Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kristýna Nováková

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Láska a moc ve výtvarném umění doby renesance

Královský letohrádek na Pražském hradě

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová

Vypracovala: Kristýna Nováková

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze, 14. 2. 2008

Kristýna Nováková
podpis

Chtěla bych poděkovat především PhDr Blance Altové za odborné vedení práce, za veškeré podnětné rady a připomínky a za čas a prostor, který naší práci věnovala. Bez ní by tato práce v takové kvalitě a rozsahu nevznikla. Zároveň děkuji i doc. Jaroslavu Altovi za podporu při vzniku této práce.

Obsah:

Úvod 6

1.1. Ferdinand I. jako stavebník na Pražském hradě 9
1.2. Královská zahrada 9
1.3. Letohrádek 14
1. 4. Průběh výstavby letohrádku 21
1. 5. Program sochařské výzdoby letohrádku 24
2. Sňatek a manželská láska 25

2.1. Sňatek a manželská láska 25
2.2. Ferdinand a Anna 28
2.3 Manželská láska 31
3. Reprezentace moci 34

3. 1. Architektura a moc 34
3.2. Ikonografie sochařské výzdoby letohrádku 38
3.2.1. Západní průčelí 38
3.2.2. Severní průčelí 42
3.2.3. Jižní a východní průčelí 43
4. Význam a smysl lásky 45

4. 1. Láska Anny a Ferdinanda 45
4.2. Láska a moc? Moc lásky? 49
Závěr 51

5. POUŽITÁ LITERATURA 54

Úvod

V této práci se budeme zabývat vývojem interpretací stavby a výzdoby letohrádku, o jehož výstavbě v blízkosti Pražského hradu a zároveň i založení Královské zahrady, která ho měla obklopovat, začal Ferdinand I. Habsburský uvažovat v roce 1534[1]. (Ve stavbě a jejím vybavování se ještě pokračovalo po Ferdinandově smrti v roce 1564).

Pro označení stavby budeme používat termín „letohrádek", protože je to překlad slova „lusthaus", jakým ho označoval sám Ferdinand I. a objevuje se i v dobových pramenech. Abychom ho odlišili od královského letohrádku Vladislava Jagellonského, budeme v případě potřeby bližšího určení používat označení „letohrádek v Královské zahradě". Označení Belvedér[2] budeme užívat pouze tam, kde budeme citovat nebo se odkazovat k textům Jana Bažanta, který užívá výhradně toto označení. Klade tím zřejmě důraz na to, že se nejednalo o obytnou stavbu. Sice s ním v této věci souhlasíme, ale přesto bychom se chtěli držet dobového termínu, který užíval sám stavebník. Obecně v řeči i v odborné literatuře rozšířené označení této stavby za „letohrádek královny Anny" nepoužíváme, protože se přikláníme k Bažantovu názoru, že Ferdinandovým záměrem nebylo postavit letohrádek pro potřeby své ženy, případně rodiny. Pro dedikaci stavby Anně nebo o jejím užívání Annou nejsou žádné podklady.

Ferdinand byl od roku 1522 manželem Anny, dcery českého a uherského krále Ladislava Jagellonského a starší sestry Ladislavova nástupce na obou trůnech, krále Ludvíka, který zahynul v roce 1526 v bitvě u Moháče. Ludvík měl za manželku Marii, Ferdinandovu sestru. Sňatky a vzájemná nástupnická práva mezi Jagellonci a Habsburky byly dohodnuty roku 1515 ve Vídni císařem Maxmiliánem I. Habsburským, Vladislavem Jagellonským a

[1] Téma dopisu ze 13. 11. 1534, který poslal Ferdinanda I. z Vídně zámeckému hejtmanovi, Jiřímu z Gersdorfu do Prahy. Viz Bažant 2006, str. 11.

[2] Pojem *belvedér* vycházející z italského *belvedere* nebo francouzského slova *bellevue,* se vztahuje na zahradní stavby, jež jsou trvale neobytné a jsou umístěny poblíž paláce (později zámku) na místě, ze kterého je dobrá (a krásná) vyhlídka. Viz Blažíček – Kropáček, 1991, str. 29.

Zikmundem I. Starým, proto mohli Habsburkové uplatňovat nárok na uherský i český trůn. Českými králem a královnou se Ferdinand s Annou stali 23. října roku 1526.[3]

Jako český král byl Ferdinand I. jedním ze sedmi kurfiřtů volících císaře, a tedy i potenciálním univerzálním vladařem. V roce 1531 byl zvolen za římského krále a stal se vážným kandidátem na císařský titul. V polovině třicátých let byla jeho volba římským králem všeobecně uznána a Ferdinand I. začal výrazněji vstupovat do říšské politiky. Praha a její císařská tradice (Karel IV.) zřejmě ovlivnily i Ferdinandovu volbu místa, kde bude své politické cíle prezentovat. Vývoj Ferdinandovy politiky v Čechách (potlačení povstání v roce 1547 – konfiskace majetku české šlechty) vedl k relativnímu zlepšení jeho finanční situace, která byla oslabována boji s Turky na východě habsburské říše. Ferdinandovu pozici v politice svaté říše římské měla upevnit snaha zahájit jednání o náboženském smíru katolíků a protestantů. Založení Královské zahrady, výstavba letohrádku a volba místa i uměleckých forem souvisely s Ferdinandovými politickými ambicemi a symbolicky je vyjadřovaly. Jakmile se tyto cíle naplnily (v roce 1555 Karel V. na augsburgském sněmu přenechal Ferdinandovi císařskou hodnost, sněm kurfiřtů Ferdinanda jako císaře uznal v roce 1558), byla nedokončená stavba letohrádku v Královské zahradě rozšířena a zvýšena o jedno patro.[4] Už v roce 1554 Ferdinand uvažoval o rozšíření a zvýšení stavby, plány schválil v roce 1555 a dohledem nad pracemi pověřil svého syna arcivévodu Ferdinanda. Zřejmě v té chvíli šlo spíše o to, vytvořit stavbu, která by byla reprezentativnější a zejména z dálky, z města, viditelnější, protože její dokončení a užívání se tímto rozhodnutím oddálilo. I když v roce 1558 nebyla stavba dokončena[5], přesto na prostranství před ní vyvrcholily oslavy, které provázely triumfální vjezd Ferdinanda jako císaře do Prahy.

Podoba i umístění letohrádku v zahradě, v sousedství Pražského hradu, Svatovítské katedrály, mauzolea českých králů, mělo „habsburským“ způsobem aktualizovat obraz nebeského Jeruzaléma a druhého Říma, který z Prahy vytvořil už Karel IV. V tomto kontextu dějin spásy se Ferdinand uvedl jako císař z Boží milosti, navázal ideově na tradici Karla IV. a prosadil se v obraze města. Svou verzi imperiální myšlenky však vyjádřil novou řečí italské renesance, kterou se chtěl odlišit od středověké minulosti českého státu i od současně se rozvíjející saské renesance, jejíž formy využívali představitelé českých stavů, většinou nekatolíci.

[3] Podrobně viz kapitola 2.2. Ferdinand a Anna. Historické údaje cit. dle Janáček 1971, str. 13. a 15., 28-30., 37-47.
[4] Rozhodnutí padlo na konci roku 1554. Viz Bažant 2006, str. 20.
[5] Začala se vybavovat nábytkem až v roce 1564, byl to rok Ferdinandovy smrti a v úpravách se pokračovalo ještě za Maxmiliána II.

Podíváme-li se na průběh budování zahrady a letohrádku v souvislosti s Ferdinandovou panovnickou kariérou a v politickém kontextu doby, je zřejmé, že názor celé řady českých historiků a uměleckých historiků, že jej Ferdinand stavěl z lásky ke své ženě Anně nebo dokonce z její iniciativy,[6] je prameny nedoložený a nadále neudržitelný. Také musíme souhlasit s J. Bažantem, který jako první tuto interpretaci odmítl a odhalil „formulaci legendy, která vděčí za svůj vznik českému nacionálně cítícímu prostředí druhé poloviny 19. století".[7]

Bažant opírá svůj přístup k interpretaci stavby o obecně v praxi zavedený (a prameny a analogiemi doložený) zvyk, že podobu a využití stavby po celý středověk a ještě i v raném novověku určuje především její stavebník, jeho prostředí, okruh rádců a jejich společné cíle a nikoli její stavitelé. Stavby panovníka jsou navíc vždy zároveň i politickým gestem. Stavebník si stavitele vybírá (a mění) v souladu se svým záměrem, proto se nevyjadřujeme k polemice, do jaké míry se na koncepci stavby podílel Paolo della Stella, odkud pocházel a jaký byl jeho vztah k Giovannimu di Spazio a k Zuan Mariovi, dále jen konstatujeme účast architektů Hanse Tirola, Bonifáce Wolmuta a malíře Pietra Ferrabosca na přestavbě a dokončení letohrádku. Otázka, se kterou přichází J. Bažant,[8] zda koncepci určoval sám Ferdinand nebo císařský vyslanec v Janově, Suarez de Figueroa, který najal Paola della Stella, je podnětná, ale nejsme kompetentní ji v naší práci řešit.

Rozpor mezi starší a Bažantovou interpretací letohrádku je tedy možné vnímat jako protiklad stavby „z lásky" a stavby, která reprezentuje „moc" panovníka a jeho dynastie. Tímto vylučujícím způsobem (buď a nebo) to zatím, zdá se, vnímají J. Bažant a jeho kritikové. My bychom chtěli rozborem vztahů: 1) stavby a stavebníka; 2) stavby a místa a zejména dobového významu (obsahu); 3) vzájemného vztahu panovnického páru a v té souvislosti i 4) dobových symbolů lásky a moci, dokázat, že se v těchto případech nemusí jednat o protiklady, ale prostoupení dobových výkladů lásky a moci a zároveň i privátní a veřejné sféry.

Chceme se zabývat otázkami jak a proč spolu souvisí veřejná a soukromá sféra života panovníka a jeho rodiny a jak se obě tyto sféry reprezentují v architektuře a uměleckém vybavení letohrádku v Královské zahradě, a že se nemusí tyto dvě interpretace tak zásadně vylučovat, pokud se upřesní v dobovém historickém a společenském kontextu obsahu pojmů „moc" a „láska".

[6] Balšánek 1897, Mihulka 1939, Šimánková 1961, Krčálová 1989, 1995b, Vilímková - Líbal 1988, Kořán 1989, Vlček 2000
[7] Bažant 2006, str. 31-32.
[8] Bažant 2003 a, b; 2004; 2005; 2006.

1.1. Ferdinand I. jako stavebník na Pražském hradě

Jedním z prvních stavebních počinů Ferdinanda v areálu Pražského hradu byla výstavba „nových pokojů pro královnu“ (1528 – 1529).[9] Podmínkou volby Ferdinanda za českého krále byl mimo jiné slib, že bude pobývat v Praze, Pražský hrad však zřejmě v té době nebyl dostatečně vybaven pro královské bydlení, a proto královský pár jen s obtížemi mohl svůj slib plnit. Nároky manželky - rodiny na bydlení musely být pro Ferdinanda důležité, protože v té době už přicházely na svět jeho dcery a synové. Mezi lety 1526 až 1547 (tedy ve věku 23 až do 44 let), kdy zemřela po porodu nejmladší dcery, porodila Anna celkem patnáct dětí (s výjimkou let 1535, 1537 – 1538, 1542, 1544 – 1546, rodila Anna každý rok). Jelikož je z dobových pramenů (a komentářů současníků) známo, že Ferdinand i Anna žili na své poměry střídmě a ve Vídni, kde pobývali nejčastěji, měli velice skromný palác,[10] svědčí tato Ferdinandova první snaha spíše o nedostatečné vybavenosti pražského sídla. Pražský hrad před příchodem habsburského páru procházel stavebními úpravami od poloviny osmdesátých let 15. století. Vladislav Jagellonský ho budoval především jako státní sídlo (sám od roku 1490 sídlil v Budíně) a pozornost věnoval hlavně veřejným prostorům. V té době vznikl tzv. Vladislavský sál (dokončen roku 1502), největší zaklenutý sál ve střední Evropě té doby. Ferdinandem požadované úpravy se tedy z pochopitelných důvodů zaměřily především na zajištění odpovídajícího rodinného prostředí. Ferdinandovy náklady na stavební práce schvalovala a financovala Česká komora, která ne vždy požadavkům panovníka vyhověla. Přesto se zřejmě v závěru třicátých let 16. století podařilo již uspokojit nároky na bydlení, protože v té době Ferdinand začal zakládat královskou zahradu.

1.2. Královská zahrada

Založení zahrady znamenalo v té době veřejnou reprezentaci jejího zakladatele i uspokojení soukromých potřeb jeho rodiny a hostů. Od tohoto kroku a místa se odvíjí i další Ferdinandova reprezentace jako panovníka, představitele království a později i Svaté říše římské a zároveň i příslušníka panovnické dynastie a soukromé osoby. Proto je třeba se na toto rozhodnutí podívat v širších dobových souvislostech. „Pražský Belvedér a zahrada, která

[9] Vilímková -Líbal 1988, str. 46.
[10] Bažant 2006, str. 239.

jej obklopuje, byl největší architektonický projekt českého krále a římského císaře Ferdinanda I. (1503-1564).“[11]

Zakládání a užívání zahrad patřilo k výsadám starověkých i středověkých panovníků. V křesťanské kultuře byla uzavřená zahrada (*hortus conclusus*)[12] bezpečným prostorem, obrazem pozemského ráje, který se člověku po spáchání prvotního hříchu uzavřel a Kristus ho znovu otevřel jako zahradu Boží na nebesích. S rozvojem představy ráje souviselo i vytváření teologického pouta mezi prvotním hříchem a rájem.

Součástí křesťanské imperiální myšlenky byla představa, že panovník vládne z Boží vůle a jeho povinností je na konci věků dovést své poddané k Božímu trůnu a odevzdat svou moc zpět Bohu. Skutečná zahrada krále (nebo kláštera)[13] byla tedy typologicky spojená s pozemským rájem i Boží zahradou a pro panovníka (i mnichy) připomínkou charakteru a smyslu jeho moci. Ze vzájemného ovlivňování klášterní a dvorské kultury se ve vrcholném středověku zrodila představa *zahrady lásky.* „Všechny křesťanské a všechny společenské ctnosti, celý rozmach životního stylu, to vše bylo systémem *Minne* (dvorské lásky) začleněno do rámce věrné lásky. Erotický životní názor (...) lze postavit do jedné řady se soudobou scholastikou.“[14] Láska v tomto širokém pojetí od 12. až do 15. století zahrnovala jak nenaplněnou bolestnou touhu, tak i erotický vztah mezi mužem a ženou. Skrze lásku bylo možné dosáhnout stavu posvátného poznání i zbožnosti, vytvořit ideální obraz života v ideálním místě. Dvorská kultura, stejně jako kultura klášterní považovala za ideální místo ráj – uzavřenou zahradu. *Hortus conclusus* se ve světském kontextu stala zahradou lásky, slasti a rozkoší, nebo zahradou životní radosti, místem *mille fleur* (tisíce květů). Byl to uzavřený prostor, chráněný od nepřízně každodenního života, místo, které bylo přístupné jen vyvoleným – urozeným lidem, kteří v něm nacházeli kulturní zábavu a intelektuální inspiraci. Na konci středověku přestaly být uzavřené zahrady výsadou králů (a klášterů) a byly programově budovány šlechtici a patriciji, neztrácely svou symbolickou vazbu k ráji a k moci, ale zároveň se také staly výrazem měnícího se vztahu ke světu (k přírodě) a vnímání role člověka v něm. Kromě autority církve a dějin spásy se začíná v životě i umění prosazovat autorita dějin lidstva a s ní zájem o antickou mytologii a historii. Představa zahrady se těsněji, než v průběhu dřívějších středověkých renesancí, spojuje s představou mýtických *zlatých časů*. Ty jsou obdobně jako křesťanský ráj vnímány zároveň jako počátek a cíl dějin, ale také jako

[11] Bažant 2006, str. 7.
[12] Více viz Delumeau 2003.
[13] Význam klášterních zahrad se také vztahuje k imperiální myšlence, viz např. Zlatohlávek 1995, ale v jiných souvislostech, které přesahují rámec této práce.
[14] Huizinga 1999, str. 179.

model – obraz, který si člověk může vytvořit tady a teď. Na počátku *Proměn* popisuje Ovidius, jak po stvoření světa následují čtyři věky; prvním z nich je věk zlatý, který byl označován za pozemský ráj, za zahradu Eden. V době *zlatého věku,* v pozemském ráji, žil člověk ve stavu původní nevinnosti, v harmonii s bližními a se zvířaty. Neměl nástroje ani prostředky na obdělávání půdy a jeho prosté potřeby uspokojovala příroda.

Antické mýty přinášejí nový pohled na člověka, na jeho vztah ke stvořenému světu a k přírodě. Od 15. století se začíná výrazně projevovat zájem o botaniku a zahradnictví, který postupně ovládl sféru náboženskou a světskou. Výtvarné umění tuto situaci reflektuje rozvojem zahradní tvorby (tato činnost se stane součástí architektonických a urbanistických konceptů) a znázorňováním zahrad a květin v interiérech obytných prostorů (nástěnné malby, tapiserie), na obrazech s náboženskou i světskou tematikou. Od zahrad uzavřených se přecházelo k zahradám otevřeným.[15] „Velkou novinkou renesance v žánru zahrad se stala zahrada otevřená. Leon Battista Alberti k ní položil teoretické základy svým dílem *De re edificatoria* (1452). Jeho nápad, na svou dobu originální, spočíval v tom, že dům a zahrada mají být chápány dohromady a že prostor zeleně, který architekt navrhuje, musí ladit s okolní krajinou a otvírat se do ní. (...) Objev stavby zvané *Domus aurea* v Římě, oživení zájmu o rezidenci *Villa Hadriana* v Tivoli a móda napodobování antiky vedly záhy k budování venkovských paláců obklopených přírodou (...) Zahrada se stala divadlem, či dokonce rámcem okázalé nádhery.“[16] Zahrada byla člověkem ovládnutou přírodou, soustředily se v ní všechny prvky světa, byla tedy obrazem stvořeného světa (sbírkou prvků, ze kterých se skládal). Člověk jako tvůrce zahrady se porovnával se Stvořitelem. Zahrada (stejně jako např. umělecká sbírka) byly světem, který člověku – tvůrci patřil. To potvrzují mimo jiné i dobové portréty, ve kterých je člověk zobrazován buď v interiéru, ze kterého je otevřeným oknem vidět krajina nebo přímo krajina tvoří pozadí portrétu. Pohled do krajiny, která je komponovaným obrazem světa portrétovaného, dotváří jeho charakteristiku a zdůrazňuje význam osoby. Renesance pracuje v obraze, v architektuře, v urbanismu s lineární perspektivou – s pohledem do dálky. Perspektiva není jen pomůcka, jak budovat obrazový prostor, ale zároveň je v této době vnímaná i jako symbolická forma,[17] která „vede“ pohled diváka k nejvýznamnějšímu bodu kompozice a pomáhá mu číst význam zobrazeného.

