou Gg,D2.130. Zveřejněno v Friedrich Wilhelm HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* I-XIV, Amsterdam 1949 v sérii šesti listů pod čísly 102-107.
14. Skica renesančního velmože v přízemní chodbě letohrádku Kratochvíle vedoucí k pokoji Jana Zrinského ze Serynu. Svou fotografii autor předkládané práce graficky výrazně upravil.
15. Velmož, který píše na zeď. Z ilustrace Andrease Bretschneidera o životě studentů. Andreas BRETSCHNEIDER, *DELINEATIO VITAE ACADEMICAE* [...] *Des Academischen Lebens*. Datováno do období 1598 – 1640. Uloženo v Herzog Anton Ulrich-Museum pod signaturou ABretschneider AB 3.1, inv. č. 2732.
16. Centrální část Zlatého sálu složená ze dvou panoramatických fotografií. Převzato z Oficiálních stránek zámku Kratochvíle a upraveno autorem.
17. Romulus a Remus s vlčicí. Horní foto autor. Předloha převzata z Jost AMMAN (il.) – Philip LONICER, *Icones Livianae: Praecipuas Romanorum Historias Magno Artificio Ad Vivum Expressas oculis repraesentantes*, Francofurti Ad Moenum, 1572, fol. 4r. Uloženo v BSB pod signaturou VD16 L 2467 (dále jen jako *Icones Livianae*). © Bayerische Staatsbibliothek (copyright platí pro všechny *Icones Livianae*).
18. Zástupci tří kmenů prosí krále kvůli únosu jejich dcer. Horní foto autor. Předloha převzata z Titus LIVIUS – Lucius FLORUS, *Von Ankunfft vnnd Vrsprung des Römischen Reichs der alten Römer Herkommen, Sitten, Weissheyt, Ehrbarkeyt, löblichem Regiment ... auch von allerley Händeln vn*[d] *Geschichten, so sich ... von Erbawung der Statt an ... verloffen vnd zugetragen. Jetzund auff das Newe auss dem Latein verteutscht*, Strassburg 1587, s. 309 (Scipio prosí Allucia). Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou III 28.144-III 28.145. Zveřejněno v Jane S. Peters (ed.), *The illustrated Bartsch* 19 (Part 2). *German masters of the sixteeenth century*, New York 1980, s. 312.

19. Poslední Romulovy činy. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 10r.
20. Boj Horatiů a Curiatů. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 11 r.
21. Tarquinius Priscus ubit kladivy. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 15r.
22. Servius Tullus se snaží zabránit Tarquiniovi, aby usedl na jeho trůn. Foto autor.
23. Tullia jede přes otcovu mrtvolu. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 16r.
24. Horatius Cocles bojuje na mostě s Etrusky. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 20r.
25. Cloelie s družkami přeplouvá Tiber. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 22r.
26. Cloelie s družkami a jejich pronásledovatelé. Foto a grafické úpravy autor.
27. Tři ozbrojenci stíhají Cloelii s družkami. Levé foto autor. Výřez z předlohy převzat z Titus Livius, *Von Ankunfft vnd Ursprung deß Römischen Reichs. Der alten Römer herkommen, Sitten, Weyßheit, Ehrbarkeit, löblichem Regiment, Ritterlichen Thaten, Victori und Sig gegen jren feinden... Jetzund auffs neuw auß dem Latein verteutscht... durch Zachariam Müntzer. Mit schönen Figuren geziert…*, Franckfurt am Mayn 1568, fol. 37v. Uloženo ve Vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou II 28.487.
28. Veturia a Volumnia s římskými paními prosí Marcia Coriolana, aby ušetřil Řím. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 26r.
29. Cincinnatus povolán od pluhu k senátu. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 30r.
30. Titus Manlius zabíjí Gala na mostě. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 48r.
31. Marcus Valerius poráží Gala s pomocí havrana. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae*, fol. 50r.
32. Turek z titulního listu Turecké kroniky ilustrovaný Jostem Ammanem. Převzato a graficky upraveno z Philipp LONICER, *Chronicorum Turcicorum, Inquibu Turcorum Origo, Principes, Imperatores, Bella, Praelia, Caedes, Victoriae, Reique Militaris ratio & caetera ... exponuntur et Mahometicae religionis instituta ... ; Accessere Narratio de*

Baiazethis filiorum seditionibus, Turcarum item rerum Epitome ... ; cum rerum & verborum Indice locupletissimo, Francofurti 1584. Uloženo v Universität Mannheim pod signaturou Sch 046/090-1/2.

