UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Jana Slavíková

Fenomén hudby v malbě na příkladu obrazu od Roelandta Saveryho s tematikou „Orfea hrajícího zvířatům v krajině“

Diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2015

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. června 2015 Jana Slavíková

Bibliografická citace

Fenomén hudby v malbě na příkladu obrazu Roelandta Saveryho s tematikou „Orfea hrajícího zvířatům v krajině“ [rukopis]: diplomová práce / Jana Slavíková; vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2015. – 106 s.

Anotace

Diplomová práce *Fenomén hudby v malbě na příkladu obrazu Roelandta Saveryho s tematikou „Orfea hrajícího zvířatům v krajině“* se zabývá dílem nizozemského malíře z počátku 17. století v kontextu fenoménu hudby. Cílem práce je na příkladu tohoto obrazu ukázat, jak může být fenomén hudby zastoupen v malbě a v čem spočívá jeho důležitost. Úvodní část diplomové práce se zaměřuje na základní charakteristiku díla – stručně představuje autora malby, zabývá se předikonografickým popisem díla a zaměřuje se na problematiku jeho datace. Další část práce je věnována ikonografickému popisu jednotlivostí ve sledované malbě a ze získaných poznatků ústí do ikonologie zaměřené na hudební vyznění malířského díla. Závěr práce se dotýká historických souvislostí a dobového kontextu vzniku sledované malby.

Klíčová slova

Orfeus, harmonie, hudba, malba, symbol, ikonografie, ikonologie

Abstract

The thesis *The Phenomenon of Music in Painting on the Example of Image by Roelandt Savery “Orpheus Charming the Animals in the Landscape”* treats the work of an early 17th century Dutch painter in the context of the phenomenon of music. The goal of this thesis is to demonstrate both how the phenomenon of music can be represented in painting, using the example of the above mentioned picture, and where its importance resides. The initial section provides the basic characteristics of the painting to be analysed, briefly introducing the painter, bringing forward a pre-iconographic description as well as discussing the problematics of its dating. The next section of the thesis focuses on an iconographic description of particular features of the examined painting, subsequently leading to an iconological analysis emphasising the meaning of the painting with regards to music. The final section deals with the painting and its origin in the historical context.

Keywords

Orpheus, harmony, music, painting, symbol, iconography, iconology

Počet znaků (včetně mezer): 182 580

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi při psaní práce jakkoliv pomáhali, především panu Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za ochotnou pomoc a cenné rady při vedení práce. Děkuji také své rodině a přátelům, kteří mi byli oporou v průběhu celého studia. Zvláštní poděkování patří rodičům, babičce, dědovi a pratetě Věře, Honzovi, Jeníkovi a Markétce.

Obsah

Obsah 6
Úvod 7
Přehled literatury 13
1. Základní charakteristika díla – autor, předikonografický popis, problematika datace vzniku pojednávaného díla 17
1.1. Osobnost malíře Roelandta Saveryho – charakteristika tvorby a důležitá data v jeho životě 18
1.2. Předikonografický popis obrazu 21
2. Orfeus 31
2.1. Legenda o Orfeovi 31
2.2. Tematika postavy Orfea v návaznosti na pojednávané dílo 34
3. Ikonografický popis obrazu 42
3.1. Ústřední figura hudebníka 43
3.2. Symbolika zvířat v souvislosti s Orfeem v pojednávaném díle 47
3.2.1. Motiv alegorické christianizace 49
3.2.2. Symbolika lásky v Saveryho pojednávaném díle 51
3.2.3. Symbolika duše a zmrtvýchvstání v pojednávaném díle 53
3.2.4. Motiv kohouta v pojednávaném díle 54
3.2.5. Motiv alegorie hudby a sluchu v pojednávaném díle 56
3.2.6. Motiv orla v pojednávaném díle 57
3.3. Možná symbolika květin v pojednávaném Saveryho obraze 63
4. Historický kontext vzniku pojednávaného díla – humanistická kultura na dvoře Rudolfa II. 64
4.1. Vlivy na císařovo humanistické pojetí dvora 65
4.2. Myšlenkové proudy na dvoře císaře Rudolfa II., které měly dopad na jeho dvorské umění 66
5. Hudba ve výtvarném umění – k myšlenkovému rámci pro interpretování Saveryho pojetí Orfea ve sledovaném obrazu 68
6. Závěr 71
Obrazová příloha 77
Seznam vyobrazení 94
Seznam použitých zkratek 101
Seznam literatury a pramenů 102

Úvod

Diplomová práce *Fenomén hudby v malbě na příkladu obrazu Roelandta Saveryho s tematikou „Orfea hrajícího zvířatům v krajině“* se zabývá jedním z malířských děl, které patří do okruhu problematiky zobrazování hudby ve výtvarném umění, především v malbě. Toto téma mě oslovuje zejména proto, že již od dětství mám blízko jak k hudbě, tak k výtvarnému umění a aktivně se oběma těmto druhům umění věnuji. Spojení hudby s malbou je pro mne natolik přitažlivé, že mne přivedlo i k tématu mé diplomové práce. Její snahou je vybrat a přiblížit alespoň některé z aspektů velmi mnohostranného vztahu mezi hudebním a malířským projevem na příkladu jednoho obrazu z počátku 17. století s tématem mytického pěvce a hudebníka Orfea.

Orfeus je v evropské kultuře snad nejvýznačnější mytickou postavou, která symbolicky ztělesňuje výjimečnou úlohu hudby v lidském životě. Není proto divu, že jeho prostřednictvím je i ve výtvarném umění, jmenovitě v malbě, vyzdvižen fenomén hudby a je postaven do centra pozornosti. Fenomén hudby v malířství je podle mého mínění natolik význačné téma, že si zasluhuje zvláštní pozornost i tehdy, je-li studijní zájem soustředěn na jediný obraz, který tento fenomén reprezentuje.

Na základě tohoto přesvědčení mi v průběhu psaní textu diplomové práce vyvstala jeho dvě tematická jádra či jeho dvě specifické stránky: ikonograficky pojatý svět Saveryho obrazu a – jeho prostřednictvím – ikonologicky nahlížený fenomén hudby v malbě. Jedna stránka bez druhé není dost dobře myslitelná a jedna osvětluje i doplňuje a dokresluje druhou. Přesto si zachovávají určitou samostatnost, protože, jak jsem v průběhu práce čím dál více poznávala, každá z nich vyžaduje své zvláštní pojetí a svůj zvláštní způsob přemýšlení. Přestože jsem se snažila je zpočátku co nejvíce prolínat a spojovat, nakonec jsem se rozhodla ponechat jim ve výkladu jejich relativní samostatnost, která se projevuje v konkrétním pojetí příslušných kapitol této diplomové práce.

Vycházím z předpokladu, že prakticky každé jednotlivé dílo, je-li hodnotné, může sloužit jako ukázka nebo vzorek celé řady různých projevů určitého fenoménu, který je tímto dílem reprezentován; v našem případě fenoménu hudby v malbě. Saveryho obraz, jehož ústředním tématem je Orfeus hrající zvířatům, patří k dílům, která mohou tuto reprezentativní funkci plnit, protože hodnotně (tzn. výtečně zvládnutými malířskými prostředky a propracovanou symbolikou) představuje své téma: harmonickou hudbu

v podání mytického hrdiny, jenž díky svým nadpřirozeným schopnostem dokázal uvádět v soulad celý svět.[1]

I. O hudbě v malbě s ohledem na pojednávané Saveryho dílo

Máme-li se věnovat rozmanitým aspektům fenoménu hudby v malbě prostřednictvím analýzy konkrétního obrazu, měli bychom postupně využívat pojmy či kritéria, díky nimž bychom mohli oba umělecké druhy propojit – vystihnout, co mají hudba s malbou společného. Pokud se nám taková propojení podaří v obraze odhalit, mohou sloužit jako konkrétní příklady studovaného fenoménu *hudba v malbě*.

Kromě takových příkladů se však v obraze jistě mohou vyskytovat symboly nebo výrazové prostředky, které jsou se studovaným fenoménem spojeny jen volně nebo vůbec ne. Právě ony společně skládají druhou, výše zmíněnou stránku: ikonografický výklad jednotlivých obrazových prvků. Ani jim se však samozřejmě nemůžeme vyhýbat, protože bez nich by obraz nemusel být dostatečně vyložen jako předmět uměleckohistorického studia.

V následujícím výkladu se proto budou doplňovat jednak pojmy či myšlenky, které dokreslují, doplňují či ujasňují téma *fenomén hudby v malbě*, ale nemají k němu úzkou bezprostřední vazbu, a jednak pojmy a myšlenky, které s fenoménem hudby v malbě těsně souvisí a slouží k jeho rozpracování. Na prvním místě mezi nimi se nabízí jeden z nejobecnějších pojmů, který svým rozsahem pokrývá celou uměleckou sféru i celou její historii, přestože se v různých dobách anebo v různých případech uplatňuje s nestejnou naléhavostí, pojem *harmonie*.

Doba, do které je řazen sledovaný Saveryho obraz, byla – navzdory všem rozpornostem, které ji provázely a promítaly se i do umění – příznačná hledáním harmonie a souladu mezi smyslovou a duchovní stránkou lidského života. Již od antických dob to byla především hudba, nikoliv však malba, která byla pokládána za ideální prostředek, jak vyjádřit duchovní obsah smyslovými prostředky. Právě hudba byla považována za nejpřesvědčivější nositelku harmonie a již od dávných dob starověku se jí snažili vyrovnat i výtvarní umělci. Chceme-li lépe rozumět jejich snahám zabývat se hudbou, měli bychom nejprve zjistit, co je na hudbě mohlo nejvíce přitahovat, jaká hodnota hudby jim stála za následování v malbě.

[1] Touto „předmluvou úvodu“ jsem se pokusila objasnit, na základě jakých vlastních zkušeností jsem se dostala k tématu své práce a z jakého hlediska k němu přistupuji. Proto jsem v této části textu volila osobnější způsob sdělení – autorskou „ich formu“. V následujícím textu budu již používat méně osobní autorské „my“.

Již starověcí pythagorovci rozvinuli teorii o působení hudby na lidskou psychiku, podle Platóna duše člověka spočívá na hudební harmonii apod. (podrobněji viz kapitola 5.). Hudba prostřednictvím tónů vytváří a vyjadřuje zákonitý pořádek a existoval názor, že tento hudební pořádek či řád následuje kosmickou harmonii. Myšlenka či poznání o působení hudby vznikla tedy již v dobách starověku a byla přenášena a dále rozvíjena a doplňována v renesanci, která se antikou inspirovala. Rozhodující roli sehrálo hnutí novoplatonismu, reprezentované Marsiliem Ficinem (1433–1499),[2] který hudbě připisoval veliký význam. Pražská básnířka Elisabeth J. Westonia (1581–1612) popsala ve své básni na Philipa de Monte působení hudebního umění: Tím, že se člověk vystaví hudbě, vstoupí do něj něco z božího pořádku, bez hudebního umění, které je božským darem, není možné žít. Hudba míří ducha na božské, vytváří ctnost, rozveseluje smutné, chrání zdravé, léčí nemocné a upevňuje přátelství.[3] Podobné je rovněž pojetí hudby Keplerovo; Kepler ve vícehlasé hudbě své doby, jež tímto způsobem v antice ještě neexistovala, viděl následování božské harmonie světa.[4] Touha výtvarných umělců po dosažení této božské harmonie světa v jejich výtvarném díle mohla být tedy jedním z hlavních motivů, proč bylo pro ně zobrazení hudby přitažlivé. Skrze zobrazení hudby jako by se této harmonii více přibližovali.

Hudební vyznění díla, a zaměřme se nyní již specificky na dílo malířské, bylo zprvu dosahováno prostřednictvím zobrazení hudebních nástrojů, mytických postav spojovaných s hudbou, v křesťanském prostředí skrze hrající a zpívající anděly či světce konotované s hudbou. Později, s příchodem možností, které poskytovala až nefigurativní malba, usilovali umělci o hudební vyznění maleb také pomocí různých kombinací barev a kompozičního uspořádání, které měly vyvolat pocity jako při poslechu hudby. To je sice záležitost až 20. století, pro tuto diplomovou práci se ale jedná o důležitý poznatek, že poukaz na hudbu prostřednictvím malby může nastat oběma hlavními způsoby: jednak prostřednictvím tematických prvků malířského díla, jednak i prostřednictvím prvků výrazové formy (které dokonce mohou být záměrně odloučeny od vztahu k věcné tematice, jak až v moderní době dokázalo nefigurativní malířství).

Výše uvedené poznatky nám tedy dávají příležitost hledat fenomén hudby v malbě na obraze z počátku 17. století, v níž se pro spojení obou uměleckých druhů nabízí jak tematické spojnice věcné povahy (zobrazení hudebníků, hudebních nástrojů nebo jiných představitelů hudby), tak kromě toho i zvláštní jednotící téma, které má abstraktní povahu:

[2] ECO 2005, 184.
[3] WESTONIA 2003, 20–23.
[4] TRUNZ 1988, 59.

téma *harmonie*. Právě s postavou mytického hudebníka Orfea je toto téma úzce svázáno, neboť již od starověku představuje tento hrdina nejenom působivý a uznávaný symbol hudby, ale též harmonizace světa prostřednictvím hudby. Ještě než se však zaměříme na podrobnější analýzu v hlavní části práce, uvádíme zde několik úvodních informací, které poskytují základní přehled o zobrazovaném díle.

II. Vybrané aspekty pojednávaného díla *Orfeus hrající zvířatům v krajině*

Malba pochází z rukou nizozemského malíře Roelandta Saveryho, který působil v Praze na dvoře císaře Rudolfa II. pravděpodobně mezi lety 1603 až 1613, tedy ještě rok po císařově smrti. (Autora obrazu stručně představujeme v kapitole 1.1.). Datum vzniku obrazu připadá patrně na rok 1611, ačkoliv je některými historiky umění diskutováno. (Podrobněji se na tuto problematiku zaměřujeme v kapitole 1.3.). Jak již bylo výše naznačeno, ústřední postavou díla je Orfeus, mytický básník a pěvec (kterého podrobněji přibližujeme v kapitole 2.), hrající zvířatům a harmonizující svými melodiemi celé okolí.

Orfeova hudba přináší harmonii do uspořádání světa. Tato myšlenka podle našeho mínění vtiskuje ráz celému dílu a rozvrhuje jeho figury, výstavbu kompozice i použití výrazových prostředků. Naši domněnku se nyní pokusíme stručně doložit v několika hlavních bodech, jejichž podrobnějším rozborem se zabývají příslušné kapitoly této diplomové práce. Nejprve několika slovy popíšeme nejvýznačnější figury Saveryho díla a jeho celkový rozvrh.

Obraz je možné pomyslně rozdělit vertikálně na dvě poloviny. Levá část je zahalena stínem a výrazně kontrastuje s pravou polovinou, naopak prostoupenou zářivým slunečním světlem. Už tato skutečnost vede k prvnímu přemýšlení nad záměry takového malířova pojetí. Obraz jako by v sobě nesl jakýsi kontrast, resp. myšlenku skrytého protikladu, který by podporoval ústřední tematiku díla: polaritu mezi rajskou harmonií a disharmonií reálného světa (podrobněji viz kapitola 4.).

Hlavní figura – Orfeus – se nachází v levé části obrazu a je nejsvětlejší složkou této tmavé, zastíněné poloviny. Sedí v popředí pod mohutným stromem lehce vlevo od středu malby, čímž dosahuje jisté výjimečnosti v celkové kompozici díla. V rukou drží violu da gamba, která ve spojitosti s ním nepatří mezi nástroje úplně neobvyklé, nicméně ani ne zcela typické, a hraje obklopen ptactvem různého druhu. Je zajímavé, že tato levá polovina díla je osazena pouze rozmanitými druhy ptáků. To není pro zobrazování Orfea typické, neboť zpravidla bývá vypodobněn s různorodými živočichy, především savci, kteří se v jeho blízkosti setkávají v míru, ačkoliv by jim to za normálních okolností biologický

instinkt nedovoloval. Tím je akcentována vláda božské harmonie, která je, jak víme z mýtu o Orfeovi, způsobena magickým vlivem jeho hudby. Většinové zastoupení ptactva na Saveryho obraze nebylo jistě náhodné, a nelze ho proto nechat bez povšimnutí. (Podrobněji se této problematice věnujeme v kapitolách 3., 4. a v závěru).

Pozornost budí také samotný charakter zobrazení Orfeovy figury. Jemnost, s jakou Savery pojal Orfeovu tvář, a typ oblečení, který připomíná spíše ženské šaty, budí dojem, že se jedná více o ženskou než mužskou figuru. Toto zjištění považujeme za velmi důležité. Opět nutí k zamyšlení, zda se mohlo jednat o závažný autorův záměr, anebo chtěl Savery pouze vyzdvihnout pěvcovu jemnou povahu, jeho volbu způsobu asketického života bez žen po nešťastném návratu z podsvětí a poetickou duši. (Podrobněji se této myšlence věnujeme v kapitole 3.1.).

Kromě Orfea zaujmou v levé části obrazu ještě dva pelikáni umístění po pěvcově pravici v popředí v levém dolním rohu malby a barevně kontrastující papoušci a kohout nad Orfeovou hlavou. (Ikonograficky popisujeme tyto ptáky a nad důvody výběru jejich druhu a způsobem zobrazení v díle se zamýšlíme v kapitole 3.2.).

Pravá polovina malby, zahalená světlým hávem slunečních paprsků, asociuje prostředí rajské zahrady. Savery zde zobrazil jak ptáky na vodní hladině a v nebesích, tak také zástupce zvířat – savců. Pozornost zaujme jelen, který působí jako figura komplementární k Orfeovi a který bývá s Orfeem jako téměř jediný zobrazován takřka zpravidla. (Ikonografii jelena a možné důvody výběru jeho zobrazení popisujeme v kapitole 3.2.).

Dále upoutá v pozadí rozverně poskakující pár bílých koní, který se nachází v téměř ideální shodě s umístěním zlatého řezu (viz kapitola 3.2.), a také skupina skotu ve skalách (stručně viz kapitola 2.1.).

Celá obrazová scéna je v horním plánu završena a snad i zaštítěna letícím orlem, který jako by bděl nad souladem způsobeným Orfeovou hudbou. Je zajímavé, že Savery zobrazil téměř všechny živočichy na obraze v páru, tedy se svými životními partnery. Zjevnou výjimku představuje právě orel, který jako solitér letí vzhůru v nebesích vstříc slunečním paprskům. Orel patří mezi významné a často zobrazované imprese Rudolfa II., a protože sledovaný obraz Roelandta Saveryho vznikl ještě na císařském dvoře, nabízí se zde myšlenka, zda by orel ve sledovaném obraze nemohl být jakousi aluzí na samotného císaře, který by měl bdít nad celým světem a být nositelem harmonie, jak ostatně Rudolf II. toužil být zobrazován (podrobněji viz kapitola 3.2.).

Z uvedeného výčtu nápadných prvků v Saveryho díle se tedy rozvíjí řada zajímavých otázek a klademe si za cíl pomocí úvah nad nimi dojít zodpovězení ústřední otázky, která

směřuje k hlavní tematice této diplomové práce – fenoménu hudby v malbě na příkladu jednoho obrazu: jak je hudba v obraze přítomna a co pravděpodobně je jejím posláním v tomto díle.

Po tomto stručném představení hlavních prvků díla a otázek s nimi souvisejících krátce popíšeme obsah jednotlivých kapitol diplomové práce. Po úvodním přehledu použité literatury, ze které jsme čerpali, nejprve v první kapitole prezentujeme dílo v jeho základních charakteristikách, tj. stručně představujeme autora obrazu, věnujeme se předikonografickému popisu malby a zaměřujeme se také na problematiku datace vzniku díla, která je pro nás zvláště důležitá v souvislosti s celkovým pojetím hlavní myšlenky obrazu. Ve druhé kapitole stručně převyprávíme legendu o Orfeovi, který je pro tematiku naší práce stěžejní, neboť právě z ní pravděpodobně autor obrazu vycházel. Krátce se věnujeme také historii a tradici zobrazování bájného pěvce, abychom mohli sledované dílo přiblížit v širším historickém kontextu a poukázat na tradiční aspekty i netradiční prvky, které Savery v obrazu zobrazil. Třetí kapitola je zaměřena na ikonografii jednotlivostí ve sledovaném díle. Tato kapitola je velmi důležitá, neboť na základě některých ikonografických faktů můžeme předpokládat odpovědi na výše uvedené otázky. Ve čtvrté kapitole se věnujeme historickému kontextu vzniku díla a uzavíráme pátou kapitolou, kterou ve stručnosti věnujeme problematice hudby s ohledem na naše hlavní téma. Získané poznatky shrnujeme v Závěru tohoto textu.

Přehled literatury

I. Literatura k pojednávanému dílu

V literatuře, kterou jsme měli možnost prostudovat, je obraz uváděn Kurtem Erasmem (*Roelandt Savery. Sein Leben und seine Werke,* 1908),[5] Thomasem DaCosta Kaufmannem (*L´école de Prague. La peinture à la cour de Rudolphe II.*, 1985),[6] Kurtem J. Müllenmeisterem (*Roelant Savery: Kortrijk 1576–1939 Utrecht. Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog,* 1988),[7] autory katalogu sbírek Gemäldegalerie v Berlíně (1996),[8] Janem den Hengstem (*De dodo. Portret van een pechvogel. Marum,* 2003)[9] a Olgou Kotkovou (*Roelandt Savery. Malíř ve službách císaře Rudolfa II. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 8. 12. 2010 – 20. 3. 2011.*, 2010).[10] Téměř všichni tito autoři se primárně zaměřují na problematiku datace vzniku pojednávaného díla. V katalogu berlínské galerie je obraz zmíněn jen velmi stručně v rámci soupisu tamních sbírek. Nejpodrobněji se z výše uvedených autorů věnuje dílu Kurt J. Müllenmeister, který se primárně a do hloubky zabývá pouze problematikou datace vzniku malby, a dále Olga Kotková,[11] která na dílo pohlíží sice v širších souvislostech, avšak pouze tak, jak umožňuje rozsah jedné strany, která je obrazu věnována v katalogu výstavy uskutečněné v Praze v roce 2010. Detailní a hlubší analýza díla v nám známé literatuře chybí.

II. Literatura k Roelandtu Saverymu, autorovi pojednávaného díla

Osobnosti nizozemského malíře je věnována řada publikací. První zmínku o něm nacházíme už od jeho současníka, nizozemského malíře, básníka, historika a teoretika umění Karla van Mandera v dílech *Het Schilder-Boeck* (1604)[12] a *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (1617).[13] Manderova zmínka o Roelandtu Saverym, je však velmi kusá, v rozsahu pouze jedné věty, navíc v souvislosti s jeho bratrem Jacobem a Jacobovým učitelem Hansem Bolem. Z publikací novodobých jsou stěžejní práce autorů Kurta J. Můllenmeistera, který se Saverymu a jeho dílům věnuje velmi podrobně

[5] ERASMUS 1908, 80, č. 46.
[6] KAUFMANN 1985, 284, k.č. 19.57.
[7] MÜLLENMEISTER 1988, 129–130 a 294, k.č. 204.
[8] KOL. AUTORŮ 1996, 110, k.č. 717A.
[9] HENGST 2003, 52, 55 a 57.
[10] KOTKOVÁ 2010, 182 a 326.
[11] KOTKOVÁ 2010.
[12] MANDER 1604.
[13] MANDER 1617.

především v monografiích *Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639)* (1985)[14] a *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (1988),[15] a Olgy Kotkové, autorky katalogu *Roelandt Savery. Malíř ve službách císaře Rudolfa II.* (2010),[16] vydaného k Saveryho výstavě uskutečněné ve Schwarzenberském paláci v Praze, 8. prosince 2010 – 20. března 2011.[17] Stručná brožura vyšla u příležitosti jiné výstavy konané v Centrálním muzeu v Utrechtu 21. prosince 1985 – 16. února 1986 v autorství Jose de Meyera (1985).[18] Ze starší literatury je třeba zmínit monografii Kurta Erasma *Roelant Savery. Sein Leben und seine Werke* (1908).[19] Z dalších autorů přispěl Jan Białostocki v textech *Les bêtes et les humains de Roelant Savery* (1958)[20] a *Roelant Savery, jeho ludzie i zwierzęta na marginesie nowonabytego obrazu w Muzeum Narodowym w Warszawie* (1959),[21] Jaromír Šíp článkem *Roelandt Savery in Prague* (1970)[22] v časopisu Umění XVIII, Joaneath Ann Spicer-Durham disertační prací *The drawings of Roelandt Savery* věnovanou Saveryho kresbám (1979),[23] Kurt J. Müllenmeister textem *Roelant Savery´s ´Boerenfeest´ uit 1605 / Roelant Savery´s ´Peasants Party´ from 1605* (1984)[24] v časopisu Tableau VII/1, Thomas DaCosta Kaufmann v knize *L´école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II.* (1985).[25] Krátký článek *Roelandt Savery: Ve službách Rudolfa II.* Marie Opatrné vyšel v časopisu Ateliér u příležitosti již výše zmíněné Saveryho výstavy v Praze (2011).[26] Lubomír Konečný a Jaroslava Lencová se v příspěvku *Roelandt Savery, Rudolf II. and the Bird of Paradise* v Bulletinu Studia Rudolphina 9 věnovali tematice rajského ptáka a dotkli se v něm i problematiky zobrazování Orfea (2011),[27] v jiném textu *Savery´s Paintings in the Inventories of Prague Castle* (2013),[28] otištěném v Bulletinu Studia Rudolphina 12–13, pojednává Olga Kotková o Saveryho malbách z inventářů Pražského hradu. Život i tvorba Roelandta Saveryho jsou dále zmiňovány v mnoha publikacích věnovaných umělcům na dvoře císaře Rudolfa II. Z nich jmenujme například knihu Elišky Fučíkové *Rudolfínská*

[14] MÜLLENMEISTER 1985.
[15] MÜLLENMEISTER 1988.
[16] KOTKOVÁ 2010.
[17] Katalog k výstavě Roelandta Saveryho je pojednán česko-anglicky. Od 21. dubna 2011 byla výstava reprízována v Kortrijku, Saveryho rodném městě. Při této příležitosti byl katalog vydán v upravené verzi v nizozemštině, stručně nazván *Roelandt Savery 1576/1639*.
[18] MEYERE 1985.
[19] ERASMUS 1908, 80.
[20] BIAŁOSTOCKI 1958, 69–92.
[21] BIAŁOSTOCKI 1959, 135–150.
[22] ŠÍP 1970, 276–283.
[23] SPICER-DURHAM 1979.
[24] MÜLLENMEISTER 1984, 65–68.
[25] KAUFMANN 1985.
[26] OPATRNÁ 2011, 4.
[27] KONEČNÝ/LENCOVÁ 2011, 133–135.
[28] KOTKOVÁ 2013, 134–145.

kresba (1986),[29] knihu Elišky Fučíkové, Beket Bukovinské a Ivana Muchky *Umění na dvoře Rudolfa II.* (1988).[30] Z uvedených publikací čerpáme v této diplomové práci výběrově, s ohledem na potřeby jejího tématu.

III. Literatura k ikonografii jednotlivostí zobrazených v pojednávaném díle

Pro ikonografický rozbor díla jsme vycházeli z dobových pramenů a odborných publikací současnosti. Stěžejní byly prameny obsahující legendu o Orfeovi – Ovidiova *Metamorphosea*[31] a Vergiliova *Georgica.*[32] Jinými důležitými prameny pro naši diplomovou práci byly *bible,*[33] Pliniova *Historiae Naturalis,*[34] *Physiologus*[35] a *Iconologia* Cesara Ripy.[36] Z novodobých publikací jsme nejvíce čerpali z knihy *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts* od autorů Sigrid a Lothara Ditrichových,[37] která do podrobností pojednává o ikonografii jednotlivých druhů zvířat, a z knihy *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii* od Jana Royta a Hany Šedinové, z níž jsme kromě ikonografie zvířat, využili také ikonografické popisy rostlin.[38] K ikonografii orla jsme čerpali také z publikací Thomase DaCosty Kaufmanna *The school of Prague. Painting at the Court of Rudolf II.*[39] a Milana Bubna *Encyklopedie Heraldiky.*[40] Okrajově nám pomohla publikace *Lexikon symbolů* od Hanse Biedermanna.[41]

IV. Literatura k problematice zobrazování hudby a k Orfeovi

Problematice zobrazování hudby se literatura na české půdě věnuje jen velmi zřídka. Přímo této tematice jsou věnovány publikace Ladislava Daniela *Musica picta. Hudba v evropském a českém malířství 15.–18. století. K Roku české hudby*, vydaná u příležitosti výstavy konané v roce 1984[42] a publikace Andrey Rousové *Vivat musica!,*[43] vydaná k nedávno konané výstavě v Národní galerii v Praze. Kniha Jaroslava Bláhy *Výtvarné*

[29] FUČÍKOVÁ 1986.
[30] FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988, 132–135.
[31] OVIDIUS 1849.
[32] VERGILIUS MARO 1849.
[33] BIBLE 1985.
[34] PLINIUS SECUNDUS 1469.
[35] PHYSIOLOGUS 1981, VON STEIGER/HOMBURGER 1964.
[36] RIPA 1603 a 1709.
[37] DITTRICH 2004.
[38] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998.
[39] KAUFMANN 1985.
[40] BUBEN 1997.
[41] BIEDERMANN 2008.
[42] DANIEL, 1984.
[43] ROUSOVÁ 2014.

umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1 a I/2 (Praha 2012 a 2013) je sice zaměřena na tuto problematiku, věnuje se však výhradně modernímu umění, a proto jsme ji pro naši diplomovou práci nevyužili. Další informace k tematice zobrazování hudby v malbě jsme čerpali převážně z cizojazyčné literatury, především z knihy *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell´arte del Cinque e Seicento* od Sylvie Ferino-Pagden.[44] Jiným zdrojem poznatků nám bylo pojednání Ericha Trunze s názvem *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II.*,[45] kniha Thomase Moora *Planety v nás. Astrologická psychologie Marcilia Ficina*,[46] či kniha Edwarda Lippmana *Musical Thought in Ancient Greece.*

Kniha *A portrait of the artist. The Legends of Orpheus and Their Use in Medeival and Renaissance Aesthetics* od Elizabeth A. Newby[47] nám byla přínosná svými pojednáními o Orfeovi nejen v souvislosti s hudbou, ale také s filozofií a náboženstvím. K problematice zobrazování Orfea jsme vycházeli především z knihy Pavla Preisse *Václav Vavřinec Reiner (1689–1743). Krajiny se zvířaty. Motivy Orfea se zvířaty a sletu ptáků kolem sovy v malířství střední Evropy a českých zemí v baroku*[48] a textu Susanne Pollack *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento.*[49] Orfeově tematice se zaměřením na hledisko náboženské a filozofické se věnuje článek Liz Locke *Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary.*[50]

[44] SYLVIA FERINO-PAGDEN, 2000.
[45] TRUNZ 1986.
[46] MOORE 2011.
[47] NEWBY, 1987.
[48] PREISS 2000.
[49] POLLACK 2012.
[50] LOCKE 1997.