Zakládání zahrad a letohrádků v nich bylo od konce 15. století rozšířeným jevem v těch společenských vrstvách, které se z různých důvodů odkazovaly k antické římské tradici.

[15] Delumeau 2003, str. 142-143.
[16] Delumeau 2003, str. 139-140.
[17] Více viz Panofsky, E., *Perspective as Symbolic Form*, 1995 (1. vyd. 1927), New York.

Mohli to být šlechtici, patricijové, kteří tím prokazovali svůj vztah k císaři nebo papeži, patricijové, kteří se odvolávali na tradici římské republiky. U panovníků přetrvávalo spojení zahrady (a architektury uvnitř zahrady) s imperiální myšlenkou. Pojem *imperium* – říše je těsně spojen s významem a kulturou Říma a tato vazba se v době renesance ještě více zdůrazňuje. Zahrada jako výlučný prostor života panovnické rodiny byla ideální a „půvabné" místo (*locus amoenus*). *Amoenus* (půvabný, líbezný) je Vergiliovo konstantní adjektivum pro „krásnou" přírodu.[18] Líbezná místa jsou taková, která slouží jen k požitku, nejsou tedy obdělána k užitečným účelům. Je to prostředí, ve kterém žili (a opět budou žít) lidé v mýtických *zlatých časech*, v době kdy nemuseli pracovat ke své obživě. Jako terminus technicus se *locus amoenus* objevuje i v souvislosti s křesťanským rájem jako *hortus deliciarum* (zahrada slastí) u Isidora (*Etymol.* XIV,3,2).[19] S líbezným místem jsou v antické literatuře spojeny i pojmy láska, věčné mládí, věčný život, a ty jsou pak přiřazeny ke středověké představě života v ráji před spácháním prvotního hříchu. Královská zahrada měla být symbolickým příslibem *zlatých časů*, které nastanou díky způsobu vlády panovnického páru. Z krále a královny činila nejen pokračovatele prvního páru lidí a jeho způsobu života před spácháním prvotního hříchu, v souladu s výkladem císařské utopie, ale spojovala je i s antickou mytologií. Zahrada představovala začátek dějin spásy i to, co pro vyvolené nastane po konci světa, ale také idylickou dobu života lidstva – zlaté časy – a vizi budoucnosti.

Se symbolickým významem zahrady souvisí i symbolika rostlin. Stromy obecně jsou jedním ze symbolů lidstva. V řadě kultur vyjadřuje strom kosmos, mládí, život, nesmrtelnost a moudrost. Svým sezónním umíráním a obrozením se staly ženským symbolem úrodnosti země.[20] Jsou také zástupnými prvky ráje. Na letohrádku se vyskytují skoro na všech reliéfech jako pozadí scén nebo charakterizují prostředí, ve kterém se výjev odehrává. Odkazem k stromům ráje by mohly být vzrostlé stromy, vyobrazené na reliéfu s Ferdinandem a Annou. Ferdinand a Anna jako Adam a Eva, kteří byli oddáni, jak se všeobecně soudilo, *„pod vonným a nádherným loubím stromu života a stromu poznání, na vyvýšeném místě ve středu zahrady, kde prýštil rajský pramen."*[21] Strom života měl za úkol chránit věčné mládí Adama a Evy. *„Ovoce ze stromu (života) mělo člověku zachovávat nedotčenou sílu k plození a k výkonu*

[18] Komentátor Vergilia, Servius, toto slovo spojil s *amor* (v němčině to odpovídá vztahu mezi „Liebe" a „lieblich" – líbezný), viz Curtius 1998, str. 210 .
[19] Curtius 1998, str. 210–219.
[20] Hall 1991, str. 427.
[21] Delumeau 2003, str. 189.

veškeré svěřené práce až do závěrečného přechodu ze života tělesného k životu duchovnímu".[22]

V legendách světců a světic se vyskytuje poměrně často představa ráje jako rozkvetlé zahrady, ve které rostou konkrétní stromy a květiny. Podle *První knihy Mojžíšovy* (2,9) rostly uprostřed ráje stromy života a poznání dobrého i zlého. Strom života rostl podle knihy *Zjevení* (22,2) uprostřed nebeského Jeruzaléma. V *První knize Mojžíšově* (3,6) není rajský strom poznání, z něhož Eva utrhla plod, druhově určen. Přesto se nejčastěji ve výtvarném umění objevuje jako rajský strom poznání právě jabloň.[23]

Se stromem života či poznání bývá ztotožňováno hned několik stromů. Jedním z nich je podle rabínských spekulací palma. Palma byla v antice symbolem nesmírné síly, odolnosti a vítězství. Na římských mincích byla palma atributem triumfu, což se pak přeneslo i do křesťanské symboliky.[24] Ve Starém zákoně vystupuje palma nejen jako symbol vítězství, ale i jako symbol pokoje. Palma je znázorněna v řadě reliéfů na letohrádku.

Se stromem poznání byla ztotožňována i vinná réva.[25] Objevuje se v mnoha reliéfech letohrádku ve vazbě na boha Bakcha,[26] boha plodnosti, ochránce vína a vinic, jehož je atributem.[27] Často je motiv vinné révy spojen i s postavami putti a satyrů. Snad jako symbol bohatství nebo i odkaz na vinice, na jejichž místě byla zahrada založena.

Obecným znamením krásy stvořeného světa jsou květiny, které jsou současně symbolem probuzení života i pomíjivosti. Květiny měly v antice často dekorativní funkce. Provázely také některé bohy a hrály úlohu v jejich kultech. Podobně jako sochy bohů byli jimi v Římě věnčeni triumfátoři a orientální vládci, kteří kráčeli při slavnostních příležitostech cestou zasypanou květy a ratolestmi. Květiny dále existovaly jako symboly jara a rozpuku[28] a znamení ráje. Symbolika květin byla a je bohatě zastoupena v živých květech Královské zahrady, která je místem, v němž se snoubí umění a skutečnost.

Zálibu v zahradách si Ferdinand přinesl nepochybně ze Španělska, proto i po příchodu do Prahy hledal místo k založení zahrady. Potvrzuje to i skutečnost, že dostával od významných politických představitelů jako dary semena, cibule, sazenice nebo odnože dosud ne příliš známých rostlin, které pak pěstoval ve svých sklenících a volně v zahradě. Královská zahrada měla mít charakter *vlašského libosadu* a měla sloužit panovníkovi, jeho rodině a

[22] Delumeau 2003, str. 210.
[23] Royt -Šedinová 1998, str. 99-100.
[24] Kristus byl vítán palmovými ratolestmi jako „triumfátor" při vjezdu do Jeruzaléma (*J* 12,13), Royt, Šedinová, 1998, str. 104.
[25] Royt – Šedinová 1998, str. 94.
[26] Bažant 2006, str. 335.
[27] Hall 1991, str.166.
[28] Royt - Šedinová 1998, str. 79-80.

významným hostům. Vznikala podle renesančního osového konceptu, který navazoval na osu Pražského hradu, aby byly oba prostory prakticky a symbolicky provázány. O Ferdinandovi je známo, že se o architekturu živě zajímal a pozorně sledoval stavební i terénní úpravy a jejich projektanty i realizátory byl schopen velice detailně instruovat. Tento zájem a znalosti se u tehdejších panovníků obecně předpokládaly, protože architektura byla monumentální vizualizací náboženských, politických i osobních představ a cílů, a tvorba prostoru s architekturou bezprostředně souvisí.

Budování královské zahrady započalo roku 1534 zřízením mostu přes Jelení příkop a zbudováním jejího ohrazení. Stavební práce řídil Ital Giovanni Spazio. „Umístění pražského Belvedéru má pro pochopení záměrů jeho stavebníka zásadní význam i v tom, že dřevěné a nízké oplocení zahrady ostře kontrastovalo s vysokými kamennými hradbami hradu, což mělo symbolický význam.(...) Nechráněná zahradní rezidence již z dálky zvěstovala počátek nové éry, v níž zavládne mír a blahobyt a Ferdinandovi poddaní se budou po celé zemi cítit bezpeční i bez hradebních zdí.“ [29]

Do Prahy byli povoláni zahradníci z Bílé Rusi, Flander, Španělska, Alsaska a Itálie, aby postupně na podélném, mírně svažitém terénu a v hradním příkopě zakládali oddíly zahrady. Například oddíl botanický, bylinářský, okrasné *giardinetto*, také oddíl s cizokrajnými rostlinami a jižními stromy, pro které byla později postavena oranžérie a fíkovna. Areál zahrady byl po desetiletí formován, a to až do doby rudolfínské. Byl obohacen o nové stavby, fontány, vodní nádrže, patrně i o vodní varhany, o pergoly, bludiště, střelnici, zvěřinec a míčové kolbiště k uspokojení kratochvíle vznešené společnosti.

S obrazem rajské zahrady i mýtického „líbezného místa“ je spojen i praktický a symbolický význam vody – pramene, proto součástí těchto zahrad byly i fontány, které zároveň předváděly, že člověk je schopen tento živel regulovat – ovládat. Zahrada jako obraz *zlatých časů,* Boží zahrady – nebeského království, musela obsahovat i rezidenční architekturu s imperiálními prvky.

1.3. Letohrádek

Letohrádek v Královské zahradě představuje, spolu s vatikánským *Casinem* papeže Pia IV., vyvrcholení celého procesu vývoje ideologicky angažovaný vil. Obě stavby byly

[29] Bažant 2006, str. 7.

dokončeny v roce 1563, kdy shodou okolností skončil rovněž Tridentský koncil a v důsledku jeho rozhodnutí i éra harmonické koexistence křesťanství a pohanské antiky.[30]

Tyto vily byly koncipovány zároveň se zahradami, proto i jejich význam je nutné chápat v tomto kontextu. Tvořily dominantu zahrady, skrze ni se jejich obyvatelé dívali do světa a byli i vnímáni (viděni). Takové stavby se vyznačovaly imperiálními prvky, jakými jsou antické sloupy, oblouky, kazetové stropy, narativní sochařské reliéfy, soubory figurálních plastik, klasické portály a vůbec vznešený řád stavby.

Letohrádek v Královské zahradě má obdélníkový půdorys a stojí na soklu. Jeho nejvýraznějším imperiálním prvkem jsou arkády lodžie, která obíhá kolem celé stavby. Charakteristickým rysem antických chrámů je právě kolonáda obíhající okolo celé stavby. Jako vzor pražského letohrádku byl proto uváděn Poseidonův chrám v Paestu,[31] který má také šest sloupů na kratší a čtrnáct na delší straně.[32] U Vitruvia jsou antické chrámy zevrubně popsány jako budovy na pravoúhlém půdorysu oklopené sloupořadím, ale po zániku antické říše římské stavby tohoto typu nebyly v Římě k vidění. Poměrně dobře však byla dochována četná mauzolea, která byla považována za chrámy, a jelikož i vůbec nejslavnější antická chrámová stavba, Pantheon, byla zbudována na kruhovém půdorysu, všeobecně se předpokládalo, že tento typ v antické chrámové architektuře převládal. S obdélným půdorysem začaly být antické chrámy spojovány teprve ve druhé polovině 16. století. Vzhledem k tomu, že k objevení paestských chrámů došlo až v polovině 18. století, nemohl jimi být pražský letohrádek inspirován.[33] Avšak vazbu na antickou chrámovou architekturu prokazují patky sloupů, které se liší od architektonické normy první třetiny 16. století. „Předlohou byly patky sloupů římského Pantheonu, které se obvykle v Itálii té doby neužívaly, ale objevily se na antikizující stavbě paláce Karla V. v Granadě, která vznikala ve stejné době jako pražský Belvedér. (...) V Granadě je najdeme pouze u vstupního portálu a jelikož na této stavbě nebyly nikde jinde použity, není vyloučeno, že se jedná o citát, který měl naznačit vazbu granadského paláce na římský Pantheon považovaný tehdy za dílo Hadriana, s nímž se Karel V. pro jeho iberský původ ztotožňoval.“[34]

Antické chrámy byly vnímány jako příbytky bohů, jejich sochy byly uvnitř chrámové komory. Nezasvěcení je nemohli vidět přímo, ale pouze tušit – předpokládat za sloupovím. Byly to tedy prostory do určité míry soukromé, nebyly však uzavřené pevnými stěnami, takže

[30] Bažant 2006, str. 245
[31] Poprvé Neuwirth 1912, str. 107.
[32] Bažant 2006, str. 76. s odkazem na původního autora v poznámce č.284
[33] Bažant 2006, str. 76.
[34] Bažant 2006, str. 44, pozn. 154.

zároveň byly v průhledu mezi sloupy veřejnosti opticky přístupné. Tato výrazná sakrální dimenze se objevovala i u renesančních vil a přímo souvisela s ideologií, kterou vyznávali jejich stavebníci. Byl to návrat k antické tradici, která se stala v době humanismu významnou autoritou vedle biblických dějin. „Vila je v tomto smyslu chrámem a oltářem, kde je uctíván Bůh.“[35]

V této zhmotněné vizi Božího paláce a zahrady prezentoval Ferdinand sebe a svou rodinu i přátele. Zároveň byli všichni „viditelní i vzdálení“ a pohlíželi na své poddané. Obdobně popisuje situaci v případě vévodského paláce (*Palazzo Ducale*) v Urbinu Alick McLean.[36] Dále pak poukazuje tento autor na to, že pozvolná integrace klasických forem do obytné architektury šla ruku v ruce se změnou rodinného života (...). Rodiny se stahovaly častěji do ústraní sálů a nádvoří paláců a zejména venkovských vil a zahrad, které je obklopovaly, a v těchto prostorách se odehrávaly jejich vlastní poloveřejné slavnosti. Rodinný život získával více privátní charakter. Otevřená stavba ale byla do zahrady postavena na takovém místě, aby poskytovala výhled na panství majitele. Vila tak sloužila soukromému životu a zároveň vyjadřovala imperiální ctižádost svého stavebníka.[37]

Na rozdíl od urbinského paláce se však Ferdinandův letohrádek patrně vůbec neměl stát obytnou panovnickou rezidencí. Tak jak byl koncipován a v průběhu času realizován, mohl plnit pouze funkci podia a divadelní kulisy, ve které se panovnická rodina a její okruh přátel nechávaly vidět. Součástí politické argumentace bylo v té době i budování okázalých reprezentačních staveb, ve kterých by se uplatnily imperiální, Římem inspirované architektonické typy a prvky. Ve veřejných prostorách Pražského hradu se renesance uplatnila už za Vladislava Jagellonského. Ferdinand se tedy v Praze soustředil na zbudování zahrady a letohrádku, ve kterých chtěl vizualizovat tyto politické a etické cíle. Koncepci tohoto projektu zřejmě neurčoval sám, ale s pomocí svých španělských a italských rádců, kteří jistě měli výrazný podíl na uvedení nového pojetí zahrady a v ní i nového stavebního typu – italské vily, která nebyla vnímána pouze jako nový obytný prostor k občasnému pobytu na venkově, ale zejména jako politicko-etický fenomén, který reprezentoval svého majitele a jeho možnosti.

V dobových pramenech byla tato stavba od počátku uváděna jako „lusthaus“. Obdobné stavby byly tehdy v Evropě označovány jako „libohrádky“, „letohrádky,“ „promenádní domy“. Tvořily součást zahrad a navazovaly na antický typ předměstské – venkovské vily, sloužily jako letní sídla k odpočinku a poskytovaly prostor pro

[35] Bažant 2006, str. 25.
[36] McLean 1994, str. 123.
[37] McLean 1994, str. 128.

zábavu v rámci volného času.[38] Letohrádek v Královské zahradě však nebyl stavěn ve volné přírodě a vzdálen od ruchu města, ale v blízkosti královského hradu, uprostřed zahrady a všem poddaným na očích. „Pražský Belvedér lze tedy označit jako pseudovilu, pro kterou je typická nepřehlédnutelnost, ceremoniálnost a veřejný charakter (...). Smyslem zdánlivého vyčlenění z městského prostoru bylo dodat pseudovile auru výlučnosti a morální autoritu – stavba tohoto typu je přímou konfrontací s chaosem města a je přímo povýšena do role strážce řádu a tradice.“[39] Označení „Belvedér“ se pro všechny typy antických vil zpětně odvozuje od vatikánského Belvedéru, zbudovaného v letech 1484-1487 pro papeže Inocence VIII.[40] Pro letohrádek v Královské zahradě se začalo užívat až v 19. století. Obdobně jako italské pseudovily postavené u městských bran,[41] byl i Ferdinandův letohrádek „spojován s novým životním stylem, který měl charakterizovat individualismus, střežené soukromí a omezení společenského styku na nejužší rodinu. Ve skutečnosti však byla v 15. i 16. století soukromá obydlí příslušníků elity i nadále nedílnou součástí veřejného života a byla určena stejně tak pro jejich obyvatele jako pro přátele, sousedy a příbuzné (*amici, vicini e parenti*), jak se v tehdejší Itálii nazývala skupina klientů, na nichž spočívala politická moc veřejně činných osob. Podoba a uspořádání vil a pseudovil ovlivnila i uspořádání a význam městských paláců. I tento typ stavby dostával antickou podobu, vycházel z římského atriového domu. Arkádami se otevíral do ústředního dvora, který byl koncipován na způsob klášterního rajského dvora. Současně s tím, jak renesanční palác dostával antickou podobu, byla i nově formulována jeho společenská funkce, přičemž bylo možné středověkou praxi v tomto případě zaštítit starověkou autoritou, neboť podle Cicerona, dům významného muže musí být neustále plný hostí.“[42]

[38] V 18. století byly odstraněny ze stavby císařské znaky – orli, zapomnělo se na její původní funkci „letohrádku“ a označovala se jako „matematický dům“ (v době Rudolfa II. sloužila jako astronomická observatoř). Od druhé poloviny 18. století sloužila nejdříve jako skladiště a později ji užívala armáda. V roce 1839 se z ní stala galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách a novoklasicistní rekonstrukce (1842) z ní učinila veřejnou budovu, která sehrála významnou roli v českém národním hnutí a byla spojena s mýtem „poslední české královny,“ Anny Jagellonské jako Letohrádek královny Anny. Více viz Bažant 2006, str. 25-38.

[39] Bažant 2006, str. 68. s odkazem na původního autora v poznámce č. 322

[40] Již v první zmínce o vatikánské stavbě z roku 1492 je vila nazvána „Belvedere“, což tehdy ještě autor musel vysvětlit a dodat, že tomu tak bylo kvůli krásné vyhlídce. V dalších staletích se toto označení dostává i do ostatních jazyků. Bažant 2006, str. 90. Pojem *belvedér* vycházející z italského *belveder* nebo francouzského slova *bellevue,* se vztahuje na zahradní stavby, jež jsou trvale neobytné a jsou umístěny poblíž paláce (později zámku) na místě, ze kterého je dobrá (a krásná) vyhlídka.

