

1. ÚVOD

Šachová hra již odedávna sloužila zejména k rozptýlení a pobavení králů a královen, císařů, sultánů, ale i osob duchovních, papežů, biskupů či mnichů. Již od doby svého vzniku měla být hrou ušlechtilou a vznešenou, jež nutí hráče k velké koncentraci, přemýšlení, soustředěnosti, ale také k rozvíjení fantazie a předvídavosti. Šachy jsou hrou, která zaměstnávala hlavy filozofů, myslitelů, duchovních vůdců a historiků od dob dávných až do současnosti.

Šachovnice, na níž se královská hra odehrává, byla původně jednobarevnou deskou. K jejímu dělení na barvu černou a bílou nebo na jiné barvy, ovšem vždy světlou a tmavou, došlo až ve 14. století, kdy se hra rozšířila po Evropě a stala se nejoblíbenější hrou tohoto kontinentu. Jinak tomu je na Dálném východě, kde převládá jednobarevná šachovnice až do dnešní doby. I svatý Jeroným mluvil o šachovnici ve spojení s městem Babylon, kdy hrací deska představuje město, a vyvýšené okraje kolem šachovnice jsou jeho hradbami, které byly tak vysoké, že ve městě byla stále tma.

Kde přesně šachová hra vznikla bohužel nelze s přesností určit, protože díky své veliké oblibě se velmi rychle šířila po celém světě a každá země si pravidla hry přizpůsobila své kultuře. Pravděpodobně ale je, že hra se přes Indii dostala do Persie, odkud putovala do Arábie a z Východu pokračovala až do Evropy.

Ve středověké Evropě se hra v šachy těšila tak veliké oblibě, že byla předmětem k sepsání mnoha traktátů a dala vzniku jedné z nejvýznamnějších šachových moralit s názvem *De moribus et de officiis nobelium super ludo scaccorum*, jejímž autorem je dominikánský mnich Jacobus de Cessolis.

V době renesance byla hra stále nejoblíbenější hrou vznešených lidí, ačkoliv tehdy vznikaly i jiné dodnes oblíbené hry, jako byly dáma a karty. Na základě významné změny pravidel vznikaly první šachové učebnice, první šachoví mistři se mezi sebou utkávali při nově vznikajících mistrovstvích v šachové hře a v neposlední řadě byla hra šachová často předmětem zobrazování.

Tato bakalářská práce se bude zabývat obrazem „*Partita a scacchi*“ (Šachová partie) namalovaném ve 30. letech 16. století cremonským malířem a architektem Giuliem Campim. Abychom si však mohli přiblížit dobu, kdy Campi tento obraz vytvořil a jakým způsobem se dílo liší od ostatní Campiho tvorby je třeba si podrobněji přiblížit malířův život a dílo. První kapitola této bakalářské práce se bude zabývat z části shrnutím pramenů a literatury, která se

vztahovala k malířovu dílu a životu, a z části pak poskytnutím podrobnějších informací o Giuliu Campim a jeho díle.

Druhá kapitola se vrátí do hluboké minulosti. Odtud bude možné přiblížit původ šachové hry, literaturu vztahující se k ní a celkové proměny hry od dob jejího vzniku až do současnosti. Bude rozdělena do tří částí, chronologicky pojednávajících o významných událostech v historii šachové hry.

Kapitola třetí se bude podrobně zabývat zobrazováním šachové hry v umění a jejími nejčastějšími ikonografickými schémata od dob nejstarších až přibližně k době vzniku Campiho obrazu *Šachová partie*, a dále zhruba do poloviny 16. století.

Obsah kapitoly čtvrté bude pojednávat o malířce Sofonisbě Anguissole, jednak proto, že tato malířka pocházela, stejně jako Giulio Campi z Cremony, ale také proto, že je autorkou jednoho z nejkrásnějších obrazů se šachovou tematikou s názvem *Partita a scacchi*. Kapitola bude rozdělena do dvou částí, z nichž první část bude pojednávat o malířčině životě a díle a v druhé části bude podrobněji rozebrán obraz *Partita a scacchi*.

Následující kapitola bude pojednávat zejména o traktátu Jacoba de Cessolis a jeho vlivu na personifikaci šachových figurek. Dále se bude zabývat vývojem jednotlivých šachových figurek a jejich proměnám, jak vzhledovým, tak pohybovým.

Vyvrcholením celé bakalářské práce bude v poslední kapitole podrobný ikonografický rozbor obrazu *Partita a scacchi*. Tento obraz se dosud svého podrobného rozboru nedočkal, a když ano, jednalo se o nepřiliš podložené hypotézy; proto bude v této kapitole v první části podrobně popsán a v části následující za pomoci srovnání s ostatními díly se šachovou tematikou bude objasněn jeho skrytý význam.

2. GIULIO CAMPI UMĚLEC

V úvodu do této kapitoly bych chtěla v první řadě zmínit, že život a dílo významného cremonského malíře Giulia Campiho i s příslušnou bibliografií je možné nalézt ve dvou slovníkových heslech a to ve slovníku zahrnujícím jména a díla umělců *The Dictionary of Art*, v německém lexikonu umělců *Thieme Becker Künstler Lexikon* a v dalších pramenech a odborné literatuře, jejímuž výčtu se v této kapitole budu níže věnovat.

Bohužel nemáme mnoho dochovaných informací, které by nám mohly podrobněji popsat život tohoto lombardského malíře, dokonce ani přesné datum jeho narození nám není zcela přesně známo. Víme, že pocházel z rodiny italských malířů, kteří určovali uměleckou tradici provinčního města.

Rod Campi pocházel z města Cremona v Lombardii, které bylo hlavním městem stejnojmenné provincie. Malířská dílna rodiny Campi byla činná zde i na jiných místech Itálie od pozdního 15. století až do sklonku století 16. Synové Antonia Campiho, Galeazzo Campi (1477 Cremona – 1536 Cremona) a Sebastiano Campi (†1522/31), byli malíři sdílející zřejmě stejnou dílnu. Galeazzo Campi se stal otcem Giulia, Antonia a Vincenza, z nichž Giulio a Antonio Campi byli malíři a architekti, kteří spolupracovali na mnoha dekorativních cyklech poloviny 16. století. Později i nejmladší z bratří Vincenzo započal svou cremonskou uměleckou dráhu v rodinné dílně. Třetí z generace malířské rodiny Campi zahrnuje Antoniova syna Claudia Campiho, jehož kresby jsou jeho jménem signovány.¹ O popularitu malířské rodiny se z velké části postaral i Giulioův bratr Antonio Campi, který se kromě činností v oblasti malířství a architektury zabýval i literaturou. O rodině se často zmiňoval ve svém traktátu *Cremona fedelissima città*.² Zmínka o cremonských malířích se však ve Vasariho *Životech* nenachází i když v roce 1566 podnikl cestu po severní Itálii.

Od 80. let 16. století se začala objevovat literatura, která se podrobněji zabývala Cremonou a jejími umělci včetně proslulé malířské rodiny Campi.

Stručný životopis Giulia Campiho, jeho dílo a podrobnou bibliografii vylíčil Giuseppe Bresciani, notář a vydavatel cremonských rukopisů, v prvním uměleckém slovníku mistrů z Cremony s názvem *La virtù ravivata de' cremonesi insigni*.

Dále se o rodině Campi zmiňuje roku 1681 Filippo Baldinucci ve čtvrtém pokračování spisu *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* nebo Antonio Maria Panni v díle

¹ Francesco MALAGUZI-VALERI: Giulio Campi, Jane Turner (ed.), in: *The Dictionary of Art* V, London 1996, 545.

² Pavla HLUŠIČKOVÁ: Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho, Praha 2010, s. 5.

Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della citta e sobborghi di Cremona (1762) mnohokrát zmiňuje jméno Giulia Campiho. Posledním, kdo se v 18. století věnoval cremonským malířům, byl Gian Battista Zaist, jenž v roce 1773 mimo jiné Giulio Campimu věnoval studii *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* obsahující o umělci dvacet stran.

Práce *Il catalogo della Pinacoteca del Civico Museo* vyšla v roce 1931, na tento katalog navázal v 50. letech 20. století katalog *Pinacoteca di Cremona*. Další katalogy cremonského umění následovaly v 80. a 90. letech 20. století.

Mario Marubbi je editorem nové řady soupisových katalogů muzea vycházejících od roku 2003. V letech 2003 - 2004 vyšel katalog *La pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento* a práce *La pinacoteca Ala Ponzzone. Dal Duecento al Quattrocento*.³

Kromě výše zmíněných pramenů, které nás zasvěčují do cremonského malířství je zde i literatura zabývající se Giuliem Campim, jako umělcem. Nejstarší monografie malíře byla napsána italskou badatelkou Aurelií Perotti pod názvem *I pittori Campi da Cremona*. Kromě této monografie zůstává dosud jedinou prací, jež zaznamenává život a dílo cremonského malíře Giulia Campiho práce *Studi su Giulio Campi*, jejímiž autory jsou Giovanni Godi a Giuseppe Cirill, publikovaná v roce 1978. Roku 1985 vyšel největší katalog věnovaný malířské rodině Campi *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* a v roce 1997 pod vedením Giulia Bory a Martina Zlatohlávka vyšel rozsáhlý katalog *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*.⁴

Kromě Giulia Bory se malířem Campim zabýval od roku 1992 i historik umění Marco Tanzi, který Giuliovi věnoval několik článků vyšlých v časopisech *Prospettiva* a v *Bulletinu d'Arte*. Tanzi zároveň přispěl svou statí *Due novità per il catalogo di Giulio Campi* do již výše zmíněného katalogu *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*. Tanziho poslední práce, která byla publikována v roce 2004, nese název *I Campi*.

Historička umění Mina Gregori⁵ je poslední z trojice autorů intenzivně se zabývajících Giuliem Campim. Díky spolupráci především těchto tří autorů mohla vyjít v roce 1990 publikace *Pittura in Cremona* v níž byl zhodnocen vývoj cremonské malby 11. stoletím počínaje a 18. stoletím konče.

³ HLUŠIČKOVÁ 2010:(pozn. 2), 5 – 7.

⁴ Italský historik umění Giulio Bora je v současnosti největším odborníkem na dílo a život malíře Giulia Campiho, jehož dílem se zabývá od 70. let 20. století. Bora cremonskému malíři Campimu věnoval svou doktorskou práci, která byla posléze publikována v jednotlivých článcích v časopise *Paragone*. Citováno: HLUŠIČKOVÁ 2010, (pozn. 2), 8.

⁵ I tato historička umění přispěla svou statí „*Ragioni di una rivcerca*“ do katalogu *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecent*. Ve statí shrnula všechny prameny zabývající se uměním v Cremoně od 16. do 20. Století. Citováno: HLUŠIČKOVÁ 2010, (pozn. 2), 9.

Dalším autorem, který se zabýval tématem rodiny Campi byl například Bram de Klerck, který roku 1999 publikoval knihu *The brothers Campi. Images and Devotion. Religious painting in sixteen – century Lombardy*.⁶

Malíř Giulio Campi je v naší literatuře zmíněn v katalogu, jehož autory jsou Martin Zlatohlávek a Giulio Bora, nesoucího název *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*. Katalog vyšel k příležitosti výstavy, která proběhla v roce 1995.

Cremonský malíř Giulio Campi (Cremona asi 1508/10 †5. března 1573) se narodil jako nejstarší syn Galeazza Campiho, který byl rovněž malířem v tomto lombardském městě. Jeho otec Galeazzo byl spolupracovníkem malíře Boccaccia Baccina, což byla vůdčí osobnost výtvarného života v prvním dvacetiletí 16. století, po něm nastoupil na místo vůdčí osobnosti jeho syn, Camillo Boccacino, který se v Benátkách inspiroval Tizianovou tvorbou a přinesl do Cremony nové výtvarné podněty.⁷

Giulio Campi se v cremonské výtvarné společnosti prosazoval zejména mezi léty 1525 – 1535 a ve čtyřicátých letech 16. století se postavil do čela rodinné dílny s dlouholetou tradicí. Dílna, ve které měl Giulio v těchto letech hlavní postavení, profilovala výtvarnou činnost ve městě zhruba do osmdesátých let.⁸ Dobová literatura se o Giulio Campimu mimo jiné zmiňuje i v souvislosti s dekoracemi městských i venkovských sídel. Bohužel se však tyto práce v drtivé většině nedochovaly. Zachován zůstal pouze Palazzo Maggi v Candignanu, kde společně s Giuliem spolupracoval jeho bratr Antonio.⁹

První Campiho signované dílo je datováno do roku 1527 a jedná se o obraz *Madona s děckem a svatými Nazarem a Celsem*¹⁰, který byl původně určen pro kostel S. Nazaro e Celso v Cremoně, nyní je umístěn jako hlavní oltářní obraz v kostele S. Abbondio v Cremoně. Toto první doložené dílo z počátků Giuliovy tvorby, bylo mu tehdy devatenáct nebo dvacet let, nese stopy benátského tizianovského školení, ač malíř pravděpodobně nikdy za svůj život Benátky nenavštívil. Malíř se mimo jiné inspiroval tvorbou Tizianova žáka Moretta a malíře Romanina, kteří taktéž ukazují brešský vliv na tvorbu Giulia Campiho.¹¹ Kompozičně tato *sacra conversazione* navazuje na pozdní obrazy Giovanniho Bellini, ale benátská barevnost spadá do druhého a třetího desetiletí 16. století. Zřejmé je též použití stejné kompozice

⁶ HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 9 – 10.

⁷ Martin ZLATOHLÁVEK/Giulio BORA, *Kresby z Cremony 1500-1580*, Praha 1995¹, nestr.

⁸ *Ibidem*.

⁹ HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 4.

¹⁰ Toto dílo bylo naproti domněnkám Aurelie Perotti o padesát let později označeno Giuliem Borou za úplně první Campiho obraz. Citováno: Pavla Hlušičková 2010, (pozn. 2), 13.

¹¹ MALAGUZI-VALERI:(pozn. 1), 545.

v postavě sv. Nazara, která se objevuje v obraze *Madona s děckem a svatými* od Camilla Boccaccina, namalovaném pro kostel S. Maria di Cistelo v Cremoně.¹² Součástí Campiho obrazu byl původně nástavec se dvěma dalšími obrazy, zřejmě se jednalo o Zvěstování.

Ještě před rokem 1530 namaloval Campi obraz *Adorace Krista se svatým Matoušem, Antonínem Paduánským, blahoslaveným Albertem di Villa d'Ogna a donátorem*. V malbě tohoto obrazu Giulio Campi opouští na osy soustředěnou kompozici a zakládá ji na diagonálách. Ležící děcko je zobrazeno podle cremonské tradice Boccacia Boccaccina. Pohled do zobrazené krajiny v obraze není tizianovský ani giorgionovský, ale je malován pod patrným vlivem dürerovské tradice. Původně bylo dílo, pravděpodobně jako hlavní oltářní obraz, určeno pro kostel S. Mattia v Cremoně. Bohužel není známo, kdo byl jeho donátorem, ale zřejmě to byl někdo, jehož jméno bylo Mattia, protože nad jeho postavou je zobrazen svatý Matouš.

Giuliovy umělecký vývoj byl velice rychlý a během několika let projevil zájem o tvorbu malíře Pordenona, Giulia Romana a Raffaela. Tento vliv je patrný zejména u dvou oltářních obrazů a to u *Narození se svatými* a *Panna Marie se světcí a donátorem Marchesem Stampou*¹³ namalovaných kolem roku 1530 a na freskách pro kostel S. Maria delle Grazie v Soncinu taktéž z období kolem roku 1530, kdy v tomto městě pracoval u Massimiliana Sforzy.¹⁴ Na výzdobě kostela S. Maria delle Grazie se kromě Campiho podílelo ještě několik soncinských malířů. Giuliovy jsou proto připisány malby s výjevem Zvěstování Panně Marii na vítězném oblouku, v presbytáři kostela jsou jeho dílem čtyři postavy apoštolů, čtyři putti se nacházejí na stěně oddělující presbytář od hlavní lodi, dále církevní otcové v apsidě a nakonec klenba kostela s motivem větvoví s tondy s vyobrazením Krista, svaté rodiny, mučedníků a proroků.¹⁵

K obrazu pro cremonský kostel Santa Marta nel Duomo, ve kterém Giulio Campi namaloval *sv. Martu*, jsou dochovány přípravné studie nakreslené opět Boccaciem Boccacinem.¹⁶

Campi během svého působení v čele cremonské malířské dílny vyzdobil mnohé interiéry významných cremonských sakrálních staveb. Jedním z jeho nejvýznamnějších výzdob, u které mohl plně ukázat svůj freskařský talent, byla výmalba kostela sv. Agáty, pro kterou vytvořil cyklus freskových maleb ze života světice, jíž byl právě tento kostel v Cremoně zasvěcen. Pro apsidu cremonského kostela svaté Agáty vytvořil roku 1537 čtyři

¹² Dnes je obraz spravován Národní galerií v Praze.

¹³ Oba obrazy jsou vystaveny v Pinacoteca di Brera v Miláně. MALAGUZI-VALERI: (pozn. 1), 545.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 16.

¹⁶ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995: (pozn. 7), nestr.

rozsáhlé fresky, kde jsou zobrazeny vždy dva a dva obrazy na jedné stěně. Jedná se o výjevy ze života svaté Agáty: *svatá Agáta je vedena na mučení*, *Pohřeb svaté Agáty*, *svatý Petr uzdravuje svatou Agátu* a *Mučení svaté Agáty*. Jednotlivé scény legendy jsou vsazeny do prostředí s bohatou architekturou a jednotlivé scény od sebe oddělují dekorativní pásy z květin a ovoce. Ve všech zmíněných freskách je Campi v malbě poplatný Pordenonovi, zejména co se týče postav katů a kavalírů, a dalším mistrům tvořícím v Parmě. Součástí tohoto jedinečného ikonografického celku měla být zřejmě i freska *Výslech svaté Agáty*, k té se ovšem v Modeně dochovala pouze kresba.¹⁷ V polovině třicátých let vytvořil pro sakristii cremonského kostela svaté Agáty obraz *sv. Jiří s princeznou*, který je malován opět pod Pordenonovým vlivem.¹⁸

K cyklu obrazů se svatou Agátou se také vztahují kresby, z nichž jedinečná sbírka alba Clary – Aldringen se nachází v Praze v Národní galerii. Kresby k nám přivezl Johann Aldringen (1591 – 1634), jako válečnou kořist.

Kresebná studie kompozice celé scény fresky s výjevem *Mučení svaté Agáty*, se dochovala na prvním listu teplického alba. K fresce, *Svatý Petr uzdravuje svatou Agátu*, se v Národní galerii dochovalo několik studií a to dvě studie jednotlivých postav a dvě studie celkové kompozice. Studijní náčrt k fresce *Pohřeb svaté Agáty* pochází také z teplického alba Clary – Aldringen a dnes je uchován v pražské Národní galerii.¹⁹ Modelleto celé kompozice fresky je uchováno v Oxfordu ve sbírkách Ashmoleanova Musea.

Roku 1540 začíná Giulio Campi pracovat pro kostel svatého Zikmunda, zde vytvořil hlavní oltářní obraz s námětem *Panny Marie s děckem adorované světci a F. Sforzou a B. M. Visconti*. Společně s Camillem Boccaccinem tak započal výzdobu v apsidě a transeptu kostela. Pod vlivem Correggia zde vytvořil malbu v osmibokých polích s námětem *Putti nesoucích Nástroje Kristova umučení*, *Starozákonní proroky* umístil do lunet v bocích a jako jejich protipól zde vytvořil *Církevní otce*. Pro transept kostela pak vytvořil obrazy do obdélných polí se starozákonními výjevy s Mojžíšem a Šalamounem.²⁰

Ještě během práce na výzdobě kostela sv. Zikmunda spolupracoval Giulio Campi společně s Camillem Boccaccinem na výzdobě města a tvorbě dekorací pro slavnostní vjezd císaře Karla V. do Cremony, který se měl uskutečnit 18. 8. 1541. K různým dekoracím připraveným k této významné události patřily kulisy, sochy, kočáry a vozy. Úkolem malířského cechu bylo vytvořit celý tento honosný doprovodný materiál.