1. Základní charakteristika díla – autor, předikonografický popis, problematika datace vzniku pojednávaného díla

Jak bylo řečeno v úvodní části, postup výkladu v této diplomové práci se rozvíjí od konkrétního malířského díla a pro hlubší porozumění jeho tématu a symbolice se speciálně zabývá fenoménem hudby v malířství. S ohledem na toto pojetí jsme v úvodu dílo v hlavních rysech popsali a nyní se nejprve zaměříme na konkrétní historické údaje o analyzovaném díle a jeho autorovi.

Berlínská deska s názvem *Orfeus hraje zvířatům v krajině* je dílem nizozemského malíře Roelandta Saveryho. Vznikla pravděpodobně roku 1611,[51] tedy v době, kdy Savery ještě pobýval na dvoře císaře Rudolfa II. Jedná se o olejovou malbu na dřevě, jejíž rozměry jsou 40,6 x 54,3 cm. Dílo je signováno a datováno vpravo dole: ROELANDT / SAVERY /1611 F.[52] Nyní se nachází v Gemäldegalerii v Berlíně, kam bylo získáno v roce 1866.

V literatuře, kterou jsme měli možnost prostudovat, je obraz zmiňován Kurtem Erasmem (1908),[53] Thomasem DaCosta Kaufmannem (1985),[54] Kurtem J. Müllenmeisterem (1988),[55] uváděn je v katalogu sbírek Gemäldegalerie v Berlíně (1996),[56] píší o něm Jan den Hengst (2003)[57] a Olga Kotková (2010).[58]

Nejpodrobněji z výše uvedených autorů se námi sledovanému dílu věnuje Olga Kotková,[59] ostatní autoři se zaměřují především na problematiku doby jeho vzniku. Detailní a hlubší analýza díla v nám známé literatuře chybí. Cílem naší práce je, jak už bylo uvedeno v úvodu, dílo pečlivě popsat, přiklonit se k jedné z variant diskutovaných datací, zaměřit se na jeho kompozici a ikonografii jednotlivostí v obraze a s oporou o získané poznatky se věnovat druhému tématu práce – fenoménu hudby v malbě, který bude na příkladu sledovaného obrazu demonstrován.

[51] K problematice datování malby viz kapitola 1.3.
[52] KOL. AUTORŮ 1996, 110; KOTKOVÁ 2010, 182.
[53] ERASMUS 1908, 80, č. 46.
[54] KAUFMANN 1985, 284, k.č. 19.57.
[55] MÜLLENMEISTER 1988, 129–130 a 294, k.č. 204.
[56] KOL. AUTORŮ 1996, 110, k.č. 717A.
[57] HENGST 2003, 52, 55 a 57.
[58] KOTKOVÁ 2010, 182 a 326.
[59] KOTKOVÁ 2010.

V následující kapitole nejprve stručně představíme autora malby, Roelandta Saveryho, poté se budeme věnovat předikonografickému popisu sledovaného obrazu a následně se budeme zabývat problematikou datace jeho vzniku.

1.1. Osobnost malíře Roelandta Saveryho – charakteristika tvorby a důležitá data v jeho životě

Roelandt Savery patří k nejvýznamnějším mistrům v okruhu brueghelovské dynastie kolem roku 1600 a po něm. Stovky jeho maleb jsou dnes mezinárodně rozšířeny a budí zájem řady sběratelů, muzeí a obchodu s uměním po celém světě, píše Kurt J. Müllenmeister v úvodu své knihy věnované Saveryho umění.[60] Pro Saveryho charakteristické jsou především malby a kresby krajin, zobrazení skupin zvířat a ptáků v krajině a žánrové výjevy inspirované tvorbou Pietera Brueghela staršího. V neposlední řadě je třeba uvést také malby zátiší zpodobené s nesmírnou pečlivostí, pro Saveryho tolik typickou.

Malíř se narodil v Kortrijku, přesné datum jeho narození je ale zatím, jak píše Olga Kotková, velmi složité potvrdit pro nedostatek přesvědčivých důkazů.[61] Bývá uváděn rok 1576,[62] který byl však roku 1990 zpochybněn v článku Dudoka van Heel a Boka.[63] Navíc, již v roce 1985 byl Jos de Meyerem v brožuře vydané v Utrechtu u příležitosti Saveryho výstavy v tamním Centrálním muzeu (25. 12. 1985 – 16. 2. 1986) k úvaze navržen letopočet 1578.[64]

Roelandt Savery se vyučil v Amsterdamu u svého staršího bratra Jacoba (1565/67 Kortrijk – 1603 Amsterdam), nejlepšího žáka Hanse Bola.[65] Toto školení mělo pro jeho tvorbu velký význam – Jacob naučil bratra dobovým konvencím krajinomalby a malby zvířat, předal mu zkušenosti s malbou květinových zátiší, Roelandt od něj převzal i některé žánrové motivy. Ačkoliv byla Jacobova tvorba pro Roelandta inspirativní především v jeho

[60] MÜLLENMEISTER 1985, 11.
[61] KOTKOVÁ 2010, 18.
[62] ERASMUS 1908; SPICER-DURHAM 1979, 11; MEYERE 1985, 2; MÜLLENMEISTER 1984, 65; MÜLLENMEISTER 1985, 16; MÜLLENMEISTER 1988, 9; KOL. AUTORŮ 1996, 110.
[63] Sebastiaan A. C. DUDOK VAN HEEL /Marten J. BOK: De familie van Roelant Roghman. In: Wyck – Kloek – Niemeijer 1990, 6–14. /Citace převzata z KOTKOVÁ 2010, 18.
[64] MEYERE 1985, 4.
[65] MANDER 1604, 260v; ERASMUS 1907, 5; MÜLLENMEISTER 1985, 19; FUČÍKOVÁ 1986, 28; FUČÍKOVÁ 1988b, 131; KOTKOVÁ 2010, 60.

rané umělecké fázi, čerpal z bratrových kompozic ještě dlouhá léta. Zkušenosti nabýval také z děl Jacobova učitele Bola, především v zobrazování zvířat.[66]

Do Prahy dorazil Roelandt buď koncem roku 1603, nebo na počátku roku 1604.[67] Informace o jeho pobytu v Praze jsou velmi omezené. Neznáme jeho přesnou pozici na Rudolfově dvoře, ani kdo malíře císaři doporučil (uvažuje se, že zprostředkovatelem mohl být Bartholomeus Spranger).[68] Ani Karel van Mander,[69] slavný životopisec nizozemských a německých malířů, se o umělci nijak nerozepisuje, jeho působení na císařském dvoře nezmiňuje vůbec. Roelandta uvádí pouze v souvislosti s bratrem Jacobem, navíc v životopise Jacobova učitele Hanse Bola, jako pečlivého a pilného malíře. V dostupných archiváliích je Savery uveden jako komorní malíř (Kammermaler). Označení za komorního malíře ho řadilo mezi řemeslníky a umělce, kteří tvořili císařovu osobní komoru. Pracoval tedy pro panovníka, ale zároveň byl součástí dvora, což ho osvobozovalo od povinnosti členství v některém z pražských cechů. Jeho jméno se proto neobjevuje ani v cechovní knize pražských malířů.[70]

I přes nedostatek archivních dokladů lze předpokládat, že Savery patřil k umělcům císařem vysoce ceněným. Do Prahy přišel už jako vyzrálý malíř, nadto se jednalo o krajináře, který vycházel z brueghelovské tradice, jež panovníka velmi oslovovala, a tuto tradici dále úspěšně rozvíjel.[71] V souvislosti s císařovým zájmem a oblibou v naturáliích zaujal Savery jistě i jako malíř květin a zvířat.[72]

O umělcově životě na pražském dvoře mnoho napoví jeho zachované kresby. Byl jedním z mála, nebo snad vůbec jediným malířem na dvoře Rudolfa II., který kresebné studie pro své malby připravoval podle skutečnosti.[73] Zálibu nacházel v žánrových výjevech z českých vesnic i prostředí města, věnoval se pečlivým studiím krajin, pražských domů, uliček a zákoutí, ale také studiím zvířat, která mu pak byly předlohou pro složité kompozice v malbách představujících ráj či Orfea hrajícího zvířatům.[74] Mezi malíři na Rudolfově dvoře neměl jeho zájem o zachycení všedního života obdoby, a Savery proto svým pojetím tvorby představoval důležitý příspěvek do panovníkovy palety umělců. Jak

[66] KOTKOVÁ 2010, 28.
[67] ERASMUS 1908, 6; KOTKOVÁ 2010, 58; KOTKOVÁ 2013, 134.
[68] KOTKOVÁ 2010, 58.
[69] MANDER 1617, 254; MANDER 1604, 260v.
[70] KOTKOVÁ 2010, 60.
[71] FUČÍKOVÁ 1988b, 131.
[72] KOTKOVÁ 2010, 33.
[73] FUČÍKOVÁ 1988b, 132.
[74] Tyto *„naer het leven“*, neboli *„věrně zpodobeno“*, byly dlouho připisovány Pieteru I. Brueghelovi. Kolem roku 1970 je však téměř současně připsali Saverymu Joaneath Spicer (Joaneth Spicer: The „near het leven“ Drawings: by Pieter Brueghel or Roelandt Savery? In: Master Drawings I, 1970, 3–30) a Frans van Leeuwen (Frans van Leeuwen: Iets over het handschrift van de „near het leven“ – tekenaar. In: Oud Holland LXXXV, 1970, 25–32), zmiňuje Olga Kotková /KOTKOVÁ 2010, 62.

jsme již výše naznačili, Brueghelův odkaz, který s sebou umělec nesl, splňoval dlouholeté císařovo očekávání, neboť měl Brueghelovo dílo ve velké oblibě.[75]

Savery v Praze strávil přibližně deset let (1603/1604 – 1612/1613).[76] Mezi lety 1606 a 1607 byl vyslán do Alp,[77] aby zde zdokumentoval krásu míst císařovi pravděpodobně známých z jeho cest. Také tyto kresby jsou důležitým svědectvím toho, kde se Savery při svém působení na Rudolfově dvoře pohyboval.

Jak bylo již naznačeno výše, z kreseb Roelandt čerpal inspiraci pro své detailně propracované malby. Mezi nejstarší pražská malovaná díla patří samostatná květinová zátiší. Na nich Savery s příznačnou pečlivostí, s respektem vůči pozorované skutečnosti a s pozorností k detailu vypodobňoval dary přírody počínaje bujnou květenou přes lastury, brouky, hlemýždě a ještěrky až ke krásným motýlům. Jedná se o vůbec první samostatná zátiší, která se v holandském malířství zachovala, a Savery tak patří k zakladatelům tohoto oboru.[78]

Potřeba zobrazit krásu, kterou příroda vytvořila, však nezůstala jen u květinových zátiší. Hlavní Saveryho doménou byla krajinomalba, kde však také zkušenosti nabyté podrobným studiem reálií při malbách zátiší často využíval. Tíhl k zobrazování divoké, nezušlechtěné krajiny, „zvýšený zájem věnoval zachycení atmosféry určitého místa“.[79] Jeho krajiny jsou živé, často místo stafáží v podobě lidských figur využívá zobrazování zvířat.[80] K tomu jistě přispěl i malířův pobyt na dvoře císaře Rudolfa, jenž, jak známo, holdoval chovu exotické zvěře a ptáků. Savery vytvořil také vůbec první samostatnou kompozici s vyobrazením ptactva.[81]

Malba zvířat byla umělcovou specifickou oblastí, zejména pak zobrazení skupin nejrůznějších druhů ptáků a savců aranžovaných v krajině, často i v rámci inspirace literární předlohou. Tou byla nejčastěji bible či námět z mytologie, kde Saveryho zaujala především tematika Adama a Evy a postava Orfea hrajícího zvířatům.

Po smrti Rudolfa II. setrval Savery i za vlády Matyáše nadále v císařských službách. V roce 1613 však získal povolení odcestovat do Holandska z důvodu úmrtí manželky Roelandtova bratra Jacoba. Ačkoliv je Savery ještě roku 1615 veden v seznamu zaměstnanců u dvora císaře Matyáše jako krajinář, není pravděpodobné, že by se z rodného

[75] FUČÍKOVÁ 1986, 29; FUČÍKOVÁ 1988b, 132; KOTKOVÁ 2010, 62.
[76] KOTKOVÁ 2010, 58.
[77] ERASMUS 1908, 9; FUČÍKOVÁ 1988b, 133; KOTKOVÁ 2010, 60.
[78] FUČÍKOVÁ 1988b, 131n.
[79] FUČÍKOVÁ 1988b, 134.
[80] FUČÍKOVÁ 1988b, 132.
[81] KOTKOVÁ 2010, 60.

kraje vracel.[82] Usadil se v Amsterdamu, poté pobýval roku 1618 krátce v Haarlemu, a konečně v září 1618 definitivně přesídlil do Utrechtu, kde si roku 1621 koupil dům.[83] Ten byl však na sklonku života kvůli tísnivé finanční situaci nucen prodat. Dne 25. února 1639 Roelandt Savery zemřel. Byl pohřben v kostele Buukerk.[84]

Poté, co Savery opustil prostředí Prahy, věnoval se především malbě obrazů s již výše zmiňovanými náměty Ráje a Orfea hrajícího zvířatům,[85] ale i květinovým zátiším, krajinám a žánrovým výjevům. Jak píše Olga Kotková, jeho díla se těšila velké oblibě a často se objevovala na aukcích i ve sbírkách. O oblíbenosti Saveryho děl svědčí například amsterdamské soupisy majetku, ve kterých je zmíněn celkem osmašedesátkrát.[86]

1.2. Předikonografický popis obrazu

Abychom mohli sledovaný obraz správně analyzovat, je potřeba ho nejprve pečlivě popsat. Vycházíme ze zásad popisu výtvarného díla tak, jak je uvedl historik umění Erwin Panofsky v knize *Význam ve výtvarném umění*.[87] Začneme nejprve popisem předikonografickým, ve kterém se pokusíme co nejpřesněji obraz popsat po vizuální stránce. Nezaměřujeme se zatím na vzájemné souvislosti ani na ikonografii jednotlivostí.

Postava sedící v hlavní kompoziční ose obrazu a hrající na hudební nástroj upoutá divákovu pozornost jako první. Autor ji umístil téměř do zlatého řezu vlevo dolů od středu a na obraze tak ještě více podpořil její důležitost **[1]**. Figura, u níž nelze pro její jemný obličej a spíše ženský vypadající šat na první pohled s jistotou určit, jedná-li se o postavu ženy či muže, hraje na hudební nástroj, v němž lze (člověku obeznámenému s hudebními nástroji) poměrně snadno rozpoznat violu da gamba. Sedí a hraje pod doširoka rozklenutým stromem, jenž pomyslně dělí obraz vertikálně na dvě poloviny. Díky široké koruně tohoto stromu je levá část obrazu zastíněna, a tvoří tak světelný kontrast k pravé půli, zalité naopak výrazným slunečním jasem.

Ve stínu stromu posedávají kolem hráče/hráčky opeřenci různého druhu, zobrazeni jsou zpravidla v páru. Jen stěží ale rozeznáme barevnost jejich peří. Příšeří, ve kterém se ptactvo nachází, nám to nedovoluje. Výjimku v tmavé části obrazu tvoří pouze papoušek, který je výrazně červený, a výše zmiňovaná lidská figura. Její bledá pleť a světlý šat

[82] FUČÍKOVÁ 1986, 28; KOTKOVÁ 2010, 34.
[83] KOTKOVÁ 2010, 36.
[84] KOTKOVÁ 2010, 40.
[85] FUČÍKOVÁ 1986, 29n.
[86] KOTKOVÁ 2010, 40.
[87] PANOFSKY, 1981.

podporují její kontrastní vystoupení ze stínu do popředí. Nad její hlavou zaujme pozornost také kohout, nacházející se téměř v přesném středu malby, a kromě páru papoušků také v levém dolním rohu dvojice pelikánů s výrazně červenými zobáky.

Pravou část obrazu dělí od levé vodní plocha, asi jezírko, s vodopády stékajícími ze skalisek, z nichž autor vytvořil malebné prostředí pro skupinu zvířat. Mezi nimi zaujme pozornost jelen v popředí, dále hovězí dobytek nahoře ve skalách a také kozy. V pozadí upoutá zrak dvojice hravých bílých koní, která se nachází přesně v pravém dolním zlatém řezu obrazu a tvoří jakýsi protipól k již výše zmíněnému kohoutovi **[2]**.

V horním plánu obrazu vpravo pak vidíme ptactvo letící vstříc slunci v jeho paprscích prostupujících bílými oblaky. Důležitou pozici zde má orel, solitér vládnoucí nebesům, který letí osamocen vzhůru šikmo vlevo do slunce.

Zástupci ptačí říše zaujímají na obraze mezi posluchači významnou pozici. Jsou to právě oni, kteří sedí, stojí či poletují seskupeni přímo kolem hráče/hráčky a svým množstvím vysoce přesahují počet savců v pozadí (zatímco počet zobrazených ptáků se v malbě blíží šedesátce, zvířata – savci jsou zastoupeni pouze čtrnácti exempláři). Příznačné je, že se jedná o ptáky z daleké a exotické ciziny, především z Austrálie a Oceánie, z Asie, ale i z Afriky. Z druhů ptáků zobrazil malíř vlevo nahoře dva pštrosy, v pozadí na stromě pávy, vpravo od pštrosů patrně dva kasuáry,[88] dále již zmíněné papoušky a uváděného kohouta se slepicí. Dole vlevo vidíme jeřáby mandžuské, zmiňované pelikány, na větvi stromu pak pravděpodobně dva hrající si ledňáčky. Pod nimi se štíhlým krkem naklání k husám volavka (nejspíš volavka černá). Ve střední části obrazu namaloval Savery s elegancí jim vlastní jeřáby korunkaté a také labutě, na vodě divoké kachny, lysky a další. Pod nízkými vodopády poletují nad vodou vážky. Dole, v pravé části obrazu zobrazil malíř kromě volavky bílé také známého ptáka doda (dronte mauricijský, *Raphus cucullatus*, didus ineptus), v té době již téměř vyhynulého, který je někdy považován za Saveryho „maskota“.[89]

Flóru zastupuje na obraze především rákos, tulipány a listnaté stromy. Hlavní pozornost zaujímá již zmíněný dub v levé části obrazu s doširoka rozevřenou korunou. Další druhy květin, které jsou zobrazeny v popředí, je velmi složité rozeznat. Konzultovali jsme možné

[88] Z obrazu není zcela zřejmé, o jaký druh ptáků se v tomto případě přesně jedná. Charakteristické jsou pro něj tečky za zobákem, poměrně veliké tělo a jakási chocholka či „výčnělek“ na hlavě. Konzultovali jsme proto identifikaci ptáků se zaměstnanci České společnosti ornitologické. Ti se přiklánějí ke kasuárovi přilbovému i přesto, že ten má ve skutečnosti modro-červeně zabarvený krk, což na obraze vidět není. Nicméně, kasuár přilbový představoval významnou trofej Rudolfovy „sbírky“ exotických ptáků v jeho zvěřinci /KOTKOVÁ 2010, 182/, což ještě více domněnku o identifikaci za kasuára podporuje. Z dalších variant se nabízí emu hnědý, pro kterého je rovněž charakteristická tečka za zobákem, podobně jako pro nandua pampového.

[89] KOTKOVÁ 2010, 182.

varianty s několika odborníky (z Botanické zahrady Přírodovědecké fakulty UK v Praze, Botanické zahrady Přírodovědecké fakulty MU v Brně, Botanické zahrady Liberec a dalšími odbornými pracovišti), vždy se nám však dostalo stejné odpovědi – zobrazené květiny jsou velmi špatně identifikovatelné, resp. z pohledu botanika neidentifikovatelné, a jejich určení je proto spíš založeno na domněnkách a fantazii. Problém je v tom, že na květinách se často vyskytují indikační znaky, které se při srovnávání se skutečnými rostlinami navzájem popírají nebo zpochybňují. Nicméně, někteří odborníci s velkou vstřícností alespoň zvažovali různé varianty druhového určení, pokud by se některé určující znaky zdůraznily a naopak se odhlédlo od těch, které by určení zpochybnily – zvláštní poděkování patří paní Mgr. Věře Hroudové z Botanické zahrady Přírodovědecké fakulty UK. S oporou v těchto konzultacích jsme se proto pokusili některé květiny alespoň přibližně zařadit také s pomocí komparace se Saveryho květinovými zátišími **[4]**,[90] neboť v nich se stejné druhy často opakují. Pro větší přehlednost jsme detail obrazu zvětšili a jednotlivé květy očíslovali **[3]**:

1. Druh květiny zobrazený v díle zcela vlevo je špatně identifikovatelný. Navržena byla mandragora lékařská, šalvěj stříbrná, šalvěj etiopská či lopuch větší. Na obraze jsou u listů této rostliny zobrazeny růžovo-oranžové kuličky, které by mohly odpovídat plodům mandragory lékařské **[5a]**. Také drobný květ bílé barvy, který na obraze vyrůstá z listů směrem vpravo, se vizuálně přibližuje květům mandragory **[5b]**. Květy či plody ostatních výše zmíněných příkladů reálně květině zobrazené na sledovaném obrazu neodpovídají, a proto se nejvíce přikláníme k tezi, že se jedná o mandragoru lékařskou (*Mandragora officinarum*). Proslulost mandragory jako svým způsobem magické a tajemné rostliny známé a vzpomínané již od starověku by tuto domněnku mohla podpořit. Více se její symbolikou zabýváme dále v textu v kapitole 3.3.
2. Pro květinu s červenými okvětními lístky jsme obdrželi dvakrát návrh, že se jedná o mák vlčí (*Papaver rhoeas*) **[6]**, nicméně také názor, že se určitě o mák vlčí jednat nemůže. Opět se tedy jedná o hypotézu. Pokud by se však skutečně jednalo o květ máku vlčího, bylo by možné uvažovat o jisté návaznosti, resp. upomínce na legendu o Orfeovi v podání Vergiliově (podrobněji viz kapitola 3.3.).

[90] Pro ukázku jsme vybrali jedno ze široké škály Saveryho zátiší, neboť se v něm, ze Saveryho obrazů s tematikou květinových zátiší, které jsme mohli prostudovat, nachází největší počet potenciálně stejných druhů jako v pojednávaném obraze.

3. Květy rostliny na obraze označené číslem tři hovoří s největší pravděpodobností pro květy některého druhu lilie, například druhu *Lilium pardalinum* **[7a]** či *Lilium martagon* **[7b]**. Tato květina byla mj. Saverym často zobrazována v jeho květinových zátiších **[4]**, což by hypotézu o zobrazení květiny ve sledovaném obraze podporovalo. Zobrazené listy však listům lilie neodpovídají a nasvědčovaly by spíše listům některého z druhu bodláků, oměje či srdcovky. Na druhou stranu, z obrazu není zcela jasné, zda se jedná o jednu jedinou květinu či zda rostlina s květem není umístěna v pozadí jiné rostliny. V takovém případě by pak v popředí mohl být zobrazen například právě bodák (pravděpodobně by se jednalo o často zobrazovaný druh bodláku máčka ladní (*Eryngium campestre*) **[8a,b]**) a v pozadí výše zmíněná lilie.
4. Také květina označená na obraze jako číslo čtyři je velmi těžko identifikovatelná. Z navrhovaných možností: bledule, okrotice, zvonek a orlíček nám jako nejvěrohodnější připadá určení za některý z druhů zvonku (*Campanula*) **[9a]** či orlíčku (*Aquilegia*) **[9b]**.
5. Jako druh květiny s číslem pět jsme navrhovali střevíčník pantoflíček (*Cypripedium calceolus*) **[10]**. Většinou z oslovených odborníků byl tento názor zavrhnut, nicméně, paní Mgr. Věrou Hroudovou z Botanické zahrady Univerzity Karlovy v Praze potvrzen. Květina není sice zobrazena zcela zřetelně, jedná se o drobnost v celkovém pojetí obrazu, nicméně charakteristický lalok, barevnost i vzhled listů podporují naši domněnku, že se jedná právě o tento druh rostliny.
6. Jediná květina na obraze dobře rozeznatelná, na které se všichni jednoznačně shodli, je označena číslem šest. Jedná se o tulipán.

1.3. Saveryho „rajské zahrady“ s figurou Orfea a problematika datace díla

Téma Orfea hrajícího zvířatům, a v zobrazení jemu podobné téma ráje, patří k Saveryho oblíbeným motivům, které mu dávaly prostor k zobrazení nejrůznějších druhů zvířat a ptáků. Frekvence, s jakou se zástupci živočišné říše v Saveryho obrazech objevují, i suverénní způsob jejich malířského zpodobnění, zřetelně vypovídají o tvůrčím zaujetí autora pro toto téma. Jak píše Kurt J. Müllenmeister, zabývali se příslušníci Saveryho malířské rodiny znázorněním mytického hrdiny častěji a důkladněji než jiní jejich

současníci.[91] Pro Roelandta byly důležité především malby jeho bratra Jacoba (1566–1603) **[11]** a Jana I. Brueghela (1568–1625) **[12]**, ze kterých čerpal inspiraci,[92] ale jistě i další.

Podle Müllenmeisterova pečlivě provedeného soupisu zobrazil Roelandt téma Orfea, který svou hudbou vnáší mír do soužití zvířat různých druhů v krajině, až překvapivě často – celkem sedmadvacetkrát,[93] přičemž se dokonce zdá pravděpodobné, že tento počet není ještě konečný.[94] Savery se tématu věnoval již v době svého působení na dvoře císaře Rudolfa II. Orfea maloval přibližně mezi lety 1603–1628,[95] plně se na něj však zaměřil až po návratu do vlasti, tedy po roce 1613.

V této kapitole se pokusíme na základě komparace s některými díly zamyslet nad tím, jak „náš berlínský" Orfeus zapadá do řady Saveryho obrazů s touto tematikou a naopak, jak se od ostatních zobrazení liší. V minulosti byla historiky umění vícekrát diskutována datace sledovaného díla. Jedna verze datuje vznik obrazu rokem 1611, tedy dobou, kdy Savery ještě působil na dvoře císaře Rudolfa II. Jiný názor se přiklání k dataci po roce 1620 a dále, což by znamenalo, že dílo vzniklo až po Rudolfově smrti (1612), kdy už od roku 1613 Savery pobýval zpět v rodné vlasti. Současní uměnovědci se přiklánějí k původní verzi datace, roku 1611.[96] S touto variantou se shoduje i náš názor, přinejmenším také proto, že datum, i když hůře čitelné, se na obraze skutečně nachází.[97] Protože je ale určení data vzniku obrazu pro naši práci zvláště důležité, zamýšlíme se v následující kapitole nad argumenty, které byly v minulosti historiky umění předloženy. Určení datace je pro naši práci důležité přinejmenším proto, že je pravděpodobné, že vnitřní nosná myšlenka díla by se v obou zmiňovaných případech datace vzájemně lišila, například vlivem objednavatele, ale též případnými vývojovými proměnami autorského přístupu.