[41] Bažant 2006 uvádí jako příklad vilu admirála Karla V., Andrey Dorii, v Janově stavěnou v letech 1528-1533, kterou její stavebník poskytoval jako dočasné sídlo císaři Karlu V., nebo Palazzo Te vévody Federiga II. Gonzagy , vilu postavenou po roce 1525 za branou města Mantovy. Obě tato sídla Bažant považuje za „alternativní ceremoniální centra“ a upozorňuje na jejich spojitost s ideou svaté říše římské. (str. 67).

[42] Bažant 2006, str. 66-67. s odkazem na další autory v pozn. 249 a 250.

Ze stavby a jejího kontextu je zřejmé, že právě recepce antiky je nejsilnějším motivem stavebníka. Arkádové fasády, jakými se letohrádek vyznačuje, byly obvyklé u antických paláců i vil, stejně tak i symetričnost, blokovitost a vystupňovanost stavby. Prvním renesančním pokusem o stavební rekonstrukci antické vily byla medicejská vila Poggio a Caiano, zbudovaná v roce 1485. Na vazbu mezi ní a Ferdinandovým letohrádkem upozornil, vzápětí po dokončení pražské stavby, florentský humanista Gherardo Spini.[43] Obě stavby jsou přísně symetrické a určené pro pohled ze všech stran. Kolonáda medicejské vily obíhá také okolo celé stavby a současně vytváří terasu, poskytující výhled na všechny strany. Z athénské Akropole převzala vila Poggio a Caiano motiv průčelí antického chrámu s reliéfním vlysem. Spojení reliéfní plastiky a architektury je také jedním z nejvýznačnějších rysů pražského letohrádku. Analogii lze najít i v ikonografii sochařské výzdoby. Tympanon vily Poggio a Caiano oslavuje „*renovatio*" medicejských, jejichž vláda přináší mír, což vyjadřuje zobrazení boha Iana s klíči od uzavřeného chrámu válečného Běsa. S tímto obrazem se setkáme rovněž na západní fasádě pražského letohrádku.[44]

Ve druhé čtvrtině 16. století už bylo rozšířeným zvykem, že panovník potřeboval nejen rezidenci, ale i další budovu určenou k odpočinku a zábavě, postavenou v zeleni, která by ale zároveň vykazovala znaky reprezentativního panovnického sídla. Monumentální sídlo okázale se hlásící k antickým vzorům bylo očekáváno ve druhé čtvrtině 16. století od každého jen trochu ambiciózního stavebníka i ve střední Evropě. Nová rezidenční architektura se vyznačovala mnohem větším důrazem kladeným na sochařskou výzdobu, která byla často inspirovaná antickou mytologií a historií. Tyto rezidence se vyznačovaly impozantním průčelím, specializovanými vnitřními prostorami a monumentálními zahradami.[45] V Praze v době nástupu Ferdinanda a Anny na český trůn nebylo z finančních důvodů a pod dohledem českých stavů ani možné a nutno podotknout, ani nezbytné, budovat rezidenci v takovém rozsahu a antickém, tedy říšském pojetí. Letohrádek v Královské zahradě se měl stát symbolickou alternativou panovnické rezidence v tomto smyslu. Stavba letohrádku, na rozdíl od středověkého hradu (s ojedinělými renesančními prvky) a katedrály jako středověkého obrazu nebeského Jeruzaléma, měla evokovat antický Řím. Letohrádek a jeho vztah k místu a úloha v obraze hradu a města měly vyjadřovat nový způsob vlády a počátek nové éry lidských dějin. Skutečnou rezidencí však letohrádek nikdy nemohl být – nebyla v něm kuchyně a měl pouze dva sály a tři pokoje (z nichž jen dva měly krby). Ferdinand se tu tedy nemohl se svou

[43] Bažant 2006, str. 89, pozn. 317.
[44] Bažant 2006, str. 89.
[45] Bažant 2006, str. 69-71.

rodinou ubytovat.[46] Vzhledem ke svým malým rozměrům měl být tedy letohrádek především symbolickým gestem. Význam letohrádku potvrzuje i symbolická orientace stavby v čase a prostoru. Jestliže host přichází k budově z východu a míří na západ, tak se současně pohybuje v pozemském čase, ale v reliéfech ve cviklech nad ním jsou Perseus[47], Andromeda, Pégasos, kteří představují časové sekvence odpovídající běhu cyklického času, podle kterého se řídí nebeská tělesa.[48] Ferdinandovy emblémy v rozích kladí stavby naznačují, jaký je vztah budovy k vnějšímu světu. Na severní fasádě je v prvním cviklu emblém českého království a v šestém cviklu iniciály královského páru nejen proto, že se odtud vstupovalo do arkád letohrádku, ale i proto, že se země Koruny české nacházely na severu Ferdinandova státu. Na západním průčelí, které bylo obráceno k Svaté říši římské, jsou na rozích budovy dvě jednohlavé rozpeřené orlice římského krále, které byly blíže specifikovány Ferdinandovým řádem Zlatého rouna (první a čtrnáctý cvikl). Na západním konci jižního průčelí je v prvním cviklu rakouský znak s řádem Zlatého rouna proto, že byla tato strana obrácena k „hornímu Rakousku“ (Vorlande, Tirol). Na východní straně jižního průčelí je v šestém cviklu emblém uherského království, protože jihovýchodním směrem se rozprostíraly dolní Uhry. Na východním průčelí najdeme na rozích rovněž dva různé emblémy, na jižní straně obrácené k „dolnímu Rakousku“ je připomenuto arcivévodství rakouské (rakouský znak s korunou) a na severní straně obrácené k horním Uhrám je emblém uherského království. Emblémy tedy naznačují, že letohrádek má být chápán jako střed Ferdinandových pozemských držav.[49] „Symbolický charakter pražského letohrádku rovněž vysvětluje jeho okázalost, kontrastující s nápadnou prostou rezidencí, v nichž Ferdinand skutečně žil. Výjimečná nádhera tohoto zahradního pavilonu měla zjevně suplovat absenci skutečného panovnického sídla, které by odpovídalo tehdejšímu evropskému standardu."[50]

Ze všech možných, v té době užívaných, architektonických typů by této stavbě integrované v zahradě zpětně odpovídalo zařazení: zahradní pavilon. Ve druhé čtvrtině 16. století se pod vlivem Itálie objevují ve Střední Evropě architektonické typy určené speciálně pro zahrady. Kromě letohrádku v pražské Královské zahradě se však žádná jiná nedochovala. Z popisů vyplývá, že tyto drobné stavby byly, podobně jako pražský letohrádek, spojené se zahradou lodžiemi.[51]

[46] V době zakládání stavby již měl devět dětí a později přibyly čtyři další.
[47] Perseus zachraňuje Andromedu, dceru aithiopského krále, byla připoutána okovy ke skále na mořském pobřeží jako oběť mořské obludě. Perseus se do Andromedy zamiloval, obludu zabil a Andromedu osvobodil.
[48] Bažant 2006, str. 120.
[49] Bažant 2006, str. 113-114.
[50] Bažant 2006, str. 73.
[51] Bažant 2006, str. 75.

J. Bažant dále uvádí,[52] že v Itálii architektura antických vil upadla v zapomnění, ale bez přerušení pokračovala v řeckém východním středomoří. Podle archivních dokumentů je zřejmé, že byzantští císaři měli celou řadu letovisek, kam pravidelně dojížděli. Po pádu Konstantinopole je zdědili turečtí dobyvatelé. Typickou zahradní architekturou Středomoří byl *kiosk*, což byla drobná stavba obklopená kolonádou a otevřená cele do okolní zahrady. Časté byly centrální stavby ve tvaru písmene „T“ nebo řeckého kříže, kryté stanovými střechami s olověnou krytinou a obklopené mramorovou kolonádou. Hlavní důraz se kladl na to, aby okolní zahrada obsahovala rostliny ze všech částí říše a pramen vody. *Kiosk* s vyhlídkou byl v každé panovnické zahradě, ale některé byly vybaveny celou sérií zahradních pavilonů nejrůznějších tvarů, které mohly pojmout celý dvůr.[53]

O podobě osmanských zahradních pavilonů si cizinci mohli udělat velmi přesný obraz díky audienční síni, kterou postavil Süleyman I. Tato síň, kterou velmi dobře znali vyslanci Ferdinanda I., se lišila od otomanských kiosků pouze funkcí a umístěním na třetím nádvoří palácového areálu. Byla to obdélná stavba s kolonádou na všech stranách a nízkou stanovou střechou pokrytou olovem, tedy v podstatě nejbližší známá analogie pražského letohrádku v té podobě, jak byl na přelomu let 1536-1537 navržen.[54]

Recepce muslimské architektury v křesťanské Evropě 16. století měla politický podtext, který byl ostatně motivem pro recepci křesťanských památek na muslimských dvorech. Turečtí vládci nejen transformovali byzantské památky v pomníky vítězství, navíc takové pomníky nově budovali, přičemž k tomu používali právě drobnou zahradní architekturu. Pavilony, které nechal Mehmed II. v zahradách stavět, byly stylovou připomínkou již dobytých zemí, stejně jako těch zemí, které teprve zamýšlel dobýt.[55]

Hlavní funkcí osmanských královských kiosků 16. století byla rekreace. V tom lze spatřovat přímé pokračování tradice antických římských vil pojatých jako *otium*.[56] Od samého počátku však měly zahradní pavilon tureckých sultánů i reprezentační funkci, tím pádem i politický podtext. Využívání muslimské zahradní architektury k propagandistickým cílům mělo analogie i v křesťanské Evropě. Politický význam mohly mít již letohrádky krále Vladislava II. a velice pravděpodobný je politický výklad maurského kiosku Ferdinandova bratra Karla V., který, ačkoli určen k oddechu, byl s největší pravděpodobností současně připomínkou jak vítězství Karlova děda Ferdinanda Aragonského nad muslimy, tak i jeho

[52] Bažant 2006, str. 76-78.
[53] Bažant 2006, str. 76-77.
[54] Bažant 2006, str. 78.
[55] Bažant 2006, str. 79. s odkazem na další autory v poznámce č. 298
[56] Místo odpočinku.

vlastní africké tažení. Stavba imitující muslimskou architekturu však byla v křesťanském prostředí chápána především jako symbol pokoření muslimských nepřátel.[57]

Není vyloučeno, že si Ferdinand výslovně přál, aby stavba byla podobná muslimským letohrádkům, což v té době bylo aktuální téma na dvorech obou habsburských bratrů, jejichž říše na východě i jihozápadě Evropy hraničily s muslimským nepřítelem. Je možné, že pražský letohrádek na základě toho dostal podobu maurských zahradních pavilonů, tedy pravoúhlé stavby s arkádami podél všech čtyř stran. Vedle okázalých vazeb na antiku a renesanční Itálii se měl s největší pravděpodobností přihlásit k místní panovnické dynastii a ke svaté válce proti muslimské hrozbě.[58] Muslimskou architekturu na východní i na jihozápadní hranici Evropy nespojoval pouze islám, ale především to, že v obou oblastech plynule pokračovala antická architektonická tradice.[59]

1. 4. Průběh výstavby letohrádku

V listopadu roku 1534 psal Ferdinand z Vídně do Prahy hejtmanovi, Jiřímu z Gersdorfu, že uzavřel smlouvu na stavbu letohrádku s italskými mistry a zedníky. Podle této smlouvy měla být ještě v zimě onoho roku zahájena příprava materiálu a terénní úpravy ke stavbě.[60] Stavba byla financována Českou komorou po schválení výdajů českým zemským sněmem.

Prostředníkem mezi Ferdinandem a italskými mistry byl císařský vyslanec v Janově, Gomez Suarez de Figueroa, který v roce 1537 najal Paolla della Stella a dohodl s ním přesné zadání stavby, stejně jako čistě provozní záležitosti (např. přesný počet lidí, které si do Prahy Stella přivede k provedení reliéfů).[61]

Císařský vyslanec v Janově se nepochybně dobře orientoval v otázkách dobového vkusu, takže mohl Ferdinandovu představu dále rozvést a možná i lépe formulovat. Janov hrál roli jedné z hlavních bran, kudy do zaalpské Evropy vstupovali italští sochaři a s nimi i podněty nového sochařského stylu. Právě v tomto městě, které bylo proslulé svou reprezentační vilovou architekturou byl podle dochovaných záznamů 25. prosince roku 1537

[57] Bažant 2006, str. 80-81.
[58] Podle Bažanta měl letohrádek představovat monumentální symbol jeho vítězství nad hlavním městem kacířských Čech. Ferdinand právě proto nezbudoval letohrádek u svého vídeňského sídla, ale připojil ho k Pražskému hradu, čímž mohl demonstrovat svůj triumf.
[59] Bažant 2006, str. 86-87.
[60] Bažant 2006, str. 11.
[61] Bažant 2006, str. 14.

u Paolla della Stella objednán trojrozměrný model stavby.[62] Ferdinand na přelomu dubna a května roku 1538 model pražského letohrádku schválil. Architektonický model sloužil nejen k představě o vnějším vzhledu stavby, ale také o tom, jak bude stavba uspořádána vnitřně. Modely nahrazovaly stavební plány, bylo z nich možné odvodit podobu celé stavby. Nedochovaný model letohrádku byl odevzdán zřejmě v takové kvalitě, že se podle něj mohlo okamžitě začít stavět. Jak vypadal však bohužel nevíme. Podle prvotního záměru měla být stavba patrně pouze přízemní, o nástavbě patra bylo rozhodnuto po roce 1548.[63]

Realizací stavby byl pověřen Giovanni Spazio. Ten patřil k italským mistrům a zedníkům, kteří již od 13. listopadu 1534 pracovali na stavbě Královské zahrady, takže mohli hned po schválení modelu začít stavět. Ferdinandova snaha urychlit stavbu tím, že se práce rozdělí mezi Stellu a Spazia se minula účinkem. Stella se totiž ihned po příjezdu do Prahy dostal se Spaziem do sporu. Již v září roku 1538 byl Stella pověřen vedením stavby.
Stavební práce na přízemí, které vedl do roku 1539 Giovanni Spazio a ve kterých pokračoval Giovanni Maria Aostalli, byly včetně kleneb hotovy již v roce 1540. V tomto roce byly také zčásti dokončeny kamenické a sochařské práce, svěřené Paolovi della Stella. Stavba byla ale na svažitém terénu špatně staticky zajištěna, ke korektuře byl přizván vídeňský dvorský stavitel Jan Čert (původem z Brna).

V roce 1541 pokračovala realizace základního rozvrhu zahrady podle návrhu bratrů Reindhardtů, kteří založili parter ve střední části zahrady. Již v červnu téhož roku přerušil veškeré práce požár Malé strany a Hradčan a kvůli potřebným opravám hradních objektů se omezily investice do letohrádku. Pouze Paolo della Stella se dvěma tovaryši pokračoval na „historiích“, tedy reliéfech, které měly být umístěny mezi cvikly arkád.

Oživení činnosti nastalo až v roce 1548 (rok po smrti královny Anny), ale to již byl pověřen Ferdinandem I. dozorem nad stavbou jeho syn Ferdinand, arcivévoda tyrolský, který byl od potlačení stavovské vzpoury v roce 1547 otcem dosazen do funkce českého místodržícího. „Arcivévoda byl člověk velmi vzdělaný a kultivovaný a měl i umělecké ambice. Sám navrhl letohrádek Hvězda v tak řečené Nové oboře (na rozdíl od Staré obory v Bubenči) a známe i jeho návrh pavilónku s nádrží pro ryby, určeného pro Královskou zahradu, který se však nerealizoval.“[64] Arcivévoda Ferdinand si nechal po požáru hradu vystavět „nové stavení“ na místě požárem zasažených „královniných pokojů“ své matky

[62] Trojrozměrné modely obytných staveb se začínají objevovat v patnáctém století. Jako analogií k modelu Belvedéru lze uvést model loveckého zámku v Chambord, který si nechal zhotovit František I. v letech 1518-1519.
[63] Vilímková – Líbal 1988, str. 47.
[64] Vilímková – Líbal 1988, str. 50.

Anny. Stavitelem tohoto nevelkého domu, jižně od Bílé věže, u něhož vznikla i drobná Rajská zahrada (giardinetto)[65] s letohrádkem, byl Hans Tirol.[66] V roce 1550 byl dokončen arkádový ochoz letohrádku v Královské zahradě, přízemí bylo dokončeno v roce 1552 a v roce 1555 Hans Tirol navrhl nástavbu patra. Tento návrh měli posoudit architekt Bonifác Wolmut a dvorní malíř Pietro Ferrabosco, které z Vídně do Prahy poslal Ferdinand I. Nástavba se realizovala pod Wolmutovým vedením (nevíme, zda podle jeho projektu a jaká byla účast Ferrabosca).[67] Bažant se domnívá, že Wolmut postupoval podle Ferraboscových nákresů.[68] Dalo by se čekat, že letohrádek bude chtít Ferdinand co nejdříve začít používat, ale on se namísto toho rozhodl stavbu radikálně rozšířit a zvýšit.

Nová etapa budování stavby je spojená s osobností nového pražského dvorního stavitele, Bonifáce Wolmuta. Ten v letech 1556–1557 postavil horní podlaží a stavbu v roce 1563 s pomocí italských mistrů dokončil. V té době zesílila snaha začlenit a zvýraznit letohrádek v obraze Pražského hradu, která však byla patrná již u jeho zrodu. Wolmutovi je některými autory vytýkána stylová rozkolísanost[69] mezi pozdní gotikou a renesancí. U letohrádku se to mělo projevit v tom, že nasadil vysokou gotickou střechu na antikizující dórské patro. Nebylo to však v rozporu s výtvarnou teorií a praxí 16. století, jak upozorňuje dále J. Bažant. Wolmut užíval vědomě gotické formy pro zvýšení slavnostního dojmu. „Sedlová střecha Belvedéru se v panoramatu Prahy měla patrně projevit jako protějšek a vědomý konkurent jeho hlavní dominanty, gotické katedrály Svatého Víta na Pražském hradě, jakožto náboženského centra města a tedy sídla nejvyšší moci. Ferdinandův architekt (Wolmut, pozn. aut.) navíc sjednotil panorama hradního komplexu a Belvedéru prostřednictvím střechy letohrádku a zakončení věže katedrály z let 1560-1562. Unikátní tvar střechy Belvedéru, ať už byl inspirován pozdní gotikou či muslimským východem, byl s největší pravděpodobností zvolen úmyslně, protože jiné části přestavby dokazují, že jejich autor byl s dobovými trendy v severoitalské architektuře velmi dobře obeznámen.“[70] Práce však postupovaly tak pomalu, že v roce 1564, tedy v roce smrti Ferdinanda I. nebylo ještě zcela dokončeno vnitřní vybavení letohrádku. A v tomto úkolu pokračoval ještě i Ferdinandův syn a nástupce, Maxmilián II.