¹⁷ HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 17.

¹⁸ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995: (pozn. 7), nestr.

¹⁹ HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 17, 18.

²⁰ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995: (pozn. 7), nestr.

Roku 1547 podnítl biskup z Alby, Marco Girolamo Vida, opravu cremonského kostela sv. Markéty, ve které nechal zhotovit zajímavou ikonografickou náplň. Úkolem, který zahrnoval nejen výmalbu fresek v interiéru kostela, ale i architektonický návrh vnější fasády, byl pověřen Giulio Campi, který pro tento kostel vytvořil christologický cyklus podle Vidova spisu *Christias*. Celý cyklus s výjevy z Kristova života se nachází na bocích stěn vnitřku kostela a je záramován výjevy *Zvěstování*, *Adorací narozeného Krista* a *Ukřižováním*.

Tvorba dekorací k příležitosti již výše zmíněného slavnostního vjezdu císaře Karla V. do Cremony nebyla jedinou zakázkou tohoto typu. Giulio Campi měl být účastníkem při tvorbě výzdoby i dalšího vjezdu panovníka do města a to Filipa II. roku 1549.²¹

V 50. letech 16. století spolu se svým mladším bratrem Antoniem a zároveň i spolupracovníkem v dílně započal další práce na výzdobě kostela sv. Zikmunda, kde měl v posledním poli při vstupu dokončit freskovou výzdobu. Ornamentální výzdobou a dekorativními alegorickými postavami zaplnil boční stěny, do monochromních polí pak umístil výjevy ze Starého zákona jako předobrazy novozákonní ze života Ježíše Krista. V posledním poli roku 1557, pod vlivem Giulia Romana, ale i Andrei Mantegni, namaloval nástropní fresku s iluzivním průhledem do nebe otevřeným kruhovou stavbou podpíranou iónskými sloupy. V tomto iluzivním otevřeném prostoru se odehrává výjev seslání Ducha svatého na apoštoly shromážděné s Pannou Marií mezi sloupovím. Mezi Giuliova díla, kromě výzdoby sakrálních staveb, patřily i obrazy se světskou alegorickou tematikou. Jedním z těchto obrazů, kterým se později budu ve své práci zabývat podrobněji, je obraz *Partita a scacchi* – Šachová partie [1]. Tento velice zajímavý obraz vznikl zcela odděleně od ostatních Campiho prací.

Obraz *Partita a scacchi* byl namalován zhruba v první polovině 30. let 16. století a jeho autorství bylo Campimu připsáno někdy 60. – 70. letech 20. století. Do té doby zde byly domněnky, že autorkou obrazu je cremonská malířka Sofonisba Anguissola, která je zároveň autorkou o 20 let mladšího obrazu taktéž s tematikou šachové hry a která šachovou hrou v cremonských obrazech na Giulia Campiho navázala. Stylově lze dílo porovnat s freskovou výmalbou kostela S. Agatha, která ovšem s největší pravděpodobností vznikla až o několik let později než profánní obraz se zobrazením šachové hry. Dílo bychom také mohli srovnat s portrétem Giuliova otce Galeazza Campiho, který byl namalován v roce 1535 čili zhruba v době vzniku našeho obrazu [2]. Rysy Galeazza vykazují zejména v očních partiích podobnost se ztvárněním očí osob přítomných na šachovém obraze, jde o jistý výraz strnulé

²¹ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995: (pozn. 7), nestr.

zasněnosti, který je shodný jak v portrétu malířova otce, tak ve tvářích kibiců přihlížejících osudnému zvratu ve hře. Svými profánními obrazy se Campi zřejmě přiblížil i malíři Callistu Piazzovi, který tvořil v té době pod Raffaelovým vlivem.²²

Dílo Giulia Campiho ovlivňovalo umělecké dění v Cremoně ještě dlouho po jeho smrti, kdy z rodinné dílny vyšli další vyučení mistři a šířili odkaz rodiny Campi nejen do dalších měst severní Itálie, ale i do Zaalpí a mohli tak ovlivnit výtvarné umění přelomu 16. a 17. století.²³

²²HLUŠIČKOVÁ 2010: (pozn. 2), 16.

²³ZLATOHLÁVEK/BORA 1995: (pozn. 7), nestr.

3. HISTORIE HRY ŠACHOVÉ NAPŘÍČ STALETÍMI

*"Důležité je studovat šachové dějiny,
seznamovat se zevrubně s tvorbou velkých mistrů minulosti,
důkladně znát vývoj různých směrů a idejí v šachu;
to vše je předpokladem budoucích vlastních úspěchů."
Michail Botvinnik*

Během staletí dostaly dějiny šachu a šachové literatury charakter všeobecné lidské tvorby, pod jejímž vlivem se odráží ve všech odvětvích umění i vědy a působí jako jakési zrcadlo odrážející tvůrčí činnost hry. Prostřednictvím tohoto „zrcadla“ se šachy stávají uměním a vědou v jedné osobě.

Historie hry je velice obsáhlá, protože jako všechno, co nově vzniká, se s postupem času vyvíjí a mění, pravidla, hrací kameny, jen podstata hry šachové zůstává stále stejná. Bohužel se nedá s přesností určit, která země se stala matkou a kolébkou této hry, protože šachy se díky své veliké oblibě šířily po celém světě a každá kultura si svá pravidla hry trochu upravila.

Historii hry bychom mohli rozdělit do dvou úseků. Prvním úsekem by byla staletí, během kterých jsme schopni oddělit hru v šachy od ostatních deskových her v Indii a Orientu, v tomto období hra také získává svá samostatná pravidla. Za druhý úsek by se dal považovat triumf kdy v arabském světě a její následné rozšíření na evropský kontinent. Ve středověku již byly šachy plně rozšířeny a v 16. století dochází k upravení pravidel až do určitého stupně dokonalosti, tato doba také dala vzniknout již náročnější šachové literatuře.

3.1 Původ královské hry

První hry, které se šachu podobaly, se objevovaly ve všech vrcholných kulturách Asie, ve starém Orientu i v období antiky. Za zemi zrodu šachové hry byl šachovými historiky považován Egypt, díky freskám v hrobce královny Nefertáři (13. století př. n. l.) na nichž jsou vyobrazeni faraonové a vysoce postavené osoby hrající deskovou hru podobnou šachu [3]. Toto tvrzení bylo ale později vyvráceno.²⁴

Další domněnku o původu hry vyvolalo zobrazení na váze s vyobrazením Achilla a Ainta při hře v šachy [4]. První šachoví historici se totiž domnívali, že šachy mají svůj původ

²⁴ Roswin FINKENZELLER/ Wilhelm ZIEHR/ Emil M. BÜHRER: Šachy 2000 let dějin hry, Praha 1998¹, 11.

v Řecku. Podle legendy totiž Palamédes při mnohaletém obléhání Tróje vymyslel šachovou hru, aby zahnal dlouhou chvíli vojáků. Vynalezl prý jak šachy, tak hru v kostky. V případě zobrazení hry na váze ovšem zcela jistě nejde o šachy, ale o nějakou jinou, šachu podobnou deskovou hru.²⁵

S jistotou se dá určit, že mnohem dříve než Evropané umění šachu ovládali Arabové a Peršané. Tyto národy ovládaly hru na velice vysoké úrovni, ovšem rozsáhlé šachové spisy z 9. století označují jako místo zrodu Indii a tomuto původu odpovídá i nové zkoumání. Na indický původ hry poukazuje anonymní báseň z přelomu 6. a 7. století, ve které je zmínka, že šachy se do Persie dostaly z Indie.²⁶

Významný anglický vědec Herold James Ruthven Murray, autor knihy „*Historie šachu*“ z roku 1913, tvrdí, že šachy vznikly v 70. letech 6. století. Murray tím, ale myslel hru jako takovou s již pevně stanovenými pravidly. To dokládá báseň podrobně popisující terminologii i pravidla hry, jež vznikla někdy na přelomu 7. a 8. století, která popisuje, že hra se sem dostala za panování vládce Chusraua I. Anošarvana (? - 579). Deskové hry podobné šachu existovaly již o mnoho let dříve. Svou teorii Murray potvrzuje tím, že z doby dřívější než je 6. století nemáme žádné písemné záznamy o této hře.²⁷

Indický původ šachů taktéž dokládá dílo dochované v perské literatuře (242-651 n. l.) napsané v jazyce pahlaví *Čatrang-námak* čili „*Učebnice šachu*“. Slovo *čatrank* převjali Peršané z indického sanskrtu, v němž *čatur* (zn. čtyři) a *anga* (zn. část, oddíl). Původní indická šachová hra (čaturanga nebo čatrang) má tedy „čtyřkový charakter“. Jednotlivé šachové figury tvoří čtyři oddíly se čtyřmi druhy zbraní a původně ji hráli čtyři hráči na šachovnici o 64 polích.²⁸

Jugoslávský vědec Pavle Bidev zveřejnil roku 1951 zajímavý názor, že čtyřkový charakter čatragu má vztah k mystickým pojmům staroindickým. Jde tedy o boj čtyř živlů: vody, ohně, země a vzduchu ve spojení čtyřmi ročními obdobími a čtyřmi lidskými temperamenty a Čatrang tvoří strukturu světa. Hrací figury tvoří svými pohyby na desce jednotlivé geometrické symboly živlů převzatých z náboženských rituálů. Dáma představuje oheň (trojúhelník), věž je země (čtverec), střelec je vzduch (šesticípá hvězda) a jezdec představuje vodu (část kola).²⁹

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Jerzy GIŻYCKI: Šachy všech dob a zemí, 1972¹, 7.

²⁸ Ibidem.

²⁹ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 11.

Murray ve své knize mluví o hře „*Čtvero ročních období*“, což je hra se šachovnicí podobnou čatragu a kostkami a figurami zobrazujícími živly. Toto se objevuje i v čínském šachu, který souvisel s astrologicko-věštickými symboly a zobrazoval boj vesmírných sil Yin a Yang prostřednictvím figur představujících nebeská tělesa.³⁰

Do Íránu se šachy taktéž dostaly z Indie a v 7. století n. l. hru v šachy přejali od Peršanů Arabové. V dnešní šachové terminologii rozdělujeme šachy na tři evropské kultury: indicko-perskou, arabskou a evropskou. V dnešní šachové terminologii rozdělujeme šachy na tři evropské kultury: indicko-perskou, arabskou a evropskou.

Názvy jednotlivých hracích figur prodělaly několik set let dlouhý vývojový proces zde arabské názvy: al-šach (král), al-firzan (mudrc, vědec), al-fil (slon), al-faraz (jezdec), al-roch (zámek, věž) a al-bejzaq (pěšec). Pokud šlo ve hře o útok na krále, byla zde povinnost zahlásit nahlas „SCHACH“ (persky král), tento výraz doslova znamená: „Králi, dej si pozor!“ Ve chvíli, kdy byl král přemožen, použil se výraz „SCHACHMAT“ (Mat – v perštině bezbranný, umřel).³¹

Šachy se brzy dostaly i do Střední Asie (6. - 8. stol.) a odtud dále do Ázerbajdžánu, Arménie a Gruzie, putovaly dál na Dálný východ a vznikaly další druhy této hry: korejské, barmské, čínské a japonské.³² Čínští historikové tvrdí, že vznik šachové hry v Indii není zcela odůvodněn, protože i v čínské literatuře se objevují zmínky o hře sice v 8. století, ale historikové tvrdí, že ta hra zde mohla být již mnohem dříve.³³ Spor o původu šachů rozřešil až Jakov Rochlin (sovětský publicista) jenž řekl: „Je jisté, že šachy nebyly objeveny jedním člověkem, ale jejich vznik byl výsledkem společné lidové tvořivosti.“³⁴

Staroindické šachy se dostaly do Persie a odtud do Arábie a zde teprve vznikla hra, která se pomalu začala dostávat do Evropy. Arabové se velice zasadili o celkový vývoj hry. První zmínka o hře „naslepo“ (tj. z paměti) pochází z roku 700 n. l., roku 800 n. l. vznikají nová složitá pravidla a o 50 let později vychází první šachový traktát „*Kitáb Aš-Šatrandž*“ (Kniha o šachu) od Al-Adliho. V Arábii se taktéž zrodili první mistři šachu: výše zmíněný Al-Adli († kol. 850), Ar-Rází († po 850) a As-Súli († 946).³⁵

Od Maurů se hra dostala do Španělska a odtud se dostala na Sicílii. Z roku 1010 pochází první zmínka o šachové hře v křesťanském světě a to o tzv. *Katalánském testamentu*.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, 13.

³² FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 23.

³³ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 14.

³⁴ Ibidem.

³⁵ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 20.

Ve skutečnosti byl ale šach v Evropě znám již mnohem dříve, protože již Karel Veliký dostal nádherné šachy darem od slavného Harun ar-Rašída.³⁶

3.2 Počátky hry šachové v Evropě aneb od středověku k Renesanci

Co se týče šachů a středověké poezie je nutno poznamenat, že básně o původu šachu značně mlží. Poezie připisuje vznik šachu v zemích francouzských, bretoňských a keltských k časům panování krále Artuše. Jedná se převážně o písně oslavující rytíře „kulatého stolu“. Scénu hry v šachy popisuje 1. francouzská básnička Marie de France (12.stol) v písni o Elidukovi³⁷:

„Král v chvíli té od stolu vstáváje

do pokoje dcery své odcházel,

tam v šachy hrál milované

společně s cizincem pozvaným.

Má též při sobě dcerku svou,

Co chce tajemství šachu pochopit.

Vchází Eliduk, král hru přerušuje...“

V 10. – 11. stol. byly šachy známy i v Německu. Báseň *Raudlieb* z let 1030-1050 psaná v latině, jejímž autorem byl mnich Froumund z Tegersee je zároveň i nejstarším dokumentem o šachu v německé literatuře.³⁸

Do Anglie se tato hra dostala přes Německo z Itálie a přes Francii ze Španělska. O oblibě hry v těchto zemích svědčí mnoho zobrazení šachovnicového ornamentu nebo šachových figur v erbech.³⁹

V 10. - 11. století se šach dostal do Skandinávie a v 11. stol. do Čech, sem byly zřejmě přivezeny z Itálie českými kupci, ale mohly se sem dostat i z Byzance, kam jezdilo mnoho slovanských rytířů a pohlavárů. Kroniky a historické dokumenty ze 12. - 14. století se zmiňují o hře, kterou hrála Dagmar, dcera Přemysla Otakara I. A drahocennou šachovou

³⁶ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 17.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, 18.

³⁹ Ibidem.

soupravu dostal darem i český král Jan Lucemburský.⁴⁰ V době husitské se šachy těšily velké oblibě. V té době napsal Tomáš Štítný ze Štítného svou morální „*Knížky o hře šachové*“ v níž přirovnává jednotlivé šachové figury k různým společenským stavům té doby. Výtisk tohoto unikátního českého rukopisu se nachází ve vídeňské knihovně.

Do Ruska se šachy dostaly asi přímo z Východu zhruba v 8. - 9. století. Ruská šachová terminologie tedy koresponduje s persko-arabskými názvy. Královně se říká ferz (tj. vezír), střelec je slon a věž má název ladja. Na území Ruska se šachy dostaly též ze severu, kam je údajně přivezli němečtí rytíři, ale toto tvrzení bylo později vyvráceno díky nedostatečné prokazatelnosti. Dnešní evropská pravidla hry se dostala do Ruska z Itálie a také přes Polsko. V ruských bylinách se objevuje mnoho zmínek o jejich původu a zajímavostí je, že se v Rusku šachy považují za lidovou hru. Dobrymi šachisty ruských bylin byli Ilja Muromec, Aleša Popovič, Michail Potyk či Čurila Plenkovič.⁴¹

Ve středověku byla v mnoha křesťanských zemích hra v šachy zakázána a vystupovala proti ní církev. Šachů se využívalo někdy k hazardu, a to shazovalo hru před její ušlechtilostí a intelektuálním zaměřením.

Roku 1128 sv. Bernard sestavoval řeholní řád, ve kterém řeholníky nabádal, aby si všichni oškřivili šachy jako kostky.⁴² Francouzský biskup de Sully roku 1208 zapověděl šachy duchovenstvu a Ludvík IX. Svatý pod nátlakem církve r. 1254 vydal zákaz hrát šachy, protože je to hra nudná a neužitečná i přes to že sám byl vášnivým šachistou a vlastnil překrásnou šachovou soupravu, kterou dostal darem od arabského knížete Aladina.⁴³ V Rusku byla hra stíhána pravoslavnou církví a dokonce zde byla snaha o určení jejich pohanského původu.⁴⁴ Ale žádný z těchto postihů nezadržel vysokou a stále narůstající oblibu šachové hry. Tuto oblibu dosvědčují mnohé vzácných a pracně zhotovených rukopisů a prvotisků.

První knižní dílo o šachové hře v západní Evropě neslo název *Juegos diversos de axedrex, dados, y tabla noc sus explicaciones, ordenados por mandado del rey don Alfonso el Sabio* (Kniha o šachové hře, hře v kostky a hře deskové) z roku 1283. Autorem tohoto rozsáhlého díla, známého jako *Alfonsov rukopis*, byl kastilský král Alfons X. zv. Moudrý. V dějinách šachové hry má toto dílo velký význam, protože navazuje na základy některých zásadních inovací na arabský způsob hry.⁴⁵

⁴⁰ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 20.

⁴¹ Ibidem, 21.

⁴² Ibidem, 23.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 23.

Jedno z nejslavnějších děl o hře šachové ve středověku-rozsáhlý latinský traktát dominikána Jakoba de Cessolise, kterému se dostalo veliké slávy. Je to kniha s moralizujícím nádechem z konce 13. století. Pravidla hry autor kazatelsky komentuje, ale jinak je pro něj hra vzorem spořádaného života společnosti. Tento traktát „*Šachová kniha o mravech lidí a o povinnostech vznešených a těch nižších*“ (v originále *De moribus et de officiis nobelium super ludo scaccorum*) byl rozšiřován v mnoha latinských opisech a překládán do mnoha jazyků včetně češtiny. Roku 1473 vyšlo první tištěné vydání Cessolisova traktátu.⁴⁶

Po tomto díle se dostávají na řadu knihy pojednávající o praktické hře a ty daly vzniknout prvním šachovým učebnicím.

Roku 1467 byl uspořádán první nám známý šachový turnaj v Heidelbergu pořádaný Společností pro pěstování šachové hry.⁴⁷

Biskup s Alby Marcus Hieronymus Vida (1485-1566) napsal v roce 1513 báseň „*Scacchia Ludus*“ v níž líčí svatbu Oceanovu (latinské označení pro Poseidona) s matkou Zemí, při níž byla bohům předvedena nová hra – šachy. Podle této antikizující básně si britský orientalista Sir William Jones (1746-1794) si v roce 1763 zvolil nymfu, kterou nazval Caissa, za múzu šachové hry, ve své básni „*Caissa, or the Game of Chess*“.⁴⁸

3.3 Zlatá doba šachové hry – první mistři a první mezinárodní turnaje

Konec 16. a počátek 17. století se stal „zlatou dobou“ šachové hry ve Francii a Španělsku. Na počátku 17. století byla literatura převážně teoretická a obsahovala všechno, co charakterizuje dnešní šachový svět. Na neštěstí v této době také začala šachy pomalu vytlačovat další známá desková hra Dáma a všemi oblíbené karty.⁴⁹ Šachy začaly být hrou používající se především k hazardu a nehrálo se v ní zrovna o malé peněžní částky.⁵⁰

Prvními centry profesionální šachové scény byly Itálie a Španělsko. Obě tyto země ve hře silně dominovaly až do poloviny 18. století. Italští a Španělští mistři cestovali po Evropě a jen málokde měli rovnocennou konkurenci.