Poprvé se hypotéza o chybném datování obrazu rokem 1611 objevila v roce 1908 v díle Kurta Erasma. Ten uvažuje o pozdější dataci na základě analýzy kompozice díla a navrhuje datum vzniku malby po roce 1620.[98] Podobně uvažuje Spicer o roku 1621.[99] My se zde podrobněji věnujeme argumentaci v pojetí Müllenmeisterově, který jednak svým způsobem završuje myšlenky jemu předcházejících autorů, jednak jeho zdůvodnění

[91] MÜLLENMEISTER 1988, 129.
[92] KOTKOVÁ 2010, 246.
[93] MÜLLENMEISTER 1988, 359n.
[94] KOTKOVÁ 2010, 246.
[95] KOTKOVÁ 2010, 246.
[96] Datum je uvedeno v katalogu berlínských sbírek bez náznaku pochybností k dataci /KOL. AUTORŮ 1996, 110, k.č. 717A/, stejně tak ho uvádí také Olga Kotková, která se k datu 1611 v textu vysloveně přiklání /KOTKOVÁ 2010, 182.
[97] KOTKOVÁ 2010, 182.
[98] ERASMUS 1908, 80, k.č. 46.
[99] Citace převzata z KAUFMANN 1985, 284.

pokládáme za relativně nejpropracovanější v okruhu kritiků dřívější datace. Základní Müllenmeisterovy důvody jsou postaveny na předpokladu, že v berlínském díle lze prokázat skupinu znaků, které má toto dílo společné s obrazy z pozdější doby (druhé půli dvacátých let 17. století) a které se však vůbec nevyskytují v obrazech z ranějšího období (kolem r. 1610). Tento předpoklad se nyní pokusíme přesněji prozkoumat a následně zpochybnit.

Müllenmeister se přiklání k pozdější dataci zejména na základě stylové a kompoziční podobnosti s obrazem stejného námětu z roku 1628, který se nyní nachází v londýnské sbírce (*Orfeus*, 1628, National Gallery, London **[13]**).[100] Orfeus zde hraje v krajině na violu da lira, zatímco v ostatních případech zobrazovaných Orfeů vždy na lyru či housle, uvádí Müllenmeister.[101] Obraz z Berlína, kde Orfeus hraje na violu da gamba, a londýnský obraz mají proto podle Müllenmeistra kromě podobné kompozice společnou také jedinečnost ve výběru nástroje, a nadto jsou Orfeové pouze v těchto dvou případech zobrazeni v popředí. Jako další argument pro pozdější dataci, resp. dataci kolem roku 1628 (Müllenmeister předpokládá rok vzniku námi sledovaného obrazu 1631), uvádí Müllenmeister rovněž poznatek, že Savery zobrazil na malbě z Berlína podobnou květenu jako na obraze *Krajina s ptáky* (1628, Kunsthistorisches Museum, Wien **[14]**).[102]

Porovnání Saveryho maleb a určení datace děl na základě jejich kompozic je v případě Roelandta Saveryho velmi obtížné, protože nelze najít pádné důkazy pro tvrzení, že určité kompoziční řešení Savery použil výhradně v určitém úzce vymezeném časovém úseku. Právě naopak, Savery, jak píše Olga Kotková,[103] a jak je patrné především přímo z umělcových maleb, některá kompoziční řešení a motivy opakoval po celá desetiletí. V jeho krajinách se zvířaty, ať už se jedná o zobrazení Orfea hrajícího zvířatům, či ráj s Adamem a Evou, nebo i jiné samostatné kompozice zvířat či ptáků v krajině, můžeme pozorovat stále se opakující druhy květin, stromů, děj bývá obvykle zasazen do kopcovitého, či dokonce skalnatého prostředí, kde nechybí vodní živel v podobě řeky, jezírka či vodopádu. V malbách navíc Savery velmi pravděpodobně dlouhodobě čerpal ze svých kreseb, které si přivezl z cest po Tyrolsku (1606–1607) a českých krajích.

Z uvedených důvodů hodláme v následujícím textu obhajovat tezi podporující ranou dataci, která Müllenmeisterově tvrzení o důvodech pro pozdější datování berlínského obrazu odporuje. Použijeme k tomu shodné argumentační hledisko jako Müllenmeister a v jeho rámci budeme zpochybňovat jím uváděné důvody. Pokusíme se proto nyní

[100] MÜLLENMEISTER 1988, 302, k.č. 220.
[101] MÜLLENMEISTER 1988, 294, k.č. 204.
[102] MÜLLENMEISTER 1988, 266, k.č. 155.
[103] KOTKOVÁ 2010, 182.

porovnat Saveryho způsob zobrazení krajiny v námi sledovaném obraze s obrazy krajin vzniklých v době malířova působení na dvoře císaře Rudolfa II.

Například obraz *Lesní krajina s lovem vodního ptactva* z roku 1605 **[15],** tj. z doby o šest let ranější než námi rozebíraná berlínská deska, se krajině, do které je zasazen Orfeus z Berlína, kompozičně velmi přibližuje. Obraz je v obou případech rozdělen vertikálně řekou na dvě poloviny, v levé části je kopcovitá půda završena mohutným kmenem stromu, kde v případě obrazu s Orfeem je vidět jeho koruna, v malbě z roku 1605 kmen pokračuje až na samý okraj obrazu. Pravou část nad řekou zabírají skaliska, ze kterých v obou obrazech stékají vodopády do jakéhosi rybníka či jezera. Zajímavostí obou maleb jsou také torza „mrtvých" jehličnatých stromů, které, domníváme se, v prostředí bujné zeleně budící dojem rajské zahrady, figurují jako jakési „memento mori". Na vodě též pozorujeme podobný výběr druhů ptactva – jeřába korunkatého, pelikány, divoké kachny a další.

Také jiný obraz krajiny – *Dubový les* z roku 1608 **[16] –** se berlínskému Orfeovi kompozičně přibližuje. I zde je krajina rozdělena na dvě poloviny vodním tokem. V obou obrazech se na vyvýšeném břehu dvěma mohutnými větvemi klene do stran statný dub.

Jiný obraz *Skalnatá krajina s jeleny* z roku 1610 **[17]** je dalším příkladem kompozičního řešení nápadně blízkého berlínskému Orfeovi. Krajina je opět rozdělena vodním tokem na dvě části, vlevo se nachází rozvětvený mohutný dub. I zde malíř zobrazil „mrtvé" jehličnaté stromy.

Na základě výše uvedených příkladů, které by jistě bylo možné ještě rozšířit o další ukázky, neshledáváme Müllenmeisterův argument v kompoziční podobnosti obrazu z Berlína s londýnským Orfeem jako dostačující k určení datace a souhlasíme s tvrzením Olgy Kotkové,[104] která píše, že stejně tak dobře jako je možné najít konotace mezi Orfeem z Berlína a londýnským Orfeem **[13]**, najdeme rovněž spojitosti mezi berlínským Orfeem a Orfeem z frankfurtského Städelsches Kunstinstitu, datovaným rokem 1610 (*Orfeus mezi zvířaty*, 1610, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt **[18]**).[105] Například krajina je ve všech třech zmíněných případech opět rozdělena vodním tokem a po obou stranách se břehy zvedají do kopců. Orfeus tedy sedí na vyvýšeném místě.

V následujících odstavcích se tyto tři výše zmiňované obrazy s tematikou Orfea pokusíme porovnat detailněji. Obraz z Frankfurtu je příkladem rané orfeovské tematiky, vznikl ještě na dvoře císaře Rudolfa II., v roce 1610. Londýnský obraz pochází z roku 1628, a je tedy příkladem pozdější Saveryho tvorby s tematikou Orfea. Podle

[104] KOTKOVÁ 2010, 182.
[105] MÜLLENMEISTER 1988, 292, k.č. 203.

Müllenmeisterova tvrzení by měl být berlínský Orfeus v „silné kompoziční závislosti“[106] na obrazu z Londýna, my se však pokusíme ukázat, že stejně tak je možné najít spojitosti i s frankfurtským obrazem, datovaným rokem 1610.

Zatímco na frankfurtském obraze z roku 1610 a na obraze z Berlína hraje Orfeus pod stromem, v případě londýnského obrazu se sice nachází v blízkosti stromů, nicméně ne přímo pod nimi. Takže tady by kompoziční podobnost odkazovala naopak spíše k Orfeovi z roku 1610. Podobně se ve všech třech příkladech opakují druhy zobrazených ptáků – vždy je přítomný pelikán, labutě, divoké kachny, a iterují se i druhy zvířat – savců – jelen, hovězí dobytek, kůň. V tomto směru je navíc berlínský Orfeus naprosto jedinečný, neboť na obraze nad savci významně převládají jedinci z říše ptactva, proti kterým jsou nadto čtyřnohá zvířata zcela zřetelně upozaděna. To se nedá říci ani o frankfurtském Orfeovi z roku 1610, ani o londýnském Orfeovi datovaném rokem 1628, spíše naopak. Na nich převládají zástupci čtyřnohé zvěře, objevuje se zde slon, velbloud, lev a další, kteří na berlínském Orfeovi přítomni nejsou.

Argumentace založená na rozboru kompozičního řešení obrazu se nemůže vyhýbat ani situování hlavní figury – Orfea – v obrazovém prostoru. Na ústřední figuře si kromě toho povšimneme i způsobu jejího zobrazení. Analyzujeme-li situování postavy Orfea, ten se sice v případě berlínského a londýnského obrazu nachází v popředí malby, nicméně ani v případě frankfurtského obrazu z roku 1610 není mytický hudebník zcela upozaděn, jako tomu bývá u většiny ostatních Saveryho děl s orfeovskou tematikou. Nelze tedy jednoznačně a průkazně tvrdit, že již před vznikem berlínského obrazu Savery nesituoval Orfea na místo na obraze viditelné na první pohled.

Co se týká pojetí samotné figury Orfea, ve způsobu sezení bájného pěvce dokonce shledáváme téměř větší podobnosti mezi Orfeem z Londýna (1628) a frankfurtským Orfeem (1610), nežli mezi Müllenmeisterem srovnávanými Orfey z Berlína a Londýna. Na frankfurtském obraze z roku 1610 sedí pěvec v pravé části obrazu, hlavou je natočen k divákovi a tělem spíše vlevo. Levou nohu má pokrčenou k sobě a pravou vysunutou dopředu, odhalenou zpod šatů. Postavení rukou je podřízeno hře na hudební nástroj, což je v tomto případě lyra. Také na obraze z Londýna, který pochází z roku 1628, sedí Orfeus hlavou natočen k divákovi. Má pokrčenou pravou nohu pod sebe a levou vysunutou a odhalenou zpod šatů ven. Orfeovým hudebním nástrojem je v případě tohoto obrazu podle Müllenmeistera viola da lira, podle našeho mínění se jedná pravděpodobně o liru da

[106] MÜLLENMEISTER 1988, 294, k.č. 204.

braccio či violu da braccio.[107] Způsob sezení Orfea na obraze z Berlína se od dvou výše zmíněných liší. Orfeus není natočen hlavou k divákovi, naopak zasněně hledí směrem vpravo vzhůru k nebesům. Obě nohy má pokrčené a zakryté šaty. Hraje na violu da gamba.

Zdá se nám, že i tyto poznatky by mohly být dostatečnými protiargumenty k Müllenmeisterově tezi o pozdější dataci berlínského obrazu. Různé konotace totiž nacházíme mezi všemi výše sledovanými obrazy, tedy i mezi těmi s jistou datací – frankfurtským Orfeem z roku 1610 a londýnským Orfeem z roku 1628.

Co se týká konotace v odlišnosti hudebního nástroje, ani zde nevnímáme Müllenmeisterovy argumenty pro námi kritizované tvrzení jako dostačující. Jak bylo již výše naznačeno, Müllenmeister se pozastavuje nad faktem, že pouze berlínský a londýnský Orfeus tvoří ve výběru druhu hudebního nástroje mezi ostatními Saveryho zobrazeními Orfea výjimku – v případě berlínského Orfea se jedná o violu da gamba, Orfeus z Londýna hraje na violu da lira (liru da braccio). To vedlo Müllenmeistera k myšlence o konotaci těchto dvou děl. V ostatních případech hrají totiž Saveryho Orfeové buď na lyru, nebo, podle Müllenmeistra, na housle.

Tři zmínění Orfeové, které Müllenmeister uvádí jako hráče na housle (*Orfeus v lesnaté krajině*, 1617, umístění obrazu neznámé[108] / *Orfeus hraje před zvířaty*, asi 1620, Mnichov, soukromá sbírka **[19]** / *Orfeus hraje zvířatům, uprostřed je vraník*, 1628, Centraal Museum Utrecht **[20]**), jsou na obrazech vymalováni ve velké vzdálenosti; dokonce takové, že není, podle našeho mínění, možné zcela s jistotou přesně určit druh hudebního nástroje, resp. zcela jasně stanovit, zda se skutečně jedná o housle **[21a,b]**. Byli bychom proto i v tomto tvrzení zdrženlivější. Viola da lira (lira/viola da braccio) a housle jsou hudební nástroje na první pohled (navíc z takové vzdálenosti, v jaké jsou na obrazech znázorněny) vizuálně velice podobné a díky nezřetelnému zobrazení ve výše zmíněných obrazech není proto jisté, zda tamní Orfeové hrají na housle, či například právě na violu da lira (liru/violu da

[107] Typ hudebního nástroje označený za „violu da lira“ se nám nepodařilo dohledat v žádné nám dostupné literatuře. Autor (Müllenmeister) měl pravděpodobně na mysli violu da braccio či liru da braccio. Konzultovali jsme správnost určení tohoto hudebního nástroje s odborníky z Českého muzea hudby, kteří se nám s velkou vstřícností snažili být nápomocni. Je však podle nich nutné mít na paměti, že „přesná identifikace hudebních nástrojů jako námětů výtvarného umění je často složitá a nejasná, neboť autoři pracovali mnohdy podle paměti nebo neznalostí nástroje zkreslili důležité detaily nutné pro správnou identifikaci.“ K tomu je třeba dodat, že v případě Saveryho obrazů je často možné odhadnout druh hudebních nástrojů pouze ze způsobu jejich držení, neboť nebývá zřetelně vidět ostrunění ani količník, čímž je možná identifikace nástroje ještě znesnadněna. Podobně je tomu i v případě obrazu z roku 1628. Jedná se pravděpodobně o liru da braccio (renesanční hudební nástroj s pěti hracími a dvěma bordunovými strunami /OLING/WALLISCH 2004, 155) či violu da braccio (předchůdkyně skupiny houslí a přímý předek violy, opírá se při hře o paži a vyvinula se z liry da braccio /OLING/WALLISCH 2004, 155), s naprostou jistotou to však bohužel tvrdit nelze.

[108] K tomuto obrazu se nám bohužel nepodařila dohledat dostatečně kvalitní reprodukce. Na té, která se nachází v Müllenmeisterově knize (viz MÜLLENMEISTER 1988), není Orfeus k rozpoznání, neboť se nachází v příliš malém provedení v dálce.

braccio). Pokud by jejich nástrojem byla skutečně viola da lira (lira/viola da braccio) – způsob držení nástroje by spíše odpovídal této variantě – a jednalo by se tedy nikoliv o housle, výjimečnost londýnského obrazu, kterou Müllenmeister považuje za jeden ze svých klíčových argumentů ke změně datace berlínského Orfea, by se dala zpochybnit.

Na druhou stranu, i kdyby Müllenmeisterovo určení hudebních nástrojů ve výše zmiňovaných obrazech bylo správné, stále by se, podle našeho názoru, nejednalo o argument dostatečně silný pro změnu datace berlínského díla. Autor obrazu, je-li umělecky zdatný, což v Saveryho případě jistě nelze zpochybnit, má k dispozici celou škálu výrazových prostředků a figur, ze které může svobodně vybírat v každé fázi svého uměleckého vývoje. Nelze proto nikdy vyloučit, že určité umělecké řešení opakovaně doložené v pozdější fázi vývoje nemohlo být autorem ojediněle užito i dříve, pokud se neprokáže nějaký důvod, který by toto řešení v dřívější době jednoznačně vyloučil. Žádný takový důvod podle našeho mínění není v Müllenmeisterově argumentaci věrohodně doložen. Výběr hudebního nástroje mohl souviset s přáním zadavatele, s momentální inspirací autora nebo i popularitou určitého hudebního nástroje v té době a místě, a protože se navíc ani nejedná o stejný druh hudebního nástroje (viola da lira, resp. lira/viola da braccio a viola da gamba jsou nástroje odlišné i rodinně – viola da lira (lira/viola da braccio) patří do rodiny houslí, zatímco viola da gamba do rodiny gamba), neshledáváme v argumentu založeném na výběru hudebního nástroje žádné dostatečně průkazné opodstatnění.[109]

Jako jediný průkaznější Müllenmeisterův argument, který je podle našeho názoru možné nejlépe přijmout, je fakt, že Orfeova postava je jak na obraze z Berlína, tak na obraze z Londýna zobrazena v popředí, což je mezi ostatními Saveryho zobrazeními s Orfeem ojedinělé. Ani to však, podle našeho mínění, nehovoří pro tak silnou konotaci mezi oběma obrazy. Kromě výše uvedené konotace s dřívějším frankfurtským obrazem (1610), kde sice Orfeus není zobrazen zcela v popředí obrazu, ale nezapadá ani v pozadí zcela bez povšimnutí, je možné uvádět i jiné protiargumenty.

Důvodem pro situování Orfea do předních plánů obrazu mohlo být například přání zadavatele díla, což by v případě námi sledovaného berlínského Orfea, kde by zadavatelem byl roku 1611 pravděpodobně Rudolf II., bylo možné například v souvislosti s panovníkovou propagací. Ztotožňování panovníka s mytickým hrdinou, který má díky svým hudebním schopnostem magickou moc ovládat jinak neovlivnitelné zákonitosti

[109] Protože určení hudebních nástrojů není hlavním předmětem této diplomové práce, věnujeme mu pouze takovou pozornost, do jaké míry je potřebná dané problematice. Bylo by však jistě zajímavé zaměřit se na tuto tematiku i do větší hloubky, ačkoliv v případě Saveryho obrazů se jedná o záležitost velmi nesnadnou.

přírody, by nebylo ojedinělé – odkazuje na obraz císaře coby všemohoucího vládce a patrona umění.[110] Vzpomeňme například fresku italského malíře Andrey Mantegni, dvorního malíře Gonzagů, která se nachází v Mantově v Palazzo Ducale. Představuje ideální vládu a Orfeus zosobňuje postavu objednavatele.[111] Dalším důvodem by mohl být například autorův záměr zdůraznit Orfeovy schopnosti v harmonizování okolí svými hudebními dovednostmi, a tím vyzdvihnout hlavní myšlenku obrazu, kterou by v tomto našem případě mohla být právě *harmonizace*.

2. Orfeus

Jak je patrné již z názvu sledovaného díla, jeho ústřední tematikou je Orfeus. Aby bylo možné obraz co nejsprávněji analyzovat po ikonografické a následně ikonologické stránce, je potřeba si nejprve připomenout legendu, ze které téma obrazu vychází, a alespoň základně nahlédnout do historie zobrazování Orfea hrajícího zvířatům.

2.1. Legenda o Orfeovi

Příběh bájného básníka a pěvce Orfea se „podle jedné domněnky“, jak píše Pavel Preiss,[112] „vztahuje ke skutečné osobnosti, Thrákovi žijícímu v mykénské době kolem roku 1400 v aiolské Thessálii, Boiotii“ ve středním Řecku. Důležitá je však především jeho podoba mytická, která ovlivnila náboženství, myšlení filozofů i počínání umělců.

Postava Orfea se objevuje v množství literárních textů. Ačkoliv stručných aluzí na tohoto archetypálního barda bylo ze strany latinských autorů mnoho,[113] hlavní zdroje a dvě nejvlivnější podání legendy nalezneme ve dvou pramenech – Vergiliových *Georgikách* (IV, 445–558) a Ovidiových *Metamorfózách* (X, 1–161 a XI, 1–99).[114, 115] I když se obě verze v detailech liší, a nejedná se tedy o jediný identický mýtus či příběh, protože oba texty obsahují samostatné legendární prvky,[116] základní podstata zůstává stejná. Jelikož pro podrobné rozebrání odlišností obou pramenů není v této práci prostor, a protože pro naše

[110] KOTKOVÁ 2010, 182.
[111] KOTKOVÁ 2010, 206.
[112] PREISS 2000, 5.
[113] NEWBY 1981, 5; LOCKE 1997, 3.
[114] NEWBY 1981, 5; PREISS 2000, 5.
[115] Srov. Číslování řádků se, v pramenech, ze kterých jsme čerpali, liší od čísel řádků, které uvádí Pavel Preiss. V textu uvádíme řádkování podle našeho pramene.
[116] NEWBY 1981, 63; POLLACK 2012, 37.

téma nejsou jejich vzájemné rozdíly ani tak podstatné, budeme se držet především jejich společné linie a toho, co s tematikou práce souvisí.

Orfeus byl thrácký hudebník a pěvec, syn krále Oiágra a Múzy Kalliopé, nebo (podle jiných pověstí) syn boha Apollóna.[117] Oženil se s krásnou dryádou Eurydikou, kterou však krátce po svatbě uštkl had a ona na následky otravy zemřela. Ovidius uvádí, že se tak stalo ve chvíli, kdy se Eurydika s družinou najád procházela travnatou loukou:

„(…)
odchod byl těžší než znamení: Neboť když se čerstvá nevěsta toulala trávou
s doprovázejícím houfem najád,
zemřela kousnutím hada do kotníku.“ /10[118]

Vergiliovo podání je ještě o něco dramatičtější – mladá dívka podle něj právě prchala před milostnými nástrahami Aristaiea, boha pastýřů a přítele včel:

„Ona vskutku, zatímco od tebe překotně utíkala podél říčky,
dívka předurčená ke smrti, nevidí před nohama velkou hydru,
hada na břehu ve vysoké trávě.“ /459[119]

Eurydičina smrt zlomila Orfeovi srdce. Zoufalý muž ochromený žalem se trápil natolik, že se odhodlal vstoupit do podsvětí, kde prosil o navrácení mladé ženy zpět mezi živé. Zpíval prosby k říši mrtvých a hrál melodie tak krásné a teskné, až obměkčil všechny podsvětní Stíny a dojal i bohyni Persefonu.[120] Mohl si Eurydiku odvést, ale pouze pod podmínkou, že se za ní po celou dobu návratu na zem neohlédne.

Z obavy o svou lásku však nevydržel. Podlehl strachu, zda za ním žena je, a ovládnut touhou ji spatřit, se na samém pomezí světů živých a mrtvých obrátil. Navždy tak Eurydiku odsoudil k věčnému pobytu v Hádu a sebe k životu bez ní po boku. Nepomohly už prosby

[117] KOL. AUTORŮ 1974, 435.
[118] Pro úplnost předkládáme ještě originální znění v latinském jazyce:
„(…)
exitus auspicio gravior: nam nupta per herbas
dum nova naiadum turba comitata vagatur,
*occidit in talum serpentis dente recepto.“ /*OVIDIUS NASO 1849, 187.
[119] Pro úplnost předkládáme ještě originální znění v latinském jazyce:
„Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
*servantem ripas alta non vidit in herba.“ /*VERGILIUS MARO 1849, 83n.
[120] OVIDIUS NASO 1849, 188; VERGILIUS MARO 1849, 84.

ani nářky, a tak zoufalý Orfeus tesknil a bloudil krajinami. Když si někdy sedl do trávy a ze strun vyloudil malebné tóny, lákal k sobě pozornost všech stromů, hýbal dokonce i tvrdými duby, vábil divou zvěř i ptáky, celé okolí svou hudbou harmonizoval:

„Takový háj básníka odtáhl na shromáždění divokých zvířat a ptáků,
seděl uprostřed houfu.“ /144[121]

„Říkají o něm, že plakal po řadě sedm měsíců
na útesu pod vzdušnou výškou pustiny u vln Strymonu
a pod ledovými jeskyněmi to vyjevil písní,
hladíce tygry a řídíce duby;“ /510[122]

Pozornosti neunikl ani ženám. Věrný Eurydice se však stranil jejich lásky, čímž provokoval zejména bakchantky, průvodkyně boha vína Dionýsa, k nenávistné žárlivosti. Jednoho dne krvelačné ženy již pěvcovu lhostejnost nevydržely, rozehnaly věrné hráčovy posluchače a roztrhaly jeho tělo na kusy.[123]

Orfeova hlava pak plula na jeho lyře řekou Hebros a uprostřed proudu zněla žalostnými tóny.[124] Všechny stromy, zvěř i ptactvo, vody i skaliska, celá příroda oplakávala smrt božského hudebníka. Když Dionýsos viděl, co jeho svěřenkyně způsobily, potrestal ony vražedkyně zakořeněním do stromů.[125] Ostatky pěvcova těla pak dopluly řekou přes moře až k ostrovu Lesbos, kde byl ve vší počestnosti pohřben.[126] V podsvětí se šťastně shledal se svojí milou beze strachu, že ji opět ztratí.[127]

Vergilius o setkání Orfea s Eurydikou v podsvětí nepíše. Hovoří však o odčinění hříchu, který musel provést Aristaios, jenž Eurydiku pronásledoval. Ten musel prosit o prominutí,

---

[121] Pro úplnost předkládáme ještě originální znění v latinském jazyce:
„Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
*concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.“ /*OVIDIUS NASO 1849, 191.

[122] Pro úplnost předkládáme ještě originální znění v latinském jazyce:
„Septem illum totos perhibent ex ordine menses
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub antris
*mulcentem tigres et agentem carmine quercus; /*VERGILIUS MARO 1849, 85.

[123] Orfeovu smrt popisuje Ovidius až v XI. knize. Samotnou legendu o Orfeovi doplňuje Ovidius jinými příběhy, které hrdina zpívá žalostným zpěvem a vypráví svým posluchačům (například příběh Cyparissův, Hyacinthův, Pygmalionův a další) /OVIDIUS NASO 1849, 187–206.

[124] OVIDIUS NASO 1849, 207n; VERGILIUS MARO 1849, 85.

[125] O tomto trestu se zmiňuje pouze Ovidius. /OVIDIUS NASO 1849, 208.

[126] Pavel Preiss uvádí, že podle jiné verze byla Orfeova hlava uložena do hrobu v Thrácii nebo Pierei poblíž hory Olympu a lyra umístěna na noční nebe jako souhvězdí jeho matkou a sestrami Múzami /PREISS 2000, 5.

[127] OVIDIUS NASO 1849, 208.

vybrat si čtyři urostlé býky a stejný počet krav.[128] Pak měl postavit čtyři oltáře pro Nymfy blízko jejich svatyní a na ně nechat stékat krev dobytka. Těla krav měl nechat ležet v listnatém háji. Po devíti dnech, až se ukážou červánky, musel vzdát hold Orfeovi v podobě „léthejského máku“ a černé ovečky. Pro Eurydiku měl zabít jalovici. Když tak učinil, stal se div divoucí – z břicha býků vylétly husté roje včel a podobny hroznům se zavěsily na pružné větve na vrcholcích stromů.[129]

2.2. Tematika postavy Orfea v návaznosti na pojednávané dílo

Postava Orfea je klíčovou figurou Saveryho obrazu, a proto se v této kapitole výběrově zaměříme na některé z mnoha myšlenek, které byly tomuto legendárnímu pěvci věnovány od antického starověku až do doby, kdy byl vytvořen Saveryho obraz. Naším záměrem je přinést informace, které by přispěly k porozumění tradici orfeovské tematiky, z níž do té či oné míry vyrůstalo i Saveryho malířské pojetí této proslulé postavy mytického hudebníka. Naší snahou je představit bohatost i jistou rozporuplnost úvah o Orfeovi, která přináší zajímavé podněty pro náš výklad analyzovaného díla.

Orfeus představoval významnou postavu v mytologických úvahách a v umění již od dob antiky. Jeho příběh inspiroval mnoho umělců i filozofů a měl také vliv na náboženství. Obecně lze říci, že legendu o Orfeovi je možné rozdělit do dvou různých kategorií tak, jak o tom píše Elisabeth A. Newby:[130] „První se týká příběhu, kde Orfeus vystupuje jako milovník, který jde zachránit svou ženu Eurydiku do podsvětí a neuspěje, což vyvolá období kvintesenciální hudební a poetické kreativity, odmítnutí žen a následné umučení zuřivými menádami a jeho finální apoteózu.“ Tato rovina bývá nejčastějším námětem pro zobrazování a je primárně přenášena na latinizovaný Západ prostřednictvím verzí příběhů ve Vergiliově čtvrté Georgice a v desáté knize Ovidiových Metamoróz. Také použití Orfea pro účely hudební symbologie je spjato především s příběhem Orfeovy výpravy za Eurydikou, tedy s Orfeem – pěvcem.[131]

Druhá kategorie zahrnuje příběh Orfea jako figury řeckých mystických náboženství, legendárního nejvyššího kněze mystického kultu. Orfismus, jak byl moderními badateli

[128] Je zajímavé si povšimnout, že právě tento počet hovězího dobytka se nachází zobrazen také na pojednávaném obraze. Čtyři exempláře skotu vymaloval Savery nahoře ve skalách v pravé části obrazu, další pak v pozadí mezi stromy ve střední části díla. Jedná-li se o autorův záměr, resp. přímou inspiraci Vergiliovými texty, dnes již pravděpodobně s úplnou jistotou nezjistíme, nicméně výběr právě tohoto druhu savců i počet, který Savery zvolil, Vergiliově verzi příběhu nápadně odpovídá.

[129] VERGILIUS MARO 1849, 85n.

[130] NEWBY 1981, 5.