[65] Jediné, co se z tohoto objektu zachovalo.
[66] Vilímková – Líbal 1988, str. 50-51.
[67] Vilímková – Líbal 1988, str. 54.
[68] Bažant 2006, str. 62.
[69] Cit. dle Bažant 2006, str. 62.
[70] Bažant 2006, str. 64.

1. 5. Program sochařské výzdoby letohrádku

Letohrádek byl vyzdoben více než stovkou figurálních pískovcových reliéfů a stejným počtem pískovcových reliéfů dekorativních. Figurální výzdoba byla omezena pouze na přízemí stavby, kde jsou všechny architektonické články akcentovány sochařskou prací. reliéfy jsou umístěny na soklech sloupů a pilířích balustrády (40 desek) a ve cviklech mezi arkádami (32 desek). Vegetabilním dekorem jsou pokryty iónské hlavice sloupů, a festony[71] v nich. „Kladí se drží vzorů antických císařských staveb – na spodní straně římsy jsou volutové konzoly[72] s akantovým dekorem[73] střídané rozetami, pod nimi je iónské kyma[74] zdobené vejcovcem[75] a pod ním zubořez[76]. Vlys[77] je vyplněn akantovou úponkou a groteskami[78] prostřídanými různými předměty. Architráv[79] je od vlysu oddělen jednoduchým iónským kymatem, horní fascie[80] architrávu jsou od sebe odděleny perlovcem[81].“[82] Figurální zdobení se objevuje na konzolách stavby. Na soklech sloupů a ve cviklech mezi oblouky arkád jsou reliéfní desky, které vyplňují kompozice čerpající z antické mytologie (bakchické průvody, zálety Jupiterovy i Venušiny, hrdinské činy Herkulovy i Perseovy; ze Starého zákona (Jákob a Ezau); z dějin Řecka (skutky Alexandra Velikého); z dějin Říma (útěk z Tróje ad.). Ze současných dějin jsou zobrazeny válečné výpravy Karla V. proti Turkům roku 1535, lovecké úspěchy Ferdinanda I. a Ferdinand s Annou. Jsou zde tedy zachyceny činy héroů a témata války, lovu a lásky. Sochařské práce prováděl se svými pomocníky Paolo della Stella od roku 1538, patrně až do své smrti v roce 1552.[83] Zatímco I. Kořán i další starší historici umění se shodují v tom, že rozmístění reliéfů ve stavbě je „nelogické, neodpovídající

[71] Feston - výzdobný motiv segmentového tvaru, polověnec. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 64.
[72] Nosný kamenný článek ve tvaru závitu, spirály. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 107, 223-224.
[73] Výzdoba ve tvaru akantového listu; akant je rostlina z rodu bodláků s hrotitými a členitými listy. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 12.
[74] Horizontální, profilovaný či plasticky zdobený podporovací architektonický článek antického původu. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 116.
[75] Pásový ornament antického původu, zdobící architektonické články: vejcové tvary se střídající se s hroty. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 219-220.
[76] Pásový abstraktní ornament, rytmická řada kvádříků nebo kostek, zubů pod římsou v iónském a korintském kladí. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 235.
[77] Část antického kladí, pás mezi architrávem a římsou. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 223.
[78] Ornament z jemných rozvilin, do nichž jsou vplétány květy, plody, architektonické motivy (baldachýnky aj.), apod. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 73.
[79] Hlavní část kladí, vodorovný článek, spočívající přímo na hlavicích sloupů. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 21.
[80] Páska lemující voluty iónské hlavice nebo archivolty; v našem případě páska vložená mezi vrstvy architrávů. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 63.
[81] Vodorovný dělící lánek, plasticky členěný jako šňůra kulových či oválných perel, prokládaný ještě drobnějšími čočkovými útvary, často zdvojenými. Viz Blažíček – Kropáček 1991, str. 157.
[82] Bažant 2006, str. 40.
[83] Kořán 1988, str. 154-155.

ani chronologii, ani významovým paralelám.“[84], podle Bažanta jsou reliéfy seřazeny logicky a tvoří tzv. *mluvící fasádu.*[85] Výjevy na soklech sloupů mají odezvu ve cviklech, takže se fasáda čte horizontálně i vertikálně a navíc podle orientace stavby k přístupové cestě od severní branky a ve vazbě na město. Reliéfy na soklech sloupů, inspirované antickou mytologií a méně často i výjevy ze Starého zákona, fungují jako předobrazy výše umístěných námětů ze současnosti Habsburků. Bažant dále upozorňuje na to, že Stella reliéfy pojal jednotným způsobem, což již samo o sobě přispělo k jejich integraci s architekturou. Stejný cíl měl i styl reliéfů, pro který je charakteristická rezignace na prostorovou hloubku.[86] Bohatství sochařské výzdoby letohrádku považují všichni dosavadní interpreti za výjimečné nejen v zaalpské Evropě, ale i v Itálii. Reliéfy na soklech sloupů byly v 16. století běžné, ne tak reliéfy ve cviklech arkád.

2. Sňatek a manželská láska
Ferdinand a Anna

2.1. Sňatek a manželská láska

Sňatek lze v dobových souvislostech chápat především jako formu partnerství za účelem zmnožení majetku. Manželství se uzavírala po dohodě mezi rodinami, rody, dokonce někdy i institucemi, které mohly rodinu zastupovat. Sňatek byl spojen s řadou smluv, počínaje svatební smlouvou. Rodiče a děti se tak běžně stávali smluvními stranami.[87] Stejně jako jiné dohody, tak i uzavření manželství se potvrzovalo podáním pravé ruky. Základní gesto *dextrarum iunctio* [88] obou manželů, zůstávalo téměř nezměněné od římských dob. Otec nevěsty vyzval snoubence, aby si podali pravé ruce a vyslovili vzájemný souhlas, pak vzal jejich spojené ruce do svých na znamení, že tento slib stvrzuje. Manželství se uzavíralo i za účasti dalších svědků, obvykle v domě nevěsty. Od 12. století se ustalovalo zařazení manželství mezi svátosti, a proto postupně rostla i úloha církve při tomto obřadu a to zejména u sňatků urozených osob. „Například kanonisté, teologové a liturgikové se snažili o *investituru* takového svatebního ritu, kdy otce nevěsty nahradí kněz a obřad se přesune

[84] Řečeno Kořánovými slovy, str. 155.
[85] Bažant 2006, str. 107-112.
[86] Bažant 2006, str. 99.
[87] Seligová – Horský 1997, str. 94.
[88] Schmitt 2004, str. 234.

z jejího domu na prostranství před chrámem.“[89] Dovnitř kostela už vstupovali muž a žena jako manželé. Podle kanonického práva se manželství uzavíralo na základě přísahy (*fides*), která byla založena na dvou aktech: na podání (většinou pravé) ruky (*fides manualis*) a ze strany ženicha na pozvednutí paže (*fides levata*).[90] Podání levé ruky mohlo značit uzavření manželství mezi párem nerovného sociálního postavení.[91]

V době, kterou v našem tématu sledujeme, nebyla důvodem ke sňatku láska v dnešním smyslu toho slova, nebo sympatie či touha být spolu, ale hospodářské a někdy i politické potřeby. Svatba měla být základním stavebním kamenem manželské lásky nebo přinejmenším určité náklonnosti partnerů. Naplněním manželské lásky mělo být zplození potomků, zachování rodové linie v dalších generacích a předání rodového dědictví, nikoli romantický cit. Samozřejmě, že forma sňatku a smysl manželství byly podmíněny i společenským zařazením muže a ženy i jejich rodin. Normy feudální společnosti byly ustanoveny na základě rozdělení společnosti na vrstvy podle rodového původu, feudálních vztahů, svobody (nesvobody) pohybu z místa a posléze i majetku a odůvodněny křesťanskou morálkou. Člověk měl respektovat k jakému společenskému údělu se zrodil. Bylo obvyklé, že se uzavíraly sňatky mezi příslušníky stejné společenské vrstvy, jen výjimečně se tato pravidla porušila, obvykle z důvodů ekonomických. Manželství v katolickém světě bylo a je svátostí. (V protestantském prostředí byla svátostná povaha manželství popřena, nicméně manželský život byl i zde podroben bedlivému mravokárnému dozoru pastorů, neboť manželství bylo „božím pořádkem“). Sňatek nebyl úplnou samozřejmostí, dostupnou všem. Byl dostupný tomu muži, který byl s to zajistit existenční podmínky pro budoucí rodinný život.[92] Proto i věk, ve kterém se vstupovalo do manželství, závisel na ekonomické situaci muže (budoucího živitele rodiny). Výjimečně mohla nastat i situace, že sňatek byl uzavřen dříve než mohl muž plnit roli živitele a mladý pár pak byl závislý na rodičích, obvykle muže. Pak ale byly využity nástroje k omezení jejich sexuálního života. Manželé žili odděleně, žena obvykle pod dohledem mužovy matky. Obdobně se postupovalo, pokud nevěsta nebyla ještě biologicky schopná stát se matkou. K takovým sňatkům docházelo v případě, že byly stvrzením nějaké dohody, smlouvy mezi rodinami, rody či zastupujícími institucemi apod.

Sňatky mezi potomky panovnických rodů byly důležitou součástí politické strategie nejenom jejich rodičů, rodin a rodů, ale i mocenských institucí či vlivných společenských skupin jednotlivých států a územních celků. Nebyly uzavírány na základě osobního výběru

[89] Schmitt 2004, str. 234.
[90] Vacková 2005, str. 123.
[91] Vacková 2005, str. 124.
[92] Seligová - Horský 1997, str. 77-78.

obou snoubenců, často se ani předtím neznali.[93] V některých případech nebyl právě z politických důvodů zohledňován ani jejich věkový poměr. Vzájemné dohody o dynastických sňatcích byly uzavírány často brzy po narození adeptů (někdy dokonce i před ním) nebo ještě v jejich dětském věku a v průběhu jejich dětství a adolescence se mohly i z taktických důvodů měnit. V extrémních případech byly nevěsty ve srovnání se ženichy velmi mladé nebo i ženichové mladší než nevěsty. V úvahu přicházely i sňatky mezi vdovci a dosud nesezdanými dívkami či vdovami a svobodnými mládenci.

Základem a počátkem veškeré sňatkové politiky byla rovnorodost partnerů. Šlo především o „přivdání" ženy do rodiny muže. Proto si otec nebo příbuzní ženicha všímali hlavně výhod, jakými byla například rodinná prestiž nevěsty nebo její věno. Prvořadým úkolem dynastických dam tedy bylo, aby se z nich staly urozené, věrné a mravné matky následujících generací. V některých případech měly sloužit jako živé zástavy politické rovnováhy nebo jako garantky vojenských aliancí.[94] Zásnuby často již znamenaly formální smlouvu, po nich následovaly oddavky, neboli předání nevěsty ženichovi v rodinném kruhu, které bylo zpravidla doprovázeno v pozdější době především církevními obřady. Například „odvedení" nevěsty, „vstup" do manželské postele a „soulož", po svatební noci manžel dokončil svatební rituál předáním „jitřního daru" novomanželce.

Manželská láska se v renesanci vztahuje zároveň k představově lásky pozemské – smyslové – i lásky nebeské – duchovní a vyjadřuje dichotomii duše a těla.[95] S vnímáním manželské lásky souvisí především vnímání ženské sexuality, kterou v renesanci chápali jako dichotomii panenské čistoty a schopnosti být matkou. Manželství v té době bylo považováno za jedinou možnost, jak využít ženskou plodnost – nejzákladnější prostředek tvoření, na němž závisí dobré fungování rodin a vlastně celé společnosti – tato schopnost však byla výhradně ovládána muži. Mužská sexualita s manželstvím nesouvisela tak těsně. Ta se zobrazovala především v souvislosti s erotickou láskou muže k jiné ženě, nikoli manželce. Dobové příručky na počátku 16. století dokonce doporučovaly mužům v manželské lásce zdrženlivost a omezenost a erotiku doporučovaly jen v mimomanželských vztazích. Avšak i tento přístup se s dobou měnil, po polovině století už vycházely manželské příručky, ve kterých se mužům doporučovalo zachovávat věrnosti a neprovozovat sex bez manželství.

[93] Láska nebyla důvodem k sňatku ani u většina jiných sňatků té doby.
[94] Lebe 1999, str. 6.
[95] Např. Tizianův svatební obraz Laury Bagarottiové, 1514-1515, Láska nebeská a pozemská viz – Rona Goffen, *Titian's Sacred and Profane Love*: Identity and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture, in *Titian 1500, ed*. Joseph Manca (Studies in the History of Art 45, National Gallery of Art), Washington, 1993, str. 121-144.

2.2. Ferdinand a Anna

Manželský svazek Anny, dcery uherského a českého krále Vladislava Jagellonského, a Ferdinanda, vnuka císaře Maxmiliána Habsburského, byl dohodnut ve Vídni roku 1515. Tato dohoda byla výsledkem dlouhodobého úsilí sjednotit východní poloviny střední Evropy a vytvořit „podunajskou monarchii." Tyto tendence se projevily už v době posledních Přemyslovců a výraznými aktéry byli i rakouští Habsburkové. Úspěch zaznamenal až Matyáš Korvín, kterému se podařilo k uherskému státu připojit vedlejší země Koruny české a východní rakouská území. Po jeho smrti spojil Uhry a české země pod svou vládu v roce 1409 Vladislav Jagellonský. Jeho protikandidátem tehdy byl Maxmilián Habsburský, kterému se nicméně prešpurskou mírovou smlouvou z roku 1491 podařilo dosáhnout alespoň toho, že mu Vladislav přiznal nástupnictví v Uhrách, pokud by sám zůstal bez dědiců. Vladislav se ale roku 1502 oženil a manželka Anna z Foix mu zanedlouho porodila dvě děti, 23. července 1503 dceru Annu a 1. července 1506 syna Ludvíka. Náhle tu byli dědici zajišťující kontinuitu jagellonské vlády v českém i uherském státu, kteří se okamžitě stali předmětem politických spekulací.

Maxmilián mezitím získal sňatkem s Marií Burgundskou v roce 1477 pro Habsburky Nizozemí, jedno z hospodářsky i kulturně nejrozvinutějších území tehdejší Evropy. O něco později pak manželství jeho syna Filipa zajistilo Habsburkům nástupnictví ve Španělsku a v jeho jihoitalských provinciích a rodící se koloniální říši. Podle Maxmiliánových plánů měly Filipovy děti svými sňatky připravit Habsburkům cestu k vládě v českém a uherském státě. Po narození Vladislavových dětí začal Maxmilián připravovat habsbursko-jagellonskou sňatkovou alianci. V březnu 1506 Maxmilián uzavřel tajnou dohodu s Vladislavem, podle které si měla Anna v budoucnu vzít za muže Maxmiliánova vnuka Ferdinanda nebo Karla. Anně tehdy byly necelé tři roky, Karlovi bylo šest let, Ferdinandovi tři. Dohoda navíc obsahovala i to, že narodí-li se Vladislavově manželce, která byla v té době těhotná, syn, dostane za manželku Ferdinandovu sestru Marii. V roce 1506 se narodil Ludvík Jagellonský a dohoda tak byla upřesněna. V roce 1511 došlo k dalšímu dodatku této dohody, že v případě Ludvíkovi smrti bude Anna uznána za dědičku českého a uherského trůnu.

22. července 1515 se ve vídeňském svatoštěpánském dómu konaly připravované habsbursko - jagellonské svatby. Svatební veselí trvalo až do 29. července. Anna byla při svatebním obřadu osobně přítomná, ale nevěděla, kdo se konkrétně stane jejím manželem. Mělo se teprve rozhodnout, zda to bude Maxmiliánův vnuk Karel (pozdější římský císař a španělský král Karel V.) nebo jeho mladší bratr Ferdinand. Při obřadu ženicha zastupoval jeho

děd, římskoněmecký císař Maxmilián Habsburský. Svatby *per procurationem* (v zastoupení) byly mezi královskými potomky běžné. Ludvík a Marie se svatby zúčastnili osobně. Těmito svatbami začínají dějiny mnohonárodnostní habsburské monarchie.[96]

Anně bylo v době svatby v zastoupení dvanáct let, k otci do Uher se už nevrátila, ale po kratším pobytu ve Vídni byla odvezena do habsburské rezidence v Innsbrucku, aby se tam spolu se švagrovou Marií připravila na svůj budoucí úkol manželky a královny. Mladý Ludvík se vrátil s otcem sám do Budína a o rok později, po Vladislavově smrti, se ujal vlády v česko-uherském soustátí, ale Marie zůstávala stále u své rodiny.

Anna mezitím netrpělivě čekala, kdo se stane jejím skutečným manželem. Ona i všichni zainteresovaní doufali, že jím bude Karel, který měl jako prvorozený před sebou lepší budoucnost. Když se však Karel v roce 1516 po nečekané smrti svého otce stal španělským králem a o tři roky později mu úmrtí děda Maxmiliána otevřelo cestu i na císařský trůn, přestala být Anna pro něho atraktivní nevěstou. Bylo tedy rozhodnuto, že Anniným manželem se stane arcivévoda Ferdinand, jemuž jeho starší bratr postoupil bruselskou dohodou z roku 1522 rakouské země a svěřil mu hodnost místodržícího v říši. Anna, Ludvík i uherská šlechta nesli toto rozhodnutí zpočátku trpce, ale později se ukázalo, že nebylo čeho litovat.