Roku 1576 byl uspořádán první mezinárodní šachový turnaj ve španělském Madridu na dvoře krále Filipa II.⁵¹ Vynikající šachoví mistři z Itálie, Leonardo da Curto a Paolo Boi, tehdy porazili španělské mistrovské hráče a vydobyli si tak slávu po celém světě, ale se slávou

⁴⁶ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 25.

⁴⁷ Ibidem, 26.

⁴⁸ Ibidem, 12

⁴⁹ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 44.

⁵⁰ Ibidem, 45.

⁵¹ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 31.

bohužel ruku v ruce chodí i nenávist a Leonardo da Curto byl brzy otráven jedním ze závistivců.⁵²

Dobu italských mistrů ukončili Domenico Ponziani (1719-1796) a Giambattista Lolli (1698-1769). Tito hráči publikovali i mnohá díla týkající se šachové teorie.⁵³

V polovině 18. století se na šachové scéně objevil Francouz Francois Danican Philidor (1726-1795) a s ním začala nová etapa královské hry. Byl nejlepším šachistou své doby a jeho učení zapříčinilo vzestup národních šachových škol v Evropě. Již ve čtrnácti letech Philidor vyhrával v proslulém Café de la Régence, kde se scházeli přední francouzští šachisté.

Rok 1803 dal vzniknout prvnímu šachovému klubu, který sídlil v Berlíně.⁵⁴

První anglicky psaný časopis o šachové hře *The Chess Player's Chronicle* začal vycházet v roce 1841 díky Howardu Stauntonovi (1810-1874) a roku 1851 uspořádal Londýn první novodobý mezinárodní šachový turnaj.⁵⁵ Američan Paul Morphy byl další hvězdou šachového nebe, v průběhu let 1857-1859 porazil téměř všechny své nejsilnější americké i evropské soupeře.⁵⁶ Prvním oficiálním mistrem světa se stal Wilhelm Steinitz, roku 1866 zvítězil v Londýně nad šachistou Andersenem.⁵⁷ Mistrem světa se stal ještě v letech 1886, 1889, 1890 a 1892. 1894 byl poprvé poražen německým šachistou Emanuelem Laskerem a ten byl roku 1921 poražen mladým kubánským šachistou Capablancou.⁵⁸

Vrchol šachového mistrovství neslo jméno Alexander Alechin. Tento Rus vnesl do šachů romantismus. Titul mistra světa si udržel od r. 1927, vítězstvím nad Capablancou, až do své smrti v r. 1946.⁵⁹

Dalšími mistry světa v dlouhé řadě byli Michail Botvinnik, Michail Tal, Tigran Petrosjan, Robert Fischer, Anatolij Karpov⁶⁰ či Garry Kasparov. Současný mistr světa v šachu je Ind Viswanathan Nand, který si svůj titul drží již od roku 2007.⁶¹

4. FIGURKY, JAKO LIDÉ NA ŠACHOVNICI

⁵² FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24).

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, 32.

⁵⁵ Ibidem, 33.

⁵⁶ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 47.

⁵⁷ Vítěz mezinárodního turnaje v Londýně 1851, 1. neoficiální mistr světa. <http://www.sportovninoviny.cz> vyhledáno: 20. 8. 2010.

⁵⁸ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 47.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Stal se nejmladším mistrem světa, bylo mu pouhých 24 let. <http://www.sachovimistri.cz> vyhledáno 3. 9. 2010.

⁶¹ <http://www.sportovninoviny.cz/zpravy/anand-zustava-sachovym-mistrem-sveta/475835?rss>

" Svět se podobá šachovnici, protože stejně jako v šachové hře i ve světě jsou králové a královny, hrabata (věže), rytíři (jezdci), soudcové (střelci) a sedláci (pěšci).
A pohlížíme-li na to z tohoto hlediska, hraje s námi partii Bůh.
Tomu, kdo má hříšné myšlenky, dává ďábel stále šach, a když hříšník nedokáže odolat,
dá mu nakonec i mat."

Hugo von Trimberg (Bambersko) kol.

r. 1300

Není nic zvláštního, že odedávna byly šachové figurky srovnávány s lidmi, jejich duší a profesí. Arabský historik Al – Masudi v roce 947 píše o tom, jak Indové znázorňují na polích šachovnice, jak plynou epochy, ozřejmují vyšší vlivy, které panují světu, a svazky, které spojují šachy s lidskou duší.⁶²

Na konci 13. století byly šachy považovány nejen za hru, ale i za jakýsi morální nástroj. Nejzajímavějším příkladem je již výše zmíněné alegorické dílo dominikánského mnicha Jacoba de Cessolis *Liber de moribus hominum et officiis nobilium*, jež bylo sepsáno v poslední čtvrtině 13. století. Tento spis apeloval nejen na šachisty, ale i na ty co si byli ochotní vyslechnout jeho poselství. Cessolisův spis byl tak významný, že jeho poučení převládla ještě několik staletí po jeho napsání.⁶³ Jacobus byl přemluven svými dominikánskými bratry, aby sepsal kázání, která by se soustředovala na šachovou hru⁶⁴, a tak vzniklo dílo, které alegoricky přirovnává různé profese a postavení mužů ve společnosti k šachovým figurkám. Tento soupis kázání byl napsán v latině, ale s vynálezem knihtisku se začal překládat do různých jazyků a šířit po Evropě.

Symbolika v tomto kázání, která měla přirovnávat různá společenská postavení k různým šachovým hracím kamenům, ale nejsou tak úplně Cessolisovým vynálezem. Tato přirovnání byla již v menší míře použita v ranější šachové mravouce napsané, pod názvem *Quaedam moralitas de scaccario*, s největší pravděpodobností papežem Innocentem III.⁶⁵

H. J. R. Murray ve svém díle *History of Chess* uvedl, že by se velice divil, kdyby tak oblíbené hry, jako jsou šachy a kostky unikly své alegorizaci, protože je známo dost

⁶² FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998, (pozn. 24), 68.

⁶³ WILKINSON Charles: A Thirteenth Century Morality, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, II/1, 1943, 47.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ WILKINSON 1943: (pozn. 63), 50.

neobvyklých věcí, které byly ve středověku alegorizovány⁶⁶, jako příklad můžeme uvést alegorický spis, ve kterém jeho autor vykládá jednotlivá vyznání kréda podle částí kněžského oděvu. Další autor, zřejmě ovlivněn Johnem ze Salisbury, vykládal jednotlivé části ženského oděvu, jako ukázky ctností, které by správná žena měla mít.⁶⁷

Plný popis se v Cessolisově díle zabývá i zjevem, oblečením a atributy šachových figur ve svých vlastních symbolických zákonech. Je zřejmé, že Cessolis nepopisoval existující šachové figury, ale jako moudrý muž oblékal své alegorizované šachové figurky do módy, která by mohla být lehce ilustrována.⁶⁸

Dalším faktem, který stojí za zmínku v této kapitole je tradice „živých šachů“. Šachová hra má představovat obraz boje dvou nepřátelených armád, vyhozené figurky, tak v lidské fantazii mohou mnohdy připomínat vojáky padlé v boji. Tato myšlenka ve spojení s touhou člověka po sledování představení, vedla ke vzniku hry, ve které mezi sebou na obří šachovnici hrají na život a na smrt živí lidé.

Nejstarším literárním obrazem živých šachů je dílo mystického charakteru, jehož autorem je dominikán Francesco Colonna.⁶⁹ Dílo pod názvem *Hypnerotomachia Poliphili* vzniklo roku 1467 a vypráví o snových viděních Poliphila, který spatřil ve spánku šachovou partii hranou živými lidmi na obří šachovnici.⁷⁰ Poprvé vyšlo tiskem roku 1499 v Benátkách u tiskaře Aldusia Manutia.⁷¹ Tento spis napsaný v latinském jazyce byl hlavním podnětem pro vznik velkolepých turnajů a maškarád odehrávajících se na šachovnici ve Francii, Španělsku i Itálii.⁷² Tyto společenské zábavy byly zároveň i významným ceremoniálem. Do vlasů nebo do klobouků jednotlivých „šachových figur“ byly vetknuty insignie jednotlivých hracích kamenů. Dva účastníci řídili celou partii a mnohdy vydávali rozkazy prostřednictvím heroldů. Figura, která byla během boje „zabita“ se poklonila soupeři a opustila šachovnici.⁷³ Živé šachy byly velice populárním literárním tématem, dokonce i slavný François Rebelais (1493 – 1553) věnoval šachům dvě kapitoly ve svém díle *Gargantua a Pantgruel*.⁷⁴ Hru na živé šachy, podle starých kronik, přivedl do Evropy milovník efektních představení, francouzský král Karel Martel (7. – 8. století), když se se šachovou hrou seznámil

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, 51.

⁶⁹ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 219.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, 220.

⁷⁴ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 220.

prostřednictvím Arabů a následně ji rozšířil po Španělsku.⁷⁵ Bohužel hra na živé šachy měla v historii i stinnou stránku. Pro některé nepředstavovala zábavu na dvorních slavnostech, ale krutou smrt pro kratochvíle krvežíznivých vládců. Dějinami se prohaly hrůzné zprávy, kterak v 15. století sultán Mohamed I. nechal každou poraženou figurku přenechat katovi a rozhodně této kruté vášni neholdoval sám, také Ivan IV. Hrozný hrál živé šachy o životy svých poddaných. Dalším šachovým katem v pořadí se stal člen španělské inkvizice Pedro Arbues, který nutil odsouzené ke hře na živé šachy řízené dvěma slepými mnichy.⁷⁶

Uzavřeme tuto temnou historii a přistupme k vyprávění o šachových figurkách, které v boji sice přicházejí o pomyslný život, ale s každou novou hrou znovu ožijí. Vždyť stejně jako v životě, objevují se i na šachovnici figurky urozeného původu vedle prostých pěšáků, kteří jsou nasazeni v první linii. V reálné válce jde přeci také o to, aby král zůstal naživu. A právě proto, že ve hře jde právě o uchránění krále, měli bychom se v našem výkladu o šachových figurkách a jejich přirovnání k živým bytostem lidským věnovat jako prvnímu právě jemu.

4.1 Král, hlemýžďí muž velkého významu

Král je nejvyšší figurou ze všech hracích kamenů, protože i lidský král má být viditelnější nad všemi ostatními obyčejnými bytostmi. Povinností krále je nikdy nedopustit, aby ho ostatní viděli ve špatném světle, protože pravý král má být vždy ctnostný a šlechetný ke všemu živému.⁷⁷

Podle Tomáše Štítného ze Štítného, který se nechal ve svém spisu *Knihy o šašiech a co hra šachová ukazuje a učí* inspirovat dominikánským mnichem Jacobem de Cessolis, měl krále reprezentovat člověk v krásném rouchu držící v jedné ruce žezlo a ve druhé jablko.⁷⁸ Žezlo, jako hůl, musí král v ruce třítat proto, aby vždy pamatoval, že musí bít ty, kteří boří řád jeho království.⁷⁹

Šachista a psychoanalytik Reouben Fine se, pomineme – li analýzu duše, zabýval analýzou šachových partií a šachových figur, kterou sepsal ve své knize *Psychology of the Chess Player*. V této pozoruhodné knize se nebrání odvážnému přirovnání krále ke hracímu kameni, jež symbolizuje postavu otce. Ten je ovšem zbaven síly, Fine sám poznamenává, že

⁷⁵ Ibidem, 224.

⁷⁶ Ibidem, 225.

⁷⁷ Tomáš ŠTÍTNÝ ze Štítného: Knížky o hře šachové a jiné, Praha 1956¹,15.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, 16.

tato figurka je sympatická pouze těm lidem, kteří považují sami sebe za nepostradatelné. Ještě odváznější než toto tvrzení, je ovšem Fineovo přirovnání krále k penisu.⁸⁰

Zásadní problém krále, jako šachové figurky, je jeho neuvěřitelná pomalost a neschopnost, která je naprosto neúměrná jeho postavení a důležitosti, protože zatímco jiné figurky se mohou rychle pohybovat po celé šachovnici a jedním pohybem přelétnout z jednoho konce na druhý, král se krokem hlemýždě zbaběle schovává, protože po celou dobu musí být úzkostlivě střežen. Již od úplných počátků hry bylo jasné, že je potřeba jako prvního zaopatřit krále stojícího v centru pozornosti.

Figurka krále se z pozice pasivního kamene stane aktivní až někdy kolem 30. – 40. tahu⁸¹, kdy řady jeho obránců již nejsou plně obsazeny, vyráží král hrdinně z rohu šachovnice a vrhá se doprostřed boje, z ustrašené figurky schovávající se za zády svých služebníků a poddaných se stává vysoce nebezpečná postava. Je to velice zajímavá a náhlá změna charakteru a zejména temperamentu figury, takovou změnou neprojde ani pěšec, který když přejde na konec šachovnice a stane se královnou nezmění svůj temperament, vlastně jde o jakousi formu převtělení se v jinou šachovou figurku. V okamžiku, kdy se král vrhne nelítostně do boje, může zastavit volného pěšce nebo naopak prchajícího pěšce pronásledovat a šikmým pohybem předčí i věž. Najednou se nám v plné kráse představí klid a vůle majestátu a šachová hra se opravdu stává hrou královskou.

Citliví hráči považují za zlé znamení, je – li král neopatrností poražen například rukávem saka.⁸² Jsou – li oba králové postaveni doprostřed šachovnice bok po boku, znamená to pro hráče neblahou a mnohdy opovrhovanou remízu. Toto postavení je symbolem shody.⁸³ Hráči musí tedy přijmout dělbu bodů, kterou samozřejmě nevitají s nijakou radostí.

Kdybychom měli figurce krále dát nějaké vlastnosti, tak podle středověkých a humanistických šachových spisů, které nám přibližují mimo jiné i personifikaci figur, by byla takovouto vlastností jistě ta nejvyšší ctnost, která se jen lidské bytosti, v našem případě bytosti šachového světa, vůbec může dostat. V takovýchto moralistních kázáních je král mužem, jenž by se měl vždy řídit lidským rozumem. Je nepřipustné, aby se stýkal s lehkomyšlnými a pochybnými lidmi, protože tím by on sám poklesl na své mysli, protože bude – li se král tahat s chátrou, klesne z hlediska mravního i rozumového.⁸⁴ Štítný také

⁸⁰ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998, (pozn. 24), 68.

⁸¹ Ibidem, 70

⁸² Ibidem, 72

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 17.

zmiňuje, že král by měl mít po svém boku ženu - královnu, protože nemít ženu je nelidské.⁸⁵ Tato myšlenka zcela jistě může úzce souviset s tím, že v době středověku byly královně přiděleny vyšší funkce, než jakými ve hře mohla doposud disponovat. Dříve byla královým poradcem, a protože každý správný panovník by měl mít po svém boku ženu, tak i králi šachovému byla dána manželka, která mu bude stát po boku až do konce jeho dní.

Zvláštní význam byl přisuzován i královské koruně, kterou měl šachový král často vyřezanou na své vznešené hlavičce. Královská koruna je doplňkem krásným, vznešeným, ale i těžkým to vyjadřuje, že králův stav je ctnostný, ale zároveň těžký. Na každé koruně královské by měly být čtyři květy a čtyři drahokamy, čímž je vyjádřeno, že král musí vládnout a zároveň musí být obdařen čtyřmi ctnostmi: opatrností, umírněností, spravedlností a moudrostí. Když král nemá na své koruně tyto čtyři kameny jeho království je špatné, ale naopak když je těmito čtyřmi ctnostmi obdařen, zůstane jeho jméno naživu i dlouho po jeho smrti.⁸⁶

4.2 Královna, pokorná žena nebo nelítostná bestie?

Královna je tou figurou, která všechno může. Nejdříve pokorně setrvává po boku krále a najednou se vrhá nelítostně střemhlav do boje. Jedině ona se může pohybovat stranou jako král, vystřelit jako šíp napříč šachovnicí, jako střelec, útočit jako věž a postupovat s hlavou hrdě vztyčenou vpřed, jako pěšec.

Královně byla přidělena mnohem větší pravomoc v raném středověku, od té doby měla královna od začátku hry mnohokrát větší sílu než samotný král.⁸⁷ Královna se tedy do své důležité funkce převtělila z figurky vezíra, který se směl pohybovat pouze po diagonále a to pouze na nejbližší políčko.⁸⁸ Dodnes historici nezjistili, co vedlo ke změně práv, povinností a v neposlední řadě pohlaví figurky, která byt' ženského pohlaví vládne šachovnici a oplývá neobyčejnou odvahou a mocí. Ovšem každému je zřejmé, že po tak mocné ženě touží každý soupeř, její získání se pro něj stane zadostiučiněním a naopak pro jejího majitele nepředstavitelným zklamáním.

Je nesmírně zajímavé, že ač je královna na bojišti figurkou nelítostnou, tak pro středověké moralisty představovala ženu pokornou, nejlepších mravů a vychování. Královna představuje vždy ženu stojící po boku svého muže – krále v dobrém i zlém. Její povinností je

⁸⁵ Ibidem, 15.

⁸⁶ Ibidem, 20.

⁸⁷ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998, (pozn. 24), 78.

⁸⁸ Ibidem.

být vlídná a pomáhat nuzným a orodovat u krále za ty provinilé.⁸⁹ Jako žena zastupující vznešený rod královský by měla být dobrým příkladem pro všechny ženy.

Štítný přirovnává chování šachové královny ke svaté Alžbětě či Juditě čímž udává modus pro správné a počestné chování i královnám z masa a kostí. Vysvětluje, že žena ač se za života muže odívá do krásných rouch, tak po jeho smrti by měla žít prostě a být oddaná pouze a jen Bohu, protože on je teď jejím jediným mužem. Neměla by nikdy dávat na odív svou ženskost, protože to by bylo chování hříšné a nehodné počestné a ctnostné ženy.

4.3 Věž a královna kibiců

K věži se vztahuje zajímavý starý příběh o princezně Dilaram a jejím vítězství. Princezna Dilaram byla manželka velkovezíra Al – Mavárdiho. Tento velkovezír byl proslulý svou vášní, ale i nevalným nadáním pro šachovou hru. Když při hře přišel o všechny peníze a majetek, nenapadlo ho nic lepšího než vsadit svou překrásnou ženu Dilaram. Všichni, včetně princezny v hrůze sledovali, jak se velkovezírovo postavení s každým tahem zhoršuje. Dilaram sevřená úzkostí přišla na to, jak by chytrým a matovým vedením mohla zvrátit osud a dosáhnout manželova vítězství. Naklonila se ke svému manželovi a do ucha mu pošeptala: „Obětuj dvě své věže a ne svou vlastní ženu.“ Mavárdi se řídil radou své chytré ženy a dal šach první věži na h8. Tuto věž mu okamžitě vzal černý král a velkovezír mohl táhnout skokem slona z h3 na h5 a tím dát šach v pozadí stojící věži na h1. Černý král musel ustoupit na g8. Mavárdi tím pádem musel obětovat i svou druhou věž tahem opět na h8. Protože pole h7 hlídal střelec a pěšcem se dalo postoupit na g7, mohl Mavárdi dát další šach černému králi. Toto obětování dvou silných figur, bílých věží, mohlo na přihlížející působit, jako ztracená hra, v níž bude prohrána žena, ale než stačil černý král zaútočit, byl matován bílým soupeřem tahem jezdcem na h3. Velkovezír Mavárdi, tak sice přišel o všechnen majetek, ale to nejcennější, svou ženu, uchránil. Od té doby bývá princezna Dilaram často žertovně nazývána královnou kibiců.⁹⁰

Tato historka vyprávějící se již po mnohá staletí a jež si získala důvěru mnoha příznivců šachové hry, dokazuje, že již za arabských časů se věže směly pohybovat po celé šachovnici.⁹¹

Kdyby měla být věž personifikována, byla by královským úředníkem. Takovýto úředník musí být čestným mužem, upřímným a věrným králi. Jeho atributem je žezlo, jako znamení moci a spravedlivé vlády.⁹²

⁸⁹ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 21.