33. Zavraždění tyrana Hieronyma ze Syrakus. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae,* fol. 73r.
34. Sofonisbe na kolenou před králem Messanisou. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae,* fol. 88r.
35. Sofonisbe pije jed. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae,* fol. 89r.
36. Popilius Laenas opisuje kruh pod Antiochem Epifanem. Horní foto autor. Předloha převzata z *Icones Livianae,* fol. 106r.
37. Střed Zlatého sálu. Převzato z Oficiálních stránek zámku Kratochvíle a upraveno autorem.
38. Střídmost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
39. Spravedlnost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
40. Obezřetnost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
41. Statečnost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
42. Znaky manželek Viléma z Rožmberka ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle. Foto autor.
43. Horní části delších stěn Zlatého sálu byly graficky připojeny k sobě kvůli zdůraznění tří dvojic alegorických ženských postav. Převzato z Oficiálních stránek zámku Kratochvíle a upraveno autorem.
44. Hojnost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
45. Čich z cyklu smyslů Abrahama de Bruyna z roku 1569. Uloženo v the British Museum pod signaturou 1850,0810.275. Vydáno jako Hollstein 55 (Friedrich Wilhelm HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* I-XIV, Amsterdam 1949). © The Trustees of the British Museum
46. Nalevo je Bakchova ctitelka – činelistka ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor. Napravo je výřez z Vicovy Bakchanálie. Uloženo v the British Museum pod signaturou AN79541001 a registračním číslem 1873,0809.935. © The Trustees of the British Museum.

47. Bakchanálie od Marcantonia Raimondiho z počátku 16. století. Uloženo v the British Museum pod signaturou AN00458528. © The Trustees of the British Museum. Její převrácená verze je tamtéž pod signaturou AN44780001. Podobná grafika, ale bez nápisu na podstavci je tamtéž s číslem AN44784001. Popsal Adam BARTSCH, *Le peintre graveur* 14, Vienne 1813, s. 202 (č. 248 a 249). Další zdigitalizovanou kopii (bez nápisu na podstavci) má Musée du Louvre pod signaturou RF 531, Recto.
48. Bakchanálie od Enea Vica podle Marcantonia Raimondiho z poloviny 16. století. Uloženo v the British Museum pod signaturou AN79541001 a registračním číslem 1873,0809.935. © The Trustees of the British Museum. Popsal Adam BARTSCH, *Le peintre graveur* 15, Lepizig 1867, s. 282 (č. 3).
49. Severní a východní strana Psyché sálu, kterou v Palazzo del Tè v Mantově pomaloval Giulio Romano. Převzato z Web Gallery of Art pod heslem Giulio Romano.
50. Historie ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
51. Sláva ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
52. Láska ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
53. Venuše z cyklu sedmi planetárních bohů Jana Saenredama podle Hendricka Goltzia z roku 1596. Uloženo v British museum pod signaturou 1854,0513.168. Popsáno v Adam BARTSCH, *Le peintre graveur* 3, Paris 1838, s. 244 (č. 77). © The Trustees of the British Museum.
54. Českokrumlovská Venuše. Foto autor.
55. Střídmost ve Zlatém sále na Kratochvíli. Foto autor.
56. Marcantoniova střídmost s uzdou z počátku 16. století. Uloženo v British Museum pod signaturou H,3.17. Popsal Adam Bartsch, *Le peintre graveur* 14, Vienne 1813, s. 286 (č. 376). © The Trustees of the British Museum.
57. Marcantoniova střídmost z počátku 16. století. Uloženo v British Museum pod signaturou H,3.32. Popsal Adam Bartsch, *Le peintre graveur* 14, Vienne 1813, s. 295 (č. 390). © The Trustees of the British Museum.
58. Zvířecí páry ve Zlatém sále. Foto a grafická úprava autor.
59. Ukázka z rostlinných motivů ve Zlatém sále. Foto autor.
60. Mořské výjevy ve Zlatém sále. Foto a grafická úprava autor.