V roce 1521 se konala v Linci svatba, které se Anna a Ferdinand zúčastnili osobně. Oběma bylo tehdy osmnáct let a začali spolu žít jako manželé. Po této svatbě i Ferdinandova sestra Marie, která dosud pobývala s Annou v Innsbrucku, odešla k manželovi do Budína a stala se českou a uherskou královnou. Jejich manželství bylo krátké a bezdětné. Ludvík padl v roce 1526 v bitvě u Moháče. Po Ludvíkově smrti se o nástupnictví v Čechách a v Uhrách okamžitě přihlásil Ferdinand Habsburský, jako manžel dědičky obou trůnů, Anny. Rozhodnutí o nástupnictví si nárokovali představitelé českých a uherských stavů. Uherští stavové již roku 1505 přijali sněmovní usnesení, jímž byli Habsburkové přímo vyloučeni z budoucí vlády v zemi. V Čechách stavovská obec sice roku 1510 uznala dědická práva princezny Anny k české koruně, avšak s podmínkou, že ji otec neprovdá bez vědomí a souhlasu stavů. Tuto podmínku však Vladislav v habsbursko – jagellonské sňatkové dohodě (1515) nedodržel, a proto čeští stavové v roce 1526 upírali Ferdinandovi jeho nárok na český trůn s tím, že podle listiny Karla IV. z roku 1348 o nástupnictví v českém státu královské dcery zůstávají dědičkami trůnu jen do chvíle, než jsou vdány a „vybyty“, tzn. zaopatřeny věnem. Stavy požadovaly, aby se Ferdinand ucházel o český trůn jako jeden z kandidátů v řádné volbě, což

[96] Lebe 1999, str. 102.

se také stalo. Ferdinand Habsburský byl přijat za českého krále jako manžel dědičky trůnu, Anny. Korunovace Ferdinanda a Anny proběhla v Praze 25. února roku 1527. [97]

Připomenutím těchto souvislostí na letohrádku v Královské zahradě je zejména význam monogramu „FA“ (Ferdinand a Anna), který je přikládán jeho umístění nad hlavním vstupem v západním rohu severního průčelí. Nad tímto monogramem byla původně vytesána česká královská koruna, z té se dochoval pouze fragment.[98]

Iniciály „FA“ se zjevně nevztahovaly pouze na osoby Ferdinanda a Anny, ale tvořily důležitou součást Ferdinandovy heraldické výbavy.[99] Měly být všeobecně srozumitelným emblémem zdůrazňujícím, že české a uherské království jsou dědičnými habsburskými zeměmi. Monogram „FA“ na letohrádku lze tedy vykládat jako oslavu založení habsburské monarchie v jihovýchodní Evropě, ve kterém česká královna sehrála klíčovou roli. Právě z tohoto titulu, jako spoluzakladatelka nové říše, byla Anna ve své době oslavována.[100]

Nechceme v této práci hodnotit Ferdinanda jako panovníka z politického hlediska, zajímá nás pouze jako zakladatel Královské zahrady a stavebník letohrádku v areálu Pražského hradu. Jeho vztah k Anně byl jistě motivován těmito zvláštními okolnostmi jeho přijetí za českého krále. K bližší charakteristice Ferdinanda jako muže a manžela nemáme podklady a chceme se vyhnout četným spekulacím o jejich osobním vztahu, které pronikly i do odborné literatury.[101]

Během šestadvacetiletého manželství se Ferdinandovi a Anně narodilo celkem patnáct dětí. Při porodu posledního dítěte, 27. ledna 1547, Anna v Praze zemřela ve věku čtyřiceti čtyř let. Anna byla pohřbena v Praze, v katedrále sv. Víta. Ferdinand se už znovu neoženil a jeho přáním bylo, aby byl po své smrti pohřben vedle své manželky. V souvislosti s naším tématem je důležité, že Ferdinand, který se stal v roce 1558 císařem svaté říše římské, chtěl být pohřben v Praze. V roce 1562 se stal jeho dvorním sochařem Nizozemec Alexander Colin, který vytvořil pro habsburskou rezidenci v Innsbrucku monumentální náhrobek Ferdinandova děda, císaře Maxmiliána I. Po Ferdinandově smrti (1564) objednal v roce 1566 Ferdinandův a Annin syn Maxmilián II. právě u tohoto sochaře náhrobek svým rodičům. Sochy Ferdinanda a Anny leží vedle sebe „jako mrtvé“ postavy, jak si přál v zadání úkolu Maxmilián II.[102] V roce 1573 byly sochy Ferdinanda a Anny dokončeny, o čtyři roky později zemřel Maxmilián II. a

[97] Janáček 1971, str. 46-47.
[98] Bažant 2006, str. 138-139.
[99] Bažant 2006, str. 141.
[100] Bažant 2006, str. 142. s odkazem na původního autora v poznámce č. 446
[101] Ke studiu dobových písemných pramenů, jejichž studium by jistě k této charakteristice mohlo jedině přispět, se necítím svým dosavadním školením připravena.
[102] Kořán 1988, str. 159.

císař Rudolf II. nechal náhrobek doplnit o jeho sochu. V roce 1587 byl celý náhrobek převezen do Prahy a instalován v katedrále sv. Víta. Rudolf II. objednal ještě medailony s portréty Karla IV. a jeho manželek, Václava IV., Ladislava Pohrobka a Jiřího Poděbradského. Habsburkové tak uvedli svůj rod do sledu českých králů. Colin pracoval na tomto habsburském mauzoleu celkem dvacet tři let, dokončil jel v roce 1589.

2.3 Manželská láska

„Manželství je potřebná, blahodárná věc, díky němu se budují, zmnožují a udržují pozemky, pole a domy, díky němu jsou zapomenuty a zastaveny leckteré spory…a nepřátelství, vznikají dobrá přátelství a příbuzenské vztahy mezi cizími osobami a zvěčňuje se celé lidské pokolení.“[103]

Pokud má manželství tento smysl, má i vztah mezi mužem a ženou v manželství poněkud jiný charakter než je tomu dnes. Hovoří se v té souvislosti také o lásce, ale ta má jiný obsah, protože má obvykle jiný cíl než dnes. Smyslem manželské lásky je plodit děti. Láska (i sexuální život) se stává v této souvislosti pro oba manžele morální povinností. Jejím základem není sexuální přitažlivost mezi partnery, ale jejich smysl pro odpovědnost při naplňování smyslu manželství a pro fungování rodiny.

„Neexistuje důraznější potvrzení slučitelnosti hluboké vzájemné lásky a křesťanského manželství, manželství a křesťanské dokonalosti“[104]

Lze dokázat souvislost mezi právním a ekonomickým vztahem manžela a manželky a „ideologií“ lásky. Pozdně středověké přesvědčení o slučitelnosti lásky a manželství, přežilo do raného novověku. Manželství je podle Tomáše Akvinského „nejvyšší formou přátelství a zahrnuje v sobě všechny druhy lásky.“ [105] Panovnické páry byly povolány, aby vládly spravedlivě a v míru. Král miluje svůj lid a lid miluje svého krále. Je to ideologie zakotvená ve středověkých románech, kde se vypráví o tom, že mír a spravedlnost jsou založené na lásce, přičemž společenská láska vychází z osobní lásky vládnoucího páru. Tyto romány byly něčím víc než pouhými příběhy lásky; byly výrazem hluboké touhy po sladění osobních životních cílů se společenským začleněním. Nešlo pouze o otázku slučitelnosti lásky a manželství, ale i o usmíření jednotlivce se společností a o skloubení hmotných a duchovních aspektů života. Ze

[103] Lebe 1999, str. 5.
[104] Otis-Cour 2002, str. 127.
[105] Otis-Cour 2002, str. 128.

všech románů zaznívá neotřesitelná víra autora ve slučitelnost a komplementaritu lidské a božské lásky, *fin amor* a lásky k bližnímu.[106]

Rodina a manželská láska byly důležitým tématem úvah raných italských humanistů. Vztah manžela a manželky měl mít podobu „dokonalého přátelství". Láska byla vnímaná jako síla, která pojí rodinu. Světské i církevní zákonodárství raného novověku považovalo manželství za „svazek rozumu a citu".[107]

Tím, že člověk miloval, a miloval podle tehdejších pravidel, uznávaje vzájemnost a věrnost, stával se lepším příslušníkem společnosti, a pokud patřil k vyšším vrstvám, byl „povolanější vládnout". Takto vnímaná láska tedy opravňovala k výkonu moci. *„Spravedlnost a mír v dobře spravované zemi byly zabezpečeny vzájemným respektem a oddanou manželskou láskou panovnického páru."*[108]

Ať už se jednalo o ženu z jakékoli společenské vrstvy, byla v manželství vždy jistým způsobem manželovi podřízena. Manželství bylo především svazkem patriarchálním. Na toto pojetí manželství, podle něhož byla žena podřízena manželově autoritě, byl kladen zvláštní důraz. *„Nic většího než poslušnost nelze od manželky žádat."*[109] Rodina tvořila jednotku společnosti, proto byly manželství i rodina do určité míry záležitostí veřejnou. Význam manželství a rodiny rostl úměrně se společenským postavením manželů, proto manželský a rodinný život panovníků byl do značné míry nejen záležitostí veřejnou, ale dokonce i posvátnou. Kontinuita panovnického rodu se vnímala v kontextu dějin spásy a byla tedy důležitá pro všechny poddané.

Z počátku dějin spásy byl převzat i model soužití muže a ženy – krále a královny. Podle dobového výkladu byli Adam a Eva stvořeni jako první „šlechtici." V době před spácháním prvotního hříchu představovali první královský pár. K jejich rajskému štěstí, pro které je Bůh stvořil, patřilo naprosté ovládnutí přírody a všech zvířecích tvorů.[110] Adam s Evou byli stvořeni jako šlechtici. Zatímco jejich syn Abel si urozenost zachoval, Kain ji ztratil. Prvotní hřích lidi nezbavil svobodné vůle, která jim dovoluje urozenost si buď zasloužit, nebo nezasloužit, či jinak řečeno nechat ji vyniknout, nebo naopak zamlžit podobnost člověka se Stvořitelem, šlechticem v pravém slova smyslu. Tak se od počátku světa „špatní, zbavující se původní urozenosti stávali nízkými a neurozenými, přiklánějíce se

[106] Otis-Cour 2002, str. 132.
[107] Otis-Cour 2002, str. 138.
[108] Otis-Cour 2002, str. 144.
[109] King 2003, str. 218.
[110] Delumeau 2003, str. 204.

vždy k hanebnosti a temnosti hříchu a špatným zvykům a oddávajíce se mrzké činnosti a zahanbujícímu chování“.[111]

Z Boží vůle vyvolený panovník a jeho žena prezentovali svou vyvolenost (legitimitu své moci) mimo jiné symbolicky i tím, že na tento „rajský“ způsob života navazovali, žili jako Adam s Evou v ráji, aby své poddané ujistili, že jsou oprávněni vést je ke spáse. Jejich manželská láska byla jedním z důkazů jejich moci svěřené jim od Boha. Existují dva druhy moci. Jedna je přirozená, doprovázená poslušností dobrovolnou a radostnou. Druhá vychází z hříchu a nese s sebou donucování. První by vedla rajskou společnost k míru, laskavosti a svobodě za pomoci zákonů „usměrňujících, a nikoliv trestajících“. Inveges [112] si položil otázku, zda by vládci moc dědili. Odpověděl si tak, že by byli voleni. Lidstvo bez hříchu by zcela jistě žilo v monarchii. Doporučoval to Aristoteles, a také katolická církev se nachází pod ochranou jediného papeže. Jednalo by se však o monarchii s volbou panovníka. Příkladem přirozeného výkonu moci byli Adam s Evou, kteří byli Bohem oddáni a uvedeni do života v rajské zahradě.

Zřízením Královské zahrady a stavbou letohrádku v ní se Ferdinand snažil prostřednictvím nejnovějších architektonických výtvarných forem té doby přiblížit vizi „*ráje, který přijde po nastolení univerzální říše.*“ [113] Vytvořil tím scénu, na které se předváděl spolu se svou rodinnou jako ideální panovník. V souladu s dobovými tendencemi propojit křesťanské ideje s minulostí lidstva propojil v této vizualizaci antické imperiální formy a křesťanskou vizí. Prvky křesťanského ráje měly v zahradě a letohrádku (zejména v jeho podobě s antickým chrámem) evokovat zároveň i představu *zlatých časů*. Tím chtěl Ferdinand vytvořit prostředí, ve kterém se odvíjel i jeho fiktivní rodokmen, začínající mýtickým Aeneasem, který se poté, co byl nucen uprchnout z Tróje stal zakladatelem Říma.

Recepce antických forem a témat tedy nebyla cílem, ale prostředkem k vyjádření středověké ideje křesťanského panovníka a Božího plánu, který měl splnit. „Boží plán, jehož součástí bylo Ferdinandovo císařství, ovšem existoval již dávno předtím, což pražský Belvedér ilustruje prostřednictvím četných poukazů na první *zlatý věk* za vlády římského Iana, který byl předzvěstí nového a definitivního *zlatého věku*, který nastane za Ferdinanda a jeho potomků.“ Ianus, římský bůh se dvěma tvářemi a klíči, kterými zamkl chrám válečného Běsa, bývá zobrazován jako strážce dveří obytných domů a městských bran.[114] V tomto významu je

[111] Delumeau 2003, str. 218. Cit. původní diskuzi ze Španělska 15. století na téma šlechty zaznamenanou v díle Fernanda de Mexia, *Nobiliario vero,* které bylo vytištěno v roce 1492.
[112] Cit. dle Delumeau 2003, str. 218.
[113] Bažant 2006, str. 248
[114] Hall 1991, str. 193.

zobrazen i na reliéfu po straně hlavní vchodové arkády. Současně však v kontextu výzdobného programu letohrádku představuje biblického Noema, který z Boží vůle zachraňuje vše živé před trestem (potopou světa), který má postihnout hříšné lidstvo. Ianus i Noe[115] se tak stávají předobrazem Habsburků a jejich dějinného poslání. Touto typologií antické mytologie a starozákonního příběhu se předpovídá i Ferdinandův osud i budoucnost jeho rodu.[116]

3. Reprezentace moci

3. 1. Architektura a moc

Budeme-li interpretovat architekturu jako obrazový pramen, musíme ji posuzovat v kontextu místa. Pro interpretaci letohrádku jako symbolu moci je důležité, že stojí v Královské zahradě, v blízkosti královského hradu a na vyvýšeném místě nad sídelním městem. Moc byla ve středověku hierarchicky uspořádána, stejně jako tehdejší společnost. Na jejím vrcholu stál panovník, který držel v rukou světskou moc. Ta mu byla dána z Boží vůle, díky níž byl vyvolen vládnout. Plně svrchovaný panovník se opíral o dědičné nástupnické právo, o svůj starobylý původ a o historické zásluhy svých předků. Propagace dynastie byla prominentním prvkem dvorské kultury. Vladařovo poselství se neomezovalo pouze na zdi jeho paláce; dvorské obřady byly naopak často okázale veřejné.[117] Víra v princip dědičnosti nabyla praktičtější podoby, když panovníci zapojili do vládnutí své následovníky, a když potvrdili jejich nástupnický nárok v závěti.[118]

Na přelomu středověku a novověku se k moci ve větší míře dostávali jednotlivci nebo skupiny lidí, kteří nebyli urození, nemohli si nárokovat moc z Boží vůle, ale získávali jí díky svým politickým nebo vojenským schopnostem. Prezentovali svou moc jako abstraktní vládu, která už nebyla těsně spjatá s osobou panovníka, ale fungovala sama o sobě. Vliv dobré nebo špatné vlády se projevoval v obraze světa, který ovládali. Dobrá vláda se vyznačovala bohatstvím, mírem, spokojeným rodinným životem a plodností poddaných dobrého vladaře. Špatná vláda přinášela neúrodu, válku, smrt a neprospívala rodinnému životu.[119]

[115] Jako Noe, tedy zachránce světa, se nechal cca o sto let dříve (1439) zobrazit i Cosimo Medicejský na fresce v klášteře Santa Maria Novella ve Florencii, k příležitosti církevního koncilu, o jehož konání ve Florencii se zasadil, na kterém mělo dojít k usmíření mezi východní a západní církví.
[116] Bažant 2006, str. 241-242.
[117] Law 2003, str. 33.
[118] Law 2003, str. 28.
[119] Viz např. Simone Martini, Alegorie Dobré a Špatné vlády, Palazzo Pubblico, Siena 1338-1339.

Prezentace – propagace panovníků středověkého typu i vladařů nového typu pomocí uměleckých děl je možné v té přelomové době chápat jako politická gesta, která odkazují k imperiální myšlence dějin spásy. V této souvislosti „čteme“ architekturu jako typ s určitými významy[120] a prvky z kterých se skládá, ve vztahu k tradici, v jaké vznikaly a byly užívány. Vypovídací hodnotu má také řád stavby (sloh) a princip, na kterém je založen a jeho význam v kontextu doby. V tomto případě je to tedy vznešený, symetrický a matematicky (geometricky) koncipovaný řád, který se vztahuje k císařskému Římu, imperiální tradici a k životnímu i uměleckému stylu italské renesance.

V 16. století, v době štěpení křesťanského světa a úpadku císařské moci, se nároky na panovnickou reprezentaci zvyšovaly. Byl aktualizován starý císařský mýtus (Friedrich I., Friedrich II.), což je možné sledovat už např. i v umění na pražském dvoře Václava IV., [121] ale i v císařském umění Ferdinandova děda, císaře Maxmiliána I. „V 16. století se univerzální říše stala předmětem tvrdého konkurenčního boje, do kterého mohl vstoupit kdokoli. K obnově Augustova impéria se totiž hlásili vedle Habsburků i Tudorovci v Anglii a panovníci z rodu Valois ve Francii. Nešlo pouze o rétoriku, ale v případě Habsburků o reálné ambice vycházející ze soudobé politické situace. Na počátku 16. století byla světová říše, o níž snil císař Maxmilián, pouhou utopií, za Karla V. se však mohlo zdát, že je tento cíl na dosah ruky, neboť jeho ohromná atlantická říše dalece překonala to, čeho dosáhl Augustus a všichni ostatní císařové antického Říma. Karel V. transformoval koncepci univerzální říše nejen tím, že ji postuloval jako reálný politický cíl, ale i tím, že ji spojil s obnovou antické panovnické reprezentace a starověké řecko-římské kultury obecně.“[122] Na to musel navázat i Ferdinand, když usiloval o převzetí Karlova císařského titulu, který si nárokoval už od svého zvolení římským králem v roce 1531. Nástup Habsburků na český trůn a jejich úsilí o imperiální stylizaci představovalo v českém prostředí nový způsob navazování na tradici římského císařství a vyvolalo hlubokou proměnu životního stylu a uměleckých forem.

Atributem ideálního panovníka i vladaře byla nejen nejvyšší ctnost, ale i nejvyšší vědění. U panovníků se obecně předpokládal zájem a znalost architektury. Právě prostřednictvím tohoto oboru mohl panovník rozvíjet náboženské, politické i osobní představy a cíle.

Součástí panovnické reprezentace byly již od dob starověkého Říma sídla vladařů vyjadřující imperiální auru vladaře. Ve středověku byla se sídlem panovníka spojena tradice

[120] Bažant 2006 – viz pseudovila, rezidence, zahradní pavilon, palác, pomník vítězství, antická vila.
[121] Viz např. interpretace drolerií v rukopisech, které vznikly na dvoře Václava IV. v Praze, viz Krása, J., *Rukopisy Václava IV*., 1974.
[122] Bažant 2006, str. 69.

putovní monarchie, díky které bylo hlavní město říše tam, kde se právě panovník nacházel.[123] Praha byla již od doby Karla IV. spojena s císařskou tradicí, proto není divu, že Ferdinand pro stavbu letohrádku vybral právě toto město, které mělo předpoklady k tomu, aby navázalo na imperiální tradici Říma. Založením Královské zahrady a letohrádku však do tohoto středověkého imperiálního obrazu vnesl i znaky nového pojetí vlády.

Panovníkovu moc pomáhala symbolicky rozvíjet i k tomu určená architektura. Měla panovníka nejen oslavit, reprezentovat, ale zároveň, jak tomu bylo v případě Ferdinanda, přispět k upevnění jeho moci.[124] Důležitým kritériem při stavbě panovníkovy rezidence byl pečlivý výběr místa. Hlavní důraz byl Albertim kladen na *dignitas*, jenž má mít přednost před *utilitas.* Vila měla stát na nejdůstojnějším pozemku. Tomu odpovídá i výběr umístění pražského letohrádku na vrch, který je přímou obdobou athénské Akropole. Stejně jako Akropole stojí nad vysokým srázem tyčícím se nad městem. Záměrem stavebníka bezpochyby bylo, aby stavba upoutala pozornost při pohledu z města. Chtěl, aby byla vnímaná jako integrální součást hradu českých králů a římských císařů, současně neměla splývat s ostatními hradními stavbami, proto byla umístěna v odstupu. Od hradu ji dělí jelení příkop a původně byla zahrada s hradem spojena jen mostem, který vedl přes tento přirozený přírodní předěl.