⁹⁰ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 20 – 21.

⁹¹ Ibidem, 84.

Spojené věže představují trumf jak taktický, tak strategický, protože svým vzájemným krytím chrání krále před napadením z boku.⁹³

Šachové figurky věží vždy připomínaly něco těžkého a velkého a jejich charakter budil respekt už odedávna, mohly to být například věže kostelní, sloni, jejichž sedla připomínala malé věžičky, lodě či bojové vozy.⁹⁴

4.4 Střelec v biskupském rouše

Střelec se musí pohybovat pouze po příslušné barvě jeho polí, čili černý střelec se smí pohybovat pouze po černých polích a bílý zase po polích příslušejících jeho barvě. Každý má možnost pohybovat se pouze po polovině všech polí respektive po 32 čtverečcích příslušné barvy napříč šachovnicí. Každý ze soupeřů na začátku šachové partie vlastní jednoho střelce, který se pohybuje po černých polích a jednoho co se smí pohybovat po bílých a tito střelci se doplňují mnohem lépe než kterákoliv partnerská dvojice. Nevýhoda střelců oproti figurkám spočívá v tom, že každý jiný hrací kámen se před ním může uchýlit do bezpečí přesunutím se na pole jiné barvy, než kterou střelec ovládá.

Podle jedné staré pověsti, která praví, že šachová hra je výmyslem jednoho mudrce, jenž tímto způsobem naučil vládnout špatného panovníka, má střelec představovat radu zemských starších, kteří oplývají značnou moudrostí a jsou znalí práva.⁹⁵ Tito významní mužové musí mít pouze šlechetné úmysly a jednají ve jménu cti a pravdy.⁹⁶

Dvojice střelců, kterou se každý šachista snaží uchovat v páru, se skládá ze střelce dámského a střelce královského, kteří byli přirovnáváni ke střelci dobrému a střelci špatnému, což vůbec nesouvisí s morálkou.⁹⁷ Bohužel i tito výteční bojovníci mohou narazit na problém a to ten, že soupeřova pěšce mohou bez ostychu vyřadit ze hry, ovšem pěšce vlastního nesmí přeskočit, takže mu brání v pohybu po šachovnici. Když se takto na diagonále setká střelec s vlastním pěšcem, je označován automaticky za špatného.⁹⁸

Jacobus de Cessolis ve svém šachovém spisu rozdělil střelce do dvou skupin. První forma představovala střelce, jako královského soudce jeho povinností je zastupovat krále a soudit dobře a spravedlivě. Drou formou byl královský vikář.⁹⁹ Je zajímavé, že ani ve

⁹² ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 35.

⁹³ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 84.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 28.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 90.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ WILKINSON 1943: (pozn. 63), 50.

středověku se Boží vikáři a vyslanci v šachu neobjevují, to že se mezi šachovými figurami nikdy neobjevil kostel, je velice pozoruhodným opomenutím.

Hrací kámen s názvem střelec byl podobně jako královna na počátku novověku upraven a přizpůsoben novým pravidlům. V průběhu 15. století mu již nic nebránilo pohybovat se po diagonále přes celou hrací desku, zatímco dříve byl jeho pohyb omezen pouze na skok ob jedno pole. Díky této přeměně došlo k naprostému poevropštění jeho charakteru.¹⁰⁰

Ve staré Itálii byl střelec nazýván *alfiere*, což znamená praporečník.¹⁰¹ Tento název však, jak uvádějí etymologové, nevznikl od slova prapor, ale od indického slona ve staré Arábii. Slon byl chápán jako nemotorné veliké zvíře nesoucí věžičku v sedle a byl označován za věž, nebo za střelce.¹⁰²

Jednou z teorií o souvislosti podoby hracího kamene a jeho názvu je, že kly, ze kterých se figurky vyřezávaly, byly výrobci stylizovány do takové míry, že už nebylo vůbec zřejmé, co bylo vlastně původní předlohou pro jejich výrobu.¹⁰³ Střelec měl v hlavě zářez, který mohl symbolizovat věžní střílnu, ale zároveň u Angličanů evokoval představu papežské mitry a u Francouzů šaškovskou čapku. Šachy a šachové texty pronikly do Evropy přes Španělsko, díky stylizaci šachových figurek si Angličané i Francouzi jejich podobu vyložili každý po svém. V angličtině je střelec dodnes nazýván *biskupem* a Francouzi blázen nebo *šašek*.¹⁰⁴ Není divu, že zrovna šašci zaujímali čestné místo na panovnických dvorech, vždyť kdo mohl lépe prosazovat svobodu slova více než jiní příslušníci dvora? Dvorní šašek byl pro své bláznovství vždy tím, nad jehož názory panovník přimhouřil oko a nebyl tedy odsouzen k trestu stětí hlavy.

Ani u nás se střelci neříkalo odjakživa střelec, ale byl známý pod názvem pop, čili kněz. V podobě střelce, jak již bylo výše zmíněno, se objevoval zářez v hlavě, který byl vysvětlován různými způsoby. Tomáš Štítný ze Štítného poukazuje na starou legendu o mudrci a popisuje, že hrací kámen představoval kdysi sedícího kmeta čtoucího si v knihách a že dnes je tento kmet přirovnáván ke knězi. Jeho dva rohy představují ruce zdvižené k Bohu v modlitbě. A zároveň Štítný poučuje o tom, že úsudky kněží nesmí být mdlé, jako nepevná pavučina, v níž malé mušky zůstanou, ale velké proletí.¹⁰⁵

¹⁰⁰ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 90.

¹⁰¹ Ibidem, 92.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem, 93.

¹⁰⁴ Ibidem, 94.

¹⁰⁵ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 30.

4.5 Jezdec královský rytíř

Jezdec se od ostatních figur liší rozdílností svého pohybu po šachovnici. Ostatní kameny se po desce mohou pohybovat pouze přímo nebo po diagonále, ale jezdcí byl dán pohyb zajímavější do tvaru písmene L. V pravidlech byl jeho pohyb plně ustálen až ve 20. století.¹⁰⁶

Mezi lidmi se ustálilo přísloví, že myšlení se má přenechat koni, protože má větší hlavu, což by mohlo při troše fantazie souviset se šachovou hrou, ke které je potřeba vyvinout velkou psychickou a leckdy i fyzickou aktivitu, aby v nich mohlo být dosaženo kýženého úspěchu. Ač se během staletí design hracích figur různě měnil, tak právě jezdec si zachoval svou podobu koně, která jej činí charakteristickým a může hráči napovědět, že zrovna tato figurka si může vesele skotačit po černých i bílých polích hrací desky. Ani král již nemá svou původní majestátní podobu vladaře na trůnu, kolem nějž stojí shromážděna jeho družina. Královna taktéž přišla o svou dávnou krásu. Jen koni zůstala zachována jeho pravá tvář.

Slangovým výrazem pro jezdce, který je znám i mnohým laikům je kůň. Někteří šachisté dávají jezdcí i více emocionálně zabarvených názvů, jako je *kobyła* nebo *klisna*. Ve Francii je jezdec nazýván *cavalier* nebo *cheval*, Angličané pro něj mají název *knight*, v Německu se zažil název *der Springer*, v Polsku neuslyšíte téměř jiný název než *skoczek*, podobné označení pro jezdce mají Srbové, ti jej nazývají *skakać* a Rusové používají prostě *koň*.¹⁰⁷

Šachový jezdec, by měl být ztělesněním víry a cti a měl by vykazovat všechny rytířské ctnosti, protože rytíř má být především ctnostný a šlechetný. Štítný ho přirovnal ke králi Davidu, kterého dává rytířům za příklad pro jeho statečnost, že byl vždy pamětliv Boha a říkal, že nespolehá ani na svůj luk ani na svůj meč, ale pouze na Boží pomoc.¹⁰⁸ Dále napomíná rytíře, že by měli podle svých stavů sloužit Bohu, ale ne pro svět a pro ženy či milenky, ale právě pro Boha musí ctít svůj rytířský řád, protože ten kdo se nedrží víry, nemá právo užívat rytířského jména.¹⁰⁹ Neméně důležitým se pro rytíře složení slibu, že bude vdovy, sirotky a všechny slabé ochraňovat před násilím. Tento slib byl ve středověku jeden z důležitých podmínek pro rytíře.¹¹⁰

¹⁰⁶ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 95.

¹⁰⁷ Ibidem, 100.

¹⁰⁸ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 31.

¹⁰⁹ Ibidem, 32

¹¹⁰ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 35.

4.6 Pěšec – voják v první linii

Jedna z nejstarších zaznamenaných šachových partií z 10. století byla započata tahem pěšcem před královským jezdcem jen o jedno pole.¹¹¹ Pokud sám královský jezdec vstoupí hned v zahajovacím tahu do hry, protože vedle osmi pěšců připouští pravidla i možnost, že do hry na samém počátku zasáhnou i oba jezdcí ať jeden nebo druhý. Bílý jezdec přitom nejpravděpodobněji sáhne po jednom ze středních pěšců a zřejmě ho posune kupředu o dvě pole. Tento dvojtah byl vynalezen ve vrcholném středověku.¹¹²

Pěšcovou zásadní nevýhodou je, že nemůže vzít nohy na ramena a vrátit se po šachovnici zpět, jako jiné figurky. Musí jako jediný čelit přímému nebezpečí ze strany soupeře, bez jediné možnosti ohlédnout se zpátky. Jakmile pěšec překročí střed šachovnice, stává se pro soupeře nebezpečným, protože povede – li se mu dojít na konec šachovnice, může se přetělit do královny. Za touto přeměnou se středověcí autoři snažili nalézat v této přeměně různá moralizující vysvětlení. Alfons X. ve svém spisu takovouto proměnu pěšce v královnu označoval za povýšení osoby nízkého stavu do vyššího a Jacobus de Cessolis napsal, že by nikdo pěšce – *populares* – neměl podceňovat, protože mohou svou ctností dojít světské a duchovní moci.¹¹³ Ale samozřejmě pěšec nemusí být vždy proměněn zrovna za dámu, stejně dobře jako královnou může budit v soupeři hrůzu jako střelec nebo kůň.

Stejně jako ve všech předchozích případech, i v případě pěšce Tomáš Štítný bohatě čerpá z Cessolisova humanistického kázání. Stejně jako on přirovnává pěšce k lidem obyčejným a rozděluje je do osmi skupin. První skupina se sestává z lidí, kteří se starají o plody země, sklízí obilí, víno ovoce, ale starají se i o dobytek. Do druhé skupiny spadají řemeslníci pracující ve stoje – kováři nebo tesaři a zedníci. Ve třetí skupině najdeme lidi, kteří činí svou práci v sedě, k takovým se řadí například písař, na kterého je kladen veliký důraz, aby vždy dobře vykonával své poslání. V další skupině čtvrté jsou zařazeni kupci a trhovníci. Do páté spadají lékárníci, ti představují lékařské kuchaře, je jim zejména kladeno na srdce, aby dobře poslouchali, co jim lékař řekne a pak správně léky namíchali a aby nikdy nezaměnili léky a tím neškodili nemocným, do této skupiny se mohou řadit i kuchaři, pekaři, sládkové a ti co vaří pivo, protože i oni mají dbát na zdraví člověka. Tímto pěšcem je z pravidla myšlen ten, který má své místo před královnou.¹¹⁴ V šesté skupině jsou hospodáři, ti mají být vždy úslužní svým hostům a mají dbát toho, aby se u nich hosté cítili dobře, ať už

¹¹¹ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 101.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem, 103.

¹¹⁴ WILKINSON 1943: (pozn. 63), 51

jsou ve městě nebo na cestách. Sedmí v pořadí jsou uvedeni městští služebníci, kteří zamykají městské brány a vybírají mýtné a osmá skupina zahrnuje běhouny, špehy, lotry a všechny nekalé živly objevující se mezi lidmi. Lotrům zvláště vytýká, že o nich nemůže říci nic dobrého, protože jejich mysl je naprosto převrácená, protože se nebojí lidí ani Boha, pouze ze šibenice mají strach.¹¹⁵

Jacobus de Cessolis přiděluje jednotlivým pěšcům, jako pracujícímu lidu atributy příslušející jejich povolání. Někdy toho povolání příliš zřejmé není, ale v jeho díle alegorizace poukazuje i na určité postavení figury na šachovnici, ze kterého lze vyčíst, o jakého pěšce se jedná.¹¹⁶

¹¹⁵ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 38

¹¹⁶ WILKINSON 1943: (pozn. 63), 51

5. ŠACHY, JAKO INSPIRACE UMĚNÍ

"Jsme hračky, jak se nebi zlíbí. To je skutečnost, nikoli podobenství: šachovnice světa nám dovoluje trochu si pohrát, než se jeden po druhém vrátíme zpět do krabice nebytí."

Omar Chaijjam

Šachová hra byla inspirací malířů po mnohá staletí až do současnosti. V rozličných podobách se objevuje v mnoha obrazech, kresbách a rytinách.

Ve většině případů, ale mají tyto obrazy společné to, že se jedná o zápas protikladů a ve valné většině zobrazení hru hrají lidé urozeného původu, jak už tomu samo přirovnání šachů ke hře královské naznačuje.

Zatímco dříve v dobách staroindických byl šach pouze stolní hrou, která podněcovala hráče k větší fantazii než jiné hry, tak starý italský šach byl již napodobeninou reálných válečných situací odehrávajících se na hrací desce. Jisté je ale to, že Indové, Peršané i Arabové předali hře dar přemýšlení a kombinování, a proto se mohl z obyčejné deskové hry stát ušlechtilý, duchaplný souboj.

Každý tah na šachovnici mění postavení figur, stejně jako život mění každým okamžikem životy lidí obyčejných i vladařů.

Idea šachu jako zrcadla života i vesmíru převládá dodnes. Šachy představují svět, figurky jsou jevy ve vesmíru a pravidla hry mají mít roli přírodních zákonů.¹¹⁷

Alfons X. autor již zmíněného traktátu o šachové hře byl historikem a především mecenášem šachové hry, který na svůj dvůr často zval šachové mistry. V předmluvě traktátu je zaznamenána další z mnoha legend o vzniku šachové hry. Tato legenda vypráví o třech mudrcích, z nichž každý měl rozdílný názor na život i zábavu. První mudrc tvrdil, že vše závisí na rozumu, a proto vynalezl šachy. Druhý z mudrců byl toho názoru, že vše závisí na

¹¹⁷ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 34.

šťěstí a představil lidstvu vynález hry v kostky. Třetí a poslední mudrc říkal, že obojí je v životě důležité a přinesl deskové hry.¹¹⁸

Na jedné ze stránek tohoto významného rukopisu je vyobrazen Alfons X. sám při hře v šachy se svou manželkou, na další stránce je vypořádán, jak hraje v šachy se svou konkubínou a na třetí straně je zobrazen jako rádce radící při hře ženám ze svého harému.¹¹⁹ V každé z částí je patrný důraz na Alfonsovu mužnost a dominanci.

Šach ctíla jak šlechta, tak i někteří představitelé duchovenstva. Velké uznání měla šachová hra u benediktinů díky tomu, že vybízela k duševní disciplíně ve spojení s matematikou. Podle jednoho anglického vyslance, který pobýval v Moskvě, se traduje, že ruský car Ivan IV. Hrozný (1530 – 1584) dokonce při šachové partii zemřel. Ivan Hrozný se prý cítil velice špatně. Poručil si přinést šachový stůl a začal rozestavovat figurky, figurku krále se mu již nepodařilo nikdy postavit, protože náhle zemřel.¹²⁰

Jedním z velkých příznivců šachové hry byl i italský politik a historik Niccolo Machiavelli (1469 – 1527). Lion Freuchtwanger v románu *Goya* připomíná, že když Medicejští poslali Machiavelliho do vyhnanství do vesnické usedlosti u San Cascino často „zašel do šenku na partii šachů“.¹²¹ Kromě Machiavelliho holdoval hře téměř o tři sta let později i Napoleon Bonaparte (1769 – 1821), ten měl dokonce v Café de la Regence, kde byl časným hostem, svůj vlastní šachový stůl, který je zde dochován až do dnešní doby.¹²²

Co se náboženství týče, tak většina papežů a biskupů šachovou hru odsuzovala a srovnávala ji s hazardními hrami, to se ovšem netýkalo církve španělské, která měla i svou patronku šachistů sv. Terezii z Avily. Svatá Terezie hrála v 16. století šachy se svým otcem, bratry i příbuznými a ve svých náboženských pojednáních a úvahách o etice uvádí metafory ze šachové hry. Ví se, že i zakladatel protestantismu, teolog a reformátor Martin Luther (1483–1546) toužil po šachové soupravě ze zlata a stříbra.¹²³

Ve sbírce polského malíře Matejka (1838 – 1893) byla nalezena skica šachů, které patřily Ludvíku Svatému (1213 – 1270), umělec je zřejmě viděl v muzeu v Cluny. Hrací figurka střelce, ve Francii v podobě šaška, byla v kresbě velice podobná malířovu dvorskému šaškovi *Stańczykowi* (1862) [5].¹²⁴

¹¹⁸ GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 243.

¹¹⁹ SIMONS Patricia: Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy, in: Oxford Art Journal XVI, 1993, 59.

¹²⁰ Výjev smrti cara Ivana IV. Hrozného byl ruskými malíři malován zejména na přelomu 19. a 20. století.

¹²¹ GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 252.

¹²² Za Velké francouzské revoluce vznikla dokonce myšlenka zrušit šachovou figurku krále a nahradit ji figurkou, která by nesla jméno Svoboda.

¹²³ GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 252.

¹²⁴ Ibidem, 375.

Zajímavostí je, že i když mají šachy svůj původ v perském a arabském světě, tak duchovní představitelé obou těchto světů byli radikálně proti hrám. Budha odsuzoval tuto hru, protože je nicotná a odtrhuje od namáhavé cesty poznání. Mohammed označoval všechny hry jako hříšné, ale protože se přesně nevyjádřil o šachách, arabským obráncům her se povedlo tuto hru obhájit tvrzením, že šachy nemohl mít Mohammed v žádném případě na mysli.¹²⁵

Stejný odmítavý přístup ke královské hře měli i představitelé cisterciáckého řádu ve středověké Evropě.¹²⁶

Se zajímavým postřehem přišel, roku 1956 Reuben Fine,¹²⁷ který ve své knize *Psychology of the Chess Player* zastává názor, že v šachu se odráží homosexuální a agresivní sklony člověka. Král představuje falický symbol, který pronásleduje kastrační komplex. Šach-Mat se tedy stává kastrací samotnou, nebo otcovraždou a pěšce přirovnává k dětem, zejména k malým chlapcům.¹²⁸

V malířství se šachy a šachovnice objevují již odedávna. Nejsou jen výdobytkem obrazů malovaných na plátno, ale často se objevují i jako součást starých středověkých rukopisů. Nejznámější z nich jsou iluminace k rukopisu již v předchozí kapitole zmíněného dominikána Jacoba de Cessolis či vyobrazení v rukopise Alfonse X. Moudrého. V literatuře té doby bylo velice rozšířeno symbolické přirovnání jednotlivých šachových figur k jednotlivým společenským vrstvám.

V knize *Libro di giuoco di scacchi intitolato de costumi deglhuomini & degli offitii denobili* se nachází patnáct dřevorytů. Tři z patnácti listů jsou kopie a jeden z těchto chybějících tří původních listů je zároveň i na titulní straně. Tyto dřevoryty jsou zručně provedeným středověkým florentským produktem. Černá barva tvoří konturu, do které jsou pro odlehčení kompozice vkládány bílé linie nebo celé světlé plochy. Na obalu florentské knihy se nachází rytina vyobrazující krále sedícího za hrací deskou pozorujícího dva muže. Oba muži jsou oblečeni do oděvů naznačujících, že patří ke dvoru [6]. Tato kompozice může evokovat podobnou scénu, kde spolu hrají partii šachů hinduistický a perský mudrc pod dohledem šáha.¹²⁹ Buzurgmihir, perský rádce na výjevu miniatury ze 14. století popisuje v přítomnosti panovníka pravidla jednotlivých tahů šachové hry hinduistickému vyslanci. Vyslanec sedí na levé straně šachovnice a celý výjev se zřejmě odehrává v královském paláci,

¹²⁵FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 35

¹²⁶Ibidem, 35

¹²⁷Šachový velmistr 30. let minulého století.