VIII. Seznam zkratek

AUP	Acta Universitatis Purkynianae
BSB	Bayerische Staatsbibliothek (Mnichov)
ČČH	Český časopis historický
ČsČH	Československý časopis historický
ČČM	Časopis Českého Musea
HAB	Herzog-August-Bibliothek (Wolfenbüttel)
FHB	Folia historica bohemica
fol.	Folio
il.	Ilustrátor
JSH	Jihočeský sborník historický
MAK	Museum für angewandte Kunst – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art (Vídeň)
NK	Národní knihovna České republiky
OH	Opera historica
sign.	Signatura
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
SOA	Státní oblastní archiv
SOkA	Státní okresní archiv
ZHF	Zeitschrift für historische Forschung

IX. Obrazová příloha

Obrazová příloha doplňuje text kapitol o další ilustrace, které by příliš narušovaly jejich strukturu. Je koncipována tak, aby zpřístupnila některé méně známé prvky výzdoby na Kratochvíli i v ostatních sídlech. Jejím cílem je především názorně předvést další možnosti výzkumů na Kratochvíli i v ostatních renesančních sídlech.

Seznam příloh:

1. Apollón s Dafné. Foto autor.
2. Apollón a Dafné na Landshutu. Převzato z Werner EBERMEIER, Gerhard TAUSCHE, *Geschichte Landshuts*, München 2003, s. 58.
3. Chudoba. Foto autor.
4. Fama. Foto autor.
5. Vertumnus, Autumnus a Cyparissus. Horní foto autor, dolní grafiky převzaty z British Museum, sign. 1950,0520.444. Přístupné i z internetových stránek muzea Het Geheugen van Nederland např. pod heslem *"Floris, Frans."*
6. Hebrejské graffiti na Kratochvíli. Překlad Klára Verzichová. Foto autor.
7. Moudrá žena císaře Heliogabala. Text a ilustrace převzata z popisu aukce Christie's, kde byla Wingheho předloha dražena 8. Července 2008 jako č. 7605 pod názvem *Heliogabal and the Wise Women*. Sadelerova rytina byla zveřejněna v Friedrich HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* XXII, Amsterdam 1980, s. 201 (č. 183). Následující ilustrace byla umístěna tamtéž jako č. 181. Foto výjevu v levém dolním rohu – autor.
8. Šalamoun donucený svými manželkami klanět se sošce. Dolní ilustrace převzata z British Museum, sign. 1932,0213.304. © The Trustees of the British Museum. Rytina s anglickým názvem *Solomon forced to idolatry by his wives* z cyklu *the power of women over men* pochází stejně jako předchozí ilustrace z dílny Raphaela Sadelera I., který zpracoval grafiky Joose van Wingheho. Horní foto do negativu zvýraznil autor.
9. Římský motiv z dveřní špalety Zlatého sálu. Foto autor.
10. Groteskní motivy ve dveřní špaletě Zlatého sálu. Foto autor.
11. Římský motiv z dveřní špalety Zlatého sálu. Foto autor.

12. Interiéry Freisaalu v Salcburku. Převzato z červencového čísla Bundesdenkmalamt Österreich z roku 2008. *Fürsteneinzug und Tugendspiegel. Die Restaurierung der Wandmalereien im Großen Saal von Schloss Freisaal bei Salzburg* [online]. Bundesdenkmalamt Österreich, 1999- [cit. 2009-20-10]. Dostupný z WWW: < http://bda.at/text/136/1548/10971>. Srov. např. Bernd EULER, *Dehio-Handbuch Salzburg. Stadt und Land, Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 1986, s. 651.
13. Nádvoří Ambrasu. Fotografie zpřístupněná pod licencí General Public License uživatelem Kries.
14. Nádvoří Bechyně. Foto autor.
15. Curtius a Scaevola v Českém Krumlově. Foto autor.
16. Mořský bůh v Ambrasu. Foto Marburg a Rex-Film; sign. LAC 9.113/37; inv. č. ZI1520_0429. Přístupné v Bildindex der Kunst und Architektur – Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte.
17. Horatius Cocles v Neugebäude – Elia Castello (z roku 1602). Foto Marburg, sign. LAC 43.064. Přístupné v Bildindex der Kunst und Architektur – Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte.
18. Horatius Cocles v Ambrasu. Foto Marburg a Rex-Film; sign. LAC 9.110/23; inv. č. ZI1520_0295. Přístupné v Bildindex der Kunst und Architektur – Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte.
19. Výřez z banketu. Převzato z Johann WAGNER, *Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten vnnd Herren, Herren Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein. Vnd derselben geliebsten Gemahel. Frewlein Renata gebornne Hertzogin zu Lottringen und Parr* [et]*c. gehalten Hochz...* München 1568, fol. 34v. Uloženo v HAB Wolfenbüttel pod signaturou Gm 2f 131.
20. Návrh fasády domu v Mnichově. Autor: Johann Melchior Bocksberger. Foto Marburg, sign. Z 31.096. Přístupné v Bildindex der Kunst und Architektur – Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte.