Můžeme říci, že letohrádek v Královské zahradě z pohledu z dálky „ovládl“ obraz Prahy.

Budova letohrádku odpovídá návrhům vil architekta Palladia, v nichž zvolený řád stavby vyjadřoval požadavek neměnných mravních zásad, který byl převeden do dokonalých, a tedy definitivních geometrických obrazců a stal se ideálním ztělesněním řádu světa. Ony mravní zásady představovaly základ, na kterém měla pevně spočívat hmota vily, jejíž podoba byla rovněž předem určena matematickými proporcemi. Stejně tak měl být i interiér oslavou neměnného a přísně hierarchického vesmíru, což bylo jednoznačně vyjádřeno kosmickou dimenzí výzdoby vil.[125] Architektura v kontextu místa a řádu je dokonalým vyjádřením představy o základech a významu moci.

Založení Královské zahrady, výstavba letohrádku a volba místa i uměleckých forem souvisely s Ferdinandovými politickými ambicemi a symbolicky je vyjadřovaly. Vzhledem k tomu, že také architektonické pojetí letohrádku mělo evokovat antický Řím, obsahuje letohrádek celou řadu antikizujících rysů i doslovných citací, z nichž na první pohled zaujmou bohatě profilované iónské sloupy a kladí převzaté z monumentálních staveb císařského

[123] Bažant 2006, str. 73.
[124] Bažant 2006, str. 239 -241.
[125] Bažant 2006, str. 96.

Říma.[126] Arkády a jejich pilíře připomínají kolonádu antických chrámů a odkazují na antické triumfální oblouky. Vstupní arkáda severního průčelí pražského letohrádku byla povýšena do funkce slavobrány tím, že do cviklu nad ní byl umístěn monogram Ferdinanda a Anny, jediný nápis, který je na letohrádku znázorněn.[127] Neméně důležitá je arkáda nad hlavním vchodem na západním průčelí stavby, kterou se vcházelo do velkého sálu v přízemí letohrádku.

Nová rezidenční architektura druhé čtvrtiny 16. století se vyznačovala mnohem větším důrazem kladeným na sochařskou výzdobu.[128] V Římě se kolem roku 1520 prosazuje takzvaný reliéfní styl. Nový italský styl, který se v zaalpském sochařství objevil poprvé na pražském letohrádku, byl spjat s papežem Lvem X., jenž byl vášnivým obdivovatelem antiky a kladl velký důraz na systematické studium antického umění. Nový styl se v Itálii objevuje současně s plošnou dekorací imitující výzdobu stěn a stropů Neronova *Domus Aurea*. Charakteristické je opuštění lineární perspektivy. „Reliéfní styl byl zjevně vytvořen a vnímán jako stylová rovina vhodná pro příležitosti, vyžadující navození obzvláštní vazby na císařský Řím.“[129] Vzory tohoto stylu byly úzce spjaty s Římem. Tématem byly výjevy z antické mytologie a římské historie. V reprezentační architektuře druhé čtvrtiny 16. století byly antické mýty především prostředkem k prezentaci aktuálních politických programů.[130] V tomto smyslu tedy jejich zobrazování představovalo jistou formu prezentace moci panovníka. Jakou roli hrají v tomto způsobu prezentace moci témata a symboly lásky?

Jsou její důležitou součástí, zdá se až podmínkou. Architektura letohrádku neměla praktickou, každodenní funkci v rodinném životě panovníka. Měla především symbolický a reprezentační význam. Byla spíše určena pro potěšení, k odpočinku a případně pro pořádání slavností, tedy společně se zahradou jako jejich scéna. Takže nesporné kauzální propojení architektury a sochařsky zpracovaných témat a symbolů moci a lásky, mělo fungovat k výše zmíněným účelům i jejich pořadí. Sochařská výzdoba letohrádku přímo navazuje (vychází) na koncepci místa a stavby, naplňuje ji v detailech hlubšími významy. Zatímco poselství architektury je patrné z dálky a slouží všem bez rozdílu, poselství sochařské dekorace architektonických článků a figurálních reliéfů je čitelné jen z bližšího pohledu a jen pro ty (vyvolené), kteří mohou vstoupit do zahrady a letohrádku. Tímto zásadním rozdílem je dán i charakter vyjádření. Architektura na velkou vzdálenost vizualizuje moc, zatímco reliéfní obrazy „vysvětlují“ na čem moc spočívá, z čeho pramení a jaký má smysl.

[126] Bažant 2006, str. 111-112.
[127] Bažant 2006, str. 115.
[128] Bažant 2006. str. 69-71.
[129] Bažant 2006, str. 100-101.
[130] Bažant 2006, str. 111-112.

3.2. Ikonografie sochařské výzdoby letohrádku

Význam sochařské výzdoby letohrádku, tak jak ji rozšifroval J. Bažant, potvrzuje náš předpoklad, že téma lásky a moci je v této stavbě ideově a kauzálně provázáno. Výzdoba letohrádku se podle Bažanta vyznačuje třemi jednotícími prvky. Čtení reliéfní výzdoby letohrádku měly usnadnit postavy putti na pilířích balustrády, které na severním a západním průčelí kráčí směrem k hlavnímu vchodu do budovy.[131] Někteří putti navíc komentují sousední výjevy, ale zároveň vyprávějí svůj vlastní příběh. Další jednotící prvek, vedle orientace putti na letohrádku, Bažant spatřuje v rohových emblémech kladí, kde se objevují Ferdinandovy emblémy.[132] Monogram Ferdinanda a Anny v západním rohu severního průčelí označuje původní hlavní vstup do interiéru letohrádku. Třetím jednotícím prvkem (podle Bažanta) je jednotná výzdoba rohových soklů, která sestává z vyobrazení Herkulových činů. Je zde zobrazen výběr z deseti Herkulových činů, jejichž série začíná u severní vchodové arkády, a potom pokračuje oběma směry, aby skončila na jižní fasádě. Stavba tedy symbolicky i fakticky stojí na Herkulových činech. Láska, které je námětem výše umístěných reliéfů ve cviklech arkád je tak symbolicky nesena Herkulovou ctností a moudrostí. Herkulovy činy v křesťanské kultuře prezentují ctnosti a nepřemožitelnou sílu. „Když Herkules vyhrál svoji první bitvu, stáhl ze lva kůži a oblékl se do ní. Lví kůže chránila antického hrdinu stejně, jako ctnosti dobrého křesťana.“[133] Jeho dvanáct činů, v nichž triumfuje nad zlem proti značné přesile, jsou zčásti mýtus, zčásti hrdinský příběh, jež odrážejí jeho dvojí povahu – boha a heróa. Herkulovy činy byly vykonány jako pokání za zabití svých vlastních dětí v záchvatu šílenství. Ve starověkém Řecku byl Herkules uctíván jako ochránce lidí a strážce měst a jeho kult byl rozšířen i u Římanů.[134]

3.2.1. Západní průčelí

Hlavní průčelí letohrádku v Královské zahradě je obráceno na západ, směrem do královské zahrady, tedy proti přístupu od hradu, který mohl využívat stavebník a jeho rodina.

[131] Na severu a na severní straně západního průčelí (až k vchodové arkádě) putti kráčí doprava, směrem na jih od západní vchodové arkády putti kráčí doleva. Původní vchodová arkáda byla posunuta o jedno travé na sever a při té příležitosti byl posunut také příslušný balustrádový pilířek. Viz Bažant 2006, str. 113.
[132] Viz str. 18. v podkapitole 1.3. Letohrádek
[133] Bažant 2006, str. 115.
[134] Hall 1991, str. 152.

Toto průčelí lze jednoznačně charakterizovat jako Ferdinandovo, což vyjadřují nejen reliéfy, ale i hlavice sloupů vstupní arkády, které jako jediné na letohrádku byly opatřeny figurální výzdobou. Na levé hlavici je připomínka na řád zlatého rouna, na pravé je orlice římského krále. Ve druhé fázi stavby byla vazba na Ferdinanda ještě více zdůrazněna tím, že nad architrávem hlavních dveří byl umístěn reliéf s Jákobem, jenž má Ferdinandovy rysy.[135] Ve cviklech arkád Ferdinanda připomínají na obou koních západního průčelí emblém římského krále – rozpeření jednohlaví orli dekorovaní řádem zlatého rouna. S ním souvisí výjev ve cviklu druhé arkády zobrazující Iásona bojujícího s drakem, který střeží zlaté rouno. Výjev ve druhém cviklu tedy upozorňuje diváka na antickou dimenzi habsburského majestátu, jehož nejvýznamnějším atributem byl právě prestižní řád zlatého rouna.[136] Reliéf oslavující Iásonovu výpravu za zlatým rounem byl na Ferdinandově letohrádku jedním z klíčových výjevů a prostřednictvím habsburského mýtu byl bezprostředně provázán s celou řadou dalších zobrazení. Nejúžeji byl spjat s oběma sousedními cviklovými reliéfy, neboť nalevo byla orlice římského krále a napravo zobrazení Ferdinanda a Anny. Existuje i vazba na reliéf umístěný pod reliéfem s Iásonem, na prvním soklu, kde je znázorněn Herkules s gibraltarskými sloupy. Herkulovy sloupy symbolizovaly nároky na nadvládu nad západní polokoulí a zlaté rouno nad polokoulí východní, kombinace těchto dvou antických emblémů tedy císaře svaté říše římské charakterizovala jako pána světa.[137] Napravo od Herkula začíná série soklových zobrazení s Alexandrem. Jedná se o reliéf, kde Alexandr roztíná gordický uzel, jehož rozvázání mělo podle proroctví ohlásit příchod vládce celé Asie. Zatímco Herkulovy sloupy měly odkazovat na západní, atlantickou dimenzi habsburské říše, gordický uzel zdůrazňoval podobně jako Iásonův mýtus její dimenzi východní, jež byla o to důležitější, že právě tam se nalézal Boží hrob.[138] Jak výjevy s Alexandrem, tak reliéf s Iásonem mohly ohlašovat téma v cviklech východní fasády, kde je oslaveno Karlovo africké tažení a jeho vítězství nad Turky.[139] Ve cviklu arkády napravo od výjevu s Iásonem se nachází reliéf zobrazující Ferdinanda a Annu. I výjev napravo zobrazuje Ferdinanda, kterého podle účesu a řádu zlatého rouna poznáváme v lovci na koni, jak pronásleduje spolu se svými druhy divočáka. Po těchto výjevech následuje ve cviklech západního průčelí zobrazení Venuše v dílně Vulkánově, které se vztahuje k Ferdinandovu *alter ego*, k Aeneovi, jemuž je věnována celá střední část této strany letohrádku. Takové téma bylo dobovým publikem na

[135] Bažant 2006, str. 121 s odkazem na strany 146.-150.
[136] Bažant 2006, str. 121.
[137] Bažant 2006, str. 121.
[138] Bažant 2006, str. 122.
[139] Bažant 2006, str. 123.

nejdůležitějším místě letohrádku patrně očekáváno.[140] Po sérii výjevů s Alexandrem následuje zobrazení na šestém soklu západního průčelí, kde jsou zobrazeni muži nesoucí zbroj. Tento výjev se vztahuje k Aeneovu vítěznému tažení do Itálie. Výklad tohoto reliéfu usnadňuje putto na balustrádovém pilíři nalevo od tohoto soklu. Je zobrazen s palmovou ratolestí. Jednoznačný klíč k výjevů je nad ním, ve cvikovém reliéfu s Venuší v dílně Vulkánově, a napravo, na sloupovém soklu zobrazujícím bohyni připravující zázračný lék. Na reliéfu je též zobrazen Amor.[141] Po několika výjevech se vyprávění na soklech a ve cviklech znovu sjednocuje postavou Aenea, Ferdinandova mýtického předka. Jednoznačným vyvrcholením této série výjevů byla vchodová arkáda, kde se nacházejí zobrazení klíčová nejen pro střední část západního průčelí, ale i pro celou stavbu. Na soklech sloupů po straně hlavní vchodové arkády je nalevo zobrazen Furor (spoutaný válečný běs) a napravo římský bůh Ianus se dvěma tvářemi pozdvihující před sebe klíče, kterými zamkl chrám válečného Běsa. Běs – Furor, který je v chrámu uvězněn je zobrazen ve stejné póze jako Ianus. Toto heraldické uspořádání mělo navodit slavnostní atmosféru, která se hodila ke hlavní vchodové arkádě, jíž se vcházelo do velkého sálu v přízemí letohrádku. Ianus je v křesťanské kultuře vnímán jako ochránce městských bran a domovních dveří.[142] Téma sedícího spoutaného zajatce najdeme často na antických triumfálních obloucích, k nimž byla tímto způsobem vchodová arkáda letohrádku připodobněna. Klíčem k letohrádku není spoutaný Furor, ale jeho strážce Ianus, jakožto další mýtické *alter ego* Ferdinanda, který proměnil pražskou stavbu v chrám míru. Tento aspekt zdůrazňuje reliéf na architrávu nad vchodem znázorňující usmíření Jákoba s bratrem Ezauem, kde je biblický patriarcha kryptoportrétem Ferdinanda.[143] To, že Ianus a Běs mají návštěvníkovi připomenout *zlatý věk* a římské císařství, dokazují okolní reliéfy. Po obou stranách hlavní vchodové arkády jsou zobrazeny klíčové události z bájné římské historie, k nimž došlo mezi Ianovým *zlatým věkem* a jeho obnovou za císaře Augusta. Na soklu sloupu nalevo od reliéfu s Běsem je Aeneas prchající s otcem Anchísem (kterého nese na zádech) z Tróje a napravo od Iana je zobrazena vlčice adoptující Romula a Rema. Návratu *zlatého věku* je věnována celá jižní polovina západního průčelí letohrádku. Napravo od výjevu s římskou vlčicí jsou dva reliéfy s nerozlučnou dvojicí bohů Bakcha a Apollóna. Apollón je vyobrazen, jak trestá fauna Marsya.[144]Ve cviklech jižní poloviny západního průčelí následuje série Jupiterových lásek. Tyto výjevy jsou seřazeny zprava doleva, podobně jako putti dole na

[140] Ferdinandův předchůdce na českém a římském trůnu, Karel IV, pocházel údajně rovněž v přímé linii z Aenea; na Aeneidu odkazuje i granadský palác Ferdinandova bratra Karla V. Bažant, 2006, str. 123.
[141] Bažant 2006, str. 124.
[142] Hall 1991, str. 191.
[143] Bažant 2006, str. 126.
[144] Bažant 2006, str. 128.

balustrádě jsou tedy orientovány ke vchodové arkádě. Série začíná Únosem Európy, pokračuje Lédou s labutí a Danaé se zlatým deštěm. Seřazení Jupiterových smrtelných milenek slouží jako předehra a zdůraznění reliéfů v ideovém středu západní fasády, kde byl nahoře Jupiter a Venuše a dole Furor a Ianus.[145] Po Európě následuje ve třináctém cviklu výjev s Kadmem zabíjejícím draka. Ferdinand je na západním průčelí letohrádku konfrontován s minulostí i budoucností svého rodu. O minulosti vyprávějí reliéfy v severní polovině západního průčelí, kde jsou Ferdinandovy portréty rámovány na jedné straně příběhem ilustrujícím původ hlavního habsburského atributu, řádu zlatého rouna, a na druhé vyprávěním o nejslavnějším habsburském předkovi, Aeneovi. Habsburské budoucnosti se týkají výjevy jižní poloviny západního průčelí, v němž dominuje Jupiter. Obdobně jako Iáson je protějškem Kadma, je také Ferdinand (a jeho *alter ego* Aeneas) protějškem Jupitera.[146]

Triumfální výklad cvikových reliéfů západního průčelí měla podtrhnout výzdoba zábradlí horní terasy složená z prolamovaných desek oddělovaných pilířky bez hlavic.[147] Kamenné zábradlí letohrádku nebylo pouhou dekorativní záležitostí, ale zdaleka viditelnou korunou celé stavby, v níž bylo její poselství stručně a jednoznačně shrnuto. Na obou koncích zábradlí, nad krajními arkádami, zobrazují prolamované desky draky a delfíny, nejdůležitější jsou však třídílné desky, které vyplňují zbývající část. Na těchto deskách jsou zobrazeny Jupiterovy blesky s motivem řádu zlatého rouna. Články řetězu, jenž byl součástí zlatého rouna, jsou na zábradlí nejen v horizontální, ale i vertikální poloze. „Kdybychom habsburské řetězy doplnili, obepínaly by nejen obvod terasy pražského letohrádku, ale i celý vesmír.“[148] Tento kosmický rozměr byl navíc zdůrazněn tím, že řetěz zlatého rouna je prokládán Jupiterovými okřídlenými blesky. K pochopení tohoto detailu slouží výjev umístěný uprostřed západního průčelí, ve cvikovém reliéfu nad vchodem do budovy, je to obraz Jupitera se jeho atributy, orlem a okřídleným bleskem. Zábradlí letohrádku tak do všech stran hlásá, že nástupem Ferdinanda na císařský trůn se na zem vrací Jupiter a jeho *zlatý věk*, který bude trvat navěky.[149]

[145] Bažant 2006, str. 129.
[146] Bažant 2006, str. 131.
[147] Jestliže zábradlí nevzniklo již v první fázi stavby, určitě muselo být zhotoveno po 31. lednu 157, kdy Ferdinand schválil projekt patra. Viz Bažantova poznámka č. 427
[148] Bažant 2006, str. 132.
[149] Bažant 2006, str. 132.