[131] NEWBY 1981, 5n.

nazván tento jen obtížně definovatelný fenomén jednoho mystického proudu vyznávaného v rámci náboženství antického Řecka,[132] byl velmi vlivný zejména v 6. století př. n. l.[133] Jednalo se výlučně o mužskou náboženskou sektu, jejímž předpokládaným zakladatelem byl Orfeus.[134] Její myšlenkou byla víra v převtělení duše do nového těla po smrti a v potřebu asketického života, skrze něhož je možné dojít ke konečné odměně – blaženému spasení.[135]

Z textů, které zapadají do této kategorie, a mají tedy více náboženský než literární charakter, jmenujme například sbírku písní, tzv. *Orfeovy hymny,*[136] připisované Orfeovi.[137, 138] S ohledem na naše hlavní téma se však detailními problémy výkladu orfismu nemusíme zabývat. Zajímá nás až jeho propojení s příběhem Orfea – pěvce, protože toto spojení, formulované až v 15. století Marsiliem Ficinem (viz níže v této kapitole), je pramenem myšlenek podnětných i pro výtvarné zobrazování, potenciálně tedy i pro analyzovaný Saveryho obraz.

S vědomím těchto souvislostí se v následujícím textu této kapitoly nejprve zaměříme jen na první z výše zmíněných aspektů orfeovské legendy rozlišených s oporou o Newby[139] – zaměříme se tedy na ten aspekt, který na Orfea nahlíží jako na mytického pěvce ve shodě s Vergiliovými a Ovidiovými texty, neboť právě tento pohled byl klíčový pro zobrazování Orfea ve výtvarném umění. V rámci tohoto hlediska v několika stručných odstavcích představíme postavu Orfea jako inspirativní figuru v historii jeho zobrazování, aby byl námi sledovaný obraz zasazen do širších tematických souvislostí. Lze totiž předpokládat, že autor pojednávaného díla čerpal svou inspiraci k němu právě z těchto kontextů, které

[132] ERHART 2011, 11; LOCKE 1997, 5.
[133] LOCKE 1997, 5.
[134] LOCKE 1997, 4.
[135] LOCKE 1997, 5.
[136] Tato sbírka pochází z doby helénistické /ERHART 2011, 19/ a je projevem kultu založeného na dvou principech – spojuje v sobě orfeovský mýtus s Dionýsovým /PREISS 2000, 5. Zatímco Dionýsos byl symbolem věčného obnovování přírody, proudící energie a stoupencem orgiastické a smyslné vášnivé hudby a lásky, Orfeus byl vtělením duchovní síly, symbolem hudební i přírodní harmonie a mravního i kosmického souladu /DANIEL 1985, 8; PREISS 2000, 5. Sdružení těchto dvou principů bylo vlastní například thráko-geto-dácké mytologii /PREISS 2000, 5/ a nebylo ve své době ojedinělé.

Uvádíme tento příklad především proto, abychom na něm demonstrovali, že spojování orfismu s orgiastickými kulty boha Dionýsa, či na druhé straně se starým pythagoreismem, stejně tak jako jeho působení na jiné náboženské proudy a rovněž i otevřenost k ovlivňování proudy jinými mělo za následek, že orfismus pravděpodobně nikdy netvořil svébytný náboženský systém /ERHART 2011, 16. Jeho jasná definice je proto velmi obtížná /LOCKE 1997, 5; ERHART 2011, 16/ a nachází se stále v procesu zkoumání a objevování odborníky.

[137] ERHART 2011, 19.
[138] Pavel Preiss /PREISS 2000, 5/ uvádí texty jako „anonymní", Krištof A. Erhart /ERHART 2011, 19/ jako „připisované Orfeovi". Převzali jsme verzi novější a sbírku *Orfeovy hymny* uvádíme jako „připisované Orfeovi".
[139] NEWBY 1981, 5.

v Saveryho době byly mezi umělci známé díky své dlouhodobé tradici a přitažlivosti tradovaného příběhu.

Nesporně velký zájem renesančních umělců o antiku spolu s antickým původem orfeovské legendy přirozeně obrací naši pozornost až do antického starověku. V antickém období bylo téma Orfea velmi rozšířené a často zobrazované. Mnoho ukázek nalezneme například na vázovém malířství **[22]**. Téma *Orfea mezi zvířaty*, které je charakteristické pro pojednávaný obraz, však nenajdeme dříve než v době helénistické a římské.[140]

V antice v období ještě před Kristem býval Orfeus zobrazován ve spojitosti s jinými bájnými postavami nebo figurami, které jsou jmenovány v bibli ve Starém zákoně. Vázán byl například s Amfionem,[141] který hrou na lyru pohnul kameny, aby se samy spojily do hradby Théb,[142] nebo také s Davidem, jehož hra na citeru měla ozdravnou moc.[143]

Několik motivů dávalo prostor také k alegorické christianizaci,[144] což bylo uplatňováno především v dobách raného křesťanství. Ideové propojení postavy Orfea a Krista je pro nás zvlášť důležité, protože je ve svém ideovém zázemí opřeno o obecnější kategorie, jakými jsou především řád, mír či harmonie. Tyto kategorie, jak ještě podrobněji objasníme, jsou nezbytným východiskem pro druhé ústřední téma této práce: propojení mezi hudbou a malířstvím. Oporou pro nacházení souvislostí mezi Orfeem a Kristem však nebyly jen uvedené velmi abstraktní kategorie, ale i další ikonografické atributy, které k těmto abstrakcím zprostředkovaně odkazují.

Kristus je sice z hlediska novozákonních proroctví Mesiášem jednajícím zejména prostřednictvím slova, nicméně Orfeus je úzce spojen s lyrou, která patřila již výše zmíněnému Kristovu předchůdci, králi Davidovi, konejšivému hudebníkovi.[145] Také Orfeus byl považován za léčitele bolesti a je tím chápán jako Davidův předobraz. V křesťanské ikonografii se Orfeus některými svými důležitými příznaky překrývá s postavou Mesiáše. Podle Starého zákona, když přijde Mesiáš, všechny divoké šelmy a zvířata se uklidní a budou žít v míru mezi sebou i s lidmi.[146] S Kristem býval Orfeus spojován často jako „hlasatel víry v nesmrtelnost duše“,[147] podobně jako Kristus – Dobrý pastýř měl i Orfeus schopnost vnášet mír a harmonii mezi zdánlivě neslučitelné elementy,

[140] BUNDRICK 2005, 117.
[141] Podle Philostrata byla lyra vynalezena Hermem, který ji zkonstruoval ze dvou rohů, příčného břevna a želvoviny. Nejprve ji daroval Apollonovi a Múzám a poté Amfionovi z Théb. Ten když na lyru hrál, pomocí jejích krásných tónů postavil Thébám z kamenů zdi, které tenkrát ještě nestály /PHILOSTRATUS 1931, 41, I.10.
[142] HOMÉR 1902, 175, XI.11, 260–265; PHILOSTRATUS 1931, 41–45, I.10.
[143] BIBLE 1985, 1 Samuel 16,23.
[144] PREISS 2000, 6.
[145] POLLACK 2012, 38.
[146] HOPFNER 2000, 87.
[147] PREISS 2000, 6.

uměl napravovat hříšníky.[148] Do spojitostí byla dávána i pěvcova cesta do Hádu, která mohla předznamenávat Kristovo sestoupení do předpeklí.[149]

Oblíbenost Orfeova námětu dokazují například reliéfy sarkofágů, mozaiky, gemy či malby v římských katakombách, kde byl nejčastěji ztvárněn s lyrou na levém koleni a s frygickou čapkou na hlavě, pro Thráky typickou **[23]**. Hlavně v rané fázi svého křesťanského zobrazování byl zpodobován v obklopení ovcí v jasné aluzi na Krista – Dobrého pastýře nebo mezi zvěří různého druhu zkrotlou pod krásou tónů jeho lyry **[24]**.[150]

Fakt, že je Orfeus v katakombách zasazen do rámce biblických příběhů ze Starého i Nového zákona ukazuje, že již raní křesťané postavu Orfea nově interpretovali a očividně jej ztotožňovali s Kristem.[151] „Tak jak Mojžíš umožňuje skrze zázračný pramen nový život,[152] a jak Kristus vdechne Lazarovi nový život,[153] tak vede Kristus vzkříšené věřící do ráje“[154] a Orfeus skrze svůj zpěv. Tím, že křesťané všem důvěrně známý typ Orfea interpretovali jako Krista, korigovali pohanský mýtus o Orfeovi a využili jej právě na podkladě výše zmíněných kategorií řádu, míru či harmonie, jejichž reprezentanty jsou jak Orfeus, tak Kristus. Orfeus se stal, jak píše Pavel Preiss,[155] dokonce „předmětem patristických spekulací“, které vedly až „k jeho pojetí jako symbolu a předznamenání Ježíše Krista, jak hlásal Eusebius Caesarejský; divoká, Orfeovou hrou zkrocená zvířata byla v tomto duchu interpretována jako lidé podléhající různým vášním a neřestem.“

Podobně Klement Alexandrijský (asi 150 – asi 211–216), přirovnával jednotlivé druhy zvířat k lidským vlastnostem. V jeho podání však Orfeus slouží jen jako přízrak pro sílu Kristova harmonizujícího vlivu – Kristus je „pravý Orfeus“, protože pouze on jediný mezi všemi, kteří kdy žili, zkrotil nejdivočejší zvěř – to jsou lidé.[156] Skrze zpěv nového Orfea budou podle Klementa Alexandrijského tito lidé znovu živí.[157]

Zpěv Krista podle Klementa Alexandrijského není jen jeho zvěstování, jak je zaznamenáno v evangeliích, ale je to soulad „všehomíra“, je to harmonie světa. Jeho zpěv je přednášen božským logem, lyra a harfa pohrdla neživoucími instrumenty a on tím

[148] DANIEL 1985, 8.
[149] POLLACK 2012, 38, PREISS 2000, 6.
[150] PREISS 2000, 7.
[151] VÖHLER/EMMERICH 2005, 82.
[152] K tomu se ve Starém zákoně píše: „Nato Mojžíš pozdvihl ruku, dvakrát udeřil svou holí do skaliska a vytryskl proud vody, takže se napila pospolitost i jejich dobytek.“ /BIBLE 1985, Num 20,11.
[153] K tomuto viz BIBLE 1985, Jan 11,1–57.
[154] VÖHLER/EMMERICH 2005, 82.
[155] PREISS 2000, 7.
[156] Dále podle podobenství Klementa Alexandrijského zkrotil Kristus také ptáky, protože ptáci – to jsou lehkomyslní lidé, zkrotil plazy – to jsou podvodníci, lvy – lidé zlostní, prasata – vilní a vlci – loupeživí, kameny a dřevo – reprezentanti nerozumných, necitelných a pošetilých /VÖHLER/EMMERICH 2005, 84.
[157] VÖHLER/EMMERICH 2005, 84.

zaplnil Duchem svatým celou zemi.[158] Klement Alexandrijský řekl, že „církev je v rukou milujícího hráče Krista-Orfea tím nástrojem, z něhož ve prospěch smrti propadlé Eurydiké – lidstva, zaznívá 'píseň smíchu, naděje a zmrtvýchvstání'."[159] Z uvedeného stručného shrnutí myšlenek Klementa Alexandrijského vyniká, jak silným symbolem pro výklad křesťanské myšlenky o harmonii a naději na konečný všeobecný mír a soulad je právě hudba a spolu s ní i její proslulý antický představitel – Orfeus.

Ve středověku byl pohled na Orfea v souvislosti s Kristem oproti době raného křesťanství pozměněn, neboť Orfeovo selhání bylo v přílišném nesouladu s Kristovými úspěchy.[160] Byl, podle Preisse,[161] „pokládán za jakéhosi pohanského proroka, zvěstovatele příchodu Mesiáše Krista," a v křesťanských dimenzích, konkrétně v typologické antitezi ke Kristu, se Orfeův příběh tradoval po celou dobu středověku. Obdobná tendence je ostatně naznačena již u Klementa Alexandrijského: i u něj je Orfeus jen záminkou pro vyzdvižení Kristovy velikosti.[162] Středověcí teologové často uznávali Orfeovy hudební schopnosti, avšak s myšlenkou, že jako pohan nemohl hudebník dosáhnout božské pravdy a podstaty. Orfeus byl proto někdy vnímán i jako podvodník a čaroděj, který zneužil etické pravomoci hudby k překonání lidské vůle a sám byl uměleckým kouzlením posedlý jako démonem.[163] Na druhou stranu býval pro svou hojivou hudbu stále spojován i s biblickými postavami jako Jubal[164] či David.[165] Ve 13. a 14. století se však Orfeova vyobrazení vyskytují jen velmi málo.

Představitelem božské inspirace jako *„poeta theologus"* se Orfeus stal až v 15. století díky filozofii Marsilia Ficina (1433–1499).[166] Jak jsme upozornili na začátku této kapitoly,

[158] VÖHLER/EMMERICH 2005, 84.
[159] ZULEHENR/HELLER 1998, 1.
[160] NEWBY 1981, 64.
[161] PREISS 2000, 7.
[162] Obecně lze říci, že církevní otcové prosazovali myšlenku, že nejvýznamnější teze pohanské tradice byly převzaty, či dokonce ukradeny z tradice židovsko-křesťanské. K tomu se podrobně vyjadřuje například právě Klement Alexandrijský ve svém díle *Stromata* /ŠPELDA 2011, 45.
[163] NEWBY 1981, 72n; VÖHLER/EMMERICH 2005, 84.
[164] K tomu se ve Starém zákoně píše: „Jeho bratr se jmenoval Júbal; ten se stal praotcem všech hrajících na citeru a flétnu." /BIBLE 1985, Gen 4,21.
[165] K tomu se ve Starém zákoně píše: Kdykoli na Saula doléhal duch od Boha, bral David citeru a hrál na ni. Saulovi to přinášelo úlevu a bylo mu dobře, zlý duch od něho odstupoval /BIBLE 1985, 1 Samuel 16,23.
[166] Marsilio Ficino, významný představitel italského humanismu a jeden ze zakladatelů novoplatónské akademie ve Florencii, se zabýval překlady starověkých spisů a textů (např. Platónovými a Plotinovými) a mj. i těmi, které byly konotovány s Orfeem – orfickými hymny, sbírkami básní a fragmenty vloženými do textů řeckých neoplatoniků a církevních otců. Svými překlady významně zpřístupnil, a tím také rozšířil prameny k Orfeovi /NEWBY 1981, 130/ a jeho figuru ve své době velmi zpopularizoval (orfeovská tematika znovu ožila v italské renesanci, ve Francii a Nizozemí na přelomu 16. a 17. století) /KOTKOVÁ 2010, 246. Kromě výtvarných a literárních zpracování se legenda o Orfeovi promítla i do hudebních děl. Pro příklad jmenujme operu *Euridice* skladatelů Jacopa Periho (1561–1633) a Jacopa Corsiho (1561–1602), jejíž premiéra se uskutečnila roku 1600 ve Florencii, či operu *L'Orfeo, favola in musica* z rukou skladatele Claudia Monteverdiho (1567–1643), prvně uvedenou v Mantově roku 1607.

Ficino ve svém díle spojil obě výše uvedené kategorie orfické legendy rozlišené Elisabeth A. Newby, jeho postavu jasně zformuloval a učinil populární.

Filozofie Marsilia Ficina dodala Orfeovi vysokého postavení,[167] dalo by se skoro říci, že Ficinův neoplatonismus byl sám o sobě určitým druhem orfeovského kultu.[168] Ficino, který usiloval o snoubení platonismu s křesťanstvím,[169] Orfea ve svých úvahách představil jako mocného pěvce – hrdinu.[170] Svým pojetím se tedy odklonil i od názoru některých starověkých filozofů a raně křesťanských spisovatelů, kteří sice Orfea uznávali jako skvělého hudebníka, nicméně kvůli jeho selhání při vysvobozování Eurydiky už ne jako božského hrdinu.[171] Uvažování nad Ficinovým dílem nabízí myšlenku, že Ficino Orfeovo selhání nevnímal jako neúspěch, nýbrž jako oběť chybujícímu lidstvu. Svým utrpením a následným umučením Orfeus lidstvo vykoupil. Ficino tak dal hudebníkovi – hrdinovi a jeho umění centrální funkci v procesu lidské transcendence.

Ideovým základem tohoto Ficinova pojetí je pojetí Orfea jako božského hrdiny, který „podává pravdu v tom nejvyšším z umění".[172] Tímto způsobem se postavě Orfea dostalo jakéhosi povýšení až do pomyslných nejvyšších pater filozofických a zároveň i náboženských úvah. Kromě toho výše zmíněný důraz na „podávání pravdy" prostřednictvím „nejvyššího z umění" (tj. hudby) směřuje k úvahám o univerzálním řádu či harmonii, které jsou důležité pro náš výklad sledovaného Saveryho obrazu, a proto se jim zde budeme alespoň krátce věnovat.

Podle Ficina je opravdové umění funkcí božského.[173] Nejhodnotnějším a univerzálním uměleckým prostředkem k nahlížení božské pravdy je hudba, jak o ní hovoří už starověcí filozofové (především Pythagoras), o něž se Ficino ve svém výkladu opíral (viz kapitola 5).[174] Z hudební teorie tradičně připisované Pythagorovi vychází i Ficinovské pojetí harmonie jako prazákladního principu uspořádání světa.

Prostřednictvím hudby mohou lidé toto uspořádání vnímat a nahlížet: mohou si v hudbě uvědomit původní božský řád, jehož principem či hodnotou je všeobecný soulad – harmonie spočívající na jednoduchých poměrech tónů.[175] Člověk tedy prostřednictvím hudby může směřovat k harmonii a pokoušet se vyjádřit ji ve své tvorbě. Je proto logické, že největší z hudebníků – Orfeus, je nejpovolanějším zvěstovatelem harmonie, a tedy

[167] ECO 2005, 184; NEWBY 1981, 131.
[168] NEWBY 1981, 5n.
[169] PREISS 2000, 7.
[170] NEWBY 1981, 6.
[171] V tomto smyslu hovoří o Orfeovi například Platón ve svém díle Symposion /PLATÓN 2005, 179d.
[172] NEWBY 1981, 142.
[173] NEWBY 1981, 142.
[174] MOORE 2011, 240.
[175] MOORE 2011, 241.

i božského řádu. Tyto úvahy jsou důležitým podnětem pro naši diplomovou práci, neboť prostřednictvím postavy Orfea a jeho hudebního mistrovství poukazují na harmonii jako na univerzální princip, který může spojit hudbu s veškerým uměním, tedy i s malířstvím.

Ficinovo pojetí bylo ve své době vlivné a je pro náš výklad důležité, avšak je nutné dodat, že mimo něj se většina symbolických úvah o Orfeovi soustředila kolem příběhu Euridiky, jak ho nalézáme u Vergilia a Ovidia.[176] V období renesance se mytologické náměty obecně těšily velké oblibě a byly některými autory dokonce vykládány a komentovány. Takový příklad najdeme u nizozemského malíře, básníka a teoretika umění Karla van Mandera na přelomu 16. a 17. století,[177] který vyložil Ovidiovy Metamorfózy (1604).[178] Zmínku o Orfeovi nalezneme i v jiném jeho díle *Bucolica et Georgica* (1597),[179] kde pěvce velebí právě jako nositele míru a harmonie:

(…)
on však učinil toto, to je skutečný význam,
smrtelníků obavu z trestu ukonejšil
pomocí své dobrořečené velké moci:
ano, s dobře učeným svým hlasem
dokázal jejich bezútěšné životy zkrotit ve skromnosti
pomocí zákonů dobrých a měšťanských způsobů,
přiměl je, aby pospolu žili v pokoji a míru:
(…)[180]

Na téma Orfeova životního příběhu vznikala pak v renesanci různá literární i hudební díla a stalo se populární také ve výtvarném umění. Způsoby zobrazení Orfeovy postavy

[176] NEWBY 1981, 6.
[177] Srov. Karel van MANDER: Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis. In: Karel van MANDER: Het schilder-boeck (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604). Utrecht 1969.
[178] KOTKOVÁ 2010, 178 a 246.
[179] MANDER 1597, 176.
[180] Přeložila Mgr. Eva Knechtlová.
Pro lepší přehlednost uvádíme ještě znění v originále:
(…)
Maer dit deed' hy, dit is het rechte meenen,
Het sterfsche volcx strafmoedicheyt versacht
Heeft hy door sijn wel-sprekens groote macht:
Iae conde soet met wel-gheleerder stemmen
Hun leven woest in maticheyt betemmen
Met wetten goet en borgherlijck bequaem,
Hy woonen hun in vrede dede t'saem:
(…) /MANDER 1597, 176.

byly různé, jak s ohledem na typ obličeje, oděv a hudební atributy, tak vzhledem k zobrazované situaci, v níž postava jedná.

Například v Palazzo Ducale v Mantově v Camera degli Sposi vymaloval Andrea Mantegna **[25]** (1430/31–1506) Orfea hned třikrát – hrajícího na lyru, sestupujícího do podsvětí a vražděného menádami (1465–74). Jako spoře oděný jinoch hrající zvířatům na strunný smyčcový nástroj (pravděpodobně některý z předchůdců houslí) je Orfeus zobrazen na rytině (1500–1510) Nicoletta da Modena **[26]**, grafický list od Peregrina da Cesena **[27]** (činný v Bologni asi 1490–1520) pocházející z konce 15. století reprezentuje jiný raně renesanční typ Orfea – zobrazen je jako sedící mladík s široce rozkročenýma nohama a hrající na renesanční loutnu. Z Bologni pochází také rytina Marcantonia Raimondiho **[28]** (1480–1527/34), kde je Orfeus zobrazen vedle Eurydiky hrající na strunný smyčcový nástroj (pravděpodobně violu či liru da braccio) v antikizujícím šatu s vavřínovým věncem na hlavě a v podobě připomínající Krista – s vousem a dlouhými vlnitými vlasy (asi 1500–1506). Netradičně, jako akt, zobrazil Orfea (1537–1539) Agnolo Bronzino **[29]** (1503–1572). V jeho podání šlo především o zobrazení figury pěvce, který sedí efektně natočen s odhalenými zády k divákovi a je primárně zpodobením Cosima I. de´ Medici, jenž postavu Orfea využil ke své propagaci. S klidem a bez obav se obrací k pozorovateli drže v levé ruce hudební nástroj (pravděpodobně violu da gamba), i když má za sebou divokého psa.

Největší oblibě se orfeovské téma těšilo především na konci 16. a začátku 17. století,[181] tedy v době, ze které pochází také námi sledovaný Saveryho obraz. Z výše připomínané škály situačních možností se v tomto období prosadilo zejména zobrazování scény, v níž Orfeus svou hudbou přináší mír nejenom lidem, ale především zvířatům v krajině připomínající biblický ráj. Téma Orfea mezi zvířaty vešlo v oblibu právě v Nizozemí, kde ho tak ztvárnili například Jan Brueghel starší (1568–1625),[182] Sebastian Vrancx **[30]** (1573–1647), jehož kompozice obrazu z doby kolem roku 1595 připomíná i jednu z kompozic v Saveryho podání,[183] Crispijn van de Passe I. **[31]** (asi 1565–1637), který zobrazil Orfea v grafickém listu (1602) jako vousatého violistu (hraje pravděpodobně na violu da braccio) stojícího v kontrapostu a obklopeného zvířaty s Orfeem tradičně zobrazovanými – jelenem, lvem, koněm a dalšími, či Gillis Claesz d' Hondecoeter **[32]** (asi

[181] PREISS 2000, 11.

[182] Dílo je ztraceno, ale rozsáhlé jsou Brueghelovy orfeovské kompozice v kopiích a replikách /PREISS 2000, 11/. Zachovalo se také několik obrazů Jana Brueghela staršího s tematikou Adama a Evy v ráji.

[183] Dílo Sebastiana Vrancxa připomíná svým provedením přinejmenším jedno z děl Roelandta Saveryho, Orfea hrajícího zvířatům z roku 1610. Pěvec je v obou dílech umístěn v jejich střední části, obrazy jsou příbuzné také výběrem některých druhů zvířat – jak ve Vrancxově, tak v Saveryho obraze se v pravé části v popředí děl nachází bílý kůň a za ním velbloud, ve střední části obou maleb krocan.

1575–1638), jehož pojetí tematiky Orfea hrajícího zvířatům (1631) je zajímavé a neobvyklé především proto, že malíř na obraze nezobrazil téměř žádná zvířata a soustředil se především na zobrazení ptactva a drobných živočichů v popředí. Orfea zcela upozadil, na obraze je téměř k nerozpoznání, což však nebylo v Nizozemí úplně neobvyklé – Orfea i Adama a Evu v Ráji takto ve svých dílech „upozaďovali“ například také sám Roelandt Savery **[19,20]** nebo Jan Brueghel starší aj. V Itálii oslovilo orfeovské téma v tomto období například některé z členů umělecké rodiny Bassanů **[33a,b]**.

Předchozí, byť jen stručné poznatky, které se orfeovské tematiky týkají, vypovídají o tom, že se jednalo o námět dlouhodobě aktuální. To platilo i (a především) pro epochu, ve které aktivně působil Roelandt Savery. Ačkoliv dnes již pravděpodobně nedokážeme, zda Savery některé výše zmíněné či jiné texty s orfeovskou tematikou přímo četl či měl o nich konkrétní povědomí, lze předpokládat, že s trendy své doby obeznámen byl, přinejmenším prostřednictvím Rudolfova dvora. Navíc Karel van Mander, který vydal výklad Ovidiových textů (1604), byl Saveryho krajanem, takže i tento fakt by mohl podpořit domněnku o Saveryho znalosti orfeovské tematiky – přinejmenším takové úrovně znalosti, která ho podněcovala k opakovanému zobrazování Orfea ve svých malířských dílech.

V předchozích poukazech na různá hlediska a postoje, které byly k Orfeovi zaujímány, a měly vliv na jeho tematiku i v umění, vyplynula zvláštní mnohostrannost i rozporuplnost pojetí této figury. S ohledem na ni se budeme dále věnovat konkrétnímu zobrazení na rozebíraném díle.

3. Ikonografický popis obrazu

Následující kapitola je věnována ikonografickému popisu obrazu. Kromě ikonografie jednotlivých prvků ve sledovaném díle, především ikonografie ptáků, savců, ale i rostlin v souvislosti s postavou Orfea, se zaměříme na figuru samotného pěvce. Jak bylo naznačeno výše v kapitole 1.2. věnované předikonografickému popisu, z obrazu není na první pohled zcela zřejmé, jedná-li se o postavu muže či ženy. Považujeme to za jedno z významných specifik sledovaného díla, a zamyslíme se proto nad důvody takového zobrazení. Pokusíme se figuru z námi sledovaného obrazu konotovat s ostatními způsoby Saveryho malířského pojednání postavy Orfea z tohoto hlediska a také jeho způsoby zobrazení mužů a žen.

3.1. Ústřední figura hudebníka

Jak s ohledem na tradovaný název obrazu, tak vzhledem k umístění v ústředním místě kompozičního rozvrhu, je nejdůležitějším prvkem sledovaného Saveryho díla figura člověka – hudebníka či hudebnice. Na první pohled není dost dobře zřejmé, jedná-li se o postavu muže či ženy. Postava má na hlavě vavřínový věnec, oděna je v dlouhé řasené roucho s bohatým dekoltem. Hraje na hudební nástroj – violu da gamba. Sedí natočena pravým bokem k divákovi s nástrojem opřeným o levou nohu a vychýleným k její levé ruce, pravou rukou táhne od sebe za smyčec. S vážností ve výraze vzhlíží k nebesům a jako by se soustředila, aby nechala působit vliv hudby a vyznít její účinky.

Samotný název díla „Orfeus hrající zvířatům v krajině" a jednotlivé atributy této jeho ústřední postavy – jako vavřínový věnec na hlavě, kterým bývaly mj. ověnčeny osoby dosahující výjimečných výsledků v duchovní sféře – básníci –,[184] a tedy i Orfeus, druh hudebního nástroje, o kterém se zmíníme níže, a především naslouchající zkrotlá zvěř – nasvědčují tomu, že se jedná o bájnou postavu Orfea hrajícího zvířatům, který hudbou harmonizuje své okolí. Nicméně, jak bylo již napovězeno v úvodu této kapitoly, genderové určení této ústřední figury pouze na podkladě jejího výtvarného provedení není zcela jednoznačné, bez ohledu na to, že název díla nepochybně udává, že se jedná o postavu mužskou, nikoliv ženskou. Spíše žensky působící šat, do kterého je však postava oblečena – bohatě řasený dekolt s hlubokým výstřihem, dlouhá sukně padající až na zem, mašle kolem pasu – a jemná tvář figury nutí k zamyšlení, zda se skutečně jedná o mužskou postavu Orfea, resp. nad tím, co vedlo autora ke zpodobení mytického hrdiny právě tímto způsobem.[185]

První domněnka, kterou bychom měli ověřit, nabízí možnost, že Savery z nějakého důvodu ve svém díle muže a ženy dost zřetelně nerozlišoval a muže zpodobňoval zženštilé. Kdyby tato domněnka platila, nebylo by možné nalézt žádné Saveryho obrazy, na nichž by bylo rozlišení mužů a žen jasně vyjádřeno. Tato domněnka je však neudržitelná, protože porovnáme-li Saveryho obvyklý způsob zobrazování mužů a žen v jiných malířských dílech s figurou v námi sledovaném obraze, může se myšlenka o jisté její zženštilosti ještě podpořit. Jasně vyjádřené mužské rysy ve tvářích i v charakteru postav nalezneme například v Saveryho obrazech *Hon na kance* (1609 nebo po 1609) **[34]** či *Dva koně s podkoními* (1628) **[35]**, rozdíly v zobrazení muže a ženy jsou pak zřejmé například na

[184] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 106.
[185] Děkuji panu doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za inspiraci k této myšlence při konzultacích.