¹²⁸FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998, (pozn. 24), 34.

¹²⁹WILKINSON 1943: (pozn. 63), 47.

jak se zdá před šáhovým trůnem.¹³⁰ Je pravděpodobné, že pokud se na Blízkém Východě hra v šachy hrála v přítomnosti krále, tak se tato tradice mohla dochovat i o několik staletí později a když se v 15. století začaly tisknout knihy, můžeme v tom vidět konečnou verzi rukopisné tradice. Zdá se velice pravděpodobná, že ikonografická scéna je odvozena z Blízkého Východu a že původně existovala v Persii téměř po dvě staletí.¹³¹

V západoevropské literatuře raného středověku, rytířských romancích a písních se objevuje motiv „magických šachů“. Kdo k takovéto začarované šachovnici usedne, musí hrát v sázce o svůj vlastní život. Hrdinové básní se utkávali s nadpřirozenými silami v šachových partiích, protože středověký Západ byl přesvědčen o tom, že je lidstvo připraveno hrát nebezpečnou hru s Ďáblem o vlastní duši.

Velice rozšířená je stará vlámská legenda, která je obsažena v *Kronice z Flander* z roku 1131. Legenda vypráví o kastelánce, která, aby zatajila svůj nízký původ, zabila svého otce. Jako nemluvňáčka byla totiž zaměněna za dítě vznešeného původu a od té doby jí všichni pokládali za kněžnu. Její muž se však o zločinu dozvěděl a svou ženu odevzdal ďáblu. Uplynulo několik staletí a na zámek přijel mnich, aby přenocoval v zámeckém sále, kde byla spáchána ona vražda. O půlnoci se mnichovi zjevil ďábel s kastelánkou a vyzval ho k partii šachu hrané na život a na smrt. Magické šachy už byly v sále připraveny ke hře, a proto nezbylo ubohému mnichovi nic jiného než usednout k zápasu. Po strastiplné hře se nakonec podařilo mnichovi nad ďáblem šachovou hru vyhrát. Ráno pak našel na podlaze sálu kostru ženy s dýkou v ruce.¹³²

Slavný šachový mistr 16. století Paolo Boi napsal fantastické vyprávění, v němž je on sám hrdinou, který porazí ve hře v šachy samotného ďábla v podobě překrásné ženy hrající nadprůměrně dobře šachy.¹³³

Hra v šachy se smrtí je dalším oblíbeným zobrazovaným tématem, protože šachová hra ve svém alegorickém významu je vždy považována za souboj dvou protikladných

¹³⁰ WILKINSON Charles: Chessmen and Chess, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, I/9, 1943, 271.

¹³¹ V Cessolisově díle můžeme narazit i na další odkazy k Blízkému Východu. Cessolis cituje sv. Jeronýma, říká, že šachová deska je jako město Babylon. Byla zhotovena do čtverce a kolem dokola je lemována vyvýšeným rámem. Zvýšený okraj představuje městské hradby, které byly tak vysoké, že ve městě byla stále tma. V odkazu na Babylon sv. Jeroným rozlišuje mezi dvěma městy stejného názvu, jedno se nachází v Egyptě a druhé v Chaldejsku. Druhé z těchto měst má představovat model pro šachovnici.

WILKINSON 1943: (pozn. 63), 48.

¹³² GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 435.

¹³³ Alegorický obraz souboje člověka s ďáblem od Friedricha Augusta Moritze Retzsche (1779 – 1857) nám ukazuje šachovou partii odehrávající se uvnitř hrobky. Šachovnice je rozložena na sarkofágu. Figurky rozložené na šachovnici představují dobro a zlo a Satan je v tomto výjevu v jednoznačné převaze nad člověkem. GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 450.

partnerů, většinou jde o spojení smrt-život, světlo-tma nebo nebe-země (peklo).¹³⁴ Vyobrazení smrti a člověka hrajících spolu šachy vyniká v obrazech velkou intenzitou. Téma šachů, jako koloběhu lidského života mělo hluboce rozvětvené kořeny, zejména po celé severní Evropě a svým původem sahalo hluboko do historie vzniku hry. Po středověké Evropě se toto téma začalo šířit skrze Rubáiját (Čtyřverší)¹³⁵, práci astronoma, básníka, filozofa a matematika Omara Chajjáma (1048 – 1122), datovanou do 11. století. Jednou z metafor tohoto díla bylo přirovnání světa k šachovnici, na které se nachází množství hracích figur, jež měly mít různé společenské funkce.¹³⁶

Námět hry se Smrtí je často zmiňován, jak v literatuře, tak v obrazech. Jedno z prvních zobrazení šachové partie s alegorickou postavou Smrtí se nachází ve francouzském žaltáři z konce 13. století, který je uchovaný ve Walters Art Gallery v Baltimoru.

V imponantním paláci zdobeném sloupy sedí mladý rytíř a hraje šachy společně se zvláštní zneklidňující postavou. Tato bytost je holohlavá, bosá a oblečená jen do páru krátkých nohavic. Toto zvláštní bledé stvoření je Smrt chystající se ukončit královskou hru se životem.

Samotná hra představuje souboj mezi člověkem a smrtí, ale někdy je tento střet konfrontován ještě se třetí osobou, s Časem. Alegorická postava Času přítomného při hře v šachy se objevuje například na rytině z let 1480/1490, jejíž barevný exemplář je uchován v Berlíně, to potvrzuje bohatství tohoto tématu v Quattrocentu. Rytina nám ukazuje krále obklopeného svým dvorem, hrajícího šachy se Smrtkou [7]. Šachová hra se blíží konci. Král se točí zády ke svým poddaným a je si vědom nadcházející porážky, protože jeho bílého krále již obklopilo několik černých figurek protivníka a brání mu v jakémkoliv pohybu. Za královými zády stojí skupina mužů a žen různého věku, oděných do přepychových oděvů. V čele kibiců stojí král s korunou, třímající v ruce žezlo, které představuje spravedlnost, před kterou při hře se Smrtí nikdo neuteče, protože před ní jsme si všichni rovni, bez ohledu na to, zda jsme urozeného či prostého rodu. V levém okraji listu sedí na zemi dítě a bezelstně si hraje se dvěma hůlkami. Po boku Smrti stojí nejvyšší představitelé duchovenstva: papež, biskup i kardinál. V centru výjevu, mezi oběma protivníky stojí postava anděla držící pozvednuté přesýpací hodiny, které symbolizují čas. Pásky s nápisy vznášející se v horní části rytiny nám připomínají, že smrt je pro všechny bez rozdílů stejná. Rytina byla zřejmě

¹³⁴ Udo BECKER: Slovník symbolů, 2002¹, 289, heslo: šach.

¹³⁵ Verše středověkého perského básníka oslavující pozemšťanství, chápající člověka, jako tvora dychtivého a složitého, plného protikladů. Závada Vilém: Čtyřverší, Praha, 1974.

¹³⁶ Sonia MAFFEI (ed.): La Morte e il Tempo che gitano a scacchi, in: Pitture del Doni, Napoli 2004, 113.

předlohou pro dnes již zaniklou fresku z 15. století, vytvořenou pro ambit přidružený ke katedrále ve Strasbourgu.¹³⁷

Dalším dílem představující boj lidstva se smrtí je freska, kterou namaloval Albertus Pictor (cca 1440 – 1509) pro kostel v Täby nedaleko Stockholmu. Na tomto díle je patrné, že výjev měl představovat jednoduše zobrazený motiv znázorněný jen dvěma znepřátelenými hráči, mužem a Smrtí zapojených do smrtelné hry života. Nad oběma postavami stojí nápis „Ich spiele dich mat“ „Zahrávám mat“ [8].¹³⁸

Společným tématem těchto alegorických děl je vždy neúprosný osud lidstva a strašlivá rovnost všech lidí tváří v tvář smrti. Tento motiv bývá symbolicky spojován se šachovou hrou i v 15. a 16. století zejména v symbolické literatuře, kde přežíval se své jedinečné ikonografii.

Na většině vyobrazení se ovšem objevuje boj na šachovnici mezi mužem a ženou, častěji mužem a ženou urozeného původu. Tyto výjevy se objevovaly jak na nástěnných freskách, tak v deskové či knižní malbě.

Spojení mladého muže a mladé ženy sedících proti sobě tváří v tvář a hrajících šachy byl jeden z velice oblíbených světských motivů 14. století v Evropě. Ve Francii byl tento motiv často vyřezáván do slonovinových zrcadlových skříní a šperkovnic. Podle některých učenců byl mladý pár při šachové hře přirovnáván k Tristanovi a Isoldě, jejichž příběh byl v této době často ilustrován.

Na mnoha slonovinových truhlách a skříňkách je vyřezán motiv s vyobrazením ukončení šachové hry. Žena je v těchto výjevech poražena¹³⁹, což je naznačeno pohybem ruky v gestu úleku. Toto gesto se objevuje například na francouzské zrcadlové skříní z let 1325 – 1350, která se nachází ve Victoria and Albert Museum a nebo na panelu slonovinové truhly ze stejného období, uložené v Metropolitan Museum of Art [9].¹⁴⁰ Ve druhém z případů je ovšem v článku *The Chess Players by Francesco di Giorgio* mylně uvedeno, že se jedná o ženu. Poražený s pozdviženou rukou je evidentně muž, jeho protivníčka má pravou rukou zřejmě dává mat a levou ruku má složenou v klíně.

¹³⁷ Katedrála byla roku 1715 zničena, aby ustoupila jezuitské koleji.

Ibidem, 114.

¹³⁸ Freska z Täby inspirovala o pár set let později režiséra Ingmara Bergmana, který v jednom ze svých filmů ztvárnil rytíře hrajícího v šachy se Smrtí.

¹³⁹ Italským výrazem pro šach mat je „scacco matto“, který prohlašuje poraženého protivníka za šíleného nebo iracionálního. Možnost sexuálního významu v šachové hře je prisuzována pouze v případě, že jedním z hráčů byla žena.

SIMONS 1993: (pozn. 119), 65.

¹⁴⁰ WEHLE Harry: *The Chess Players by Francesco di Giorgio*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, V/6, 1947, 153.

Oblíbeným výtvarným námětem byla tzv. *Zahrada lásky* s vyobrazením mileneckého páru hrajícího v šachy v krásné přírodě či v Rajské zahradě. Tato zobrazení vycházejí ze spisu *Les échecs amoureux* (Milostné šachy), z doby kolem roku 1400 [10].¹⁴¹ Spis mimo jiné popisoval, jak se na šachovnici symbolicky odehrává současně láska i válka.

Hra v šachy bohužel nemá ve všech případech podobu romantické lásky a mužů dvořících se urozeným dámám. Šachová hra může stejně dobře, jako lásku představovat lstivé svedení, jako je tomu na fresce ze 14. století namalované anonymem, která se nachází v palazzo Davanzati ve Florencii [11].

Významný moment ve hře v šachy mezi mužem a ženou byl zachycen na malém obraze namalovaném Francescem di Giorgiem (1439 – 1502) [12]. Na obraze jsou oba soupeři s blondatými kšticemi zpodobněni ve společnosti početné skupiny kibiců mužského i ženského pohlaví. Skupiny spojenců se zdržují jakéhokoliv rozhovoru s oběma hráči a z výrazů v jejich tvářích je zřejmé, že na výsledku hry závisí mnohem víc než jen samotné vítězství. Je evidentní, že mladý muž se stal vítězem partie, bere ze šachovnice černou figurku. Žádné protivníkovy bílé figurky již ve hře nejsou. Mladíkovou výhrou se zdá být potěšena pánská část publika, na rozdíl od dívek, které se jeví velice rozrušené z výsledku hry. Hráči jsou svými emocemi přeneseni do úplně jiné roviny, v čemž se odráží Giorgiovo mistrovství zachytit dokonale výraz tváře.¹⁴² Hrdina šachové partie však místo toho, aby se upřímně radoval z vítězství, upadá do stavu poraženeckého váhání, do ženy je zcela jistě zamilován. Poražená žena se nepřítomně dívá do prostoru spočívajíc rukou na soupeřově paži. Zdá se, že na výsledku hry jí pramálo záleží. Výjev na obraze může být vykládán i jinak. Podle Patricie Simons je výjev na obraze inspirován legendou o vévodovi Huonovi z Bordeaux a dceři muslimského krále Ivoryna. Král Huonovi přislíbil, že když vyhraje šachovou hru s jeho dcerou, dostane velikou finanční odměnu a možnost strávit vášnivou noc s princeznou, jestliže ovšem bude v šachové partii vévoda poražen, přijde o hlavu. Nakonec však o hlavu přichází nešťastná princezna, protože hru prohrála, což bylo důkazem toho, že ji poblouznila Huonova krása, přála si s ním strávit noc a to ovlivnilo její šachové umění. Zasněný obličej plavovlasé hráčky a její ruka spočínutá na paži soupeře může znamenat posun za běžné společenské chování. Výraz Huona navozuje pocit ztracení a přemýšlení o důsledcích. V obraze najednou vítězí mužský rozum nad ženskou vášní, který nevede ve prospěch ženy, ale k odmítnutí slibu chrabrého křesťana muslimskému králi a otci. Tato deska

¹⁴¹ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 35.

¹⁴² WEHLE 1947: (pozn. 140), 154.

má tedy varovat před ženskou touhou a zároveň oslavovat maskulinního křesťana z vyšších vrstev.¹⁴³

Autorství jednoho z nejznámějších zobrazení muže a ženy hrající spolu partii šachu je podle některých teorií připisováno nizozemskému malíři Lucasovi van Leyden (1494 – 1533) v obraze *Hra v šachy* namalovaném roku 1508, ale je možné, že dílo bylo vytvořeno některým z jeho následovníků[13]. V díle je mistrně zachycen pohyb ruky nad šachovnicí a výraz ve tvářích osob přihlížejících hře. V obraze se odehrává jistý jiný druh šachu, než je ten obvyklý. Oba soupeři hrají tzv. *Kurýrskou hru* neboli *Velké šachy*.¹⁴⁴

Jedním z nejkrásnějších a nejhodnotnějších renesančních děl je bezesporu obraz *Partie šachů* (1555) od malířky Sofonisby Anguissoly [14]. Na obraze se nachází skupina žen: tři sestry malířky a jejich služebná. Nalevo je zobrazena Lucia (také malířka), vpravo Minerva a za stolem nejmladší ze sester Eugenia. Na okraji šachovnice je nápis: SOFONISBA AUGUSSOLA VIRGO AMILCARIS FILIAVERA EFIGIE TRES SVAS SORORES ET ANCILAM PINXIT MDLV.¹⁴⁵ O Sofonisbině obraze se dokonce zmiňuje i Vasari, který obraz viděl v domě malířčina otce v Cremoně.¹⁴⁶

Mnoho šachových souprav, literatury a výtvarných děl se šachovou tematikou se do muzeí po celém světě dostalo díky šachovým milovníkům a sběratelům, kteří zasvětili svůj život vášni ke královské hře. Proto by bylo příhodné v této kapitole týkající se šachové hry v umění zmínit několik z těch nejvýznamnějších osobností šachového sběratelství.

Roku 1856 zemřel ve Francii bibliofil a sběratel šachů Frederic Alliey, který za svůj život nashromáždil velice cenný materiál. Svou rozsáhlou sbírku exponátů a publikací odkázal městské knihovně města Grenoblu. Tímto byla knihovna obohacena o sbírku zhruba 400 knih o šachu. Sbírkou rytin, kterou knihovně odkázal, se bohužel díky nedostatečnému zabezpečení rozpadla a zmizela. Allieyova sbírka byla rozdělena na teorii a praxi, poezii, bibliografii, filozofii, historii, pravidla hry, rukopisy, problémy jezdců, automaty, netypické šachy, práce o různých hrách, překlady tisků, překlady rukopisů a citáty.

Nejproslulejší šachovou sbírku vlastnil John G. White († 1928) z Clevelandu ve státě Ohio. John G. White byl šachista, výzkumník a bibliofil. Jeho sbírka čítala více než 12 000 publikací a byla po jeho smrti předána veřejné knihovně v Clevelandu. White velice rád svou

¹⁴³ SIMONS 1993: (pozn. 119), 65.

¹⁴⁴ Šachovnice Kurýrských šachů má 12x8 polí a ke klasickému souboru figurek patří ještě čtyři pěšci, dva kurýři, rádce a loupežník.

GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 63 – 64.

¹⁴⁵ Panna Sofonisba Anguissola dcera ctnosti pravdivě zobrazila tři své sestry a služku. Namalováno roku 1555.

¹⁴⁶ GÍZYCKI 1972: (pozn. 27), 376.

rozsáhlou sbírku zpřístupňoval vědeckým pracovníkům. Nahromaděný materiál byl opět roztríděn do skupin: poezie, orientální šachy, historie, rukopisy, šachy v divadle, šachové kongresy, korespondenční hra, turnaje, monografie hráčů, partie, problémy, koncovky, anekdoty, eseje, články z časopisů, matematické šachy, zajímavosti, živé šachy, automaty, rytiny, dokumenty, bibliografie, časopisy, šachové rubriky, portréty hráčů a starověké šachy.

Mezi nejznámější soudobé sbírky patří kolekce holandského bibliofila zabývajících se šachovou tematikou Dr. M. Niemeijera. V Niemeijerova sbírka obsahuje knížky, časopisy, výstřižky z časopisů, autografy, portréty, karikatury, rytiny, šachové figurky a mnoho dalších exponátů. Sběratel věnoval svou vzácnou sbírku Holandské královské knihovně v Haagu. Šachové oddělení knihovny se tak mohlo rozrůst o 6 500 titulů, ostatní šachové exponáty odkázal šachovému klubu v Haagu.¹⁴⁷

Pařížský sběratel Jean Maunoury v jehož sbírce se nacházejí soupravy různých dob a národů. Maunoury vlastní šachové figurky z Evropy, Asie, Jižní Ameriky a Oceánie. Nejstarším exponátem ve sbírce je šachová souprava z Kambodže ze 14. století. Velice vzácnou součástí sbírky jsou i šachové figurky nošené jako bižuterie v době Ludvíka XIV. Z křišťálu a stříbra.¹⁴⁸

Šachová tematika v umění se neobjevuje pouze v obrazech či rytinách, ale máme i exempláře šachových motivů dochované v sochařství. V interiéru Winchesterské katedrály¹⁴⁹ se nachází sloupová hlavice s motivem postavy držící šachovnici [15]. Bohužel ovšem není zcela jistě prokázáno, že černobílá deska představuje zrovna desku určenou pro hru v šachy a ne nějakou jinou deskovou hru.

V naumburské katedrále se zase nachází sloupová hlavice, na níž je motiv dvou opic hrajících šachy [16]. Opice hrající deskovou hru králů mají představovat pošetilost lidského počínání. V paláci francouzského města Bourges se nacházejí sochy muže a ženy oblečených podle módy z doby Karla VII.¹⁵⁰ hrajících spolu partii šachů. Žena drží v pravé ruce šachovou figurku a připravuje se na tah.

Na radnici městečka Villefrance – en – Beaujolais poblíž Lyonu se nachází vitráž z 15. století, na které, podle ústního podání, je zobrazen Eduard II. de Beaujeu se slečnou de la Bessée hrající spolu šachy. V tomto období je použití světského motivu ve vitráži ojedinělé.¹⁵¹

¹⁴⁷ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 413 – 415.

¹⁴⁸ Sbírkou fotograficky zdokumentoval Alex Hamond ve své knize *The Book of Chessman*.

¹⁴⁹ Založena roku 642 v Anglii.

¹⁵⁰ Počátek 15. století.

¹⁵¹ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 417 – 418.