3.2.2. Severní průčelí

Hosté nepřicházeli k letohrádku zahradou, ale po silnici podél ohrady a vstupovali severní brankou. Bylo k nim tedy obráceno severní průčelí, které mělo být jakýmsi úvodem k letohrádku a jeho sochařské výzdobě. Výjimečný status severního průčelí byl vyjádřen tím, že do jeho výzdoby byl na západním okraji začleněn první Herkulův čin, zabití nemejského lva, nad nímž jsou iniciály „FA“, jediný nápis na celém letohrádku, který byl umístěn nad arkádou, která byla hlavním vstupem do lodžie a byla tímto způsobem povýšena do funkce slavobrány. [150] Mýtické příběhy na soklech severního průčelí jsou uspořádány v chronologickém a topografickém pořadí. Série začíná na východě příběhem Sinóna a Priama, který se odehrával v Asii a jímž začal pád Tróje, a pokračuje patrně Aeneem a Latinem, tedy počátkem evropské historie Trójanů. Další dva reliéfy byly inspirovány královským a republikánským Římem, východní z nich ilustruje poslední pokus etruských králů o udržení nadvlády nad Římany, jenž byl tradičně datován do roku 508 před Kristem. Západní výjev severní fasády zachycuje Forum Romanum a evokuje republiku. [151] Reliéfy znázorňující iniciály královského páru a Herkula bojujícího se lvem vyznačovaly nejen vchod na lodžii, ale také shrnovaly morální poselství příběhů, které vyprávějí reliéfy na soklech severního průčelí s výjimkou druhého. Na něm není zobrazena ctnost, ale její opak ztělesněný Sinónem, arcilhářem a zrádcem.[152] Na balustrádách severního průčelí je zobrazeno celkem asi třicet putti, kteří doprovázejí výjevy oslavující ctnosti a v souladu s tím jsou zobrazeni se symboly bohatství – s rohem hojnosti, ovečkou a hroznem vína.[153] V obdobné duchu jako výjevy na soklech severního průčelí se nesou i všechny figurální výjevy ve cviklech nad nimi, jejichž ústředním hrdinou je Perseus. Avšak přístupová cesta a architektonický řád i sochařské dekorace stavby uvedly hosty pouze do lodžie severní fasády, nikoli však k hlavnímu vstupu dovnitř stavby, ten byl až v západní fasádě (v její osmé arkádě).

Na východním konci severního průčelí je Herkulův boj s hydrou. Přemožení krétského býka pak rámuje jižní arkády na východě. Na severním konci západního průčelí je Herkules s gibraltarskými sloupy a na opačné straně Herkulův boj s Antalem. Na jihozápadním rohu

[150] Bažant 2006, str. 115.
[151] Bažant 2006, str. 118.
[152] Bažant 2006, str. 115 s odkazem na Dantovu *Božskou komedii* v poznámce č. 392
[153] Bažant 2006, str. 116.

letohrádku je vedle výjevu s Antalem na západním konci jižního průčelí zobrazeno přemožení Kerbera.[154]

3.2.3. Jižní a východní průčelí

Reliéfy jižního a východního průčelí bylo možno vidět jenom z dálky, a ačkoli tyto strany letohrádku nebyly často navštěvovány, přesto jejich výzdobě byla věnována značná pozornost. S výše popsanými průčelími má jižní fasáda společné rámování. Na obou koncích jsou ve cviklech nahoře emblémy (nalevo znak arcivévodství rakouského, napravo království uherského) a na soklech krajních sloupů jsou Herkulovy činy. Na východní straně jižní fasády je zobrazen Herkulův sedmý čin – zkrocení krétského býka. Na západní straně jižní fasády pak Herkules a Kerberos. Herkulovo vítězství nad Kerberem bylo v renesanci chápáno jako vítězství nad smrtí, které z Herkula činilo předchůdce Krista.[155] Figurální výjevy ve cviklech jižních arkád mají jednotné téma, jímž je hon na kalydónského kance, který tu patrně symbolizoval divokou a nekultivovanou přírodu, opak civilizace a světa lidí obecně. Na tuto interpretaci ukazují sokly jižního průčelí mezi výjevy s Herkulem bojujícím s Kerberem a s krétským býkem.[156] Na rozdíl od reliéfů ve cviklech, výjevy umístěné na soklech sloupů žádný souvislý příběh nevyprávějí, ale pouze ilustrují život v mýtických lesích v době *zlatého věku,* což byla v 16. století běžná součást triumfální symboliky.[157] Na soklech je vyobrazen rod faunů. V krajních cviklových arkádách východního průčelí jsou umístěny emblémy Ferdinandových zemí. Pod emblémy, na soklech sloupů, jsou antikizující válečné trofeje, které nebyly pouhou dekorací, na což ukazuje již skutečnost, že je nacházíme na místech, kde bychom mohli očekávat další výjevy s Herkulem.[158]

Přímým pokračováním výjevů na soklech sloupů jižní strany jsou výjevy na soklech sloupů východního průčelí. Ilustrují *zlatý věk* prostřednictvím obrázků ze života faunů. Tyto postavy napůl lidské, napůl zvířecí jsou zobrazeny v důstojném klidu jako by byly urozené. Fauni jsou zachyceni při oběti nebo jak přinášejí obětní zvíře, tedy jako zbožní, což byl motiv známý z antických, tzv. svatebních reliéfů. Dále jsou fauni a faunky vylíčeni jak poslouchají hudbu, tančí, pijí víno, jsou obklopeni hojností, ženy jsou plodné a příkladně se starají o

[154] Bažant 2006, str. 114.
[155] Bažant 2006, str. 132.
[156] Bažant 2006, str. 132-133.
[157] Veselící se fauny a nymfy najdeme vedle vážných moralizujících témat například na janovském triumfálním oblouku vztyčeném roku 1549 na počest příjezdu Karla V. a Filipa II do Antverp. Viz Bažant 2006, str. 133. s odkazem na další autory v poznámce č. 430
[158] Bažant 2006, str. 133.

potomky, tedy chovají se opravdu jako urození. Na devátém soklu jsou dva fauni s ohromným hroznem vína, což je motiv známý z ilustrací ke Starému zákonu, na nichž se Mojžíšovi zvědové vracejí s ohromnými hrozny z Kanaánu, země zaslíbené. V 16. století byl motiv faunů nesoucích ohromný hrozen používán k charakteristice *zlatého věku* hojnosti a blahobytu.[159]

Výjevy ve cviklech arkád východního průčelí oslavují africké tažení Karla V., zatímco jedinou výjimku představuje reliéf ve druhém cviklu, který zobrazuje na zemi ležící kančí hlavu, nad níž stojí muž v antické zbroji a Ferdinand se svým synem. Na tomto výjevu zaujme vzrušená gestikulace Ferdinanda, neméně energické gesto a útočný postoj muže držícího kančí hlavu a konečně jeho antické vzezření. Tento reliéf je možné vykládat jako variantu sporu o trofej kalydónského kance. Všechny ostatní figurální reliéfy východního průčelí ilustrují vítězné africké tažení Karla V. v roce 1535. Africké tažení může obecně charakterizovat výjev zobrazující muže v antické zbroji vedoucího velblouda. V jedenáctém cviklu je zobrazena konkrétní událost, k níž došlo po dobytí Goletty. Karel V. tehdy osvobodil zde držené křesťanské otroky. Na reliéfu jsou zajatci zobrazeni jak děkují císaři, sedícímu na trůnu ve válečné zbroji. Následující dvanáctý výjev obecně charakterizuje těžké boje císařských vojáků s Turky, zatímco na třináctém reliéfu je opět císař Karel V. v plné zbroji na koni a před ním pokleká muž s přilbou naplněnou vodou. Výjev má s největší pravděpodobností charakterizovat Karla V. jako Alexandra, jehož vojsko během asijského tažení také trpělo žízní.[160]

Udržování míru a svatý boj s nepřáteli křesťanů byl jedním z atributů císaře svaté říše římské již od dob Karla Velikého. V 16. století nabyla tato koncepce na aktuálnosti právě kvůli hrozbě ze strany tureckých vojsk. Ferdinandův boj s Turky byl tak oslaven prostřednictvím afrického tažení jeho bratra Karla V., který je zde stylizován do role pokračovatele římských vojevůdců.

„*Tento celek spojuje, pro renesančního člověka příznačně, glorifikaci vlastní osoby a rodu s oživením starověké tematiky.*“ [161]

[159] Bažant 2006, str. 134.
[160] Bažant 2006, str. 136.
[161] Krčálová 1989, str. 8.-9.

4. Význam a smysl lásky

Láska má v umění (i v životě) mnoho podob. Pro naše téma je zajímavé pojetí a výtvarná prezentace manželské lásky mezi panovnickým párem. Souvisí velmi těsně se zobrazováním tzv. imperiální myšlenky, ve které se vztah (manželská láska) panovnického páru stává výraznou součástí dějin spásy i dějin lidstva, má svou minulost, kterou zpřítomňuje pomocí mytologických, biblických i antických historických předobrazů (ale také ve své genealogii); navazuje na ní pomocí zobrazení významných událostí ze své současnosti a směřuje k budoucnosti (pokračování rodu je její zárukou), k naplnění smyslu své moci a k vizi konce světa a druhého příchodu Krista. V křesťanském pojetí je láska „nejpřednější ze tří teologických ctností“.[162] Podle církevního učení znamená láska jak lásku k Bohu (*amor Dei*), tak současně lásku k bližnímu (*amor proximi*). Skutečné hodnoty nabývají až existují-li spolu. Od 13. století se rozvíjela představa lásky k Bohu v podobě světla, planoucího ohně. [163] Od té doby byla postava křesťanské lásky (zejména v italském umění) zobrazována s plamenem, obvykle vycházejícím z nádoby ve tvaru antické vázy, kterou drží v ruce (nebo hořící svící). Od 14. století se objevuje postava pozvedající planoucí srdce, jako by je nabízela Bohu. Toto zobrazení bylo někdy spojováno s atributy naznačujícími pozemskou lásku (štědrost), jako je roh hojnosti nebo mísa s ovocem. Tyto atributy i představy pronikají v 15. století i do světského umění a se světlem je zobrazována nebeská láska, která je součástí manželské lásky. Láska má v těchto dějinách svou moc a s láskou se získává moc. Oba tyto fenomény se tedy navzájem podmiňují a proto se prostupuje i jejich symbolika.

4. 1. Láska Anny a Ferdinanda

K lásce panovnického páru, Anny a Ferdinanda, se budeme vyjadřovat jen na základě interpretace vazby mezi Královskou zahradou, budovou letohrádku a obrazy a symboly v jeho sochařské výzdobě. Znamená to tedy, že budeme sledovat, jak Ferdinand jako stavebník chtěl tento vztah prezentovat – vizualizovat. Z toho samozřejmě vyplývá i povaha této lásky, její význam i to, že její zobrazení nebylo určeno všem, ale pouze vyvoleným (členům rodiny, přátelům, hostům).

Určujícím prostředím této prezentace lásky je zahrada ve všech významech, které jsme již uvedli: uzavřená zahrada – pozemský ráj, ráj na nebesích, zahrada slasti, zahrada lásky.

[162] Hall 1991, str. 246.
[163] Hall 1991, str. 246. - Tento pojem rozvinul Bonaventura

Otevřená zahrada – líbezné místo mýtických *zlatých časů,* krajina *Arkádie.* Letohrádek v této zahradě, ať už uzavřené nebo otevřené, představuje zároveň symbolický příbytek bohů, Boha i panovnické rodiny.

Koncept Královské zahrady a letohrádku v souvislosti s tématem lásky se váže především k představě *zahrady lásky. Zahrada lásky* byla uzavřená (stejně jako klášterní zahrada) a sloužila jen vyvoleným – urozeným a schopným lásky. Tradice dvorské lásky se v renesanci spojila s humanistickou kulturou. *Zahrady lásky*[164] měly řadu shodných prvků s zahradou rajskou, rajský pramen života v ní zastupovala studna mládí. Ve světském umění dominuje *zahradě lásky* Amor na fontáně. V případě Královské zahrady na Pražském hradě Amora na Zpívající fontáně zastupuje chlapec hrající na dudy.[165] Fontánu tvoří dvě nad sebou umístěné nádrže ve tvaru mušle, spojené silným sloupem. Dřík sloupu je bohatě zdoben figurálními motivy mýtických postav. Původně nad ním bývala ještě dvouhlavá orlice. Fontána odkazuje k pramenu mládí, ke zdroji blaženosti. Pramen mládí mohl být chápán alegoricky jako jeden ze symbolů duchovní obnovy. Renesance přispěla k tomu, že při zobrazování fontány jako zdroje mládí získala rozhodující význam smyslnost. Tak je tomu například na nástěnné malbě, připisované Giacomo Jacquerimovi (první polovina 15. století), v piemontském zámku Manta. Ve dvou nádržích nad sebou jsou zobrazeni mladíci objímající se s dívkami, nad nimi pak bdí amorek vystřelující své šípy.[166]

Pramen mládí figuruje na mnoha dílech, která jsou taktéž spojena s obrazem pozemského ráje, se *zahradou rozkoše*.[167] Podle římského mýtu, jenž se znovuobjevil ve středověké francouzské literatuře, nymfa Juventus byla Jovem proměněna v pramen, vyznačující se schopností omladit všechny, kteří se v něm smočí. Dějištěm tohoto příběhu je Arkádie, pastýřský ráj, kterému vládne Pan, Bůh stád. V Arkádii žijí pastýři a pastýřky, nymfy a satyrové v ovzduší romantické lásky. Pastýři, vyobrazení na Zpívající fontáně v Královské zahradě, by mohli být spojníkem mezi Královskou zahradou v Praze a bájnou Arkádií. Tomu by z části odpovídala i sochařská výzdoba pražského letohrádku s vyobrazením satyrů.

V obrazech lásky mají důležitou roli zvířata (skutečná i bájná), jejich podoba, líčení jejich vlastností slouží k jejich symbolické interpretaci. Některá z nich se objevují i v reliéfech na letohrádku v Královské zahradě. V raném novověku se v souvislosti s tématem lásky

[164] Mezi středověkem a renesancí se zahrada lásky mohla stát i obrazem falešného ráje – zahrady rozkoší, které vedou k zatracení člověka – viz obrazy Hieronyma Bosche.
[165] Dudy představují falický symbol, jehož význam je posilněný tvarem nástroje. Viz Hall 1991, str. 123.
[166] Delumeau 2003, str. 144.
[167] Delumeau 2003, str. 145.

častěji objevuje labuť, která je symbolicky spojována s láskou jak světskou tak křesťanskou. Podle Ovidiových *Proměn* a Horatiových *Ód* byla labuť taktéž atributem Venuše, bohyně lásky a plodnosti, matky Amora. Často se objevovala v páru zapřaženém do Venušina vozu. Pro svou bělost byla labuť symbolem čistoty duše (také panenské čistoty Mariiny), trpělivosti a dobré smrti.[168] Pro svou věrnost partnerovi se stala i symbolem manželské věrnosti.

Jedním z nejstarších křesťanských symbolů lásky je i holubice. Již ve starém Orientu byla posvátným ptákem, zasvěcovaným bohyním plodnosti, a symbolizovala manželskou lásku a věrnost. Holubice patřila k atributům Venuše[169]. Společně s labutěmi táhly holubice Venušin vůz. Holubice představuje proroka. „Podle *Fysiologu* (I,35) vyslal Bůh nejdříve do světa celou řadu proroků, podobně jako chovatel vypouští holuby. Ti však člověka k věčnému životu nepřivedli, to se podařilo, až když Bůh poslal do světa svého jediného Syna.“[170] Ve starém zákoně se setkáme s holubicí, která byla vypuštěna Noemem z archy (*Gn* 8,8-11) jako svědek opadnutí potopy. Stala se symbolem dobré zprávy a míru s olivovou snítkou v zobáčku. Olivová ratolest byla znamením pokoje a usmíření, proto ji nosili poslové a prosebníci.[171] Tento výjev měl symbolizovat naději na věčný život a pokoj. Není na letohrádku zobrazen přímo, ale zastoupen postavou boha Iana.

Pes, znázorněný na reliéfu Ferdinanda a Anny[172] má s nejvyšší pravděpodobností být symbolem jejich manželské věrnosti. V tomto významu bývá obvykle zobrazován u nohou nebo v klíně ženy, protože ženská věrnost je základním předpokladem manželské lásky a dobře fungující rodiny. Pes je dále vyobrazen ve výjevu s Ferdinandem na honu[173] a na reliéfu zobrazujícím Európu ležící na býkovi.[174] Ovšem pes v době vzniku reliéfů mohl být též běžným žánrovým motivem.

Na letohrádku je na několika reliéfech znázorněn i motýl, obvykle je motýl usazený na stromu. Jedná se o soklový reliéf západního průčelí s výjevem Apollóna a Marsya,[175] dále o dva soklové reliéfy východního průčelí, oba věnované vyobrazení válečných trofejí. Motýl na těchto reliéfech sedí na vysokém pařezu.[176] Antickými autory byl považován za symbol duše

[168] Royt – Šedinová 1998, str. 126-127.
[169] Royt – Šedinová 1998, str. 123 cit. dle Ovidiua, *Metamorfózy* XV, 386.
[170] Royt – Šedinová 1998, str. 123.
[171] Royt – Šedinová 1998, str. 103.
[172] Bažant 2006, str. 289. obr. č. 46.
[173] Bažant 2006, str. 290. obr. č. 47.
[174] Bažant 2006, str. 294. obr. č. 55.
[175] Bažant 2006, str. 306. obr. č. 79.
[176] Bažant 2006, str. 333. obr. č. 145. a str. 345. obr. č. 171.

osvobozující se z těla,[177] v křesťanské umění je pak symbolem vzkříšení.[178] Mohl by být vzpomínkou na zemřelou královnu Annu.