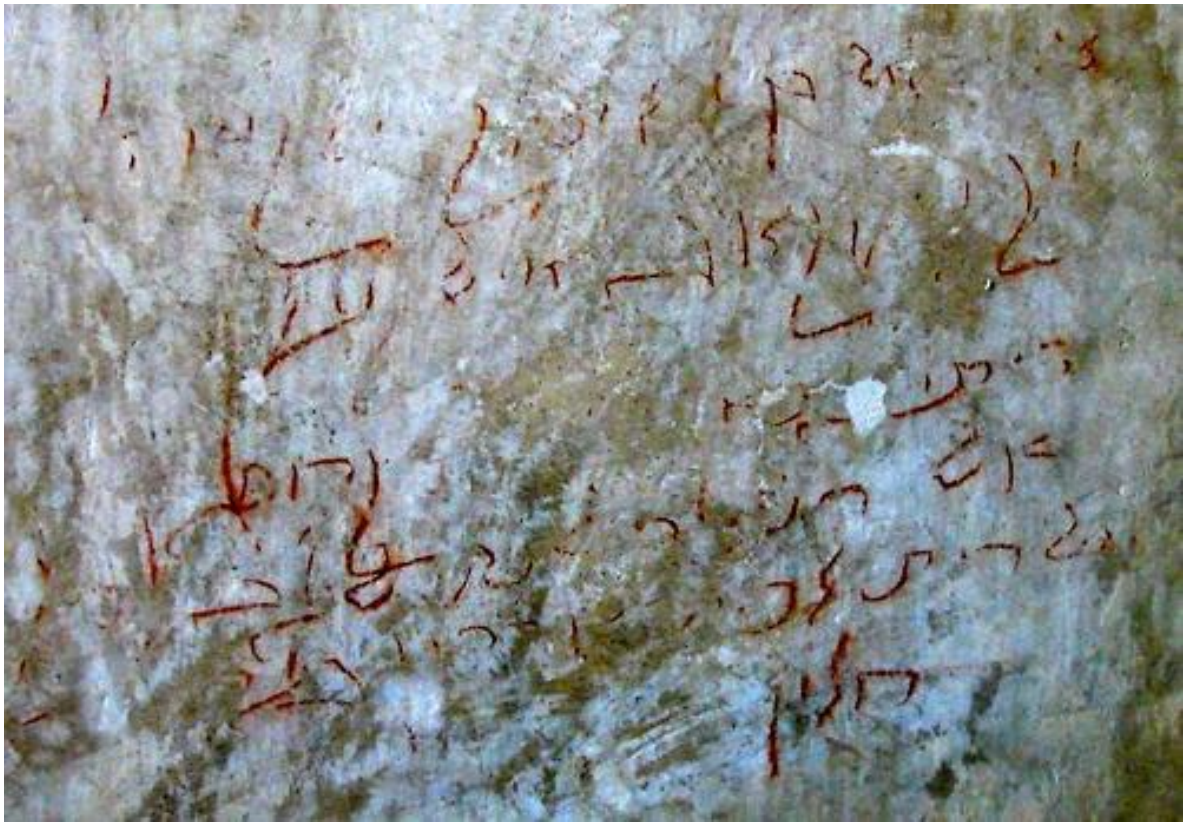
1. Apollón s Dafné v přízemním sále letohrádku Kratochvíle. Proč byl motiv použit ve stejné místnosti dvakrát?

2. Apollón a Dafné v rezidenci v Landshutu. Výjev z Ovidiových Proměn byl v renesanční výzdobě šlechtických sídel poměrně rozšířený.

3. Alegorická postava Chudoby namalovaná na vnější zdi letohrádku. Okřídlená ruka byla ztvárněna ve štuku v budově letohrádku i namalovaná na českokrumlovském purkrabství. Neměla spojitost s Festina Lente Viléma z Rožmberka?