Saveryho obraze *Adam a Eva v ráji* (1618) **[36]** aj. Z toho by tedy vyplývalo, že zjemnělý způsob zobrazování mužů pro Saveryho charakteristický nebyl, ve svých obrazech genderové rozlišení uplatňoval.

Zaměříme se ještě přímo na malířův způsob zobrazování figury Orfea, který by mohl autora vést k jistým tendencím pěvce pojímat zjemněle, neboť se jednalo o hudebníka, který svým hraním a zpěvem harmonizoval svět, a tedy ne muže, který si pořádek a řád vydobyl silou a bojem. Nadto se jednalo o mladého muže ovládaného láskou k jediné ženě, ostatní ženy si upíral. Měl by to tedy být muž i ve vzhledu kultivovaný a jemný, nikoliv hrubě dobyvačný.

Například v obraze *Orfeus mezi zvířaty* z roku 1610 (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) **[18]**, kde je Orfeus zobrazen v takové vzdálenosti, že můžeme ještě rozeznat rysy obličeje i oděv, je sice Orfeus zobrazen jako mladý jinoch s dlouhými vlasy, jisté prvky charakteristické pro muže však k vidění jsou. Šat, ve kterém je Orfeus oblečen, nepůsobí dojmem, že je určen spíše ženám, jako je tomu v námi sledovaném obraze. Hráč má pravou nohu odhalenou až nad koleno, což by v případě ženy nepřicházelo v té době v úvahu, navíc se na první pohled jedná o nohu typickou svým osvalením a celkovou stavbou pro muže. Také obličej nemá mladík vyobrazen až tak zjemněle, jak tomu je v námi sledovaném obraze. Ani na jiném obraze *Orfeus* z roku 1628 (National Gallery, London) **[13]**, nepůsobí postava Orfea tolik žensky jako na námi sledované malbě. Pěvec je opět zobrazen s dlouhými vlasy, jeho tvář má jemné rysy, které však spíše přísluší jeho mladému věku nežli tomu, že by se jednalo o ženu. Mohutný krk, ramena a opět vysunutá a obnažená pravá noha nasvědčují tomu, že se na první pohled jedná o mužskou postavu. Naopak v námi sledovaném obraze již zmiňované rysy – velmi jemná tvář figury, bohatě řasený dekolt, mašle v pase a dlouhá sukně až na zem asociují spíše figuru ženy.

Uvedené myšlenky směřují k závěru, že námi sledovaný obraz pod jménem Orfea nabízí složitější interpretaci než jen pouhý odkaz k odpovídající mytické postavě bez dalších konotací. Je totiž možné uvažovat o tom, že charakter zobrazení má vyjadřovat nějaký obecněji uznávaný a opakovaně reprezentovaný koncept či typ alegorické figury. Ten by vstupoval do konfrontace s názvem obrazu a vytvářel podnětnou půdu pro náročnější i zajímavější výklady, než jen prosté konstatování, že ústřední postava obrazu jednoduše ilustruje jeho název. Máme zde na mysli koncept, který je příznačně vyjádřen

popisem alegorie Harmonie v díle Iconologia od Cesara Ripy (asi 1555 – pravděpodobně 1622).[186]

„*Neurčitá a krásná žena s patnáctistrunnou lyrou da gambou v ruce, na hlavě má korunu se sedmi stejnými šperky, šat je sedmibarevný, zdobený zlatem a různými šperky.“*[187] **[37a]**

Ripa hovoří sice o ženě s korunou na hlavě, čemuž Orfeus ve všech detailech neodpovídá – jeho hlavu zdobí vavřínový věnec, nicméně hudební nástroj, šat, i způsob zobrazení se Orfeovi v našem obraze velmi přibližují. Domněnku, že se jedná o dlouhodobě působivý koncept, je možné podložit odkazem z pozdějšího vydání Ripovy Iconologie v Londýně roku 1709. Přímo z něj samozřejmě Savery v rozebíraném obrazu čerpat nemohl, ale nápadná podobnost všech tří zobrazovaných figur (figury ze Saveryho obrazu, z původního vydání a z londýnského vydání Iconologie) by mohla naznačovat, že Saveryho pojetí čerpalo inspiraci z vlivného Ripova podnětu, který přetrvával přinejmenším do období publikace ve zmiňovaném roce 1709. Nové vydání z 18. století totiž zahrnuje, resp. doplňuje a opravuje vydání předchozí na základě zkušenosti doby předchozí. V něm je alegorická postava Harmonie popisována takto:

„Krásná královna s korunou na hlavě, zdobenou zářícími drahými kameny, s violou v jedné ruce a smyčcem ve druhé.

Její koruna představuje vládu nad všemi srdci, každý si rád poslechne její hru;“ A dále je dokonce přirovnávána k Orfeovi: *„Jako Orfeus, který svými melodiemi dodal kamenům cit a i stromy přiměl k pohybu“.*[188] **[37b]** Na základě existence těchto dvou pramenů a v souvislosti se Saveryho Orfeem **[37c]** lze předpokládat víceméně plynulou myšlenkovou linii, která rozvíjí obecně uznávaný koncept pojetí harmonie v dané době. Tato domněnka může být podložena i tím, že *Iconologia*, dílo Cesara Ripy, které vyšlo poprvé v roce 1593 v Římě bez ilustrací a následně v roce 1603 doprovázené bohatou škálou dřevorytů, bylo ve své době velmi populární a ve své tvorbě z ní vycházelo mnoho umělců.

---

[186] V 1. vydání Iconologie Cesara Ripy, vydaném v roce 1593 v Římě, není figura Harmonie zmiňována. V roce 1603, bylo dílo vydáno znovu, tentokrát již s doprovodnými dřevořezy. Zde je Harmonie uvedena na straně 26. /RIPA 1593, RIPA 1603, 26.

[187] „*Una vaga et bella donna, con una lira doppia di quindici corde in mano, in capo haverà una corona con sette gioie tutte uguali, il vestimento è di sette colori, guarnito d'oro e di diverse gioie.“* /RIPA 1603, 26.

[188] „*A beautiful Queen with a Crown in her Head, glittering with precious Stones, a Bafe-Violin in one Hand, and a Bow, to play with, in the other.*

Her crown demonstrates her Empire over all Hearts, every one being willing to lend an Ear to her Conforts;

Like Orpheus, who, by his melodious Tunes, made the very Rocks sensible, and the very Trees to move.“ /RIPA 1709, 7.

Saveryho pojetí postavy Orfea jako figury Harmonie v námi sledovaném obraze považujeme za jeho velmi důležitý aspekt. Toto pojetí Orfeovy postavy totiž jako by zdůrazňovalo fakt, že hlavní myšlenkou obrazu je právě harmonie zasazená do hudebního kontextu. To současně znamená, že koncept harmonie se v tomto díle stává pomyslnou spojnicí mezi výtvarným uměním a hudbou, protože, jak uvádí Rousová, harmonie je „dalším z vyjadřovacích prostředků hudby ve výtvarném zpracování".[189]

Naši domněnku o ústředním motivu reprezentovaném konceptem harmonie či o jakémsi poslání díla nesoucím poselství o prapůvodním božském řádu, o harmonii světa, by mohl podpořit i Saveryho výběr hudebního nástroje v obraze – viola da gamba. Ačkoliv viola da gamba není v souvislosti s Orfeem zcela výjimečná, jak je patrné například z grafického listu Nicolase de Bruyna (1565/1571–1652) **[38]**,[190] nepatří ani mezi nástroje běžně s Orfeem zobrazované. Jak jsme mohli z námi dostupných zdrojů vypozorovat, primárně bývá Orfeus konotován s lyrou či harfou, jak je o něm ostatně psáno v pramenech – Ovidiových či Vergiliových textech. Od doby renesance býval ale zobrazován často také s různými druhy viol (nejdříve od konce 15. století, kdy se staré violy vyvinuly z fidul – primárně s violou da braccio, méně s violou da gamba)[191] či později s houslemi (nejdříve od 2. poloviny 16. století, kdy byly první housle zkonstruovány).[192] „Právě strunné nástroje," jak uvádí Andrea Rousová, [193] „a jejich postupné ladění, které ke konci dospěje do souladu tónů, bylo metaforickým vyjádřením hudby jako harmonie." Z toho plyne, že strunné nástroje poskytovaly výtvarným umělcům možnost, jak vizuálními prostředky poukázat k tomu, co hudba vyjadřuje prostřednictvím tónů: k prazákladní harmonii světa. Výběr stejného hudebního nástroje, jakým disponovala figura Harmonie, mohl proto její přítomnost skrze Orfea a jeho nástroj ještě podpořit.

Stejně tak podporuje naši domněnku o hlavní myšlence nesené v obrazu, myšlence harmonie, i velké množství ptactva, které Savery kolem postavy Orfea soustředil. Obvykle bývá tento mytický pěvec primárně obklopen zvířaty – savci, a to s důrazem na ty, které v běžném životě nemohou pobývat vedle sebe v míru – lev pokojně leží vedle beránka, lesní zvěř se nachází v blízkosti divokých psů apod., a ptáci poletují nad jeho hlavou či různě posedávají kolem bez zvláštního upozornění na jejich druh. V námi sledovaném

[189] ROUSOVÁ 2014, 16.

[190] Je zajímavé si povšimnout, že také na grafickém listu od Nicolase de Bruyna, je Orfeus oděn v dlouhý šat až na zem. V tomto případě se však zřetelně jedná o postavu muže – má vousatou tvář, oděv nepůsobí tolik dekorativně jako v námi sledovaném obraze a Orfeus má odhalenou levou, anatomicky jednoznačně mužsky osvalenou, nohu až nad koleno.

[191] MODR 1954, 16.

[192] OLING/WALLISCH 2004, 52.

[193] ROUSOVÁ 2014, 16.

obraze je uspořádání živočichů jiné – zvířata jako by byla upozaděna a v popředí kolem Orfea se shromažďují pouze ptáci, již jsou sami nositeli zvuku; a můžeme snad říci i nositeli hudby – vzpomeňme například na letní rána, kdy celým krajem zní „koncerty" různých druhů ptáků.

Závěrem můžeme tedy výše uvedené poznatky shrnout: Všechny výše zmíněné aspekty sledovaného obrazu jako by poukazovaly na to, že hlavní myšlenkou díla je právě harmonie, přítomna zde hned v několika hlediscích. Kromě samotné ústřední postavy Orfea, který podle legendy harmonizoval své okolí hudbou, je na ni poukázáno i způsobem zobrazení pěvce, který v sobě nese několik atributů, jež odkazují na samotnou postavu Harmonie. Nositelem harmonie je i samotná hudba, přítomná nejenom prostřednictvím zobrazeného hudebního nástroje, ale zaznamenaná pozorným divákem i na základě „naslouchání" zvukům skrytým v ptačích hrdlech, kterých je právě v tomto obraze překvapivě mnoho.

3.2. Symbolika zvířat v souvislosti s Orfeem v pojednávaném díle

Nebyl nikdy prokázán žádný předpis či určení pro to, v jaké kombinaci by se měli objevovat živočichové v souvislosti s Orfeem, ale zdá se, že jisté zákonitosti se zde objevují, upozorňuje Susanne Pollack v kapitole věnované zobrazování Orfea se zvířaty.[194] Třeba jednorožec, páv, jelen a opice jsou ve spojitosti s Orfeem zobrazováni daleko častěji než například žirafa, osel nebo prase, uvádí dále Pollack a rozebírá možnosti, proč se jedná právě o tyto zvířecí druhy. Například jelen se objevuje téměř na všech dílech, která zobrazují Orfea mezi zvířaty. Významné místo ve střední části obrazu zcela vpravo mu věnoval také Savery v pojednávaném obraze.

Důvod, proč byli někteří živočichové s Orfeem zobrazováni častěji než jiní, lze na jednom z prvních míst hledat v příslušných literárních dílech. Sám Ovidius jmenoval jelena dvakrát v souvislosti s mýtem o Orfeovi. Poprvé v části věnované legendě o Cyparissovi (*Metamorphoseon, liber X, verš 106–143*),[195] kde je jelen popisován jako posvátné zvíře, které si mladík jménem Cyparissus oblíbil. Příběh vypráví, že chlapec jelena vodil k pramenu čisté vody, zdobil ho květy a vozil se na jeho hřbetě jako na koni. Jednou ho však omylem probodl svým oštěpem a usmrtil ho. Mladík pro zvíře velmi truchlil, až se proměnil v keř zvaný cypřiš a ten nyní naslouchá Orfeovým zpěvům.

[194] POLLACK 2012, 38n.
[195] OVIDIUS NASO 1849, 190n.

Podruhé přirovnal Ovidius k jelenovi samotného Orfea, když byl roztrhán divokými ženami stejně jako jelen krvelačnými psy (*Metamorphoseon, liber XI, verš 25–27*):[196]

a shromáždí se jako ptáci, když za světla vidí potulujícího se nočního
ptáka, a vytvořeným amfiteátrem z obou stran, jako když zrána je v aréně /25
kořistí psů ztracený jelen, zaútočí na barda a listnatou větvičkou
narychlo spojí zelenající se thyrsy,[197]
které nejsou zhotovené pro takováto konání.

Dle této pasáže by mohl být jelen interpretován jako jakési alter ego samotného pěvce a připomínat jeho krutý konec.[198]

Sussan Pollack zmiňuje ještě jednu zajímavou myšlenku, která vychází z Pliniovy osmé knihy *Historiae Naturalis*[199] – totiž, že jelen byl předurčen být věrným společníkem a posluchačem Orfea i proto, že je nejen plachým zvířetem, ale má také neuvěřitelně jemný sluch.[200] Jan Royt píše, že „podle Aristotela (*De anima IX, 5*) má jelen se zdviženýma ušima tak jemný sluch, že zaslechne každý zvuk. Dokonce prý miluje hudbu, která ho ukolébá ke spánku, a může být podle Aeliana (*De natura animalium II, 9*) snadno polapen.“[201] Jelen proto může sloužit jako přiléhavá alegorie pro tento klíčový hudební smysl. To dokazují i některé obrazy či grafiky s tematikou alegorie sluchu, kde je jelen přítomen vedle hudebních nástrojů, jako například grafika (1561) od Cornelise Corta (asi 1533 – asi 1578) **[39]** či malba (1617/1618) od Jana I. Brueghela a Petera Paula Rubense (1577–1640) **[40]** a další.

Jelen bývá chápán kromě toho také jako symbol askeze. „Hrabanus Maurus jelenem označuje muže hladovějící po Bohu, tedy apoštoly a svaté.“[202] Orfeus, dalo by se říci, jako by „hladověl“ po své lásce, Eurydice, a proto žije odříkavým životem. (Askeze je mj. také charakteristickým znakem orfismu, jak jsme již naznačili výše v kapitole 2.2.). I tato myšlenka by proto mohla dávat jelena do blízké souvislosti s Orfeem.

[196] Pro lepší přehlednost uvádíme ještě text v originálním znění:
et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro /25
ceu matutina cervus periturus harena
praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
*coniciunt thyrsos non haec in munera factos /*OVIDIUS NASO 1849, 207.

[197] Thyrsos (lat. Thyrsus) je atribut boha vína Dionýsa. Jedná se o rovnou tyč zdobenou vinnou révou a břečťanem, na vrcholu zdobenou piniovou šiškou. Sloužila jako jakési žezlo /BIEDERMANN 2008, 353.

[198] POLLACK 2012, 38n.

[199] PLINIUS SECUNDUS 1469, lib. VIII, kap. 52, odst. 114.

[200] POLLACK 2012, 39.

[201] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 141.

[202] DITTRICH 2004, 412.

3.2.1. Motiv alegorické christianizace

Jak jsme již uváděli v kapitole 2.2, několik motivů z legendy o Orfeovi dává prostor k jeho alegorické christianizaci. Souvislost s Kristem sice není v námi analyzovaném obraze bezprostředně nebo jednoznačně vyjádřena, nacházíme v něm nicméně některé atributy, které k této souvislosti poukazují a patří do obecnějšího rámce tradice orfeovské tematiky, která aspoň v některých rysech mohla být Saverymu známa. Proto ji zde nechceme opomíjet. Kromě toho se do spojitosti Orfea s Kristem promítá téma pro nás završující, které v této práci opakovaně vzpomínáme a z různých hledisek rozebíráme: téma Božího řádu světa a jeho ideálu – všeobecné harmonie. Tímto prostřednictvím přichází ke slovu též hudba jako univerzální zprostředkovatel a nositel harmonie. Z tohoto zorného úhlu pohlížíme na smysl výkladu i v této kapitole.

Orfeus je úzce spojen s „lyrou“, která patřila Kristovu předchůdci, králi Davidovi.[203] Hrou na lyru ulevoval David od bolesti Saulovi.[204] Také Orfeus byl považován za léčitele nemocí a tišitele bolesti, čímž je chápán jako Davidův předobraz.[205] S Kristem býval Orfeus spojován často jako „hlasatel víry v nesmrtelnost duše“,[206] podobně jako Kristus – Dobrý pastýř měl i Orfeus schopnost vnášet mír a harmonii mezi zdánlivě neslučitelné elementy a dokázal napravovat hříšníky.[207] Do spojitostí byla dávána i pěvcova cesta do Hádu, která mohla předznamenávat Kristovo sestoupení do předpeklí.[208]

Připodobnění Orfea ke Kristovi poskytuje příležitost k porovnávání jejich různých příznačných vlastností, z nichž některé jsou v souladu a potvrzují propojení obou postav (hlásání víry v nesmrtelnost duše, schopnost léčit nemoci a tišit bolest, dovednost vnášet mír a harmonii mezi zdánlivě neslučitelné elementy, sestup do Hádu/předpeklí), jiné naopak vypovídají o podstatných rozdílech (Orfeovo selhání oproti Kristovým úspěchům). Takové propojení ale vytváří půdu pro teze a antiteze, ze kterých se rodí nová symbolika a nové analogie mezi Kristem a Orfeem.

Analogie ke Kristu můžeme hledat i v zobrazování některých konkrétních zvířat, jež thráckého pěvce obvykle obklopují. Spojitost mytického hrdiny s Kristem můžeme najít i skrze jelena, jak už bylo řečeno, v dílech s Orfeem přítomného takřka vždy a zobrazeného i na Saveryho obraze v jeho pravé části uprostřed.

---

[203] POLLACK 2012, 38.
[204] BIBLE 1985, 1 Samuel 16,23.
[205] FERINO-PAGDEN 2000, 87.
[206] PREISS 2000, 6.
[207] DANIEL 1985, 8.
[208] POLLACK 2012, 38, PREISS 2000, 6.

Zprostředkujícím článkem mezi Kristem, jelenem a Orfeem je symbolicky pojatá žízeň, kterou je možné uhasit jen čistou vodou. V bibli se píše: „Jako laň prahne po vodách bystřin, tak prahne duše má, po tobě Pane.“[209] Physiologus říká o jelenovi, že je nepřítelem hada. Když had unikne před jelenem do puklin země, přichází jelen, naplní svá ústa vodou z pramene a plive ji do puklin v zemi. Hada vytopí, rozšlape jej kopyty a zabije.“[210] Boj jelena s hadem je zmiňován také v Pliniově *Historiae Naturalis*.[211]A jako jelen touží po vodě z potoků, tak i lidská duše touží po Bohu.[212] „Stejně tak zničí náš Pán hada, ďábla, nebeskou vodou, kterou má z Božího slova moudrosti, a stejně tak, jak nemůže had vydržet vodu, tak nemůže vydržet ďábel nebeské slovo. (…) Pán přišel a pronásledoval duchovního hada nebeskými vodami. Ďábel se skryl v nejhlubších hlubinách země. A Pánovi vytryskla z jeho boku krev a voda. Pokořil si všechny pod námi ukryté ďábelské síly, skrze koupel znovuzrození.“[213] V důsledku toho je jelen při aktu zabití hada a skrze tuto koupel znovuzrození chápán jako symbol Krista a v tomto smyslu může být také přítomnost jelena v dílech s Orfeem vnímána jako odkaz na analogie Krista a legendárního pěvce.[214] Podle Plinia je jelen schopen uzdravovat nemoci a horečky a sám je proti nim imunní,[215] což rovněž vede k myšlence konotace s Kristovými a Orfeovými schopnostmi.

Jiným z živočichů, kteří v Saveryho díle mohou být interpretováni jako poukaz k christianistické tematice, je volavka bílá či stříbřitá. Ta je ve sledovaném díle přítomna v jeho pravé dolní části u vody pod skalami a ke Kristu odkazuje na podkladě metaforické souvislosti bílého zbarvení peří jako poukazu na čistotu od hříchu:[216] bělost – čistota fyzická, tj. nepřítomnost špíny, a v přeneseném významu čistota mravní či duchovní. Physiologus spojuje volavku se skromností a silou nestarat se o pokušení světa, z čehož vyvozuje věrné následovnictví a víru v Krista.[217] Vezmeme-li v úvahu výše popisované paralely mezi Orfeem a Kristem, pak i v motivu čistoty a s ní spojeného odvratu od světských svodů je opět možné spatřovat analogie k Orfeovi, neboť, jak už bylo vícekrát zmíněno, po nešťastném návratu z podsvětí se pěvec oprostil od všech pokušení pozemského světa a ve skromnosti hrál, zpíval a harmonizoval hudbou své okolí.

Dalším výtvarně přitažlivým druhem fauny, který bývá spojován s Kristem, je pelikán. Na sledovaném obraze od Roelandta Saveryho je také tento druh vyobrazen v páru

[209] BIBLE 1985, Žl 42,2.
[210] PHYSIOLOGUS 1981, 56.
[211] PLINIUS SECUNDUS 1469, lib. VIII, kap. 52, odst. 118.
[212] POLLACK 2012, 39.
[213] PHYSIOLOGUS 1981, 56.
[214] POLLACK 2012, 39.
[215] PLINIUS SECUNDUS 1469, lib. VIII, kap. 52, odst. 119.
[216] DITTRICH 2004, 391.
[217] PHYSIOLOGUS 1981, 89.

a nachází se v levé části díla. Opeřenci jsou natočeni k Orfeovi, jako by pozorně naslouchali jeho hře.

Pelikán, jak říká Physiologus, má velmi rád své děti – mláďata. Když se mu narodí a trochu vyrostou, bijí však rodiče do obličeje, a ti je za to usmrtí. Později ale činu litují a truchlí pro své potomky, které zabili. Třetího dne si matka pelikánů roztrhne hruď a krev, která kape na mrtvoly mláďat, je probudí zpět k životu.[218, 219] Stejně tak „Otec všemohoucí vzkřísil Pána našeho Ježíše Krista, svého Syna, třetího dne z mrtvých.“[220, 221] Pelikán, který živí svá mláďata vlastní krví, se tedy stal symbolem Krista. Když Kristus zemřel na kříži, byl mu kopím vojáka probodnut bok a vytryskla z něj krev a voda[222] – voda, která při křtu smývá všechny hříchy a skrze niž se člověk rodí k novému životu a stává se Božím dítětem, a krev, která smývá hříchy světa a stále působí v eucharistii.[223] V knize proroka Izajáše se píše: „Jeho jizvami jsme uzdraveni“.[224]

V pelikánovi, který bývá s Orfeem často zobrazován, by bylo možné k pěvci hledat paralelu. Orfeus pochybil při záchraně své ženy a díky osobnímu selhání Eurydiku v podstatě podruhé usmrtil. Litoval velmi svého činu a truchlil natolik, že byl také on, podobně jako Kristus pro křesťany a podobně jako pelikán pro své děti, ochoten obětovat svůj život pro Eurydiku. Už poprvé, když vkročil do podsvětí, riskoval ztrátu života a nakonec se nechal roztrhat zuřivými ženami, protože chtěl zůstat své ženě věrný. Společným znakem Krista, pelikána a Orfea je tedy láska. „V křesťanské alegorizaci se mění symbolická hodnota pelikána do humanistické výpovědi. Pelikán se stává znakem lásky mezi mytologickými postavami.“[225] Skrze pelikána zobrazeného vedle figury Orfea, může být tedy symbolicky upozorněno jak na konotace Orfea s Kristem, tak na důležitou přítomnost lásky. Alegorii lásky se podrobněji věnujeme níže, v kapitole 3.2.2.

3.2.2. Symbolika lásky v Saveryho pojednávaném díle

Láska je jedním z ústředních konceptů křesťanství. V souvislostech naší práce je zvlášť důležitá tím, že představuje jednu z opor v soustavě obecných kategorií (např. uspořádání,

[218] PHYSIOLOGUS 1981, 11.

[219] Tato smyšlenka se zřejmě zakládá na reálném pozorování, protože pelikáni krmí svá mláďata sekretem ze svého volete, který mívá červenou barvu, a proto může připomínat krev.

[220] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 131.

[221] V bibli se píše: „Bůh jej však třetího dne vzkřísil a dal mu zjevit se (…).“ /BIBLE 1985, Sk 10,40. „Otec vzkřísil Krista: Veleben buď Bůh a Otec Pána našeho Ježíše Krista, neboť nám ze svého velikého milosrdenství dal vzkříšením Ježíše Krista nově se narodit k živé naději.“ /BIBLE 1985, Petr 1,3.

[222] BIBLE 1985, J 19,34.

[223] BIBLE 1985, srov. Mt 26,26; Mk 14,22–24; Lk 22, 19–20; 1 Kor 11,23–26.

[224] BIBLE 1985, Iz 53,5.

[225] DITTRICH 2004, 337.

řád, soulad, harmonie), které společně vytvářejí naše myšlenkové zázemí pro hledání spojnic mezi druhy umění, v našem případě mezi malířstvím a hudbou. V tomto směru lásku chápeme jako význačnou součást obecnějšího tématu: tématu souladu, resp. harmonie, kterou v této práci považujeme za pomyslný „univerzální svorník“ spojující rozmanitá hlediska do společného výkladového rámce, jehož prostřednictvím pohlížíme na námi sledovaný obraz.

Alegorie lásky, zdá se, prostupuje Saveryho sledovaný obraz z mnoha stran. Jako v řadě ostatních případů vesměs sice nelze adresně doložit, že autor obrazu jednoznačně zamýšlel konkrétní užití jím zobrazené figury pro ten či onen výklad, je však možné poukázat na tradované a v malířství dané doby společně sdílené trendy v symbolizaci, které mohou být interpretovanému dílu připisovány hypoteticky, tj. s určitou mírou věrohodnosti. Platí to mimo jiných zde zmiňovaných symbolů i pro symboliku lásky. Kromě výše zmíněného pelikána jsou nositeli této symboliky v obraze zastoupeni hned v několika druzích ptáků, jako je ledňáček, kachna,[226] husa,[227] jeřáb,[228] papoušek,[229] páv,[230] volavka[231] či labuť.[232] Domněnku o silně zastoupené symbolice partnerské (manželské) lásky na obraze posiluje i fakt, že téměř všechna zvířata a ptáci zobrazení v díle se zde vyskytují v páru, a to v prostředí, které připomíná rajskou zahradu.

Silným symbolem věrné partnerské lásky je ledňáček, který se na Saveryho sledovaném obraze nachází se samičkou na dubové větvi v levé části díla po pravé Orfeově ruce. Dittrich píše o smyšlenkách,[233] ve kterých se praví, že samička ledňáčka nosí zestárlého a zesláblého samečka na svých křídlech, krmí ho a stará se o něj až do smrti. Na to navazují i některé jiné legendy – důležitý příběh o věrné lásce Alkyoné ke Kéykovi

[226] DITTRICH 2004, 99.

[227] DITTRICH 2004, 177.

[228] Od konce 15. do konce 17. století je jeřáb považován za symbol lásky a zpodobňován mezi mytologickými postavami a ctnostnými lidmi /DITTRICH 2004, 269.

[229] Od konce 15. do středu 17. století je papoušek zobrazován se symbolickým významem lidské lásky (zobrazován byl s manželskými páry, rodinami i mytologickými postavami). Tento význam je zprofanovaným významem původní legendy, kdy Bůh promluvil přes Anděla k Marii, která poté počala uchem. Pozdrav „Ave“, který se papoušci naučili opakovat, poukazuje podle křesťanských autorů na Pannu Marii jako „druhou Evu“ (obráceným pořadím písmen ve slově „Ave“ získáme jméno „Eva“). Na pozadí Mariina kultu se zvířecí symbol papouška profanovaně stal symbolem lidské lásky /DITTRICH 2004, 322n; ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 130.

[230] Na obrazech s mytologickými postavami a obrazech se ctnostnými lidmi se páv nesoucí v sobě symboliku lásky objevuje v obrazech z 2. poloviny 16. století a nejčastěji pak v 1. polovině 17. století /DITTRICH 2004, 348.

[231] DITTRICH 2004, 391.

[232] Bílé peří labutě představuje symbol ctnosti. Samec labutě hlídá hnízdo spolu se samicí, doprovází ji při vyvádění mláďat a stává se tak symbolem milujícího. Jako symbol lásky se labutě objevují na obrazech od konce 15. do konce 17. století /DITTRICH 2004, 476.