Zajímavá grafická řešení se šachovými motivy se nacházejí v šachových ex libris. Zde můžeme nalézt různé miniaturní kompozice, šachové figurky všech dob a zemí, alegorické významy situací na šachovnici nebo reproduktivní rytiny a obrazy se šachovou tematikou.¹⁵² Jednu z neoriginálnějších ex libris vlastní již jmenovaný Dr. M. Niemeijer. Vychází z německé miniatury ze 14. století, kde markrabě Ota IV. Braniborský hraje šachy.

Co se týče šachové tematiky, tak naprostým unikátem jsou hrací karty se šachovými motivy. Takové karty vydal roku 1508 Thomas Murner ze Štrasburku. Kniha *Cartiludum logicae* je plná symbolických rytin karet představujících logické figury. Mezi nimi je i karta žaludské sedmy s motivem šachisty [17].¹⁵³

Závěrem k tomuto krátkému pojednání o umění v šachové hře by bylo příhodné podotknout, že v evropské tradici jsou šachy silně mužskou záležitostí, staly se disciplinovaným cvičením pro aristokratické muže, kteří se tak bavili a ostřili své šachové umění. Objevila – li se však ve výjevu šachové hry žena, mění se význam šachů ze hry rozumu ve hru vášně, lásky a flirtování.

¹⁵² Největší kolekci ex libris vlastní francouzský sběratel Louis Mandy.

¹⁵³ Roku 1629 v Paříži nechal Tussanus du Bray vytisknout karty podle Murnerova návrhu. Opakovaly se na nich tytéž motivy, jen na žaludské sedmě byla motivu se šachistou změněna podoba na ženu hrající karty. GIZYCKI 1972: (pozn. 27), 419.

6. SOFONISBA ANGUISSOLA A JEJÍ ŠACHOVÁ PARTIE

„Z blízkého kontaktu s umělci a šachisty,

Jsem došel k závěru, že zatímco všichni umělci nejsou šachisté,

všichni šachisté jsou umělci.“

Marcel Duchamp

Cremonské malířce Sofonisbě Anguissole, jejímu životu a dílu se budu v této kapitole věnovat zejména v souvislosti s Giuliem Campim. Sofonisba Anguissola je totiž stejně jako Giulio Campi autorkou obrazu se šachovou tematikou.

Přesné datum narození malířky Sofonisby Anguissoly není známo. Nemáme dochován žádný záznam o jejím křtu, ačkoli zbytek jejích osobních údajů je již vcelku přesný.¹⁵⁴ Podle van Dycksova skicáře se můžeme domnívat, že se narodila roku 1532 v Cremoně a zemřela zřejmě v Palermu roku 1625,¹⁵⁵ ale i v těchto datech se literatura různí.

Sofonisba je jednou z mála žen malířek v té době¹⁵⁶, které dosáhly věhlasu nejen v Itálii, ale i ve Španělsku. Dokonce i Vasari se o ní zmiňuje v souvislosti s návštěvou Anguissoliny rodiny v Cremoně. Vyzdvihuje Sofonisbino kresebné nadání, ve kterém vynikala nad ostatními ženami své doby, zároveň zmiňuje, že není nadaná pouze v kresbě, malbě a excelentním kopírování slavných umělců, ale sama je výbornou malířkou, jež je autorkou vynikajících a nádherných maleb.¹⁵⁷

Anguissolini rodiče Amilcar Anguissola a Bianca Ponzoni se vzali někdy v rozmezí let 1532 – 1533 v Cremoně a narození jejich sedmi dětí by se na časové lince dalo zobrazit v období dosahujícího až dvaceti let. O svatbě Sofonisbiných rodičů nevíme téměř nic, snad jen to, že Bianca Ponzoni se vdávala jako velice mladá dívka. Podle dochovaných zpráv se dá předpokládat, že Sofonisba byla ze všech dětí nejstarší, její bratr Amilcare se narodil kolem roku 1551 a podle některých záznamů byla nemladší dcerou ze všech dětí Anna Marie.¹⁵⁸ Na mnoha dochovaných autoportrétech Sofonisby Anguissoly můžeme pozorovat její stáří, jak její tvář nabývala dospělejšího výrazu, její výrazy jak fyziognomické, tak stylistické se stávají

¹⁵⁴ Mina GREGORI (ed.): Sofonisba Anguissola e le sue sorelle (kat. výst.), Cremona 1994, 71.

¹⁵⁵ Hans POSSE: Anguisciola Sofonisba, Ulrich Thieme/ Felix Becker (ed.), in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme Becker I, Lipsko 1911, 524.

¹⁵⁶ Sofonisba vynikala i nad dcerami slavných malířů 16. Století, malířkami jako byly Lavinia Fontana, Fede Galizia a Barbara Longhi.

Marco TANZI: Sofonisba Anguissola, Jane TURNER (ed.), in: The Dictionary of Art II, Londýn 1996, 93.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ GREGORI 1994: (pozn. 154), 71

postupně zralejšími.¹⁵⁹ Mezi tyto nejranější autoportréty můžeme zařadit autoportrét z období okolo dvacátého roku života, který je dnes uložen ve florentské galerii Uffizi.¹⁶⁰ Tento portrét, stejně jako jiné malířčiny rané portréty, odkazuje na vliv Bernardina Campiho, jehož reputace byla založena zejména na portrétování.¹⁶¹ Portrétní činnost se stala její vlastní oblastí i zaměřením, v drtivé většině jejích děl se jedná o žánrové portréty¹⁶², religiόzní náměty pocházejí z jejího štětce jen velice sporadicky.¹⁶³ Dalšími portrétovanými byli rodinní příslušníci. Mezi těmito obrazy Vasari zmiňoval například portrét otce Amilcara Anguissoly s dcerou Minervou a synem Asdrubalem, dnes ve sbírce Hage zu Nivaagaard¹⁶⁴ nebo její nejznámější dílo, zobrazující Sofonisbiny sestry ve společnosti chůvy, kterému se budu v této kapitole níže věnovat.

Jedna z prvních zmínek o Sofonisbě se nachází ve spisu *Cremonensium Orationes III adversus Papienses*, jež byl napsán roku 1550 biskupem Marcem Gerolamem Vidou. Vida ve svém spisu navrhuje umělcům, aby neopovrhovali nadanými mladými dívkami a věnovali se jim stejně, jako chlapcům.¹⁶⁵

V průběhu následujících deseti let se narodily v Anguissolově rodině další dcery Lucia, Minerva a Europa, které měly ještě starší sestru Elenu. Amilcare Anguissola se rozhodl vypěstovat ve svých dcerách lásku nejen ke studiu literatury a hudby, jejichž svět byl současným ženám již dávno otevřen, ale i ke studiu malby, ve které zvláště Sofonisba splnila vysoká očekávání a dosáhla velikých kvalit.¹⁶⁶ Proto po domluvě s cremonským malířem Bernardinem Campim byla Sofonisba společně se svou neméně nadanou sestrou Elenou poslána do jeho učení, kde se připravovaly na svou uměleckou dráhu v letech 1546 – 1549.¹⁶⁷ Postupně se Amilcare postaral o to, aby se všem jeho dcerám dostalo prvotřídního uměleckého vzdělání, kromě své sestry Sofonisby se dostaly do rukou dalším vynikajícím malířům, jako byl Antonio Campi, u kterého se učila nejmladší ze sester Anna Marie. Nejen Sofonisba, ale i všechny ostatní dcery Amilcara Anguissoly se počítají mezi první ženy, umělkyně moderní doby. Výjimku představují Anguissolovy sestry v tom, že na rozdíl od žen

¹⁵⁹GREGORI 1994: (pozn. 154), 71.

¹⁶⁰POSSE: (pozn. 155), 524.

¹⁶¹TANZI: (pozn. 156), 93

¹⁶² Sofonisbiny autoportréty můžeme vidět nejméně ve dvanácti případech dochovaných po celém světě, které zahrnují exempláře v Bostonu, Vídni, Neapoli nebo Miláně. Malířka malovala sama sebe s různými atributy týkajícími se umělecké profese v některých případech literárními i hudebními.

Citováno: Ibidem.

¹⁶³POSSE: (pozn. 155), 524.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ I na základě těchto úvah, by se dalo předpokládat, že se Sofonisba narodila v Cremoně v rozmezí let 1532 – 1535, krátký čas po svatbě svých rodičů. Citováno: GREGORI 1994: (pozn. 154), 71.

¹⁶⁶Ibidem, 71.

¹⁶⁷POSSE: (pozn. 155), 524.

malířek, které byly většinou manželkami, sestrami nebo dcerami malířů, vykonávaly tzv. „vznešené malování“, aniž by obdržely jakoukoli oficiální objednávku, jejich díla byla prodávána pod záštitou manžela, otce nebo dvoru výměnou za privilegia, šperky, textilie či jiné drahé dary.¹⁶⁸

Roku 1549 odchází mladá a umělkyně Sofonisba Anguissola z dílny Bernardina Campho do Milána, aby vstoupila do učení ke staršímu malíři Bernardinu Gattimu zvanému il Sojaro,¹⁶⁹ který pocházel pravděpodobně z Pavie a činný byl jak v Cremoně, tak v Parmě.¹⁷⁰ V 50. letech 16. století se díky neustálému spojení Amilcara Anguissoly s městy, jako byla Mantova, Urbino, Ferrara, Parma a dokonce i Řím, Sofonisba dostala do Mantovy, kde se setkala se dvorem mantovského rodu Gonzagů. V Mantově měla také možnost setkat se se studenty a stoupenci malíře Giulia Romana. Je vysoce pravděpodobné, že mimo dvora v Mantově navštívila Sofonisba také dvůr rodu Farnese v Parmě, kde se zřejmě poznala s malířem, miniaturistou a iluminátorem Giuliem Cloviem.¹⁷¹ Z roku 1554 pochází malý portrét, který je uložen ve Vídni. Tento obrázek daroval Sofonisbin otec na šlechtický dvůr rodu d'Este¹⁷².

K nejlepším dílům raného období malířky patří například také Portrét jeptišky, zřejmě Sofonisbiny sestry Eleny, který byl namalován v roce 1551. Dnes je obraz ve vlastnictví Lorda Yaborougha v Londýně.

Kolem roku 1554 bylo v Itálii jméno Sofonisby Anguissoly již všeobecně známo a chváleno. Francesco Salvati, v dopise adresovaném malíři Bernardinu Campi z 28. 4. 1554, píše: „*Maestro della bella pittrice Cremonese*“. Její práce se dostaly až do Říma, kde například Tommaso Cavalieri vlastnil kresbičku pocházející z malířčiny ruky zobrazující malou holčičku, jež se směje chlupci, kterého štípl do prstu rak¹⁷³, která je dnes uložena v Museo di Capodimonte v Neapoli. Tuto kresbu poslal Cavalieri Cosimovi I. Medičejskému, který ji následně věnoval Vasarimu.¹⁷⁴ Dokonce i papež Julius III (1550 – 1555) získal darem od malířky její autoportrét.¹⁷⁵

¹⁶⁸GREGORI 1994: (pozn. 154), 72.

¹⁶⁹POSSE: (pozn. 155), 524.

¹⁷⁰GREGORI 1994: (pozn. 154), 71.

¹⁷¹Ibidem.

¹⁷²Ten samý portrét byl pravděpodobně roku 1604 darován kardinálem Alessandrem d'Este císaři Rudolfo II. Citováno: POSSE: (pozn. 155), 24.

¹⁷³Tato kresba později ovlivnila samotného Caravaggia. Dalším takovým obrazem, ve kterém se malířka snaží nejen o realistický záměr, ale jakýsi osobní kontakt s portrétovaným, ukazující nám zájem o psychologii portrétovaného, je kresba Stará žena učící se abecedu, zesměšňována mladou dívkou (1550, Florencie, Uffizi) Citováno: TANZI: (pozn. 156), 93.

¹⁷⁴POSSE: (pozn. 155), 524.

¹⁷⁵Tento portrét viděl Vasari u kardinála del Monte. Citováno: Ibidem.

Sláva malířky Sofonisby Anguissoly se rozrůstala až za hranice lombardské Cremony, její věhlas dosáhl až ke vznešeným uším španělského krále Filipa II. Habsburského, který ji roku 1559 povolal na svůj dvůr do španělského Madridu. V té době Sofonisba malovala především své autoportréty, portrétovala rodinné příslušníky včetně svých mladších sester a věnovala se i kopírování slavných děl. Z období kolem roku 1559 pochází i několik cremonských prací s náboženskou tematikou, určených zejména k osobní devoci, což naznačuje malý obrázek se zobrazením Svaté rodiny (350 x 300 mm), který se dnes nachází v bergamské Galleria Academia Carrara. Tento obrázek byl založen na prototypu obrazu Camilla Boccaccina, dnes Glasgow.¹⁷⁶

Díky dobrým vztahům Amilcara Anguissoly a cremonského knížete Boccarda Persica se Anguissola pod knížecí záštitou dostala do styku s Fernandem Álvarezem z Toleda vévodou z Alby a milánským guvernérem, který byl zároveň hlavním patronem malíře Bernardina Campiho. S Álvarezovou pomocí byla Sofonisba roku 1559 přijata ke dvoru Filipa II., jako dvorní dáma jeho třetí manželky, francouzské královny Isabelly z Valois. Ačkoli žádný z dochovaných dokumentů nezmiňuje, že byla Sofonisba hlavní dvorní portrétistkou, malovala na španělském dvoře převážně portréty příslušníků královské rodiny a úředních postav.¹⁷⁷ Mezi její první zakázky na dvoře v Madridu patřily portréty krále, královny a prince Carlose, za něž obdržela bohaté dary a roční penzi v hodnotě 200 Scudi. Další královnin portrét namalovala na zakázku papeže Pia IV. roku 1561 a brzy nato byla na papežovo přání pověřena úkolem portrétovat královu sestru. Bohužel, kromě autoportrétu datovaného do roku 1561, který se nachází v soukromé boloňské sbírce, není žádné z děl, jež malovala pro dvůr v Madridu či jiná španělská města, vzniklých v tomto období dochováno.¹⁷⁸

Během svého pobytu na dvoře Filipa II. byla Sofonisba stále ve spojení s Cremonou i svým učitelem Bernardinem Campim, ale když roku 1568 při porodu tragicky zemřela královna Isabella, nevrátila se jako ostatní dvorní dámy ke své rodině, bylo jí umožněno dále setrvat u královského dvora, kde strávila téměř celých deset let.¹⁷⁹ V květnu roku 1573 oslavila Sofonisba své čtyřicáté narozeniny a spolu s nimi zde vyvstala otázka manželství a odjezdu ze Španělska zpět do Itálie. Vdala se, s královým svolením, za Dona Fabrizia Moncadu pocházejícího ze sicilské šlechtické rodiny. Doprovázena

¹⁷⁶TANZI: (pozn. 156), 93.

¹⁷⁷ Dokonce prý učila malovat mladou královnu Isabellu z Valois, což bylo podle svědků připisováno k běžným ženským činnostem. Citováno: GREGORI 1994: (pozn. 154), 72.

¹⁷⁸POSSE: (pozn. 155), 524.

¹⁷⁹GREGORI 1994: (pozn. 154), 72.

španělským dvorem, získala Sofonisba bohaté věno v penězích a špercích¹⁸⁰, ale ještě téhož roku utrpěla velkou ránu, ve vzdálené Cremoně umírá její otec Amilcare Anguissola.

Od roku 1573 po následujících pět let žila Sofonisba se svým manželem střídavě v Moncadově vlasti v Palermu a Paternu. Na jaře roku 1578 se Fabrizio Moncada chystal na námořní plavbu do Španělska na dvůr Filipa II. za doprovodu Antonia Aragonského. Fabrizio však ke Španělským břehům nikdy nedoplul, za záhadných okolností se utopil během pirátského přepadení u pobřeží Capri. Poté co byla Sofonisba spravena o tragické smrti svého manžela musela sama odjet do Paterna a čelit nenávisti Moncadovy rodiny, která musela díky předčasné Fabrizioově smrti vrátit bohaté věno španělskému dvoru. Anguissola se spojila se žádostí o pomoc se svým bratrem Asdrubalem, který se stal váženým cremonsským občanem, ten pro ni neprodleně přijel na Sicílii a pomohl jí při řešení hlavních problémů a v co nejspěšnějším opuštění ostrova. Podle některých zdrojů Sofonisbě navrhl španělský dvůr návrat do Madridu, ale nakonec se umělkyně vrátila zpět domů do lombardské Cremony.¹⁸¹

Na jaře roku 1580 se Sofonisba podruhé vdala. Jejím druhým manželem se stal kapitán Orazio Lomellini.¹⁸² Orazio Lomellini pocházel z významné janovské rodiny, bohužel byl však nemanželským synem s čímž úzce souvisela jeho námořní i obchodní činnost. Jeho život byl založen na neustálém cestování mezi Janovem a Sicílií nejprve jako kapitán veliké galéry a později na své vlastní lodi. V malířčině životě proto stále hrála velkou roli města Janov a Palermo, ve kterých střídavě žila, na rozdíl od rodného města v Lombardii.¹⁸³

Existuje jen velice málo důkazů o pětatřicetileté umělecké činnosti Anguissoliny v Janove, ale je jisté, že byla umělkyně v blízkém vztahu s Bernardem Castellem. Z omezených informací odhalily janovské sbírky a zdroje ze 17. století, že Sofonisba v Janově portrétovala především členy rodiny Lomellini.¹⁸⁴ Roku 1599 zde namalovala podobiznu infantky Isabelly Clary Eugenie, když infantka v rámci svého sňatku s arcivévodou Albrechtem Rakouským Janovem projížděla.¹⁸⁵ Portrét se dnes nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Některá díla Sofonisby Anguissoly pocházející z jejího janovského období jsou připisovány vlivu malíře Lucy Cambiasiho. Obraz *Panna Marie kojící malého Krista*,

¹⁸⁰ Věno mělo hodnotu 1200 Scudi s roční penzí, která činila částku 1000 Scudi ročně.

Citováno: POSSE: (pozn. 155), 525.

¹⁸¹ GREGORI 1994: (pozn. 154), 72 – 73.

¹⁸² Podle dochovaných dokumentů prý manžel přinesl velké věno a po několika měsících strávených v Pise se manželský pár přestěhoval do Ligurie. Citováno: Ibidem, 73.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem, 74.

¹⁸⁵ POSSE: (pozn. 155), 525.

dnes Museum of Fine Arts v Budapešti, byl původně Cambiasimu opravdu připisován. Během restaurátorských prací byla ovšem objevena signatura, jež potvrdila Sofonisbino autorství.¹⁸⁶

Kolem roku 1615 Sofonisba opouští Janov a vrací se do Palerma, kde měl Orazio Lomellini jisté závazky. V Palermu si s manželem koupili dům v starobylé arabské čtvrti Seralcadi. Zde se rozhodla, že již nebude dále malovat, příčinou tohoto rozhodnutí byl stále se zhoršující zrak.¹⁸⁷ Krátce po smrti jejího druhého manžela potkala Sofonisbu další veliká rána – oslepnutí.¹⁸⁸ V roce 1624 několik týdnů po vypuknutí hrozné epidemie, která zpustošila Palermo, navštívil Sofonisbu mladý Antonis van Dyck.¹⁸⁹ Zaznamenal její podobu ve věku 96 let ve svém skicáři. Na kresbě je zpodobněna v plné duševní svěžesti, leč osleplá.

Svémi vrstevníky byla Sofonisba oceňována pro svou laskavou povahu a mnohostranné vzdělání¹⁹⁰, kromě malířství se věnovala hudbě a byla zapojena i do humanistických věd. Středem vybrané společnosti byla stále i navzdory svému vysokému věku a slepotě.¹⁹¹

Sofonisba Anguissola zemřela v úctyhodném věku v Palermu roku 1625.