Ferdinand a Anna, tedy hlavní postavy této zahrady, jsou přímo zobrazeni na reliéfu ve třetím cviklu západní fasády,[179] v souvislosti s Ferdinandovými genealogickými a státními mocenskými symboly a tématy a v návaznosti na Venušinu návštěvu v dílně Vulkánově. V interpretaci reliéfu Ferdinanda a Anny je důležité „číst" řeč těl v souvislosti s dobovými panovnickými portréty, svatebními portréty urozených a zobrazením panovnických párů jako donátorů děl s náboženským obsahem, jež mohla mít funkci epitafů.[180] Postavy obou jsou idealizované, zachycené v mladém věku. Bažant se domnívá, že by jejich mládí mohlo být připomínkou jejich svatby.[181] Ale u obdobných panovnických portrétů, zvláště v případě, že je již jeden z páru po smrti (Anna † 1547), by se spíše dalo očekávat, že se oba setkávají ve chvíli vzkříšení na konci věků (v ideálním věku třiceti tří let). Tomu by mohlo odpovídat i Annino gesto „jako na uvítanou." Anna podává Ferdinandovi větvičku vavřínu.[182] Oba stojí vzpřímeně a čelem k sobě, jsou si rovni a dívají se navzájem do očí. Zrak lze chápat jako nejvznešenější smysl, oči jsou oknem do duše. Tak tedy láska sdělená pohledem, jak by tomu v případě vzájemného pohledu panovníků na reliéfu mohlo být, představuje nejvyšší cit. Oba mají paže vztažené k sobě navzájem. Anna větvičku[183] pravou rukou podává, Ferdinand ji levicí přijímá[184]. Toto gesto paží je možné interpretovat jako symbolické předání života.[185] Motiv vavřínu se objevuje také v ostění okna pod tímto výjevem.[186] Vavřín je rostlina spojovaná v symbolice s očistou jak tělesnou, tak duchovní. Postupně se vavřín stal znamením triumfu, věnčili se jím totiž vítězní vojevůdci, kteří tím chtěli své tělo očistit od prolité krve. Podle Ovidia se Dafné proměnila v keř vavřínu, aby unikla bohu Apollónovi, který pak předeslal užití vavřínu: *„ …alespoň stromem mým budeš. Já vždycky tě nositi budu na vlasech,*

[177] Royt – Šedinová 1998, str. 112.
[178] Hall 1991, str. 286.
[179] Bažant 2006, str. 143-146.
[180] Vzpomínkových obrazů na zemřelé.
[181] Bažant 2006, str. 143.
[182] Viz Bažant 2006, str. 144, nikoli z keře fíkovníku.
[183] Často byla tato větvička historiky interpretována jako fíkovník (dokonce z pražské Královské zahrady), ten má však jinak tvarované listy.
[184] Jak správně, na rozdíl od jiných, zdůrazňuje Bažant 2006, str. 289.
[185] Před nástupem renesance bylo obvyklé znázorňovat Boha jako druhou osobu Trojice, ale v pozdějších dílech se přizpůsobuje „patriarchálnímu" typu Boha Otce. Vdechuje „dech života" v Adamovo chřípí nebo napřahuje ruku, aby svým dotykem předal život. Hall 1991, str. 35.
[186] Bažant 2006, str. 145.

na lyře své, na svém, vavříne, toulci. Ty budeš věnčiti vítěze římské…"..[187] Vavřínové věnce v tomto smyslu užívali i křesťané.[188] Vavřín je také atributem nejvyššího boha Jupitera.[189]

4.2. Láska a moc? Moc lásky?

Souvislost obrazu Anny a Ferdinanda s příběhem Venuše a Vulkána,[190] je spíše narážkou na Ferdinandův rodokmen než vztah k Anně. Venuše v přestrojení za pozemšťanku svedla Anchísa, trojského pastýře. Z jejich spojení se narodil Aeneas, praotec Římanů[191] a mýtický předek Habsburků. Podle Vergilia Venuše požádala Vulkána, aby ukoval zbroj pro jejího syna Aenea, když se chystal jít válčit do Latia.[192] Venuše je na letohrádku vyobrazena také v reliéfu na soklu sloupu západního průčelí, jak spolu s Amorem připravují lék pro Aenea.[193]

Už do středověkých představ pronikala jako personifikace lásky její antická bohyně, Venuše. Splývala v některých obrazech s Pannou Marií (podoba, atributy, postoj těla) nebo svatými pannami a postupně pomáhala rehabilitovat obraz ženy, spojené s představou satana a hříchu, ale také získávala abstraktní význam a moc nad člověkem. Vlivem pronikání humanismu obraz Venuše a jeho vrstevnaté interpretace sílily a konkretizovaly se v podrobnějším líčení Venušina mýtu.[194] Venušin doprovod tvořily další postavy, zejména její syn Amor, malý chlapec s lukem a šípy (je předlohou postav putti). Láska jako Amorovy šípy zasahovala lidi bez rozdílu a slepě, proto má někdy Amor i zavázané oči. Láska, která takto nenadále a ze skrytu působí na člověka je láska smyslová (erotická), je to vášeň, která může i škodit, není to ušlechtilá láska manželská, ale může potkat každého a zobrazovala se spíše ve světském umění pro potěšení nebo s moralizujícím posláním. Doprovodnými postavami Venuše se staly v renesančním umění i personifikace přírodních sil, lidských temperamentů apod., láska se tak stávala součástí přírody, která působí na člověka a tvoří obraz jeho světa. Z antiky pochází i řada mýtických a historických příběhů lásky, které se šířily díky opisům a později i tiskům klasických děl. V nich se zároveň s působením lásky předvádí boj (vnitřní i vnější) mezi dobrem a zlem, témata lovu, hry, a s nimi i vítězství a moc lásky. Láska se stává

[187] Royt – Šedinová 1998, str. 105-106 cit dle Ovidia, *Metamorfózy.* I,548-567.
[188] Royt – Šedinová 1998, str. 106.
[189] Bažant 2006, str. 145.
[190] Vulkán, kulhavý božský kovář, byl její manžel, kterému byla nevěrná s bohem války, Martem.
[191] Hall 1991, str. 477.
[192] Hall 1991, str. 492.
[193] Bažant 2006, str. 300. obr. č. 68
[194] Viz např. Botticelliho svatební obrazy pro Medicejské (Zrození Venuše, Primavera, Venuše a Mars, Kamilla a kentaur ad. ze 70.-80. let 15. století.)

součástí lidského osudu (také nového fenoménu). To, že se na řadě mýtických výjevů objevují nahá lidská těla naznačuje jinou, ideální úroveň bytí (jako v antice).

Na západním, tzv. Ferdinandově průčelí, jsou i další mytologické milostné scény – cyklus Jupiterových lásek. „Takové cykly v renesančním umění Jupitera, jakožto alter ego objednatele výzdoby, zpravidla oslavovaly jako osvoboditele.[195] S Jupiterem unášejícím Európu[196] byl opakovaně identifikován Karel V. v narážce na jeho boj s Turky a obranu Evropy.[197] Výjev, jak Jupiter v podobě zlatého deště vstupuje k Danaé,[198] by mohl v 16. století být oslavou vlády přinášející mír a blahobyt. Zatímco ze spojení Jupitera, v podobě labutě, s královskou dcerou Lédou,[199] bylo počato mnoho dětí. V jiném výjevu se Jupiter zamiloval do chlapce Ganyméda,[200] proměnil se v orla a unesl ho na Olymp, kde ho učinil svým číšníkem.[201] Výjevy z cyklu Jupiterových lásek by mohly být alegoriemi smyslu panovnického manželství, jeho nevěry nejsou vnímány jako negativní jev. Věrnost se očekávala od ženy, ale mužská plodnost živila lásku. V Jupiterovi, svrchovaném vládci olympských bohů i smrtelníků se ztělesňovaly moc i božství, milosrdenství i schopnost chránit slabé.[202] Alegorii síly manželské lásky by představovalo jeho vyobrazení s manželkou Junonou, to zde však není. Místo toho cyklus jeho mimomanželských lásek, ve kterých se proměňuje v jevy i zvířata, aby dosáhl cíle, může představovat sílu lásky, která působí i na nejvyššího z bohů, natož pak na lidi. K milostným příběhům antických bohů a hrdinů je možné zařadit i Bakchův triumfální průvod na soklech sloupů západního průčelí, jenž je součástí výjevu o Bakchově lásce k Ariadně, dceři krétského krále Mínoa. Ariadné umožnila Théseovi, kterého milovala, aby se vrátil zpět z bludiště. Dočkala se však jen toho, že ji Theseus zanechal opuštěnou na ostrově Naxu. Tam ji přišel zachránit Bakchus, bůh plodnosti, utěšil ji a učinil z ní svou manželku.[203]

V pojetí a výkladech mýtických milostných příběhů můžeme pozorovat v této době stejný proces abstrahování lásky, jaký jsme sledovali v případě moci. Láska se předvádí jako

[195] Bažant 2006, str. 169.
[196] Únos Európy, dcery foinického krále Agenóra. Jupiter se do ní zamiloval a v podobě býka se vmísil do stáda, jež se páslo na pobřeží, kde si Európa hrála v doprovodu svých družek. Okouzlena jeho mírností mu ověnčila rohy květinami a sedla si mu na hřbet. Jupiter zamířil na širé moře a odnesl ji na Krétu, kde odložil svou klamnou podobu a učinil ji svou milenkou.
[197] Bažant 2006, str. 168.
[198] Danaé byla dcerou krále Akrisia z Argu. Věštba předpověděla, že krále zabije syn Danaé, a proto ji uzavřel do bronzové komnaty, aby k ní nemohli její nápadníci. Jupiter k ní pronikl v podobě zlatého deště a spojil se s ní.Jejich potomkem byl Perseus, který nešťastnou náhodou skutečně své děda zabil diskem.
[199] Léda, manželka spartského krále Tyndarea.
[200] Syna krále Tróa.
[201] Hall 1991, str. 145.
[202] Hall 1991, str. 207.
[203] Hall 1991, str. 69.

síla, která je mimo bohy i lidi a působí a ovládá je bez rozdílu z vnějšku. Její působení v rámci zahrady však nemusí být vnímáno negativně. Zahrada může být i humanistickým ideálním prostorem výchovy. Mohly by to potvrzovat scény z rodinného života faunů – satyrek. Pozitivní hodnoty jako jsou manželská láska, péče o rodinu a úrodu, která zajistí další život, jsou v sochařské výzdobě letohrádku zastoupeny cyklem z příkladného rodinného života satyrů a satyrek, kteří zde překvapivě nepředstavují nezkrocenou sexuální touhu. Jako by symbolický kontext letohrádku humanizoval tyto napůl zvířecí a napůl lidské bytosti. Antičtí fauni – satyrové se staly předlohou středověkých divých mužů, kteří představovali (v mužské podobě mužskou a v ženské ženskou) nekontrolovanou sexuální touhu, někdy i přírodní sílu. Byly to nahé a srstí porostlé lidské postavy. Ze středověku se v těchto významech udržela i postava (nebo jen maska) tzv. zeleného muže (green man), který má v reliéfech letohrádku obdobu v tzv. akantovém muži, jenž je porostlý listovím. V renesanci se užití těchto postav ještě více rozšířilo a obsahově upřesnilo.

Témata i symboly lásky ve výtvarném umění (ale i v obrazné řeči) se objevují jako součást imperiálního umění od středověku a s postupem doby (pod vlivem antiky) nabývají na vrstevnatosti významů.

Závěr

Letohrádek v Královské zahradě Pražského hradu byl v odborné literatuře dlouhou dobu prezentován jako *Letohrádek královny Anny*, jako stavba, kterou Ferdinand I. nechal zbudovat pro svou manželku královnu Annu nebo dokonce z její iniciativy. Čeští i zahraniční historici a historici umění formulovali a přejímali názor, že je to stavba, které je výrazem - symbolem jejich vzájemné partnerské lásky. Jan Bažant spolu s kolegy z Kabinetu pro klasická studia FLÚ AV ČR se od roku 2001 věnoval výzkumu Belvedéru, jenž mu umožnila podpora Grantové agentury AV ČR. V průběhu let 2003 až 2005 publikoval dílčí studie[204] k této stavbě a v roce 2006 byly výsledky grantu publikovány v nakladatelství Academia v knize: *Pražský Belvedér a severská renesance*. J. Bažant kriticky zhodnotil starší interpretace a vyšel, jako odborník sledující vliv antických tradic v české kultuře středověku a raného novověku, především z vlastního formálního a obsahového rozboru architektury samé, jejího urbanistického kontextu a z ikonografického rozboru sochařské výzdoby i písemných

[204] Bažant 2003a, 2003b, 2004, 2005

pramenů. Své závěry podpořil rozbory četných, zejména italských, analogických staveb a jejich dosavadní interpretace v odborné literatuře a postavil se proti starším interpretacím Belvederu jako stavby „demonstrující královskou lásku.“[205] Bažant se dále domnívá, že Ferdinand sice stavbu inicioval, ale u její architektonické koncepce nestál. Podle archivního dokumentu z 1. června 1538 totiž Stellu najal císařský vyslanec v Janově a dohodl s ním zadání stavby. Císařským vyslancem v Janově byl tehdy Gomez Suarez de Figueroa. Ačkoliv není v archivních dokumentech týkajících se pražského Belvedéru nikde jmenovitě uveden a s jeho jménem se nesetkáme ani v sekundární literatuře o této památce, musel to být on, kdo v Janově jednal se Stellou. Tato skutečnost je neobyčejně významná, protože Suarez de Figueroa byl vysoce postavený muž s ohromným politickým vlivem. Spolu s milánským guvernérem, donem Ferrante Gonzaga, spravoval císařské záležitosti v severní Itálii, ale jeho faktický vliv byl mnohem větší.“[206] K tomuto tvrzení se ve své práci nevyjadřujeme. Pro nás je důležité, že smyslem celého projektu zahrady a letohrádku měla být podle Bažantových závěrů reprezentace Ferdinandovy moci a majestátu a zároveň i moci Habsburků. „Komplexní výzkum této památky přinesl zcela nový pohled na sochařskou výzdobu, která byla doposud všeobecně považována za pouhou řemeslnou dekoraci. Reliéfy mají jednotný ideový program vycházející především z Vergiliovy básně *Aeneis* a po formální stránce odkazují na tehdy oslavované antické sochy z římských, především papežských sbírek.“[207]

Bažantova argumentace je solidně podložena, ale soustředí se výhradně na způsoby reprezentace panovnické a rodové moci a lásku jako téma z této stavby a jejího kontextu vylučuje nebo pomíjí. V naší práci jsme se chtěli proto zaměřit na dobové obsahové vymezení fenoménů „moc“ a „láska“, abychom poukázali na souvislosti mezi nimi. Shodujeme se s Bažantem, že letohrádek není „stavbou z lásky. Ale to je v tom smyslu lásky jako romantického milostného vztahu mezi mužem a ženou, tedy tak, jak ji obvykle chápeme dnes. Ale přenášet dnešní obsah slova na dobu počátku novověku není možné (nejen v případě lásky, ale i u řady jiných pojmů). Domníváme se však, že reprezentace panovnické a dynastické moci na počátku novověku s jistým druhem lásky souvisela, dokonce ji brala jako podmínku uchování moci. Byla to láska mezi králem a královnou, vnímaná ještě ve středověkém kontextu dějin spásy jako nutná součást imperiální myšlenky, která bezesporu stála u zrodu projektu Královské zahrady a letohrádku. Proto jsme se zaměřili na dobové praktiky uzavírání dynastických sňatků, fungování a významu panovnického manželství a

[205] http://www.flu.cas.cz/newweb/belveder.html
[206] http://www.flu.cas.cz/newweb/belveder.html
[207] http://www.flu.cas.cz/newweb/belveder.html

rodiny v souvislosti s veřejným politickým působením panovnického páru. Důraz jsme kladli nejen na ikonografii stavby a sochařských reliéfů, ale na významuplný kontext stavby v Královské zahradě, takže jsme se zabývali i symbolickými významy zahrady ve spojení s panovnickým párem. V této souvislosti jsme posunovali i Bažantovy interpretace architektury, jejích prvků a sochařské výzdoby.

Rozlišovali jsme v zahradě a ve stavbě symboly, které jsou patrné z většího odstupu a byly určeny širší veřejnosti – byly to symboly moci. Zatímco symboly lásky je možné odhalovat až po vstupu do zahrady a až v bezprostřední blízkosti budovy. V té souvislosti nás zajímaly i způsoby komunikace v zahradě a budově, která byla výlučným prostorem panovnické rodiny a jejích hostů. Bažantova interpretace orientačních znaků ve stavbě a určení směru čtení její sochařské výzdoby nám tento přístup umožnila. Rozdělení sféry veřejné a soukromé je pro porozumění celému záměru nesmírně důležité a nebylo dosud zohledněno.

Zatímco interpretace stavby v zahradě není komplikovaná, interpretace sochařské výzdoby je složitější, ale potvrzuje naši koncepci prolínání fenoménů moci a lásky. Vyloženě milostné scény olympských bohů, kdy postavu Jupitera Bažant interpretuje jako Ferdinandovo *alter ego* jsou klíčové pro naše téma. V dobovém kontextu jsou interpretovány ve vazbě na vítězství, úspěchy jejich objednavatele, myslí se tedy vítězství v boji (faktickém i politickém). Ale pro danou dobu i vazbu na panovníka - muže budou důležité i z pohledu, jak zachycují muže jako aktéra erotické scény a dotýkají se důležité otázky úlohy mužské sexuality panovníka. Nedoceněná v dosavadní interpretaci sochařské výzdoby letohrádku zůstává i genealogie Habsburků, která se odvíjí od mýtického Aenea, zakladatele Říma. Aeneas je synem bohyně lásky Venuše, takže i její role a výklad byly pro naše téma důležité.

Nebylo a ani nemohlo být naším cílem tuto studii uzavřít nějakým definitivním závěrem. Snažili jsme se jen naznačit, že kromě historických, archivních a čistě analytických uměnovědných metod je možné k této stavbě přistupovat i z hlediska kulturní antropologie a oživit tak diskusi kolem významu a funkce této stavby.

5. POUŽITÁ LITERATURA

Balšánek, A.: *Belvedere, letohrádek královny Anny na Hradčanech*, Praha 1897

Bažant, J.: *Pražský Belvedér a severská renesance*, Academia 2006

Bažant, J.: *Dílčí studie*, 2003a, 2003b, 2004, 2005

Blažíček, O. J., Kropáček, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*, Odeon 1991

Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, Triáda 1998 (Pův. vyd. 1993)

Delumeau, J.: *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*, Argo 2003 (Pův. vyd. 1992)

Fink, E.: *Oáza štěstí – Zahrada Epikurova*, Praha 1992 (Pův. vyd. 1957)

Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Mladá Fronta 1991 (Pův. vyd. 1974)

Huizinga, J.: *Podzim středověku*, H§H 1999 (Pův. vyd. 1941)

Janáček, J.: *České dějiny. Doba předbělohorská. Kniha I., díl I.*, Academia 1971

King, M.L.: *Žena renesance* in: Garin, E.: *Renesanční člověk a jeho svět*, Vyšehrad 2005 (Pův. vyd. 1992)

Kořán, I.: *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Academia 1989

Krčálová, J.: *Renesanční architektura v Čechách a na Moravě*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Academia 1989

Krčálová, J.: *Stella, Paolo della*, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995b

Law, J. E.: *Vládce*, in *Renesanční člověk a jeho svět*, Vyšehrad 2003 (Pův. vyd. 1992)

Lazarová, M., Lukas, J.: *Praha, Obraz města v 16. a 17. století*, Praha 2002

Lebe, R.: *Království jako věno (Sňatková politika v dějinách)*, Brána 1999

Le Goff, J.: *Středověký člověk a jeho svět*, Vyšehrad 2003 (Pův. vyd.1996)

McLean, A.: *Architektura rané renesance ve Florencii a střední Itálii*, in: *Umění italské renesance*, 1996 (Pův. vyd. 1994)

Mihulka, A.: *Královský letohrádek zvaný Belvedere na Hradě pražském*, Praha 1939

Morávek, J.: *Z dějin královské zahrady v Praze*, in: *Umění II., a. 1-7*, 1938

Otis-Cour, L.: *Rozkoš a láska - Dějiny partnerských vztahů ve středověku*, Vyšehrad 2002 (Pův. vyd. 2000)

Ovidius: *Proměny*, Praha 1974

Preiss, P.: *Italští umělci v Praze*, Panorama 1986

Petrů, J.: *Historický vývoj zahradního umění, jeho ochrana a péče*, in: *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Libri 1999

Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Mladá fronta 1998

Schmidt, J-C., *Svět středověkých gest*, Vyšehrad 2004 (Pův. vyd. 1990)

Šimánková, E.: *Architektura české renesance*, Praha 1961

Vacková, J.: *Van Eyck*, Academia 2005

Vilímková, M., Líbal, D.: *Umění renesance a manýrismu. Architektura*, in: *Praha na úsvitu nových dějin*, Panorama 1988

Vlček, P.: *Umělecké památky Prahy, Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000

Zlatohlávek, M.: *Nevěsta v uzavřené zahradě.* Katalog výstavy v Národní galerii v Praze, Praha 1995