4. Fama byla taktéž součástí výzdoby vnějších hradeb zámku. Měli u ní své stanoviště hudebníci? Zatímco Fama s věncem měla oslavovat renesanční způsob života, její kolegyně letící na stropě kaple Panny Marie měla spíše duchovní význam.

5. Přírodní božstva Vertumnus, Autumnus a Cyparissus v přízemním sále podle grafik Franze Florise a rytin Cornelia Corta z roku 1565. Motivy měly poukázat na propojenost renesančního člověka s přírodou.



6. Hebrejské graffiti z přízemní chodby letohrádku vedle vstupních dveří k pokoji Jana Zrinského ze Serynu. "Chulin" napsaný hebrejským kvadrátem řadí kurzivou napsanou báseň do části Talmudu pojednávající o zvířecích rituálních obětech. Jak je možné, že některý z hostů letohrádku si dovolil jej popsat hebrejským veršem? Který z nich to mohl být? Proč se nápis nikdo nepokoušel zničit?

7. V levém dolním rohu je moudrá žena císaře Heliogabala, kterou namaloval Jiří Widman do jedné z lunet osobního pokoje Viléma z Rožmberka. V ilustraci byla použita pouze část z dochovaného negativu malby. Fotografie lunety byla oříznuta, zvýrazněna, převedena do negativu a vložena do předlohy. Původní kresba byla kvůli porovnání převrácena.

Umělec na Kratochvíli z předlohy převzal sedící postavu a architektonické prvky nad ní (viz šipky). Postava byla okopírována velmi věrně včetně všech záhybů a detailů. Předlohu z cyklu "Síla žen nad muži" nejprve namaloval Joose van Winghe v roce 1561. Jeho grafiky sloužily jako předlohy k rytinám Rafaela Sadelera, které byly použity při sestavování výzdoby pokoje Viléma z Rožmberka. Na ilustraci byl nalevo zachycen císař Heliogabalus (218-222 n. l.) a moudré ženy, které hrály velkou roli v jeho životě. V lunetě na Kratochvíli byla zpodobněna pouze jedna z žen a nejspíše i opice, které byly zasazeny do jiného architektonického rámce. Zvíře by mohlo symbolizovat nestálost pětkrát ženatého císaře, protože byl dvakrát ženatý s mužem. Ženy představují silné osobnosti, které přiměly slunečního císaře, aby byly přizvány k senátu. Doplňují okolní výjevy se Samsonem, Šalamounem i Heliogabalem a dalšími dosud neidentifikovanými motivy v ostatních třech lunetách, které všechny reagovaly na zadání Viléma z Rožmberka. Rožmberský vladař patrně požadoval, aby jeho pokoj byl vyzdoben scénami s ženami. Nechtěl ale mít ve svém pokoji ženy – hrdinky, kterými prezentoval své manželky ve Zlatém sále. Spíše pomýšlel na ženy jako na mocné osoby, které vždy hrály velkou roli v osobním životě jakéhokoliv muže nehledě na dobu nebo náboženství. Do cyklu "Síla žen nad muži" patří i motiv se Samsonem na stropě pokoje, který již identifikovala Milada Lejsková ve frankfurtské Bibli z roku 1564 a následující ilustrace. V jedné z okolních lunet byl nejspíše namalován i Sardanapal mezi smyslnými ženami ze stejného cyklu.

8. Šalamoun donucený klanět se sošce, kterou přinesly jeho manželky. Druhý z dosud neznámých výjevů v lunetách osobního pokoje Viléma z Rožmberka, které se bez předlohy zatím nepodařilo zrestaurovat. Motiv vévodil pokoji, kde byl umístěn do největší lunety nade dveřmi do Zlatého sálu. Viléma z Rožmberka patrně zaujal cyklus "Síla žen nad muži" oslavující silné ženy, který ve svém pokoji použil minimálně třikrát. Přestože se dochoval jen velmi špatně rozeznatelný negativ malby, z jeho zvýrazněného negativu (horní foto) je patrné, že i tento výjev byl přejat velmi věrně včetně architektonických prvků. Scéna měla oslavovat schopné ženy, kterým se jejich manžel podřídil. Král byl doslova obklopen ženami v předloze i na Kratochvíli, kde jich bylo minimálně deset i se ženou držící sošku. Šalamoun již na rozdíl od Heliogabala a scén ve Zlatém sále patří do židovských dějin. Takhle silný projev úcty k ženám si rožmberský vladař ve Zlatém sále nedovolil. Kdyby se prezentoval ve slavnostním sále uprostřed desítky žen, možná by i vzbudil pohoršení některých dam.