6.1 Partie šachu

O obrazu *Partie šachu*, jehož autorkou je malířka Sofonisba Anguissola bych ráda pohovořila zejména z toho důvodu, že se jedná o dílo zdánlivě tematicky stejné, jako obraz *Hra v šachy* od malíře Giulia Campiho. Sofonisbina *Partie šachu* ovšem vznikla až za dlouhých dvacet let po namalování šachového obrazu Campim.

V době, kdy byly obrazy se šachovou tematikou malovány, docházelo k významným změnám pravidel hry a jelikož šachy byly hrou velice oblíbenou, docházelo i k jejich častému zobrazování. I přes to, že byly oba obrazy namalovány rukou vynikajících malířů pocházejících ze stejného provinčního lombardského města, nedomnívám se, že by na jejich vznik měla vliv jakákoliv politická situace, oba obrazy přinášejí poselství zcela jiného charakteru.

¹⁸⁶TANZI: (pozn. 156), 93.

¹⁸⁷GREGORI 1994: (pozn. 154), 74.

¹⁸⁸POSSE: (pozn. 155), 525.

¹⁸⁹GREGORI 1994: (pozn. 154), 74.

¹⁹⁰ O těchto přednostech se například roku 1558 v dopisu adresovaném Amilcarovi zmiňuje Annibale Carosi. Citováno: POSSE: (pozn. 155), 525.

¹⁹¹ Ibidem.

Partie šachu byla namalována kolem roku 1555 a bezesporu se řadí mezi nejznámější díla Sofonisby Anguissoly a zároveň je i jedním z nejkrásnějších renesančních děl se šachovou tematikou vůbec [14]. Je to dílo, které obdivoval sám velký Vasari v době, kdy navštívil Cremonu a dům Sofonisbina otce Amilcara Anguissoly. Obraz je malován technikou oleje na plátně a na dřevěném rámu šachovnice se nachází signatura společně s latinským textem¹⁹².

Partie šachu prošla v historii rukama mnoha majitelů. Nejprve se nacházel v majetku Anguissolovy rodiny a Vasarim byl popsán roku 1566, následně se nacházel ve sbírce Fluvia Orsiniho v Římě a roku 1600 přešel do vlastnictví rodiny Farnese. V 19. století byl obraz zakoupen Lucianem Bonaparte, v jehož sbírkách se nacházel v Palazzo del Giardino v Parmě. Roku 1823 se konečně dostal do vlastnictví vévody Athanasia Raczyńského a následně se dostal do vlastnictví muzea v Poznani.¹⁹³

Na obraze jsou v prvním plánu obrazu zachyceny tři Anguissoliny mladší setry hrající šachy za doprovodu staré chůvy, věrné služebné v Anguissolově rodině. Celý výjev se odehrává v přírodě pod širým nebem na travnatém prostranství krytém listnatými stromy a keřem. V průhledu, ve třetím plánu obrazu, je znázorněn otevřený pohled do dálky na krajinu s řekou, jejíž meandry se stáčejí směrem k hornatému území s místy lesnatými úseky, na němž se v dálce rýsují městské domy.

Partie šachu je plným právem označována za hlavní a nepřekonatelné malířčino dílo. Žánrová tematika výjevu nám nabízí pohled na tři dívky při hře ve svěžím a bezprostředním dialogu, jež je pro italské malířství prvkem zcela novým.¹⁹⁴ Šachovnice, kolem níž Sofonisba rozmístila své mladší sestry, leží na stole pokrytém látkou či snad dokonce kobercem s orientálními vzory, které mohou poukazovat na pravý původ této deskové hry.

Nejstarší z dívek přítomných při hře je Lucia,¹⁹⁵ jako jediná z postav přítomných ve výjevu se dívá ven z obrazu a tím se dostává do kontaktu s divákem. Naproti Lucie, v přísném profilu stojí čtvrtá ze sester Minerva. Tato dívka, Luciina soupeřka ve hře, je bezesporu v pozici poražené, což nám naznačuje gesto pozdvižené pravé ruky, jež se shoduje s výjevy poražených, o nichž jsem se již výše zmiňovala v kapitole Šachy, jako inspirace v umění. Ve středu, mezi oběma soupeřkami stojí, pravděpodobně v pozici kibice, pátá sestra v pořadí, šibalsky se smějící Europa, která se také měla stát malířkou.

¹⁹² Výše uvedeno v kapitole Šachy, jako inspirace umění.

¹⁹³ Sylvia FERINO - PAGDEN: Sofonisba Anguissola: Die Malerin der Renaissance (um 1535 – 1625) Cremona – Madrid – Genua – Palermo, Vídeň 1995, 79.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Třetí narozená sestra a taktéž vynikající malířka.

To co činí tuto prezentaci novátorskou je spojení individuálních portrétů do jednoho dějství, zde dějství šachové hry, přičemž se jednalo o zachycení jednoho životního momentu.¹⁹⁶

Šachová hra byla vždy soudobými humanisty, jako byl Castiglione¹⁹⁷ nebo Marco Gerolamo Vida, upřednostňována vůči hrám hazardním zejména co se týče vhodného trávení volného času. Podle antické tradice byla hra v šachy hrou panenských amazonek, jak se později potvrzuje, připadla dokonce i královnám ve hře v šachy větší svoboda pohybu. Možná z toho důvodu jsou spolu u šachovnice zobrazeny dvě panny stejného společenského postavení při disputaci nad šachovnicí, protože díky této disputaci při hře mohly proniknout i ženy do intelektuální oblasti, kde se mohly vyrovnat mužům.¹⁹⁸ Samotná dívčí disputace se mohla týkat šachové figurky královny, kterou Lucia nejstarší z hrajících sester a zároveň vítězka ve hře radostně svírá v levé ruce.

K tomuto zřejmému důrazu na královnu v obraze je jistě zajímavé vědět, že šachy v 15. století, prošly velkou a významnou změnou pravidel. Tato změna způsobila naprostý převrat hry a vytvořila novou formu, která je šachovými historiky nazývána „nové šachy“. Hlavní rozdíly byly v pohybu figurek: zrychlení pěšců, kteří mohli nyní na začátku hry postoupit o dvě políčka a ne jen o jedno, střelci se mohli pohybovat neomezeně po diagonále šachovnice a královna se stala nejmocnějším hracím kamenem na šachovnici. Po změně pravidel byly její možnosti pohybu mnohem větší, mohla se pohybovat po všech směrech a ne jen po jednom políčku vertikálně, diagonálně a horizontálně. Nový charakter a moc královny byly najednou mnohem lepší než všechny možnosti krále.

Sofonisbin obraz může tedy ve své kompozici sestavené pouze z figur ženského pohlaví a důrazem na královnu v Luciině ruce apelovat právě na tuto významnou změnu v pravidlech hry, kdy byla ženě, v našem případě šachové královně, dána pravomoc, která osobám ženského pohlaví v běžném životě absolutně nepříslušela.

Podle Mary D. Gerrard měla Anguissola, jako součást Campiho okruhu dobře na paměti, když zkoušela sama zpracovat šachové téma, že se jedná o militantní a feudální obraz dlouhodobého přirovnání šachové hry k válce. Změna pravidel, která vytvořila novou

¹⁹⁶ FERINO – PAGDEN 1995: (pozn. 193), 79.

¹⁹⁷ Ve svém díle *Dvořan* popisuje mimo jiné rozhovor, jakým společenským hrám by se měl správný dvořan věnovat. Označuje hru v šachy za ušlechtilou a duchaplnou zábavu, ale má prý jednu vadu – je velice těžké se ji naučit a ten, kdo se chce být výborným hráčem, musí hře věnovat spoustu času a vynaložit při tom „tolik úsilí, kolik by stačilo, abychom se vzdělali v některé ušlechtilé vědě nebo vykonali nějakou užitečnou práci“. Dále se podle Castiglioniho po veškeré té snaze člověk stejně nenaučí nic jiného než pouhou hru. Šachy jsou pro dvořana velmi vzácnou výjimkou, protože průměrnost zde platí víc než dokonalost.

Citováno: Baldassare CASTIGLIONE: *Dvořan*, Praha 1978¹, 132.

¹⁹⁸ FERINO – PAGDEN 1995: (pozn. 193), 79.

plnomocnější královnu, přenesla hru jako takovou do nové pohlavní dimenze hry.¹⁹⁹ Gerrard si dále pokládá otázku zda Anguissoliny sestry hrají opravdu šachy nebo se jedná pouze o další metaforu, ke které byly šachy použity, jako nástroj vyjádření. Má – li totiž být podle Gerrard autoportrét při hře na spinet metaforou pro vlastní majetek a tvůrčí úspěch malířky, zobrazení šachové hry by mohlo poukazovat na něco podobného, obzvláště když jsou ženy povýšeny na pozici velké moci.²⁰⁰

Změna pravidel a důraz na ženské pohlaví ve společnosti ve spojení se snahou přirovnat se na intelektuální úrovni mužům by bezesporu mohl být jedním z významů Sofonisbina obrazu. Hra v šachy byla v té době hrou velice rozšířenou a oblíbenou tudíž se jí nevěnovali pouze muži, ale byla i oblíbenou zábavou dam ve vyšší společnosti. Proto se může jednat i o obyčejné zobrazení Sofonisbiných sester, krátících si dlouhou chvíli právě touto společenskou hrou.

Nedomnívám se ovšem, že by se ženy v té době chtěly cíleně povyšovat na intelektuální úroveň muže, protože životní styl i smýšlení žen bylo v té době zcela na jiné úrovni. Proto bych považovala tyto hypotézy za ne zcela opodstatněné a význam obrazu bych přisouvala pouze oblíbenosti hry a tudíž i jejího častého zobrazování.

¹⁹⁹ GERRARD Mary D.: Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist, in: *Renaissance Quarterly*, XLVII/3, Chicago 1994, 603.

²⁰⁰ *Ibidem*.

7. GIULIO CAMPI, JAKO ŠACHOVÝ MISTR

V životě je to jako při šachu: promyslíme plán, ten je však podmíněn tím, co při šachu zamýšlí náš soupeř, v životě osud.

Arthur Schopenhauer

Cremonský malíř Giulio Campi, o kterém jsem již výše hovořila v první kapitole své práce, je autorem obrazu Hra v šachy, který vznikl zhruba v polovině 30. let 16. století ve městě Cremona. Jedná se o malbu malovanou technikou oleje na plátně o rozměrech 90x127 cm. V současné době je toto profánní dílo k vidění v Museo Civico v Turíně.

Jak již bylo řečeno Giulio Campi se ve svém díle profánním tématům věnoval pouze sporadicky, proto se toto dílo stalo v jeho tvorbě unikátem. Z obrazů, které vznikly v téže době a stejně jako Partita a scacchi nesly světskou tematiku, lze zmínit ještě obraz Pomíjivost – Vanitas. Partita a scacchi ovšem vzniklo jako samostatné dílo oddělené od Campiho běžných prací.

Obraz *Partita a scacchi* (Šachová partie) je uspořádán do více než tří plánů [1]. Celý výjev se odehrává pravděpodobně v paláci, čemuž nasvědčuje masivní sloup pískové barvy v levém zadním rohu obrazu. Průhled mezi postavami vzadu nepředstavuje tradiční průhled do krajiny, jak je zvykem, ale v pozadí obrazu se nám otevírá pohled na bouřková tmavomodrá až do černa zbarvená mračna vztahující se nad výjevem.

V prvním plánu obrazu se nachází figura šaška a rytíře. Postava šaška či blázna je umístěna do pravého dolního rohu. Je oděn do klasického červeně a modře pruhovaného šaškovského oděvu s mohutnými rolničkami měděné barvy na ramenou. Na hlavě má bláznovskou čapku s oslíma ušima ve stejných barvách, jako zbytek oděvu a v ruce třímá bláznovskou hůl, ze dřeva vyhotovené žezlo zakončené vyřezávanou hlavou blázna. Figura trpasličího vzrůstu se k divákovi točí téměř zády, ale i tak má částečně odkrytou tvář. Odkrývá se nám tedy pohled do nehezské pitoreskní tváře s velkým skobovitým nosem, na kterém nelze přesně identifikovat, zda je pokryt boláky či bradavicemi. Šašek má zakloněnou hlavu, aby mohl očima spočívat na honosně oděné dámě z vyšší společnosti.

Další postava nacházející se v prvním plánu obrazu je rytíř. Tato na bytelné židli sedící figura je k divákovi zcela otočena zády, tudíž není možnost podle výrazu ve tváři zjistit, ke komu se při šachové partii přiklání. Jeho oděv se sestává z klasických částí rytířského oděví.

Na nohou má světlé nohavice z pevného materiálu, přes které má silnými koženými řemeny připevněny plátové chrániče – nástehenníky a nákolnice, jimiž je chráněn na kolenou a stehnech. Za pasem má ve vínové pochvě zdobené zlatým páskem připnutý meč s černo - zlatou rukojetí. Pod naleštěným krunýřem brnění je oblečen do silné kožené košile s dlouhým rukávem přes níž má přetaženu ještě tmavě hnědou vestu s rukávy zakrývajícími rytíři pouze ramena. Hlavu má zakrytou naleštěnou helmou, která je zdobena velikým bílým perem. Podle sklonu mužovy hlavy, je zřejmé, že se zájmem sleduje bitvy odehrávající se na šachovnici mezi dvěma mladými lidmi ve druhém plánu obrazu.

Ústřední figurou celého výjevu je žena zobrazená v pravé části druhého plánu obrazu. Ona dáma plnějších tvarů, dozajista z vyšší společnosti, sedí v bytelném dřevěném křesle s ozdobnými opěradly. Je oděna do bohatých šatů, z nichž sukně a nabírání rukávů se zlatými ozdobami je v zelené barvě ze sametového materiálu, živůtek s výstřihem, který je pod prsy uvázán dlouhou stuhou, je z materiálu o poznání jemnějšího a zdobení na něm tvoří zlatavé vyšívaní. Rukávy v části předloktí jsou opět z látky zlatavých odstínů a pod nimi v průřezech prosvítá materiál sněhově bílé barvy, jenž je nad ženiným zápěstím hustě našasen. Přes levé rameno má žena přehozenou kožešinu, pravděpodobně norka, který byl zachován ve své původní podobě. Od zvířecího čenichu vede zlatý řetěz, jenž má dáma připoután k pasu. Vlasy zdobené bílými kvítky a červenými stužkami má žena vyčesány do vysokého drdolu, který svým spletením působí jako jakýsi vlasový věnec. Uši má ozdobeny zlatými visacími náušnicemi doplněnými zdobeními v rudé barvě. Žena se rdí, čemuž nasvědčují lehce narůžovělá líčka a výraz téměř neznatelného stydlivého úsměvu, který naznačují jen decentně pozdvižené koutky úst, její oči spočívají v kontaktu se šaškem, který na ni taktéž hledí. Zatímco figura dámy zřetelně komunikuje s postavou šaška, levou rukou ukazuje prstem na šachovnici, na níž se odehrává bitva divákovu oku skryta. Ruku, již poukazuje na stav hry má odhalenou, zelená rukavička, která dříve její ruku zakrývala, spočívá v ženině pravé ruce. Kolem zápěstí pravé ruky má uvázanou tenkou černou šňůrku, která symbolizuje její panenství.

Na dřevěném stolku, kolem něž jsou všichni zúčastnění hry seskupeni, leží šachovnice. Hra je již zřejmě u konce, což je naznačeno prořídlymi řadami figurek ženina protihráče. Před ní jsou v pravém rohu stolku rozmístěny šachové figurky, o které již její soupeř stačil v souboji přijít. Podle jejich tvaru protihráč přišel o pěšáka, jezdce, střelce, věž a v neposlední řadě i o hrací kámen nejcennější – o královnu. Vedle šachových figurek je položena jedna bílá rozkvetlá růže s malým poupětem.

Naproti ženě sedí mladý muž s hustým tmavým vousem. Na hlavě má červený klobouk, či baret zdobený zlatým medailonem s postavou ve zbroji. Jeho oči jsou haleny do stínu, proto nelze s přesností určit, zda se dívá na svou soupeřku, nebo spočívá pohledem na mladé dívce, která je umístěna proti rytířovi. Podle toho, jak malá část obrazu byla tomuto muži věnována, je pravděpodobné, že pokud obraz nebyl v minulosti oříznut, nehraje mladý muž ve výjevu nijak důležitou roli.

Mezi mužem v červeném klobouku a bohatě oděnou dámou stojí v typicky renesančním oděvu učenec. Opírá se loktem o stůl zamyšleně hledíc na průběh hry. Je oděn do bledě modrého až šedavého pláště lemovaného kožešinou a hlavu mu pokrývá černý baret. Pod pláštěm je oděn do černého oděvu, který je upnutý až ke krku.

V posledním plánu obrazu se nacházejí tři postavy, dvě ženy a jeden muž, které podle vzhledu nepatří ke dvoru, jako zbytek zúčastněných figur. Muž je oděn do košile hnědé barvy. Má kratší husté tmavé vlasy, které působí neupraveným dojmem a pod nosem jej zdobí mohutný knír. Jeho pohled je upřen zdánlivě na diváka, ale působí velice nepřítomným dojmem, proto nelze s jistotou určit, zda muž hledí ven z obrazu nebo očima sleduje konverzaci dámy a šaška. Žena stojící nalevo od muže má mladistvou tvář, kaštanově hnědé vlasy stažené pravděpodobně do copu zdobí hnědá stužka s malou mašlí. Oděna je do bílého živůtku a na krku je ozdobena náhrdelníkem z malých červených korálků. V obličejí se jí zračí smutek spojený s napjatým očekáváním, tázavý pohled má pevně upřený na muže v červeném klobouku s medailonem. Žena po pravici rozcuchaného muže v pozadí je taktéž oděna do bílého živůtku, krk má ozdoben řetízkem, vlasy taktéž vzadu staženy do drdolu. Její upřený pohled, působící až nepřítomným dojmem směřuje k šaškovi a dámě v zelených šatech. Zcela jistě sleduje a se zaujetím poslouchá jejich vzájemnou konverzaci.

V obraze se objevuje množství postav a celý výjev by mohl působit poněkud nepřehledně a nesrozumitelně, ale všechny figury jsou mezi sebou ve vzájemném vztahu, který má určitý hlubší význam. Zajímavé je, že mezi postavami urozeného původu a postavami, které jsou spojovány s dvorem, se objevují figury, které jsou zástupci prostého lidu a ke dvoru nepatří. Fakt, že jsou při hře v šachy přítomny postavy neurozeného původu, dělá toto dílo naprosto ojedinělým. Hra v šachy mezi panovníkem a někým neurozeného původu je naprosto nepřipustná. Tato královská hra byla pěstována pouze v nejužším

panovnickém kruhu a k šachovnici v žádném případě nesměli být připuštěni lidé nešlechtileho původu.²⁰¹

Při pohledu na obraz se může zdát, že se jedná o klasické zobrazení mladého urozeného páru hrajícího šachy ve společnosti přihlížejícího obecnstva, což při zobrazeních tohoto tématu není nic neobvyklého. Na Campiho obraze zastupují kibicové jak ženské, tak mužské pohlaví. Stejný motiv můžeme nalézt i u obrazu *Hra v šachy* od nizozemského malíře Lucase van Leydena²⁰² nebo obraz *Manželská bitva* z roku 1552 namalovaném malířem Hansem Muellichem, na němž je zpodobněn vévoda Albrecht V. Bavorský při hře v šachy se svou chotí Annou Habsburskou [18].

První věcí, která na tomto obraze dozajista diváka zaujme, je to, že ač většina figur na obraze sleduje hru, to co se odehrává na šachovnici a v jaké fázi hry se oba soupeři právě v tu chvíli nacházejí, zůstává divákovi bezpečně skryto.