[233] DITTRICH 2004, 85.

vypráví Ovidius v Proměnách XI.[234] Alkyoné se z věrné lásky ke svému muži, který ztroskotal v lodi, vrhla do vln oceánu. Za svou věrnost byla proměněna v ledňáčka. Bible ani Physiologus se o ledňáčkovi nezmiňují, Cesare Ripa uvádí ledňáčka jako atribut manželské lásky.[235] Ledňáčci s touto tematikou se objevují na obrazech ze 16. a 17. století,[236] Roelandt Savery je zobrazoval také ve svých květinových zátiších.[237]

Ze savců vybral Savery pro zobrazení v pojednávaném obraze pouze tři druhy: v pravé části obrazu se nachází zmiňovaný jelen (viz 3.2. a 3.2.1.), dále ve skalách a v pozadí mezi stromy dobytek (viz. 2.1.), zvláštní pozornost zaujme pár bílých koní, který se nachází přímo v pravém dolním zlatém řezu obrazu. Těžko domýšlet, z jakého důvodu a s jakou možnou ikonografií Savery koně v díle vymaloval, ale je zřejmé, že jistou důležitost v obraze tyto koně mohou mít. Kůň býval zobrazován se symbolickým významem ctnosti (především bíle zbarvený kůň), v renesanci se stal symbolem vášně a lásky a v této alegorii byl také zobrazován od konce 15. do středu 17. století ve scénách s mytologickými postavami i v alegoriích.[238] Hravý pár v pozadí obrazu by tedy bylo snad možné alegoricky chápat jako jakýsi symbol lásky a konečného šťastného setkání Orfea s Eurydikou v prostředí ráje.

3.2.3. Symbolika duše a zmrtvýchvstání v pojednávaném díle

Ledňáček, o kterém pojednáváme v kapitole 3.2.2., v sobě nese další významnou symboliku, která by mohla poukazovat na figuru Orfea. Je jí alegorie zmrtvýchvstání. O ledňáčcích se říkalo, že jejich barevně se měnící opeření se regeneruje i po smrti.[239] Věřilo se, že kůže stažená z mrtvého ledňáčka a pověšená na stěnu se každoročně obnovuje. Z toho důvodu byl ledňáček dáván do spojitosti s procesy zmrtvýchvstání.[240] Jak bylo již uvedeno výše, také Orfeus býval dáván do spojitosti s Kristem skrze zmrtvýchvstání, neboť se z podsvětí vrátil znovu živý na zem, a proto by i tato alegorie zmrtvýchvstání skrze zobrazeného ledňáčka mohla být pro Orfea příznačná.

Jiným ptačím druhem, který v sobě nese symboliku zmrtvýchvstání, je páv, který se na sledovaném díle nachází v jeho levé horní části, usazen v koruně mohutného dubu a z něj shlížející dolů na hrajícího Orfea. Každoroční obnova zdobných per pavího samce byla

[234] OVIDIUS NASO 1849, 631–748.
[235] DITTRICH 2004, 85.
[236] DITTRICH 2004, 85.
[237] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 128.
[238] DITTRICH 2004, 476.
[239] LEONHARD 2013, 279.
[240] DITTRICH 2004, 84.

chápána jako znovuzrození člověka. Věřilo se také v nezkazitelnost pavího masa.[241] Pávi se v alegorii na příslib nesmrtelnosti a naděje ve zmrtvýchvstání často objevují například na raně křesťanských sarkofázích.[242] Symbol nesmrtelnosti se u páva posiluje v období renesance, v jejímž ideovém a interpretačním prostředí se paví kohout objevuje v alegorii na básníka, případně na básnické umění.[243] Také v tomto smyslu je možné konotovat páva s postavou básníka a pěvce Orfea, neboť jeho básnické umění dosahovalo té nejvyšší kvality, která v sobě nese pomyslný punc nesmrtelnosti.

Díky své schopnosti létat platí ptáci od pradávna za prostředníky mezi nebem a zemí. Jsou chápáni jako ztělesnění nehmotného, ztělesnění duše. K ptákům, kteří zvlášť význačně symbolizují duši, se již od dob starověkého Egypta řadí kachny, které se v žalmech staly symbolem duše vykoupené.[244] Na námi sledovaném obraze se kachny nacházejí v jeho pravé dolní části, v popředí plující na vodě. V obraze jako by právě ony symbolizovaly Orfeův přechod do podsvětí a připomínaly jeho tragický osud, neboť pomyslné rozdělení obrazu vodním tokem na levou část zahalenou stínem mohutného dubu a pravou část naopak prosvětlenou sluncem jako by připomínalo právě rozdělení světa na dvě části: svět pozemský a podsvětní – posmrtný ráj. Všichni ptáci jako by se shromáždili kolem Orfea, aby naslouchali jeho dokonalé hře a zpěvu na zemi a aby ho posléze doprovodili do života po smrti, kde bude jeho duše vykoupena a kde se šťastně a už na věky shledá se svou ženou Eurydikou.

Domněnku o pomyslném rozdělení obrazu na svět pozemský a posmrtný ráj by mohly umocnit také vážky, které poletují po Orfeově levici přesně na rozhraní výše uvedených dvou světů. Také ony byly díky procesu proměny z neokřídlené larvy v okřídlené vážky považovány za symbol duše a zobrazovány ve scénách s Kristem, Marií, se svatými, stvořením člověka i mytologickými postavami.[245]

3.2.4. Motiv kohouta v pojednávaném díle

Z ptactva na Saveryho obraze zaujme pozornost kohout, který se nachází ve střední části díla přímo nad hráčovou hlavou na rozhraní výše zmiňovaných pomyslných dvou světů. Kohout hledí směrem ke slunci vlevo nahoru. Také on je vyobrazen v páru se svým samičím protějškem.

[241] DITTRICH 2004, 348.
[242] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 130.
[243] DITTRICH 2004, 348.
[244] DITTRICH 2004, 99.
[245] DITTRICH 2004, 286.

Kohout hraje symbolickou roli v mytologii mnoha kultur.[246] „Již ve starém Řecku platil za zvěstovatele světla, míru a duchovní obrody.“[247] Podobně o něm hovoří také Plinius.[248] Ve Physiologu se o kohoutovi píše pouze v bernském vydání, kde je navíc text převzat z textů sv. Ambrože. Kohout je zde prezentován jako ten, jehož „lahodné kokrhání“ je užitečné hned z několika důvodů. [249] Kohout je ohlašovatelem naděje v lepší zítřky, působí jako lék. Povoluje bolest ran, mírní utrpení nemocných a tlumí žár horečky. Physiologus uvádí podle bible, že vede zmýlené na správnou cestu, protože „na jeho volání sám pastýř a skála církve omyje viny, které dopustil zapřením před tím, než zakokrhal kohout.“ [250]

Také kohout je ohlašovatelem zmrtvýchvstání. „Od 9. století bývala figura kohouta umísťována na špice věží nebo střech jako symbol vítězství Krista nad temnotami, jako ohlašovatele příchodu dne a nových činů.“[251]

Spojitost kohouta s Orfeem můžeme tedy na základě výše uvedených příkladů hledat hned v několika aspektech. Například umístění kohouta na rozhraní dvou výše připomínaných světů, jako by díky symbolice tohoto opeřence zpřítomňovalo naději v nápravu Orfeovy chyby při vysvobozování jeho ženy Eurydiky z podsvětí. Objevuje se zde rovněž již výše zmiňovaná symbolika zmrtvýchvstání (viz kapitola 3.2.3.), která je pro postavu Orfea příznačná. Jiné konotace lze hledat například také v Orfeově hudbě, která má, podle našeho mínění na základě výše uvedených tezí, podobné účinky jako kohoutí kokrhání: Orfeus rozdává prostřednictvím své hudby, podobně jako kohout svým kokrháním, naději a radost, i když by sám potřeboval utišit bolest způsobenou vlastní chybou. V kohoutovi tak můžeme ve spojitosti s Orfeem spatřovat jak jeho jakési alter ego, tak také toho, jenž přináší naději jemu samotnému. Snad právě proto mu Savery vybral tak výrazné umístění ve sledovaném díle a v tak těsné blízkosti k mytickému pěvci.

[246] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 124.
[247] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 125.
[248] PLINIUS SECUNDUS 1469, lib. X, kap. 25.
[249] „Lahodné kokrhání“ kohouta je užitečné, „neboť budí dobré spící osazenstvo domu a napomíná sklíčené a utěšuje poutníky ohlašujíce se znamením postup noci. Na jeho volání nechá lupič svých výkopů. Díky němu se sama jitřenka probudí a vyjde a ozáří oblohu. Na jeho volání odhodí ustrašený námořník sklíčenost a ustane bouře a nečas, které jsou často vzbuzeny večerními větry. Na jeho volání se zvedne zbožná mysl k modlitbě a obnoví také službu čtení.“ /AMBROSIUS 2015a, lib. V., kap. 24, odst. 88–89; AMBROSIUS 2015b, Hymnus I; VON STEIGER/HOMBURGER 1964,111–113.
[250] VON STEIGER/HOMBURGER 1964,111–113; BIBLE 1985, srov. Mt 26, 34, 69–75; Mk 14, 30, 68, 72, Lk 26, 34, 60–61; J 13, 18, 27, 38.
[251] BUBEN 1997, 207.

3.2.5. Motiv alegorie hudby a sluchu v pojednávaném díle

Zvlášť důležitým motivem ve sledovaném Saveryho obraze je pro nás alegorie hudby, která je, jak opakovaně zdůrazňujeme, již od starověku považována za nositelku harmonie. Poukaz na hudbu můžeme na obraze hledat i při interpretaci zobrazení některých živočichů. Výše jsme již v úvodu kapitoly 3.2. zmiňovali jelena jako příklad hudební symboliky v podobě citlivého posluchače, který je milovníkem hudby,[252] a pozastavovali jsme se také nad přítomností velkého, ba dokonce většinového množství ptactva v obraze, které jako by hudbu v díle ještě více zpřítomňovalo (viz kapitola 3.1.). Za jednu z přímých nositelek alegorie hudby by mohla být v námi sledovaném obraze považována také například labuť, která je na obraze vypodobněna v popředí dole v jeho střední části, a to nejméně ve čtyřech exemplářích.

S hudebními konotacemi se labuť objevuje už ve starověkém Egyptě, kde byla přímo hieroglyfem hudby.[253] Jako hudební atribut doprovázela labuť v antickém světě Múzy Erató a Kleió.[254] Již ve starověké tradici je zpívající labuť spojována s blížící se smrtí. Tato legenda dále pokračuje i v dalších staletích. Pověst vznikla pravděpodobně na základě poslechu zvuků, které labutě zpěvné (*Cygnus cygnus*) vydávají. Díky změně vysokých a nízkých tónů působí tyto zvuky dojmem zpěvu.[255] O labuti, která před smrtí zpívá, se zmiňuje například Ovidius, Platón i dramatik Aischylos.[256] Isidor ze Sevilly vychvaluje ve svém díle *Origines sive Etymologiae VII* sladkost labutího zpěvu, obzvláště pak zpěvu smrti v předtuše ráje.[257] Je tak dalším zdrojem hudebně-symbolického významu tohoto elegantně vyhlížejícího opeřence.

V labuti se tedy spojuje jak alegorie hudby, tak alegorie smrti, obě příznačné pro postavu Orfea. Labuť se stala symbolem šťastné smrti mučedníků, kteří údajně umírali zpívajíce si.[258] Jako by tedy zobrazení labutí v námi sledovaném obraze upomínalo na Orfeovo šťastné setkání s Eurydikou v ráji, kterému předcházela hudební apoteóza života: Orfeus do poslední chvíle hrál na svou lyru a poté, co ho bakchantky roztrhaly na kusy, jeho hlava plula řekou na stále znějícím hudebním nástroji.[259]

---

[252] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 141.
[253] DITTRICH 2004, 477.
[254] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 126.
[255] DITTRICH 2004, 476.
[256] „Labutí píseň" se objevuje v Aischylově tragédii *Agamemnón*, první z trojice her jeho trilogie *Oresteia*.
[257] DITTRICH 2004, 476.
[258] DITTRICH 2004, 477.
[259] OVIDIUS NASO 1849, 207n; VERGILIUS MARO 1849, 85.

Pravděpodobně symboliku slova a k tomu i dobrého sluchu v sobě nese papoušek, který na sledovaném Saveryho obraze zaujme divákovu pozornost především díky výraznému červenému zbarvení a umístění v těsné blízkosti k Orfeovi. Physiologus se zmiňuje o papouškovi jako o ptákovi, který je schopen napodobovat hlasy lidí a dorozumívá se jako člověk. Vyzývá, aby se lidé po vzoru papouška naučili napodobovat skutky apoštolů, stejně tak jako on se učí napodobovat lidský hlas.[260] Na renesančních malbách vystupuje papoušek jako znak výmluvnosti.[261] Těžko domýšlet, proč Savery zobrazil právě papouška na tak významném místě v obraze (téměř ve středu malby, výrazně červeného a v těsné blízkosti k Orfeovi). Záměrem snad mohlo být jakési upozornění na důležitost pozorného naslouchání nebo jen fakt, že papoušci patřili k oblíbeným a uznávaným živočichům přítomným na dvoře císaře Rudolfa II.[262] Důvody však mohly být i výtvarné: málokterý pták poskytuje malíři tak výraznou barevnost, která může sloužit jako důležitý akcent a organizovat kompozici celého obrazu.

3.2.6. Motiv orla v pojednávaném díle

Další z druhů ptáků, orel, kterému byla v obraze dána rovněž jistá výjimečnost, nám nabízí zajímavou hypotézu. Orel na Saveryho sledovaném obraze míří jako solitér ke slunci a jako by zaštiťoval celý ráj pod sebou. Téměř jediný se, ještě kromě ptáka doda v pravém dolním rohu obrazu, který bývá podle Kotkové[263] ztotožňován přímo se Saverym,[264] vyskytuje na obraze sám, bez životního partnera. Tato osamocenost by mohla poukazovat na jiný typ symbolizace než u spárovaných živočichů. Zatímco zvířata nebo ptáci v párech reprezentují obecný princip harmonického soužití a partnerského sdružování, které je základem pro pokračování života v potomstvu, u zobrazení doda a orla toto pravidlo zjevně nelze uplatnit. Proto tyto solitérní figury významně vynikají, jsou spíše označením jednotlivců, symbolem pro individuální pojem. V případě doda se tedy nejspíše jedná o symbolizaci autora obrazu,[265] v případě orla by symbol měl odkazovat k obdobně výlučné osobnosti.

[260] PHYSIOLOGUS 1981, 105.
[261] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 130.
[262] KONEČNÝ 2002, 38.
[263] KOTKOVÁ 2010, 182.
[264] Pravděpodobně proto, že Savery se k zobrazování doda vícekrát vracel.
[265] Jiným důvodem pro zobrazení ptáka doda jako osamoceného by mohl být fakt, že už v době Rudolfa II. byl tento živočišný druh považován za jakousi raritu a byl už téměř vyhynulý (zcela vyhynul asi ve 30. letech 17. století /KOTKOVÁ 2010, 330/. K problematice ptáka doda vyšla nedávno rozsáhlá publikace – Jolyon C. PARISH: The dodo and the Solitaire. A natural history. Bloomington 2012.

Orel je králem ptactva, píše Physiologus.[266] Jeho symbolika proniká všemi věky i kulturami, byl znamením božské i lidské moci a vlády. V antice patřil jako atribut nejvyššímu z bohů – Diovi (Jovovi) a následně se stal atributem a heraldickým znamením vládců. „V římských císařských apoteózách vystupuje orel jako *psýchopompos* (přenašeč duší), odnášející duše zemřelých do podsvětí,“[267] uvádí Jan Royt a dodává, že odtud byl orel chápán jako symbol zmrtvýchvstání či nanebevzetí. Tak o něm hovoří například Alkuin, Augustin, Maximus Turínský či Lev Veliký. To dokládají i některá umělecká díla. Například na grafickém listu *„Alegorie triumfu věčnosti na smrt Rudolfa II.“* od Aegidia Sadelera s textem Matouše Wackera z Wackenfelsu je Rudolf II. zobrazen jako vládce, který je na slavnostně vyzdobeném voze tažen ve sluneční záři do nebes lvem a dvěma orly až na samý vrchol nekonečné slávy k olympskému božstvu **[41].**[268]

Podle Physiologa žije orel sto let. Pak zestárne a jeho zobák se zvětší a jeho oči zakalí tak, že už nic nevidí a nemůže lovit. Stoupá proto do výšin, seskočí ze skály a vykoupá se v mladé studni. Jeho zobák se rozlomí. Pak se posadí na skaliska směrem ke slunci, a když slunce zesílí a hřeje, z jeho očí spadnou skořápky.[269] Tento proces přirovnává Physiologus k procesu člověka obnovujícího se v Kristu. Křesťan, který hodně zhřešil, má jako orel do výšin vstoupit do svého svědomí a vrhnout se, stejně jako orel ze skály, do pravé víry. Zobák, který nechal orel rozlomit, jsou předsudky hříchů, orlova koupel pak slzy člověka, který zhřešil. „Posaď se na skálu směrem ke slunci,“ pokračuje dále Physiologus, „to je Duch svatý, který na tebe nechá působit teplo lítosti, setřes skořápky, to jsou tvé hříchy, a obnov se sám, a ty budeš Bohem nazýván jako spravedlivý.“[270]

Jan Royt cituje Alaina z Lille, který v díle *Distinctiones dictionum theologicalium* srovnává s orlem Krista, protože „jako orel obnovuje své síly sluncem, tak Kristus – slunce spravedlnosti – zahání nečisté myšlenky“. Royt dále uvádí, že Alain vykládá citát z knihy Jób: „Jeho mláďata střebají krev“[271] jako podobenství mučedníků podílejících se na Kristově utrpení a občerstvujících se tělem a krví Krista podobně jako orlí mláďata.[272] Physiologus hovoří o Basilejovi, který přirovnal hnízdo ke světu. Pán Ježíš je ten, který dohlížel na kosmos a svá mláďata – to jsou lidé. „Pronásledoval každého hada, a uchovával nás v pravé víře tak, že jsme vždy sledovali a dodržovali jeho přikázání

[266] PHYSIOLOGUS 1981, 15.
[267] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 128.
[268] Podle autorů knihy „Smrt Rudolfa II.“ se jedná o českého lva a dvě říšské orlice /BŮŽEK/MAREK 2015, 96. Autorky katalogu výstavy „Rudolf II. a mistři grafického umění“ interpretují lva jako Herkula a orly jako Jova a symbol císařství. K této tezi se také přikláníme /VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 24.
[269] PHYSIOLOGUS 1981, 15.
[270] PHYSIOLOGUS 1981, 15.
[271] BIBLE 1985, Jób 39,30.
[272] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 129.

a v církvi nás zdržoval jako v hnízdě.“[273]Autor Physiologu cituje také Mojžíše, který mluví o orlu jako o někom, kdo bedlivě střeží své hnízdo a miluje svá mláďata. V podobném duchu se o orlovi píše také v Deuteronomiu: „Jako bdí orel nad svým hnízdem a nad svými mláďaty se vznáší, svá křídla rozprostírá, své mládě bere a na své peruti je nosí.“[274]

Z výše uvedených příkladů je zřejmé, že chápání orla jako silného ochránce, který bdí nad světem a stará se o svá mláďata, mělo všechny potřebné předpoklady být velmi přitažlivé pro panovníky a vládce, kteří se s tímto králem ptactva ztotožňovali. Jak bylo již výše naznačeno, orel byl jedním z hlavních atributů nejvyššího vládce antických bohů Dia (Jova, Jupitera), což ještě touhu panovníků po ztotožnění se s orlem, potažmo vládcem veškerenstva, umocňovalo.

Od raného středověku jsou orlice a orel vyhrazeny císařům, ale i králům, knížatům a šlechtě.[275] Od počátků 15. století bylo stanoveno, že se orlice stala symbolem německého krále a zůstala jí až do jeho korunovace na císaře, kdy přijímal znak s dvouhlavým orlem.[276] Oficiálním říšským znakem se tak orel poprvé stal v roce 1433, kdy císařský titul získal Zikmund Lucemburský, píše Milan Buben, který dodává, že z tohoto pravidla však existovalo mnoho odchylek a výjimek.[277]

Za své alter ego chápal orla také císař Rudolf II., což je zřejmé z řady jeho vyobrazení, alegorií a impresí. Použití alegorie ve výtvarném díle, bylo jednou z široce používaných forem dvorních umělců, která dobře pomáhala také k propagaci císaře Rudolfa II. Prostřednictvím těchto alegoricky pojatých děl byly vyjadřovány císařovy ctnosti, zásluhy, panovník byl jimi oslavován a byl tak zdůrazňován jeho vliv a velká moc. Jednalo se vlastně o jakousi císařskou propagandu, a ačkoliv tento druh reprezentace císaře nebyl primárně určen běžnému člověku, který by se jen těžko vyznal ve složitém jazyku alegorií, personifikací, mytologických narážkách a emblematických hrátkách slov, nelze tato umělecká díla a jejich obsah zaměřený na císařovu propagaci vidět odděleně od zbylých propagandistických snah.[278] Jelikož bylo nutné představit vládce jako dominantní osobnost, býval panovník zobrazován v podobě silných mytických postav, důležitých antických vládců či připomínán skrze jejich atributy a atributy významných antických bohů.[279] Takovým atributem byl také orel, který patřil nejvyššímu z bohů – Diovi (Jovovi, Jupiterovi).

[273] PHYSIOLOGUS 1981, 16.
[274] BIBLE 1985, DT 32,11.
[275] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 128.
[276] BUBEN 1997, 147.
[277] BUBEN 1997, 291.
[278] VOCELKA 1988, 311.
[279] KAUFMANN 1988, 56.

Orla najdeme například na císařských mincích **[42]**, kde byl zpodobován jako dvouhlavý, ale rovněž v řadě výtvarných děl **[43a,b]**[280] **[44]**.[281] Mezi zvláštní odvětví patří také Rudolfovy imprese, které byly jedním z hlavních nositelů imperiální alegorie a které využívaly i esoterické symboliky. Malíři se pro jejich tvorbu inspirovali antickými mincemi, drahokamy, medailony a portréty. Imprese pak vznikaly nejrůznějšími kompilacemi těchto vzorů a byly následně inspirací pro řadu děl mnoha umělců.[282] Jednu z takových impresí představuje právě orel, který navíc odkazuje na Rudolfa II. jako na panujícího Habsburka.[283]

Významným příkladem jsou grafické listy z rozsáhlé emblematické sbírky s názvem *Symbola divina et humana*[284] autorů Ottavia Strady, císařova dvorního archiváře, a Jakoba Typotia, dvorního historika, s ilustracemi mědirytce Aegidia Sadelera, která vyšla v Praze mezi lety 1601–1603. Kniha obsahuje kromě emblémů Rudolfa II. také emblémy a devízy papežů, kardinálů, císařů, králů, a německých a italských knížat.[285] Grafiky oslavující Rudolfa II., které zde uvádíme jako příklad, jsou rozděleny vždy na šest kruhových medailonů s obrázky a doprovodnými texty **[45a,b]**.[286]

---

[280] Například malba na kameni od Rudolfova dvorního umělce Hanse von Aachena zobrazuje *Alegorii tureckých válek*. Jedná se o oboustrannou malbu, kde, jak uvádí DaCosta Kaufmann, na přední části Jupiter ztělesňuje samotného císaře. Letí na orlu a míří svými blesky na Rudolfovy turecké nepřátele. Aluze je zřejmá díky postavě Bellony, usazené vedle figury Jupitera, která drží v rukou císařskou korunu /KAUFMANN 1988, 57/ **[43a]**. Na druhé straně je pak vyobrazen orel, který letí směrem vzhůru k nebesům jako vítěz, spolu se znamením Kozoroha, jež symbolizuje návrat světla a nového zrození. (Tělo kozoroha bývalo od středověku zobrazováno s přední částí v podobě kozla a zadní částí v podobě ocasní ploutve.) /ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 144/ **[43b]**.

[281] Další příklad představuje i jiná oboustranná Aachenova malba na kameni, jejíž přední část zobrazuje portrét Rudolfa II. jako vítězného generála (inspirováno Sadelerovým, dnes ztraceným, grafickým listem), zatímco zadní strana zobrazuje zajatce klanící se před triumfujícím římským císařem v kompozici odvozené od *Gemmy Augustey*, starověké císařské alegorie, jež představovala jeden ze skvostů císařovy sbírky /KAUFMANN 1988, 58 a 148/. Orel se zde nachází v levé části malby vyobrazen na tyči podle zvyku římských legií – „římské legie nosily bronzové orly na tyčích do boje jako znamení své odvahy a síly" / ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 128.

[282] KAUFMANN 1988, 58.

[283] KAUFMANN 1988, 148.

[284] Jelikož motta a znaky duchovních a světských knížat, která sesbíral Ottavio Strada pro emblematickou sbírku, pocházela částečně z Bible a částečně ze světské oblasti, nazval Strada sbírku *Symbola divina et humana*, píše Erich Trunz. Císařský dvorní historik Jakob Typotius k nim pak napsal vysvětlení a úvahy. Nejprve pojednal o mottu, příslušném obrázku podaném v mědirytině a následně zmínil „majitele" devízy /TRUNZ 1988, 58.

[285] HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 113.

[286] V medailonech je na oslavu císaře psáno **[45a]**:
Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský, lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský
Zde 33(.) bližení/dvojice
1. medailon: *Nechť je přítomen/přichází/přispívá*
2. medailon: *(On) rozděluje a táhne/směřuje/dychtí/usiluje*
Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský, lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský
Zde 34(.) bližení/dvojice
3. medailon: *Léta Páně přichází panování/vláda/moc říše/císařství*
4. medailon: *K obecnému/veřejnému/státnímu blahu/prospěchu/záchraně/spáse/zdraví*

Rudolfovu osobní impresi v podobě orla, zobrazovalo mnoho jeho dvorních umělců. Kromě již zmíněných příkladů z rukou Hanse von Aachena či Aegidia Sadelera je třeba jmenovat také Jorise Hoefnagela, který je autorem tří alegorických miniatur pro pravděpodobně zamýšlenou knihu pro císaře Rudolfa II. **[46a,b,c]**[287]

Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský,
lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský
Zde 35(.) bližení/dvojice
5. medailon: *R(udolf) II. Caes(ar) Aug(ustus)*
6. medailon: *Takto ke hvězdám*

V medailonech je na oslavu císaře psáno**[45b]**:
Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský,
lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský
Zde 36(.) bližení/dvojice
1. medailon: *Jak Bůh chce*
2. medailon: *Nechoď se špatnými*
Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský,
lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský
Zde 37(.) bližení/dvojice
3. medailon: *Oba*
4. medailon: *Bohu nejlepšímu a největšímu, Rudolfovi II., Caesaru Augustovi a vojsku sloužícímu v Turecku tento památník duše a odvahy postaven 1596 Rudolf II., císař, král německý, uherský, český, dalmatský, chorvatský, lužickosrbský atd., arcivévoda rakouský Zde 38(.) bližení/dvojice*
5. medailon: *Jdou pevnou silou*
6. medailon: *Caesarova hvězda září*

V první ukázce na prvním z medailonů je orel zobrazen se šípem stojící na nápisu „*adsid*“ – *nechť přispívá, je přítomen,* který pravděpodobně odkazuje k orlu jako ochránci a zajišťovateli míru. Druhý medailon znázorňuje orla letícího v oblacích do výšky až k vavřínovému věnci, jenž symbolizuje mír a vítězství. Orel je na tomto listu zobrazen ještě ve čtvrtém medailonu, kde letí opět mezi oblaky směrem ke slunci s nápisem „*salvti pvblicae*“ neboli *k veřejnému, obecnému blahu a prospěchu.*

Ve druhé ukázce na třetím medailonu je zobrazen orel jako dvouhlavý, což upomíná na Rudolfovo císařství (viz výše v textu). Orel v tomto medailonu sedí na vrcholku hory a zastrašuje hady, kteří se k němu chtějí přiblížit. Pátý a šestý medailon zobrazuje orla letícího v nebesích a kozoroha, další z již zmíněných impresí Rudolfa II., jak bdí nad světem. Filozofie, která se skrývala za takovými nápisy, měla vést k hlubší pravdě reprezentující císařský majestát /KAUFMANN 1988, 58.

[287] Zamýšlená kniha pro Rudolfa II. nebyla nikdy dokončena, píše DaCosta Kaufmann, který, na základě náklonu figur, větších rozměrů a také rozmístění jednotlivých prvků v těchto třech listech, směruje dataci děl ke konci Hoefnagelovy tvorby, tedy kolem roku 1600 /KAUFMANN 1988, 209.