9. Výjev snad z římských dějin se autorovi nepodařilo identifikovat. Scéna v pravé části by mohla představovat dobývání Tróje.

10. Groteskní motivy ve dveřní špaletě Zlatého sálu s andílky, dvojicemi zvířat, květinami, kadidly, bohyní úrody a satiry.

11. Motiv z dveřní špalety by mohl znázorňovat některý z příběhů s králem Porsennou.

12. Nově zrestaurovaný Freisaal v Salcburku se smíchanými motivy ctností s římskými scénami a událostmi z Liviových Dějin Říma. Nahoře jsou vidět kardinální ctnosti, pod nimi hrdinové z římských dějin a dole byly namalovány známé scény podle Bocksbergerových kreseb – Scaevola a umírající Lukrécie.

13. Nádvoří Ambrasu s množstvím zvířecích motivů, alegorických postav a slavnostních průvodů – zde k oslavě boha Bakcha.

14. Nádvoří Bechyně se Samsonem, válečnými motivy či biblickou scénou o stavbě Babylonské věže.

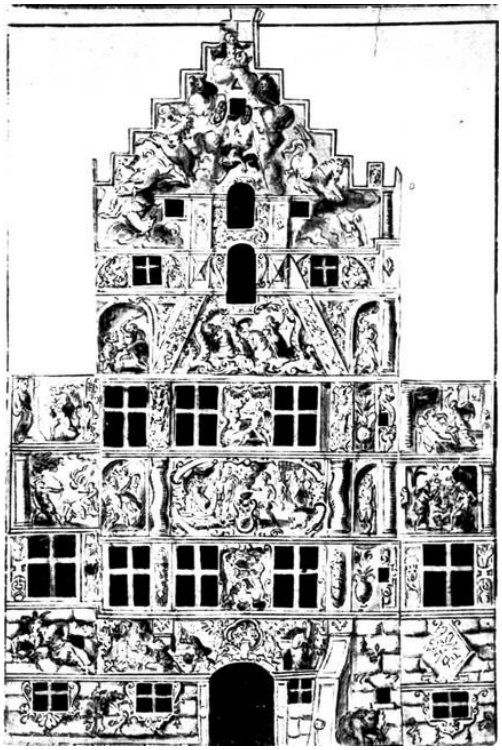
15. Dva římské motivy známé z výzdoby renesančních sídel i např. památníků z nádvoří zámku v Českém Krumlově. Nahoře je Curtius, který se vrhá do propasti. Dole si Scaevola upaluje ruku před králem Porsennou. V kontextu okolní výzdoby doplňovaly činy z římských dějin na českokrumlovském nádvoří okolní personifikace ctností.

16. Říční bůh namalovaný ve vnitřní výzdobě zámku Ambras. Trochu se podobá mořským scénám pod okny Zlatého sálu, které se ale odehrávají na moři a ne v řece.

17. Horatius Cocles bránil Římany na mostě i v Neugebäude.

18. Scéna s Horatiem Coclem ve výzdobě Ambrasu. V jiných sídlech zastupuje slavná scéna pouze ctnosti, zatímco na Kratochvíli se Vilém z Rožmberka prezentoval jako Cocles, který bránil Království české se štítem s českým lvem.

19. Výřez z banketu v roce 1568 v Mnichově. Výzdobě místnosti vévodil bohatě zdobený vlašský krb. Stěny byly pokryty podobnou tapetou, která byla i na Kratochvíli. Kromě studia zasedacího pořádku, stolování, renesančního oblečení a nádobí se lze věnovat i průzkumu motivů namalovaných na zdech pod stropem. Z ilustrovaných starých tisků lze sledovat symbolickou výzdobu sídel, která se nedochovala.



20. Návrh výzdoby fasády jednoho z mnichovských domů z roku 1564. Bocksberger mladší navrhl scény s Porsennou, Lukrécií, Cloelií a dalšími scénami z dějin Říma a asi i Proměn. Spíše o mentalitě některých měšťanů mohou vypovídat pouhé grafické návrhy k výzdobě fasád jejich domů. Byla výzdoba skutečně realizována? Nevyžádal si majitel domu nějaké úpravy, např. pokud nechtěl mít některou ze scén na svém domě vystavenou?