Mimo tento fakt, že se nemáme šanci dozvědět nic bližšího o průběhu celého souboje, zde vyvstává otázka, kdo s kým vlastně šachovou partii hraje. Na první pohled se může zdát, že soupeřem vznešené dámy je rytíř, to je ovšem pouze mylná domněnka neodpovídající usazení hráčů u stolku se šachovnicí. V tomto případě by totiž tyto dvě osoby hrály šachy přes roh šachovnice a to žádná pravidla hry neumožňují. Další možností, která by se při odhadu toho, kdo je čím soupeřem mohla nabízet, je souboj rytíře s učencem, protože bílé políčko šachovnice se nachází po rytířově pravé ruce, což odpovídá šachovým pravidlům, ale vzhledem k zobrazení usazení rytíře u stolu ani toho není možné. Oba hráče tedy můžeme posoudit podle tradiční šachové ikonografie. Soupeři jsou bezpochyby urozená dáma a mladý vousatý muž v módním klobouku s medailonem sedící naproti ní.

Na klobouku muže si lze povšimnout poměrně velikého a výrazného zlatého ozdobného medailonu s postavou oděnou do antického roucha nesoucí v ruce toulec a šíp. Nepochybně by se mohlo jednat o bohyni lovu Dianu. Také samotný luk a šíp jsou symbolem války, jejíž simulací přeci šachová hra je. Šíp je symbolem rychlosti, to může poukazovat na schopnost hráče reagovat na soupeřovy útoky, ale může taktéž symbolizovat rychlou smrt²⁰³, která může být nečekaná stejně jako náhlý šach – mat pro nepozorného hráče.

Oční kontakt mezi postavami na obraze může ledacos napovědět o průběhu divákovi ukryté hry. Na šachovnici se zřejmě rozhoduje o finálním tahu, o kterém má rozhodnout žena, jež je pravděpodobně v převaze. Právě tato různolící dáma, ústřední a zároveň nejdůležitější

²⁰¹ GIŻYCKI 1972: (pozn. 27), 247.

²⁰² Uvedeno výše v kapitole Šachy, jako inspirace umění.

²⁰³ BECKER 2002: (pozn. 134), 290, heslo: luk a šíp.

motiv celého obrazu, je mnohdy označována za kurtizánu. Patricia Simons ve svém článku, v první řadě zcela mylně a nesmyslně uvádí, že není vůbec jisté, kdo je protihráčem zámožné dámy²⁰⁴. Dále označuje hráčku za „prsatou kurtizánu“, jejíž „d'ábelské“ rukavice jsou známkou lstivého a smyslného charakteru.²⁰⁵

Této chabé hypotéze se dá argumentovat bílou růží ležící před ženou na stole. Bílá růže je především symbolem panenství a čistoty, z toho lze tedy usuzovat, že dotyčná hráčka je stále ještě čistou pannou. Její panenství lze dokládat i tenkou šňůrkou, jež má uvázanou kolem zápěstí levé ruky. Takový provázek si většinou dívky přivazovaly na ruku a dávaly tím muži najevo, že jsou čisté panny. Po první svatební noci byl pak onen provázek přestřižen. Růže může být zároveň i symbolem pomíjivosti, protože rychle vadne, to znamená, že nejkrásnější události lidského života mají podobně krátké trvání. Jako láska, která se může zrovna odehrávat mezi našimi dvěma soupeři, je i sama hra v šachy, jako jakákoliv jiná hra symbolem pomíjivosti. Za jakýsi motiv pučící zamilovanosti by se dala označit, i přítomnost šaška v obraze, protože renesanční alegorie spojovaly lásku a bláznovství, jako společné původní jevy mládí.²⁰⁶

Z toho, že je na hráčku v obraze kladen největší důraz, je zřejmé, že právě ona má právo poslední volby. Cudně klopíc zrak se radí se svým dvorním šaškem o finálním tahu provedeném proti soupeři, a to připravením jej o krále.

Žena hráčka drží v pravé ruce rukavičku, opět zcela neoprávněně označenou za d'ábelskou, a obnaženou levou rukou ukazuje na šachovnici. I v tomto případě by bylo záhodno vznešenou dámu před tímto křivým obviněním Simons obhájit. Prstové rukavičky byly po dlouhou dobu výsadou urozených. Může se zdát zvláštní, že právě žena z vyšší společnosti by si jen tak sundala rukavičku a obnažila ruku před přítomnými pány, což by bylo podle etikety naprosto nepřípustné. Rytíři a později kavaleristé při sobě nosili rukavičku dámy, v jejichž službách se nacházeli. V tomto případě lze tedy předpokládat, že šachový souboj se může odehrávat právě o tuto staženou rukavičku. Taktéž může rukavice symbolizovat vyzvání k souboji, ale to by byla dámská rukavička pohozena, jako výzva na stole mezi ostatními předměty. Ovšem jedná – li se o zobrazení šachové hry, je třeba mít stále na paměti, že jde o hru vznešenou a ušlechtilou, bez těchto vlastností by asi těžko měla přízvisko hra královská. Z toho by se dalo usoudit, že když je něco vznešeného a ušlechtilého

²⁰⁴ Což se samozřejmě může jevit jako problém, protože žena nemá bílý čtvereček šachovnice po pravé ruce a podle pravidel tedy nelze odvodit, kdo s kým vlastně šachy hraje. Po stranovém převrácení obrazu je ovšem záhada v mžiku rozluštěna, ale tímto drobným detailem nemusí být ovlivněn význam díla. Nelze předpokládat, že by byl Campi zběhlým šachistou, proto není podstatná šachovnice, ale rozmístění hráčů kolem ní.

²⁰⁵ SIMONS 1993: (pozn. 119), 69.

²⁰⁶ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, 2008², 434, heslo: šašek.

není potřeba se před tím chránit rukavičkou. Porovnáme-li v tomto ohledu Campiho obraz s ostatními obrazy, kde spolu hraje urozený pár v šachy, zjistíme, že ani jedna ze vznešených dam při hře rukavičky na ruku nemá.²⁰⁷

Věnujme se nyní opět jednotlivým postavám ve výjevu. I když se jedná na první pohled o poměrně běžnou scénu, tak šašek, ač je symbolem stálého rozptylování lidí od dvora, není zcela obvyklou postavou při zobrazení šachových her. Šašek přítomný při šachové hře se objevuje v knižní malbě Jeana Wauquelina *Cassiel a Phésona spolu hrají šachy* v rukopise Historie Alexandra Velikého z poloviny 15. Století [19].

Šašek, postava jako taková, by se také dala přirovnat k Matovi²⁰⁸, kterému se také říká Blázen. Mat sám představuje především královo bláznovství, což by se dalo vysvětlovat jako jakýsi způsob prohry. Prohry lidského zdravého rozumu se šílenstvím. Ve francouzštině se ovšem Bláznem (*Fou*) označuje šachová figurka Střelce.²⁰⁹

Vezmeme-li v potaz velkou oblibu šachové hry a děl týkajících se jí v té době, můžou všechny postavy z Campiho obrazu získat zcela nový rozměr. Jak již bylo několikrát výše zmíněno, v období středověku a renesance byla velká obliba filozofovat nad šachovou hrou, rozebírat její podstatu a personifikovat jednotlivé šachové figury, a proto by i jednotlivé postavy v tomto výjevu mohly získat zcela jinou významovou funkci, než se zdá.

Zaměříme – li se na již zmíněného blázna, tedy personifikovanou figurku střelce, máme díky šaškově zjevné konverzaci s dámou možnost určit, že se jedná o dámského střelce. Dámský střelec je označení pro střelce objevujícího se po boku šachové královny. Jako hrací figurka nemá střelec mnoho možností v pohybu, může se pohybovat napříč šachovnicí pouze po bílých nebo černých políčkách hrací desky. Také život šaška by se dal označit za černobílý. Navenek plný optimismu, stále hýřící vtípem a rozptylující svého pána či paní, což symbolizuje bílá barva, ale šašek nacházející se o samotě je sám pln pesimismu, který je na šachovnici reprezentován barvou černou.

Honosně oděná hráčka z vysoké společnosti by tedy mohla být personifikací královny, nejvýznamnějšího hracího kamene šachové hry. Jako ve své podstatě nejsilnější figurka, která má nejvíce pravomocí a možností, zpočátku stojí po boku krále, ale potom se sama vydává svou vlastní cestou. Je s podivem, že zrovna figurka ženského pohlaví mohla dostat až takovou pravomoc, zvláště když víme, že postavení ženy ve společnosti té doby bylo téměř

²⁰⁷ V tomto případě by bylo příhodné, kdyby si Simons nejdříve důkladně ověřila fakta a porovnala je mezi sebou, než se pustí do neopodstatněných hypotéz.

²⁰⁸ Colin DIDIER: Slovník symbolů, mýtů a legend, Praha 2009¹, 164, heslo: šašek, klaun.

²⁰⁹ Jules BOUCHER: Zednářská symbolika, Praha 1998¹, 188.

zcela zanedbatelné.²¹⁰ Žena neměla skoro žádná práva, a proto se otázkou proč se dostalo ženskému pohlaví v této hře takové pocty, zabývá mnoho historiků již velmi dlouhou dobu. Protože je ovšem tato oblast stále neprobádaná, skýtá velkou volnost a množství názorů a teorií.

Jednou z hlavních teorií je, že k moci je potřeba i láska, a proto je třeba, aby po boku krále stála také královna. Jacob Silbermann připomíná ve spojení se šachovou královnou dívku ze všech nejstatečnější a tou je Panna orleánská. Objevovaly se i názory, že královna na šachovnici je vlastně Matkou Boží, ale toto přirovnání je považováno za příliš silné a ještě více nepodložené. Matka Boží je totiž klidná a mírumilovná, což se o královně šachové věru říci nedá.²¹¹

Vznešená dáma, šachová královna si v Campiho obraze získala významné postavení s největší pravděpodobností díky změně pravidel, která se v Itálii v 15. století uskutečnila. Díky této významné změně byly šachové královně dány mnohem lepší schopnosti, než doposud vlastnila.²¹²

Jak je odedávna známo rex a regina by měli tvořit pár, proto tedy můžeme potencionálního krále vidět v muži se zlatým medailonem na pokrývce hlavy, soupeři královny. Proč by ale měla tak významná figura pro hru mít tak zanedbatelné místo na obraze? Král je sice impozantní figurou a má jistou péči všech ostatních figur, ale jeho hodnota se vůbec nerovná jeho mizivým možnostem. Stejně jako se král na šachovnici stále schovává za figurky své barvy, tak i našemu „králi“ z obrazu je věnováno jen málo místa a je svým způsobem schovaný mezi svými kibici, zástupci šachových figurek.

Podle mnicha Jakoba de Cessolis či Tomáše Štítného ze Štítného věž představuje soudce nebo rádce.²¹³ Tím by docela dobře mohl být onen renesanční učenec - filozof, zadumaně hledící na souboj odehrávající se na šachovnici. To, že věž nemůže přeskakovat figurky své barvy, symbolizuje dobrého soudce, který taky nesmí trestat nevinného, ale má trestat vše, co je proti pravdě. A to, že se věž nemůže pohybovat šikmo přes šachovnici, ale pouze přímo, znamená, že i rádce má jednat s králem vždy na rovinu a nikdy nesmí mít postranní úmysly.²¹⁴

Rytíř točící se k nám zády bezesporu představuje figurku koně-jezdce. Ačkoliv si hráč figurka koně nese stále svou stejnou podobu už od dob nejstarších, tak často býval na figurece

²¹⁰ Eugenio GARIN: *Renesanční člověk a jeho svět*, 1992¹, 247.

²¹¹ FINKENZELLER/ZIEHR/BÜHRER 1998: (pozn. 24), 78-79.

²¹² Výše uvedeno v kapitole Sofonisba Anguissola a její šachová partie.

²¹³ ŠTÍTNÝ: (pozn. 77), 717.

²¹⁴ *Ibidem*, 718.

koně zobrazen v sedle ještě jezdec-rytíř. Rytíři představovali vždy proslulé křesťanské šachisty, tak tomu ale ve skutečnosti spíše nebylo. Rytíři vykazovali především sílu fyzickou nežli duševní a rytířské ideály se týkaly spíše tělesného rázu. Pravda je ale v tom, že kůň si může najít místo mezi figurkami a tím přeskočit pomyslnou zeď a to potřebuje mít taktiku a k té je třeba nutnost přemýšlení.

Podle bílého pera, které zdobí rytíři jeho naleštěnou helmu, se dá usuzovat, že v tomto případě se jedná o jezdce královského, tedy bílého, patřícího muži v červené pokrývce hlavy.

Poslední na obraze a jistě ne nepodstatné jsou tři tajemné, neurozené postavy vzadu v posledním plánu kompozice. Tito tři obyčejní lidé bez ohledu na pohlaví mají v obraze úlohu pěšců, kteří jsou v boji hned v první linii, a jejich osud zcela závisí na rozhodnutí panovníka. Pěšec má ovšem také onu vlastnost, že přejde-li bez úhony na druhou stranu šachovnice, může se stát jakoukoliv jinou figurkou. Tato schopnost je často přirovnávána k běžnému životu. Jak již bylo řečeno v kapitole zabývající se personifikací šachových figurek, Alfons X. Moudrý o přeměně pěšce v dámu píše, jako o symbolu vzestupu osoby z nízkého stavu do vyššího.²¹⁵ Jacobus de Cessolis počítal mezi pěšce i řemeslníky, lékaře a obchodníky a jednotlivým představitelům řemesel přidělil i příhodné atributy. Podle něj by nikdo neměl pěšce podceňovat, protože mohou svými ctnostmi dojít světské nebo duchovní moci.²¹⁶

Při tomto podrobném rozboru obrazu stojí za povšimnutí i detail, že na stole před personifikovanou šachovou královnou leží všechny hrací kameny, jež jsou v obraze symbolicky zastoupeny postavami. Chybí pouze král, který je stále ještě ve hře. To, že na stole leží jen jedna figurka pěšce, zatímco v obraze jsou jeho zástupci hned tři, poukazuje na vyšší počet pěšců v šachové hře. Vyřazené šachové figurky na stole dostávají tedy hned dva významy. V první řadě poukazují na stav hry, kdy staví mladého muže do pozice brzkého poraženého a zároveň poukazují na jednotlivé zástupce svého druhu v obraze a stávají se tak jakýmsi atributem personifikací, ačkoli postavy na obraze nejsou příslušníky jen bílé poráženecké barvy.

Na závěr této kapitoly by bylo příhodné zmínit ještě jedno poslední přirovnání. Stejně jako lidé ovládají osud figurek na šachovnici, tak Bůh ovládá osudy lidí. Všichni jsme vlastně takovými figurkami svádějícími svůj boj na šachovnici - zemi až do své poslední chvíle, kdy nám nelítostná soupeřka smrt dá šach-mat.

²¹⁵ Vyše uvedeno v kapitole Figurky, jako lidé na šachovnici.

²¹⁶ Vyše uvedeno v kapitole Figurky, jako lidé na šachovnici.

A nakonec my lidé skončíme všichni bez rozdílu v jednom „pytli“, stejně tak jako šachové figurky po skončení hry bez ohledu na to zda se jedná o krále či pěšce skončí nakonec všechny v jednom balíčku, tak i my lidé si po smrti budeme všichni rovni.

8. ZÁVĚR

Záměrem této bakalářské práce bylo přiblížit v první řadě život a dílo významného cremonského malíře Giulia Campiho, autora obrazu, jehož ikonografický rozbor je zároveň vyvrcholením celé bakalářské práce. Zároveň, aby bylo možné toto dílo z ikonografického hlediska správně zhodnotit, bylo nanejvýš nutné se podrobně seznámit se šachovou hrou jako takovou, s její historií i filozofií .

V první kapitole byla podrobně přiblížena historická i soudobá literatura zabývající se Giuliem Campim (1508/10 – 1573), jako malířem. Ve druhé části pak bylo pojednáno o díle a životě lombardského malíře Giulia Campiho pocházejícího z provinčního města Cremona.

Následující kapitola se zabývala otázkou šachové historie a neméně důležitou šachovou literaturou, ruku v ruce se seznámením s významnými historickými osobnostmi holdujícími královské hře společně s přiblížením nejstarších šachových mistrů a vzniku prvních šachových turnajů odehrávajících se v Evropě, zejména v Itálii a Španělsku na konci 16. a počátkem 17. století. Takto chronologicky kapitola pokračovala až do 20. století, kde seznamovala se současnými velkými jmény šachové scény.

Ve třetí kapitole byl podrobně rozebrán motiv šachové hry v umění, jež byl velice inspirujícím motivem pro výtvarné umělce všech dob, zemí a kultur od nejstarších dob do poloviny 16. století. V kapitole byla zmíněna nejslavnější díla a nejznámější motivy, jako hra v šachy se smrtí, hra v šachy s ďáblem či milostné šachy. Dále se pak v kapitole objevily zajímavosti například v podobě šachové hry v sochařství a byly zde taktéž zmíněny nejznámější a nejrozsáhlejší světové šachové sbírky.

Kapitola čtvrtá přibližuje život a dílo významné cremonské ženy, malířky Sofonisby Anguissoly, jenž je, stejně jako Giulio Campi, autorkou obrazu se šachovou tematikou, na němž zobrazuje své mladší sestry za přítomnosti chůvy při hře v šachy. V první části kapitoly byl podrobně popsán život a dílo malířky a ve druhé části práce byl rozebrán sám obraz s vyvozením závěru o jeho významu.

Pátá kapitola byla zaměřena na šachové figurky, jejich vývoj a vzhled a následně výklad personifikací týkající se jednotlivých hracích kamenů řazených pod sebou dle jejich důležitosti v šachové hře.

Závěrečná kapitola bakalářské práce byla zaměřena na ikonografický rozbor Campiho obrazu Hra v šachy. Obraz byl podrobně popsán a následně ikonograficky analyzován s výsledkem vyvrácení teorie o jeho významu a vyvození zcela nové teorie pojednávající zejména o rozluštění, kdo s kým na obraze v šachy hraje a podání důkazu o významu jednotlivých figur v díle zobrazených.

9. POUŽITÁ LITERATURA

BECKER Udo: Slovník symbolů, Praha, 2002¹

BOUCHER Jules: Zednářská symbolika, Praha, 1998¹

DIDIER Colin: Slovník symbolů, mýtů a legend, Praha, 1992¹

FERINO – PAGDEN Sylvia/ KUSCHE Maria: Sofonisba Anguissola: Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625) : Cremona-Madrid-Genua-Palermo, Wien, 1995

FINKENZELLER Roswin/ ZIEHR Wilhelm/ BÜHRER Emil M.: Šachy 2000 let dějin hry, Praha, 1998¹

GARIN Eugenio: Renesanční člověk a jeho svět, Praha 1992¹

GERRARD D. Mary: Anguissola and the Problem of the Woman Artist, in: Renaissance Quarterly, roč. XLVII, 1994, 556 – 622

GIŻYCKI Jerzy: Šachy všech dob a zemí, Praha, 1975¹

GREGORI Mina: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Cremona, 1994¹

HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 2008²

HLUŠIČKOVÁ Pavla: Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha, 2010

MAFFEI Sonia: La Morte e il Tempo che giano a scacchi, in: Pitture del Doni, Napoli, 2004

SIMONS Patricia: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy, in: Oxford Art Journal, XVI, 1993, 59 - 74

ŠTÍTNÝ Tomáš ze Štítného: Knížky o hře šachové a jiné, Praha 1956¹

THIEME Ulrich/BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme Becker I, Lipsko 1911¹

TURNER Jane: The Dictionary of Art V, London 1996¹

WEHLE B. Harry: The Chess Players by Francesco di Giorgio, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, V, 1947, 153 – 156

WILKINSON K. Charles: A Thirteenth-Century Morality in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, II, 1943, 47 – 55

WILKINSON K. Charles: Chessmen and Chess in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, I, 1943, 271 – 279

ZLATOHLÁVEK Martin/BORA Giulio: Kresby z Cremony 1500-1580 : umění renesance a manýrismu v lombardském městě, Praha 1995¹

<http://www.sportovninoviny.cz> vyhledáno: 20.8.2010

<http://www.sachovimistri.cz> vyhledáno 3.9. 2010

<http://www.sportovninoviny.cz/zpravy/anand-zustava-sachovym-mistrem-sveta/475835?rss>
vyhledáno 12.9.2010