První list těchto miniatur – *Horoskop Rudolfa II. (fol. 1r)* **[46a]** – je důležitým dokumentem rudolfínského umění a obecněji dokladem pro porozumění kultury na císařském dvoře, uvádí Kaufmann /KAUFMANN 1988, 209/. Znázorňuje dva anděly, kteří drží ve výši kotouč s císařským horoskopem. Na jeho vrcholku sedí orel s roztaženými křídly, který se z obou stran brání útočícím hadům. Kolem horoskopu se nacházejí čtyři nápisy – shora doprava: *ASCHAL IAH, IEIAI EL, LAAV IAH, IEIAL EL,* jež obsahují jméno Boží v hebrejštině, a tím odkazují na pravděpodobnou kabalistickou interpretaci horoskopu. Jsou zde zobrazeni také různí živočichové z vodní říše – delfín, mečoun, létající ryby, dále obojživelníci – želvy a vydry – a v nebesích ptáci. Shora vše pozorně sledují hlavy malých putti. „Vodní a obojživelné bytosti spolu s létajícími rybami a ptáky mohou být míněny jako upomínka na jednotu stvoření za vlády Boha a Bohem pomazaného císaře“, ukončuje popis první miniatury Kaufmann /KAUFMANN 1988, 209.

Také na druhém listu – *Alegorii Rudolfových nebes (fol. 2r)* **[46b]** – nalezneme zobrazeného orla. Ten sedí opět na vrcholu, tentokrát nad hrotem glóbu, na němž jsou vyobrazena znamení zvěrokruhu. Drží na svitku napsaný nápis: „*Ecce dionaei processit Caesaris Astrum*“ neboli „*Hle, potomku Dioné, vyšla Caesarova hvězda“.* Glóbus drží z levé strany lev, znak zvěrokruhu, ve kterým byl Rudolf narozen (*18. července 1552), jak naznačuje slunce nad jeho hlavou. Zprava je pak glóbus podepírán kozorohem s ocasní ploutví (rodné znamení Augusta, které Rudolf II. a další vládci převzali jako císařské znamení). Také zde se pravděpodobně jedná o symboliku nebeské sféry, která spočívá pod nadvládou Rudolfovou /KAUFMANN

Z ukázek, které zde uvádíme a kterých by jistě bylo možné uvést ještě mnoho, je zřejmé, že motiv orla je v umění císaře Rudolfa II. velmi plodný a úzce spjatý s jeho postavou. Předložené imprese Rudolfa II. ve vztahu k orlovi mají být v našem textu oporou pro hypotézu, že i v tomto obraze odkazuje figura orla k císařskému majestátu. V Saveryho malbě je orel zobrazen v její horní části, jak letí v nebesích mezi oblaky vstříc slunečním paprskům. Tak byl orel zpodobován i na mnoha impresích císaře Rudolfa II. Dalším argumentem, který by mohl podpořit tuto myšlenku, je fakt, který jsme naznačovali již v úvodu této kapitoly, totiž že orel je jako téměř jediný na obraze zpodoben samostatně – ostatní živočišné druhy jsou zobrazeny v párech, se svými životními partnery.

Výše uvedené argumenty lze chápat buď v tomto směru, jaký byl impresemi naznačen, tzn., že se jedná o konkrétního panovníka dané doby, nebo by bylo možné uvažovat obecněji. Nemusí jít tedy výlučně o aluzi na Rudolfa II., ale o abstraktnější poukaz k moci, která udržuje řád světa a podmiňuje jeho harmonii.

Orel obecně odkazuje na vládnoucí moc, která vítězí (k němu můžeme jako protiklad spatřovat i výše zmíněného ptáka doda, hloupého opeřence těsně před vyhynutím). Mezi oběma alternativami symbolizace může být tedy i skrytý vztah, neboť symbol orla v malířském projevu té doby vyvolával pravidelné reminiscence na vládnoucí moci, které se jen těžko mohly vyhnout konkretizacím k aktuálně panujícímu vládci. Figura orla ve své obecné symbolické interpretaci, kdy je chápána jako konkrétní vyjádření duchovní stránky moci, může být v našem obraze vyložena i na vztahu k Orfeově roli jako osobnosti, která skrze hudbu přivádí svět k harmonii a vnucuje mu svůj řád.

1988, 209/. Zajímavý je i výběr druhů zvířat, která se na listu nacházejí – zleva medvěd, kůň, jelen, lev s lvicí, tygr, kamzík a dikobraz, ve vzduchu poletující ptáci, jako například páv, bažant, vlaštovka, papoušek a další a jim vévodící král nebes – orel. Encyklopedické pojetí kompozice opět pravděpodobně odkazuje na císařovu vládu nad světem /KAUFMANN 1988, 209.

Třetí z Hoefnagelových miniatur „*Tři imprese (fol. 3r)*“ **[46c]** zobrazuje ve třech medailonech imprese s orlem. Tyto imprese, které byly pravděpodobně Hoefnagelem navrženy pro *Schriftmusterbuch*, /KAUFMANN 1988, 209n/ jsou zobrazeny v kompozici, která připomíná jiné kompozice z této knihy, uvádí DaCosta Kaufamnn /KAUFMANN 1988, 210.

Medailony jsou rozvrženy do jakéhosi trojúhelníku, jehož vrchol směřuje vzhůru. Jsou vzájemně propleteny a střední část, která je jejich propojením vytvořena, obsahuje tetragrammaton se jménem Božím v centru. Na levém dolním medailonu opakuje Hoefnagel zobrazení orla s kozorohem a nápisem „*Vadunt solida vi*“, jak jsme ho již viděli v Sadelerově grafice z emblematické sbírky *Symbola divina et humana.* V pravém dolním medailonu je znázorněn orel s půlměsícem sevřeným v jeho levé noze a nápisem „*Cvi militat aether*“. Z oblaku na něj „dýchá“ hlava s vavřínovým věncem na hlavě. Poslední, třetí, medailon, který se nachází mezi dvěma výše zmíněnými na vrcholu, zobrazuje orla dvouhlavého sedícího s roztaženými křídly na vrcholku hory. Brání se útoku několika hadů. V levé části kopce je zobrazen lev, vpravo pak drak. Z nebes se skrze paprsky snáší vavřínový věnec vítězství.

„Hoefnagel zdůrazňuje nebeské či božské aspekty těchto emblémů, které si však, jak vysvětluje Wilberg Vignau-Schuurman, zachovávají císařskou náplň“ /KAUFMANN 1988, 210/. Koruna na vrcholu a nápis „*R II*“ na dvou praporech vlajících po stranách nejvýše položeného medailonu odkazují opět k velikosti Rudolfa II. a k jeho oslavě.

3.3. Možná symbolika květin v pojednávaném Saveryho obraze

Ikonografií květin ve sledovaném obraze je bohužel možné se zabývat jen velmi okrajově. Vzhledem k jejich velice nezřetelnému zobrazení je přesné určení druhů náročné, a proto se veškerá tvrzení zakládají pouze na domněnkách. Z toho důvodu nepokládáme za správné věnovat se do větší hloubky ikonografickému výkladu, který by stál na nejistých předikonografických interpretacích. To je důvod, proč je tato kapitola relativně stručná.

Možné druhy květin jsme se pokusili analyzovat v kapitole 1.2. s pomocí odborníků. Tam se také ukázalo, že přesné určení jednotlivých druhů naráží na mnoho nejasností, které vedou k rozdílným interpretacím u různých botaniků. Přesto jsme alespoň v některých případech dospěli k odhadům, které mohou být natolik věrohodné, že snesou ikonografický výklad.

Na základě tohoto odhadu opřeného o konzultace jsme určili květinu ve výřezu obrazu označenou číslicí 1 **[3]** nejpravděpodobněji jako mandragoru lékařskou. Jedná se o rostlinu, která byla už od dob antiky tradovaná s význačnými konotacemi k magii a životní síle. V bibli[288] je mandragora zmiňována jako „jablíčko lásky“. Pro své omamné látky byla užívána jako univerzální lék.[289] Plinius doporučoval mandragoru jako lék proti hadímu uštknutí,[290] což by zcela hypoteticky, pokud bychom počítali se Saveryho obeznámeností s touto tradicí, mohlo odkazovat k nešťastnému osudu Eurydiky uštknuté hadem.

Pokud by se v případě květiny s označením 2 jednalo o mák vlčí, mohla by být tato květina přímým odkazem k Vergiliově verzi Orfeova příběhu, kde se v závěru hovoří o tzv. „léthejském máku“, v podobě kterého musel vzdát Aristaios Orfeovi svůj hold (viz kapitola 2.1.).[291]

V případě květiny, resp. květin označených číslicí 3 se zřejmě jedná o některý druh lilie v pozadí, v popředí o listy bodláku či akantu. Lilie v sobě nese symbol čistoty tělesné (panenství, panictví) a duchovní.[292] To by snad mohlo odkazovat k Orfeově asketismu, pro který se rozhodl po návratu z podsvětí. Bodlák v sobě nese odkaz na utrpení, byl řazen k léčivým bylinám a byl nazýván jako požehnaný.[293] Bodlák máčka ladní, který je podobný akantu a má také podobný charakter listů jako květina v popředí ve sledovaném

[288] BIBLE 1985, Gen 30,14–16; Pisen 7,14.
[289] PALIVEC 1978, 27.
[290] PLINIUS SECUNDUS 1469, lib. XXV, kap. 77.
[291] VERGILIUS MARO 1849, 85n.
[292] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 86.
[293] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 83.

díle, byl již od antiky symbolem manželské věrnosti.[294] Mohl by proto odkazovat k Orfeově věrné lásce k Eurydice.

Pěstování tulipánu, rostliny označené v obrázku číslicí 6, se stalo velmi populární v Nizozemí ve druhé polovině 16. a v 17. století. Rostlina byla často zobrazována v květinových zátiších.[295] Je možné, že k zobrazení tulipánu ve sledovaném obraze vedl Saveryho právě tento aktuální trend. Hlubší výklad této květiny na sledovaném obraze nepovažujeme za uspokojivě odůvodněný.

4. Historický kontext vzniku pojednávaného díla – humanistická kultura na dvoře Rudolfa II.

Saveryho dílo vznikalo ve specifické intelektuální a kulturní atmosféře, která se tehdy utvářela na dvoře Rudolfa II. a byla prodchnuta myšlenkami typickými pro renesanční a humanistické uvažování. Charakteristickým rysem této epochy byla idea integrace různých stránek a složek kulturního dění nesená antickým platónským odkazem touhy po dokonalosti založené na souladu všech částí celku. Součástí tohoto myšlenkového proudu byla i význačná úloha umění, které neslo poselství o všeobecné harmonii, o řádu světa. V něm měla přední místo právě hudba, která je ve spojení s malířstvím ústředním tématem této práce.

Tato výchozí situace, především její ideály, nepochybně měly vliv na Saveryho přístup k tvorbě. V době vzniku námi sledovaného obrazu se však společenská atmosféra měnila natolik, že se tyto změny promítaly i do pojetí umění. O tom vypovídá i název pro umělecký styl této doby – manýrismus. V jeho interpretačním pozadí se ukrývá střed původních renesančních ideálů s ruchem nastupující nové doby. Dovolíme-li si extrémní zjednodušení, pak bychom mohli mluvit o zvýšeném napětí mezi ideálem všeobecného souladu – harmonie a realitou věčných rozporů světa. Toto je doba, ve které Savery maloval Orfea s naslouchajícími ptáky v pojednávaném obraze.

V následující kapitole se proto budeme věnovat některým nejdůležitějším rysům dobového kontextu, z něhož vyrůstalo Saveryho malířské dílo, ve kterém motiv hudby, symbolizovaný Orfeem, je zasazen do souvislostí antického, a tedy i renesančního ideálu harmonie světa. Pokusíme se též poukázat na to, jakou úlohu v této souvislosti mohl hrát

[294] Bodlák máčka ladní se objevuje například na Dürerově autoportrétu, který byl určen pro jeho snoubenku Agnes Freyovou (1493, dnes Louvre, Paříž).

[295] ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 93.

panovník, který byl znám svou příchylností k umění a obdivem pro všechno krásné, obdivuhodné anebo i bizarní. Nemůžeme však také opomenout ono výše zmiňované napětí doprovázené a vyvolávané společensko-politickými změnami dobového kontextu. Stárnoucí a stále více bezmocný císař Rudolf, mecenáš umělců, přestává mít sílu naplňovat své vize. Nadto do tehdejšího dění zasahují válečné události: vpád pasovských roku 1611. Válečná nejistota, stejně jako oslabování panovníkovy moci,[296] má důsledky i pro samotné umělce. Savery jistě mezi nimi v tomto ohledu nebyl výjimkou. Jestliže proto v následujících částech této kapitoly vyzdvihujeme téma harmonie, máme při tom na paměti, že toto téma mohlo být v kontrastu se svým opakem v realitě. Tím spíš se však mohlo prosazovat do umění, které bývá nositelem ideálů.[297]

4.1. Vlivy na císařovo humanistické pojetí dvora

V rozvoji humanistické kultury na dvoře císaře Rudolfa II. sehrála důležitou roli jak habsburská tradice mecenášství v oblastech umění a vědy,[298] tak císařova výchova na španělském dvoře, kde pobývali s bratrem Ernstem u svého strýce Filipa II. od roku 1563 takřka osm let.[299] Jak píše Josef Janáček, podle oficiální vídeňské verze se měli mladí princové ve Španělsku „naučit dobrým mravům a zdomácnět v habsburských politických kruzích.“[300] Politika a mravy však nebylo to jediné, čemu se princové na španělském dvoře učili. Habsburský dvůr byl kosmopolitním centrem, kde se pěstovala široká škála „dobových intelektuálních aktivit“.[301] Mezi ně patřilo například sběratelství, historie, filozofie, přírodověda, astronomie a další.[302] Vzor v zálibě o humanitní vědy, kulturu a umění nacházel po návratu ze Španělska mladý Rudolf také u svého otce Maxmiliána II., od něhož později převzal také řadu učenců na svůj dvůr v Praze.[303] Není obtížné rozpoznat

[296] V lednu roku 1611 překročila hranice českých zemí pasovská vojska, v únoru došlo k drancování Prahy a do dění se vložil také císařův bratr Matyáš, který využil nepříznivé situace ve svůj prospěch. V dubnu Rudolf II. pod nátlakem abdikoval a vzdal se trůnu pro Matyáše /JANÁČEK 1987, 471–493.

[297] Děkuji panu prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za inspiraci k této myšlence při konzultaci.

[298] MOUNT 1997, 220.

[299] FUČÍKOVÁ 1988a, 9.

[300] JANÁČEK 1987, 30.

[301] EVANS 1997, 147.

[302] Způsob intelektuálního myšlení se nevyhnul ani španělskému dvoru, a proto mladí princové kromě lekcí orientovaných na politiku a mravy, absolvovali také „hodiny věnované humanisticky zaměřené výchově“ /FUČÍKOVÁ 1988a, 9/. Ty pak na straně druhé ještě konkurovaly dvorním zábavám a turnajům, jichž se mladíci také účastnili. Ze všech stran mohli Ernst a Rudolf na španělském dvoře obdivovat nádherné umělecké výtvory a sledovat i proces vzniku monumentální a okázalé stavby El Escorialu, chlouby Filipa II., jejíž výstavba byla tehdy v plném proudu. To vše působilo na mladé prince a zajisté ovlivnilo jejich další vývoj a myšlení, což ostatně dokládají i budoucí počiny Rudolfa jako císaře.

[303] Rudolf měl k otci blíž než k matce, Marii Španělské, jejíž jedinou ambicí bylo vychovat ze syna ctižádostivého a přísného následníka trůnu, který se má zaměřit na obnovu pořádku, především v oblasti

ozvuky této pestrosti i v námi sledovaném Saveryho obraze. Ten by se nemohl pyšnit ani tak bohatou rozmanitostí zobrazených živočišných i rostlinných druhů, ani poukazy k antické mytologii a k hudební tematice, kdyby nevyrůstal z inspirativního intelektuálního prostředí Rudolfova habsburského dvora.

Kromě výše zmíněných vlivů sloužil k podpoře rozkvětu humanismu na dvoře císaře Rudolfa také fakt, že panovník sám sebe chápal a i navenek prezentoval po vzoru svého dědečka Karla V. jako „univerzálního imperátora a dědice světovlády založené antickým Římem“.[304] S tímto postojem byla neodmyslitelně spojena potřeba dvorskou kulturu podporovat, neboť skrze její kvality mohla být vladařova velikost a moc ještě více zdůrazněna a propagována. Také proto se císař zasazoval o to, aby na svém dvoře zaměstnával jedince s mimořádnými schopnostmi, kteří mu v šíření zvěsti o jeho „univerzálním a císařském majestátu“ [305] pomáhali jak radami, tak přímo tvorbou. Císařovu nadvládu nad světem měla mj. symbolizovat i jeho *Kunstkammer,* píše DaCosta Kaufmann.[306] Císařova kunstkomora „byla zrcadlem božího makrokosmu v nejrozmanitějších formách“.[307] Díky tomuto vladařskému programu se mohl uplatnit i Roelandt Savery.

4.2. Myšlenkové proudy na dvoře císaře Rudolfa II., které měly dopad na jeho dvorské umění

Hlavní myšlenkou dvora bylo schéma „jednoty v různosti“,[308] snaha o vytvoření shrnutí všech oblastí, tzv. věda o celku, pansofie, inspirovaná novoplatónským pojetím světa, jež císaře fascinovala.[309] Pansofisté usilovali o poznání mikrokosmu – člověka, zařazeného do makrokosmu – přírody, světa viditelného i neviditelného. Toužili poznat harmonii světa.[310] Vrchol pražské pansofie představoval Johannes Kepler, jehož „dílčí pojednání měla už předem za cíl dostat se k harmonii světa“.[311, 312]

náboženství /FUČÍKOVÁ 1988a, 13/. Rudolf však, jak píše Eliška Fučíková, její požadavky neopětoval. Nebyl „ani papežencem, ani luteránem, ale především křesťanem“ /FUČÍKOVÁ 1988a, 14/, a tak jedním z možných důvodů, proč si zvolil Prahu za svou rezidenci, mohl být rovněž únik od problémů a nedorozumění s příbuzenstvem.

[304] MOUNT 1997, 220.
[305] MOUNT 1997, 220.
[306] KAUFMANN 1988, 56.
[307] LUCKHARDT/ŠEVČÍK 1998, 43.
[308] EVANS 1997, 147.
[309] MOUNT 1997, 221.
[310] TRUNZ 1988, 57; MOUNT 1997, 221.
[311] TRUNZ 1988, 58.

Pansofické myšlení mělo dopad na různé druhy vědy i umění, základní myšlenky pansofie se propojovaly v nejrůznějších mezioborových vztazích. Například grafika a malba se společně dotýkaly politiky prostřednictvím emblémů, fyzika a medicína se vzájemně podporovaly a doplňovaly v teoriích o mikrokosmu a makrokosmu, astronomie byla dávána do spojitosti s hudbou – pojítkem byla myšlenka harmonie světa. Tato vzájemná křížová propojení různých oborů patřila ke specifikům uměleckého a vědeckého okruhu císařova dvora.[313] Je to též jeden z hlavních důvodů, proč i pro náš výklad rozebíraného Saveryho díla je idea harmonie klíčová. Předpokládáme, že její síla a působnost byly ve své době natolik univerzální, že se jim nemohl vyhnout ani Savery. Proto historickou faktografii, která vypovídá o kulturní situaci na dvoře Rudolfa II., v uvedených souvislostech považujeme za důležitý prvek podpory pro naši hlavní hypotézu o ideovém rámci interpretace námi sledovaného Saveryho obrazu.

Mezi důležitá odvětví neodmyslitelně patřilo také pojetí hudby na císařském dvoře, které „představovalo vyjádření vesmírného pořádku ve zdrobnělé podobě, bylo mikrokosmickým symbolem makrokosmického dění“[314] a vědu a umění propojovalo. Zatímco sochařství se k pansofii vztahovalo jen málo a malířství s ní bylo ve vztahu jen svou symbolikou, byla s ní hudba spojena mnohem těsněji. „Pansofie viděla zákonitost kosmu, harmonii sfér. Také hudba vytváří zákonitý pořádek a byl názor, že tento pořádek lidské hudby následuje kosmickou harmonii.“[315] V následující kapitole se proto pokusíme stručně představit, jak velkou důležitost v novoplatónském vnímání světa hudba představovala a jak působila v souvislosti s uměním malířským. Tím se pokusíme přiblížit a osvětlit myšlenkový rámec, ze kterého vyplývá náš přístup k Saveryho obrazu, v němž se malířský projev stává nástrojem pro vyjádření hudebního tématu, ale díky němu se stává též zobrazením myšlenky o všeobecném řádu světa v jeho souladnosti, jak bylo popsáno v kapitole 3.

[312] Johannes Kepler zveřejnil své výzkumy teprve po smrti Rudolfa II., kdy už nežil v Praze. První velké dílo s astronomickými fakty nazval na památku císařovy podpory jeho vzniku *„Tabulae Rudolphinae“*. Poté následovalo vydání díla stěžejního – „*Harmonices mundi libri quinque“(1619)*, které představuje v pěti knihách harmonii světa. V díle se Kepler věnuje pozorování drah planet, harmonii tónů, číslům z bible, formám včelích buněk a sněhových vloček aj. Zabývá se ztělesněním archetypálních poměrů, ze kterých by vyplývala harmonie, podle níž Bůh stvořil svět. Ačkoliv dílo vyšlo až po smrti císaře, je považováno za vrchol rudolfínské pansofie /TRUNZ 1988, 58.

[313] TRUNZ 1986, 869 a 871.

[314] TRUNZ 1986, 869.

[315] TRUNZ 1988, 59.

5. Hudba ve výtvarném umění – k myšlenkovému rámci pro interpretování Saveryho pojetí Orfea ve sledovaném obrazu

Po celá staletí se umělci potýkali s touhou „překročit hranici dělící zrak od sluchu a zobrazit samotnou hudbu.“[316] Zpočátku byl rozhodujícím spojovacím článkem mezi „slyšením“ a „viděním“ především námět. Umělci zpodobňovali hudebníky, hudební nástroje, bájné a sakrální postavy, které hudbu symbolizovaly či byly jejími patrony. Postupně nároky vzrůstaly a tvůrci usilovali o „hudební“ vyznění malířského díla také pomocí analogií mezi výrazovými formami, tj. využitím výtvarných prostředků. Vrchol tohoto snažení můžeme hledat například v dílech orfistů, kteří se snažili propojit různé druhy umění.[317] Proč tomu tak bylo, a tedy proč byla hudba tolik důležitá a mocná, že výtvarní umělci usilovali o hudební vyznění svých děl, můžeme hledat už v hluboké historii.

Od nejranějších fází západního filozofického bádání mělo studium hudby a hledání její podstaty významné místo ve snahách pochopit povahu vesmíru a duše člověka.[318] Hudba byla chápána jako ideální způsob, jak pomocí smyslového vyjádření porozumět obecným principům, ideám a sdíleným hodnotám. Otázka, jak „uchopit nadsmyslové prostřednictvím smyslů“, byla od svých antických počátků jednou z velkých kapitol západní filozofie umění a v různých epochách se opakovaně vracela v mnoha podobách. Právě hudba byla prvním uměleckým druhem, v němž se toto téma v evropské kulturní historii obnažilo nejdříve. Řekové přisuzovali hudbě také mravní sílu.[319] Pythagorovci rozvinuli teorii o působení hudby na lidskou psychiku a připisovali jí velkou důležitost,[320]

[316] DANIEL 1985, 6.

[317] Orfismus nebo také orfický kubismus je pojem, který poprvé v souvislosti s uměním použil francouzský básník Guillaume Apollinaire v roce 1912, když přirovnal malby Roberta Delaunayho k mytickému hrdinovi Orfeovi, básníku, pěvci a hudebníkovi, představiteli blízkosti různých druhů umění.

Apollinaire se domníval, že barevné abstrakce mohou vyvolat u diváků stejné či podobné pocity jaké přicházejí při poslechu hudby. Tak spatřoval mezi výtvarným uměním a hudbou analogii, která je hlavní myšlenkou orfismu.

Mezi stěžejní díla představující tento směr patří práce malíře Františka Kupky, díky jehož vztahu k hudbě dostal pojem „orfismus“ konkrétní obrysy – některá díla nesou dokonce název z hudební terminologie (připomeňme například dílo „*Amorfa. Dvoubarevná fuga*“ z roku 1912) /TURNER 1996, 569–570.

[318] NEWBY 1981, 1.

[319] DANIEL 1985, 7.

[320] LIPPMAN 1964, 23.

podle Platóna duše světa spočívá na hudební harmonii,[321] Aristoteles přirovnával hudební rytmy a melodie k morálním vlastnostem apod.[322]

Poznání, že hudba dokáže ovlivnit náladu posluchačů a interpretů a má na ně až nadpřirozené účinky, ji povýšilo na něco víc než jen umění v řemeslném smyslu.[323] Podle platonistů a pythagorovců se v hudbě zobrazuje struktura vesmíru, a dokonce samotná božská podstata. Pythagorův objev, že základní hudební intervaly řeckého hudebního systému odpovídají základním matematickým vztahům, se stal vědeckým podkladem pro bádání o vlivu hudby na lidskou duši. Z tohoto konceptu se vyvinula tzv. kosmologická teorie, která na základě vzájemné součinnosti v již zmiňovaných matematických vztazích spojuje pohyb nebeských těles, strukturu lidské duše a ladění lyry.[324] „V pythagorovské tradici (jejíž pojetí přenesl do středověku Boëthius) jsou lidská duše a tělo podřízeny stejným zákonům jako hudba, a s týmiž proporcemi se setkáváme také v kosmické harmonii, takže mikro- i makrokosmos (svět, v němž žijeme, a celý vesmír) jsou propojeny jediným pravidlem, které je zároveň matematické i estetické.“[325]

Ačkoliv Pythagorova hudební kosmologie nebyla akceptována všemi školami filozofického myšlení (od 6. století př. n. l. v Řecku dále) a byla v průběhu let předložena v nesčetných variantách,[326, 327]základní myšlenka a zájem o hudbu jako nástroj přiblížení se k Bohu zůstaly konstantní ve všech směrech až do počátku 20. století.[328]

Důležitým aspektem byl samozřejmě i ten, kdo hudbu zprostředkovává, tedy hudebník. Čím malebněji dokázal interpret svůj part zahrát, čím větší prokázal talent, tím lépe mohl posluchači „dopomoci“ k přiblížení se nadpozemským sférám a všemu božskému, krásnému a dokonalému, neboť „myšlenka hudební harmonie je úzce spojena i s obecnými pravidly pro vytváření krásy“.[329]

---

[321] ECO 2005, 62.

[322] ARISTOTELES 1939, 269.

[323] Na rozdíl od malířského umění, které bylo Platónem považováno za pokleslé napodobování napodobeného, které se vzdaluje ještě více od pravdy.

[324] LIPPMAN 1964, 23.

[325] ECO 2005, 82.

[326] Již „středověk rozvinul bezpočet variací na téma hudební krásy světa.“ /ECO 2005, 82/. Jmenujme například teze sv. Ambrosia – *Explanatio psalmorum*, který za zprostředkovatele hudby harmonického uspořádání planet považuje anděly, Johanna Scoty Eriugena – *De divisione natura*, jež píše, že základním předpokladem hudby sfér jsou číselné poměry, které se dají zjistit výpočtem příčného řezu nebeských sfér, Honoria z Autunu, myšlenky tzv. charterské či tourské školy, později Johanna Keplera – *Mysterium cosmographicum* (1957), *Harmonices mundi libri V* (1619) a dalších /ECO 2005, 82; ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 8.

[327] V době středověku nastal problém v nemožnosti dodržení Polykleitových a Pythagorových hudebních proporcí, neboť nebyly shodné se středověkými. Hudba, která byla považována za krásnou, se lišila. /ECO 2005, 94.

[328] NEWBY 1981, 1n.

[329] ECO 2005, 63.

Výše uvedené myšlenky o hudbě a její zprostředkující úloze při sdílení božského řádu světa se vzájemně doplňují do poměrně jednotného proudu, který směřuje přímo k našim ústředním tématům. Neboť umělcem, který nejlépe splňuje výše uvedené nároky na ideální hudbu, tedy hudbu, která je nositelkou božské harmonie, je umělec stvořený mýtem – Orfeus, hlavní hrdina námi rozebíraného Saveryho obrazu.

Orfeovo téma jsme podrobněji probírali v kapitolách 2. a 3., na tomto místě k němu již jen podotkneme, že Orfeus byl popisován nejenom jako skvělý virtuos dokonale ovládající hudební nástroje, ale také jako vynikající zpěvák a básník. Na Orfea proto můžeme pohlížet jako na mytické ztělesnění určitého pojetí hudby i umění v širším smyslu – ztělesnění, které poskytuje příležitost k tematizaci, resp. k vizualizaci mnoha důležitých otázek, jež by bez této své vizuální opory bylo obtížné uchopit a řešit ve výtvarném umění. Zobrazit Orfea, to je pro malíře nejpřímější cesta, jak symbolicky poukázat na hudbu v její jedinečné hodnotě: hudbu jako projev božské dokonalosti a jako vyjádření všeobecného souladu a míru.

V předcházejících kapitolách jsme tuto ústřední myšlenku měli na paměti při všech výkladech jednotlivých stránek rozebíraného Saveryho obrazu. Jsme si vědomi toho, že mnoho momentů při jeho interpretování se týkalo naší ústřední myšlenky o všeobecné harmonii nejlépe vyjadřované hudbou jako jejím vyvoleným nositelem jen nepřímo anebo ji míjelo. Přesto se domníváme, že při celkovém pohledu na náš výklad je význačnost a podnětnost ústřední myšlenky dostatečně zřejmá. Harmonie, nejvyšší hodnota božského řádu, která podle antické i renesanční tradice spojuje všechny složky světa a s nimi i všechny druhy umění, se při různých interpretacích Saveryho obrazu objevovala v rozhodujících místech, ať již se jednalo o výklad figur v obraze, výklad jeho celkového pojetí, anebo výklad myšlenkových a duchovních kontextů, v nichž Saveryho dílo vznikalo.

6. Závěr

Diplomová práce „Fenomén hudby v malbě na příkladu obrazu Roelandta Saveryho s tematikou „Orfea hrajícího zvířatům v krajině“ se zabývala jedním z mnoha malířských děl, která se různými způsoby týkají problematiky zobrazování hudby ve výtvarném, konkrétně malířském umění. Přestože téma vztahu mezi hudbou a malířstvím není v historii výtvarného umění nijak výjimečné, fenomén zobrazování hudby v malbě je v české literatuře zaměřené na historii umění zastoupen poměrně málo (viz DANIEL 1985 – katalog k výstavě s názvem *Musica picta* a ROUSOVÁ 2014 – katalog k nedávné výstavě s názvem *Vivat musica!* Uspořádané v pražské Národní galerii).[330] Proto bylo jedním z cílů této diplomové práce upozornit na význačnost tohoto fenoménu a předložit jeden z celé řady možných příkladů,[331] jak výtvarný umělec může ve svém díle hudební tematiku reálně uchopit.

Jak bylo podrobněji vyloženo v Úvodu této práce, východiskem pro poznatky a uvažování bylo pro nás konkrétní Saveryho dílo „Orfeus hrající zvířatům“ a toto dílo bylo hlavním předmětem interpretace. Při jeho výkladu jsme se soustředili na klíčové téma práce – fenomén hudby v malbě –, a především ze zorného úhlu sledovaného obrazu jsme se snažili k tématu přistupovat. Naší snahou tedy bylo, aby klíčové téma postupně „vyrůstalo“ z výkladu sledovaného díla. Přitom jsme se ovšem nemohli a nechtěli vyhýbat ani nahlížení do obecnějších souvislostí, anebo dokonce opačnému postupu – od obecnějších souvislostí ke sledovanému dílu. Tento pohyb od díla k obecnějšímu náhledu a naopak uplatňujeme i v následujících odstavcích, v závěru této diplomové práce. V něm se pokoušíme jednak stručně shrnout nejdůležitější sdělení z předcházejících kapitol práce, jednak zformulovat její myšlenkové vyústění či završení.

Pro pochopení Saveryho autorské motivace k zobrazování Orfea a jeho prostřednictvím i zobrazení hudební tematiky je nutné vzít nejprve v úvahu, že již od dávných dob starověku měla hudba předpoklady, aby byla pro výtvarné umění zdrojem inspirace nebo i vzorem. Na rozdíl od výtvarného umění považovaného tehdy jen za řemeslo byla totiž hudba v antickém starověku vysoce oceňována a zkoumána. Pythagoras rozvinul teorii o vztahu mezi hudebními intervaly a číselnými poměry, které konotoval s poměry mezi planetami a hudbu tak dával do spojitosti s vesmírnou harmonií. Tato jeho myšlenka

[330] K problematice hudby ve výtvarném umění vyšla před nedávnem, v roce 2012, ještě zajímavá publikace Jaroslava Bláhy s názvem „Výtvarné umění a hudba“. Z ní však v naší práci nečerpáme, neboť je zaměřena především na moderní umění.

[331] V rámci rozsahu diplomové práce není bohužel možné se problematikou zabývat příliš ze široka ani do větší hloubky.

inspirovala po celá staletí řadu myslitelů a též pro nás představuje jednu z nejdůležitějších inspirací při výkladu Saveryho obrazu. Důvodem k tomu je skutečnost, že při postupné „rehabilitaci“ hodnot výtvarného umění během evropské kulturní historie bylo i malířství postupně pochopeno jako způsob uměleckého výrazu, k jehož ústředním hodnotám patří zachycení a vyjádření principů obecného řádu či harmonie světa. To ve svých konečných důsledcích vyústilo až do objevu nefigurativního umění v moderně 20. století.[332]

Nicméně k objevu nefigurativního výtvarného umění vedla velmi dlouhá cesta a námi sledované dílo stojí daleko před jejím vyústěním. V Saveryho době byla hudba v malířství představována především prostřednictvím tematiky, nikoliv však programově samotnou formou díla. Malíři ve svých dílech poukazovali na hudbu hlavně zobrazováním hudebních nástrojů či slavných hudebníků. Jejich představiteli byli například mytičtí bohové a hrdinové – hudebníci jako Apollón, Orfeus, Arión, Amfión a další, dále múzy například – Euterpé a další, v křesťanském prostředí andělé hrající na hudební nástroje či světci s atributy v podobě hudebních nástrojů – například svatá Cecílie, patronka hudebníků a duchovní hudby.

Teprve mnohem později, v době moderního umění 20. století, s příchodem možností, jež poskytovala až nefigurativní malba, bylo úsilí o vyznění malířského díla soustředěno především na pocity a obecné ideje, které hudba přináší a které měly být vyvolány pomocí různých kombinací barev a jejich působením. Příkladem autora zaměřeného na takovou tematiku byl František Kupka a směr, který byl Guillaumem Apollinairem nazvaný jako *orfismus*. Ačkoliv, jak bylo zmíněno, od Saveryho doby je k tomuto modernistickému programu velmi dlouhá cesta, píšeme zde o orfismu proto, že tento směr byl pojmenován podle bájného pěvce Orfea, jehož postava v sobě nese nejen fenomén hudby, ale také spojitost s uměním slova a s filozofií. Tato spojitost různých interpretačních hledisek (mýtus nebo náboženství, filozofie, poezie) není v případě orfeovské tematiky konotovaná až s moderním uměním; uplatňovala se již mnohem dříve, i v Saveryho době, a je tedy důležitá i pro náš přístup k interpretacím.

Pro tuto diplomovou práci jsme si vybrali malířské dílo s vyobrazením výše zmíněného archetypálního barda Orfea především právě pro mnohostrannost, kterou jeho osobnost přináší. Jak jsme se pokoušeli vyložit zejména v kapitole 2.2. Orfeus je postava, která nejenom poskytuje malíři příležitost symbolicky poukázat k hudbě jako k nositelce božské

[332] Filozof Jean-François Lyotard považuje pro moderní umění za příznačné, že se přiblížilo k „zobrazování nezobrazitelného“ a tímto způsobem se přiblížilo i k duchovnímu rozměru hudby: „Jako moderní označím umění, které svoji 'drobnou dovednost', jak říkal Diderot, vynakládá na to, aby předvedlo, že existuje to, co je neprezentovatelné. Aby ukázalo, že existuje něco, co lze myslet a co nelze vidět ani ukázat: o toto běží v moderním malířství." /LYOTARD 1993, 24.

harmonie, ale podněcuje i k takovým interpretacím malířských děl, které vyzdvihují jejich ideové a duchovní vyznění. Je snad možné říci, že prostřednictvím Orfea mohou malířská díla navádět k přemýšlení o všeobecných principech dokonalosti a božského řádu. Na tomto základě lze též navrhnout pojmy (kategorie), které mohou být pro hudbu a malířství společné – jsou tedy ideovou spojnicí, jež dovoluje do hloubky přemýšlet o souvislostech mezi oběma těmito uměleckými druhy. Z uvedených důvodů jsme považovali i námi sledovaný obraz Roelandta Svaeryho za jednu z vhodných příležitostí, jak se fenoménu hudby v malířství věnovat.

Obraz „Orfeus hrající zvířatům“ od Roelandta Saveryho vznikl pravděpodobně roku 1611 (k tomu viz kapitola 1.3.), tedy v době, kdy malíř ještě působil na dvoře císaře Rudolfa II. Tento předpoklad jsme považovali za velmi důležitý, neboť okolnosti vzniku obrazu jistě hrají roli i ve výběru jeho tematiky. Obraz v sobě může nést mnoho dalších konotací a skrytých významů, které jsou pro dvůr Rudolfa II. a jeho umění, v jehož kontextu sledované dílo vznikalo, obzvlášť charakteristické. Proto by právě z jeho kulturního kontextu mohly a měly být vyloženy.

Za důležitý poznatek v této souvislosti považujeme typ intelektuálního klimatu v kultuře Rudolfova dvora, v němž silně zaznívala idea souvislosti mezi různými stránkami světa (pansofie) spojená s vírou v obecný řád, v němž se promítá prapůvodní božská souladnost světa (harmonie). Jiný důležitý faktor spatřujeme v době vzniku sledovaného Saveryho díla, protože se domníváme, že tato doba mohla mít vliv na jeho ikonologickou složku. Tyto poznatky podpořily naše hledání hlavních principů, na kterých by mohlo být postaveno spojení hudby a malby v Saveryho obraze. S cílem odhalit a popsat tyto principy v díle jsme se zamýšleli nad typickými rysy malířského vyjadřování při zobrazování samotné tematiky Orfea hrajícího mezi zvířaty – nad jeho obvyklými způsoby zobrazení a konotacemi s hudbou – a přemýšlela jsem nad spojitostmi i případnými odlišnostmi v porovnání tradičního zobrazování orfeovské tematiky se sledovaným obrazem.

Samotné dílo zaujme hned v několika aspektech. Prvním z nich je sám Orfeus, který je zobrazen ve srovnání s ostatními Saveryho malířskými díly s touto tematikou poměrně netradičně v popředí obrazu. Neobvyklé je zde i to, že hraje na violu da gamba, která není pro tradiční způsob zobrazování tohoto pěvce zcela typickým hudebním nástrojem (obvykle je zobrazován s harfou, lyrou, violou či později s houslemi nebo některým nástrojem z jejích předchůdců, jaký představovala například lira da braccio (podrobněji v kapitolách 1.3. a 3.1.).

Kromě těchto jakýchsi anomálií, jak bylo několika zjištěními doloženo, zvláštním rysem díla je, že způsob zobrazení ústřední figury Orfea asociuje spíše zobrazení ženy, což nutí k hlubšímu přemýšlení či analýze (viz kapitola 3.1.). Figura Orfea způsobem svého výtvarného zachycení nápadně připomíná figuru Harmonie v příznačných rysech, o nichž ve své Iconologii píše Cesare Ripa. Takový způsob zobrazení postavy Orfea podněcuje k úvaze o hluboké symbolice Saveryho pojetí: jméno legendárního hudebníka jako by se malíři stalo pouhou záminkou k vyzdvižení podstatné vlastnosti, která nejen spojuje hudbu s malířstvím, ale i s dalšími druhy umění. Touto vlastností je nejvyšší hodnota prapůvodního řádu světa: božská Harmonie. Uvážíme-li, že princip harmonie odpovídá jedné ze tří tradovaných hlavních složek estetické hodnoty uměleckého díla – tzv. integritě (souladnosti, celistvosti),[333] pak je opravdu možné chápat kategorii HARMONIE jako pomyslný svorník, který spojuje všechna umění, jestliže usilují o dosažení nejvyšších estetických hodnot.

Obraz je dále zajímavý výběrem zobrazených živočichů – obvykle bývá pěvec zpodobován především s takovými druhy savců, kteří v běžném chodu života nemohou fungovat v pospolitosti (například lev vedle beránka apod.). Tím má být zdůrazněna harmonizující síla Orfeovy hudby, která smiřuje rozpory a přináší rajský mír. Savery však ve svém obraze použil jinou koncepci: zaměřil se především na různé druhy ptáků, kteří obklopují bájného pěvce a jako by i oni sami, pěvci a nejlepší hudebníci animálního světa, obdivovali jeho dovednosti (viz kapitola 3.1.). Tím je posílena domněnka o zdůraznění hudby jako nositelky harmonie, neboť ptáci, jak už bylo uvedeno, jsou nositeli zvuků – „hudby“ v říši fauny. Ptáci jako by v obraze hudbu, a s ní spojenou harmonii ještě více zpřítomňovali.

Dalším z aspektů, který zasluhuje zvláštní pozornost, je vizuálně jasně patrné vertikální rozdělení obrazu na dvě poloviny. První z nich je zahalena stínem, který padá i na samotného Orfea obklopeného výše zmíněným ptactvem, druhá polovice obrazu je naopak věnována savcům a je zahalena světlem zářícího slunce. Obraz jako by byl autorem záměrně rozdělen na svět pozemský (ten ve stínu), který potřebuje být harmonizován, a svět Ráje, kam putují dobré duše po smrti a kde je harmonie již navěky všudypřítomná. Orfeova hudba tyto dva světy spojuje do jednoho ideálního prostoru ohraničeného rámem obrazu.

[333] Ostatními dvěma atributy jsou komplexita a intenzita /LYOTARD 1993, 24.

K principu harmonie poukazuje také alegorická christianizace vztahující se k postavě Orfea. Analogie Orfea s Kristem je v ní totiž založena na společné schopnosti obou těchto osobností přinášet do světa mír, dobrý řád a souladnost – harmonii (viz kapitola 2.2.).

Z výše uvedených příkladů odkazujících k jednotící myšlence harmonie nesené prostřednictvím hudby se otevřela hypotéza o ústředním motivu obrazu, totiž že jeho klíčovým poselstvím, či snad „posláním", je výzva k harmonizaci světa. Tuto domněnku by mohl podporovat i výše zmiňovaný kontext doby vzniku díla, neboť právě v roce 1611 došlo k vyhrocení krize císařského dvora (viz kapitola 4.), které vyústilo až v Rudolfovu abdikaci ve prospěch bratra Matyáše. Neurovnané politické poměry spojené zřejmě i s existenční nejistotou všech osob nějak zúčastněných na dění Rudolfova dvora, mohly být dostatečně působivým podnětem pro Saveryho ideové pojetí malby.

Savery jako by obrazem reagoval na nepříznivost a disharmonii současného dění na politické scéně. V tomto ohledu jako by ptáci shromáždění kolem Orfea byli politickou narážkou v aluzi na známé ptačí sněmy, které symbolizovaly politické instituce – parlament, soud.[334] Jediný Orfeus vyniká ze stínu svou bílou pletí a světlým šatem a jeho hudba jako by vstupovala do disharmonického prostředí současné politické situace (viz kapitola 4.). Levá polovina obrazu, jak už bylo výše zmiňováno, se tak jeví jako kontrast k pravé půli obrazu zahalené světlem a září slunce. Tam panuje harmonie zaštiťovaná orlem, který by mohl být chápán jako symbol samotného císaře, navzdory tomu, že sám Rudolf II. již v té době situaci zjevně nezvládal, anebo spíše obecný symbol vládce, který se postará o mír, blahobyt a harmonii ve své zemi.

Věnovali jsme se obrazu *Orfeus hraje zvířatům v krajině* od nizozemského malíře Roelandta Saveryho, který se nám stal podkladem pro zkoumání fenoménu hudby v malbě. Ukázalo se, že hlavním nositelem tohoto fenoménu ve sledovaném obraze byl koncept harmonie, který se v něm uplatnil i v oblasti tematické (méně i formou) a který byl podkladem pro zkoumání fenoménu hudby v malbě. Řada otázek zůstává otevřena, nebyly zcela zodpovězeny, a je tedy možné se k nim vracet.

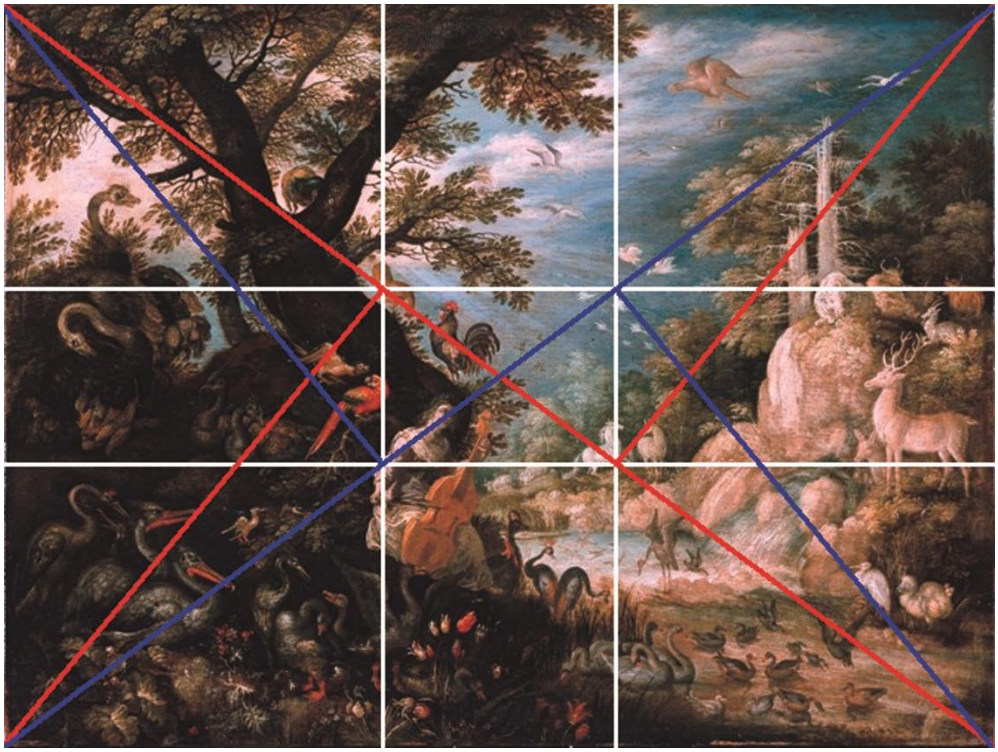
Za přínos této diplomové práce lze označit získání poznatků o některých aspektech Saveryho díla, jimž nebyla doposud věnována taková pozornost. Přínosem mohou být též

[334] Tzv. Dobré rady zvířat s politickými narážkami se objevují na českém území již ve 2. polovině 14. století. Ptačí parlament přímo zmiňuje Cornelius – píše o tzv. *Vogelparlamenten* či *Vogelsprechen.* „O rozšíření sujetu zvířecích alegorií svědčí mj. také skici od Hieronyma Bosche z let 1505–1510, které zjevně patřily k nezachované malbě či neuskutečněné malbě (popřípadě nástěnné malbě) a které se vztahují na politické události z doby císaře Maxmiliána I. Objevuje se císařský dvojitý orel na korouhvi a císařský pták noh. Orel a pták noh jsou zobrazeni uprostřed skupiny savců a ptáků, kteří se formují k boji s nepřítelem, a jehož vojska rovněž pocházejí ze zvířecí říše." /ROYT 2010, 258.

poznatky o fenoménu hudby v malbě založené na interpretacích tohoto obrazu. Fenomén hudby v malbě, resp. v malířství, je velmi zajímavý a na české půdě téměř neprobádaný, na rozdíl od zahraničí, kde mu byla věnována větší pozornost. Bylo by přínosem se jím zabývat hlouběji, než jak to umožňuje diplomová práce.

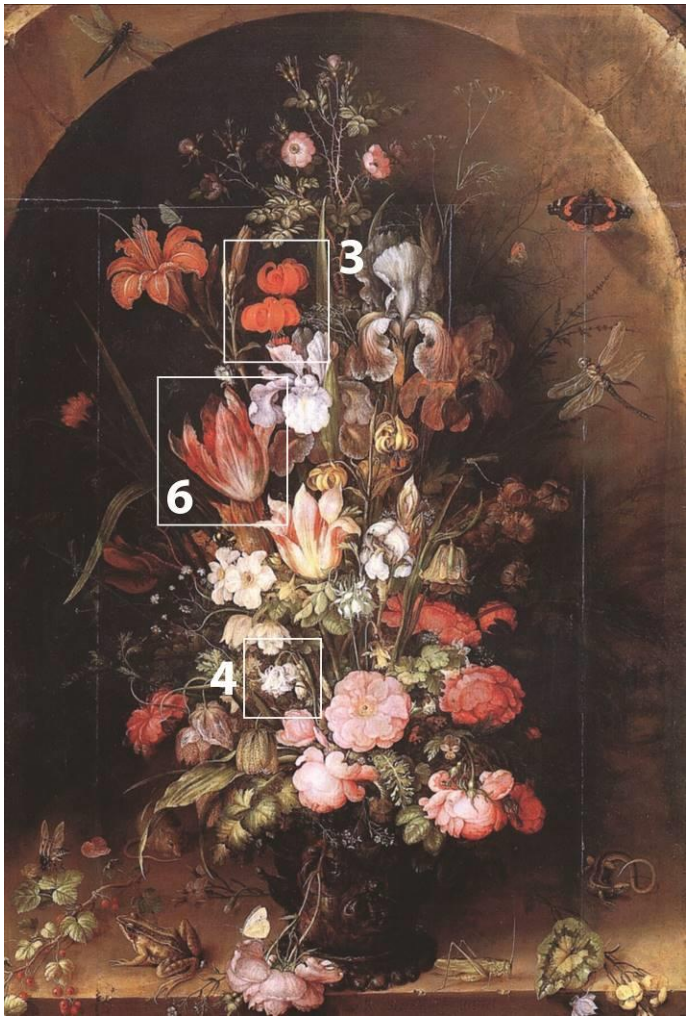
Obrazová příloha

1. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



2. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – osové členění obrazu, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

3. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – detail obrazu, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



4. **Roelandt Savery**: Mnichovská kytice, 1617, olej, dubové dřevo, 87 x 59 cm. Německo

5. a,b/ **Mandragora lékařská** (Mandragora officinarum)

6. **Mák vlčí** (Papaver rhoeas) 7. a,b/ **Lilie** (7a/ Lilium pardalinum, 7b/ Lilium martagon)

8. **Máčka ladní** (Eryngium campestre)

9. 9a/ **Zvonek** (Campanula) 9b/ **Orlíček** (Aquilegia)

10. **Střevíčník pantoflíček** (Cypripedium calceolus)

11. **Jacob I. Savery,** Orfeus okouzluje stromy a zvířata hrou na lyru, – , olej, dřevěná deska, 45 x 74 cm

12. **Jan I. Brueghel**: Rajská zahrada, 1610–1612, olej, dřevěná deska, 59,4 x 95,6 cm

13. **Roelandt Savery**: Orfeus, 1628, olej, dubové dřevo, 53 x 81,5 cm. The National Gallery, London

14. **Roelandt Savery**: Krajina s ptáky, 1628, 42 x 58,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

15. **Roelandt Savery**: Lesní krajina s lovem vodního ptactva, 1605, olej, dubové dřevo, 51,5 x 56,5 cm. Sbírka Müllenmeister, Solingen

16. **Roelandt Savery**: Dubový les, 1608, olej, plátno, 129 x 192 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München

17. **Roelandt Savery**: Skalnatá krajina s jeleny, 1610, olej, dubové dřevo, 43 x 56 cm. Umístění neznámé

18. **Roelandt Savery**: Orfeus mezi zvířaty, 1610, olej, dubové dřevo, 43 x 56 cm.
Städelsches Kunstinstit, Frankfurt

19. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje před zvířaty, asi 1620, olej, dubové dřevo,
55 x 100 cm. Soukromá sbírka, Mnichov

20. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům, uprostřed je vraník, asi 1628, olej, dubové dřevo, 92 x 183 cm. Soukromá sbírka, Mnichov

21a/ **Detail obrazu 19** 21b/ **Detail obrazu 20**

22. **Orfeus hraje Thrákům na lyru**, asi 440 před Kristem, červené vázové malířství, terracota

23. **Orfeus s frygickou čapkou obklopen zvířaty**, starověký Řím, podlažní mozaika. Nyní Museo archeologico regionale di Palermo

24. **Kristus jako Orfeus haronizuje zvířata**, 250–300 AD, Domitiliny katakomby, Řím

25. **Andrea Mantegna**: Orfeus hrající na lyru, 1465–1474, nástropní freska, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantova

26. **Nicoletto da Modena**: Orfeus hraje zvířatům, 1500–1510, rytina, papír, 24,5 x 17,8 cm. The British Museum

27. **Peregrino da Cesena**: Orfeus okouzlující zvířata svou hrou, konec 15. století, rytina, papír, 5,2 x 3 cm. The Metropolitan Museum of Art

28. **Marcantonia Raimondi**: Orfeus a Eurydika, asi 1500–1506, rytina, papír, 12,9 x 9,8 cm. The Metropolitan Museum of Art

29. **Agnolo Bronzino**: Cosimo I. de´Medici jako Orfeus, olej, dřevěná deska, 94 x 76 cm. Museum of Art, Philadelphia

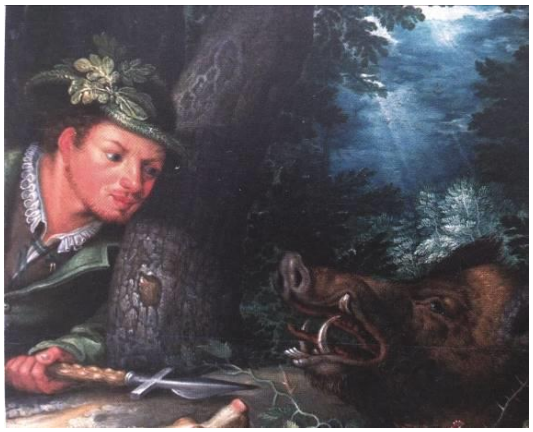
30. **Sebastian Vrancx**: Orfeus a zvířata, asi 1595, olej, dřevěná deska, 55 x 69 cm. Galleria Borghese, Řím

31. **Crispijn van de Passe I.**: Orfeus, 1602, rytina, papír, 20,7 x 15,4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

32. **Gillis Claesz d' Hondecoeter**: Orfeus okouzluje zvířata, 1631, olej, plátno, 70 x 106 cm. Soukromá sbírka

33. 33a/ **Jacopo Bassano**: Orfeus okouzluje zvířata, poč. 90. let 16. století, olej, plátno, 116 x 146 cm

33b/ **Jacopo Bassano**: Orfeus okouzluje zvířata, olej, plátno, 98 x 125 cm. Soukromá sbírka



34. **Roelandt Savery**: Hon na kance – detail, 1609 nebo po 1609, olej, dubové dřevo, 25,5 x 35 cm. Národní galerie v Praze

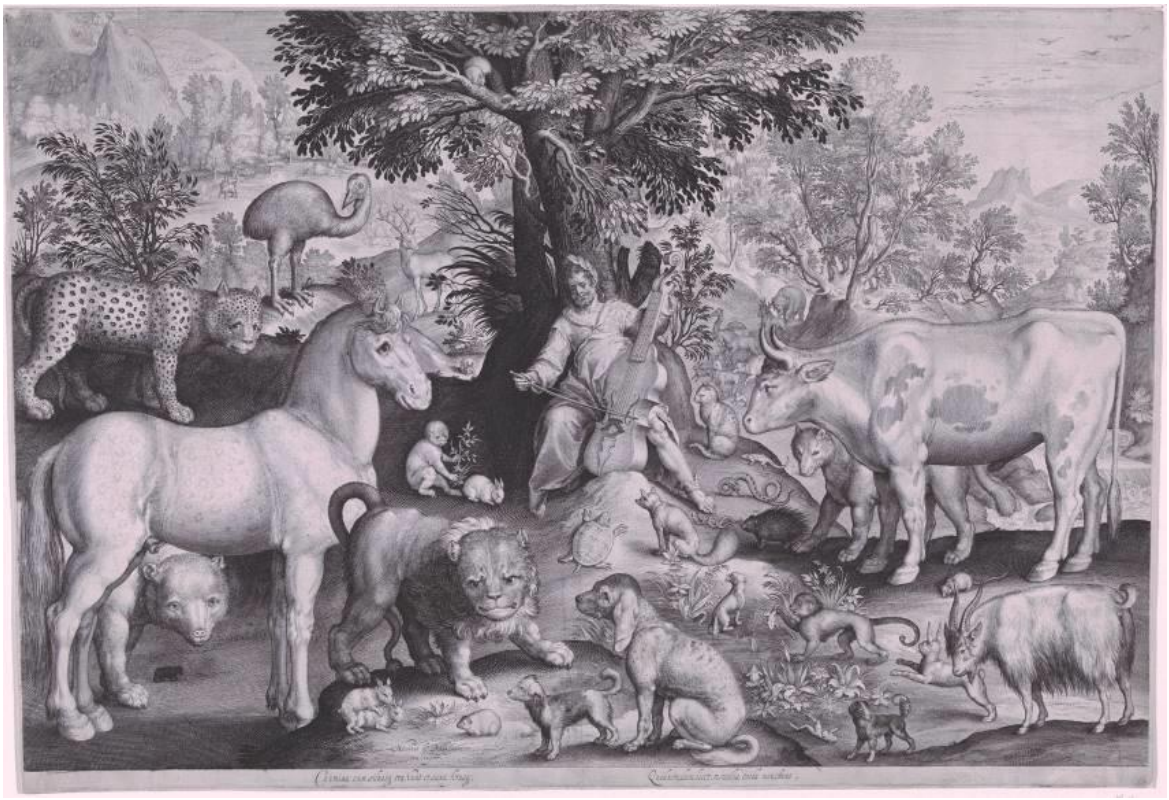
35. **Roelandt Savery**: Dva koně s podkoními – detail, 1628, olej, dřevo, 36 x 62, 5 cm. Broelmuseum, Kortrijk.

36. **Roelandt Savery**: Adam a Eva v Ráji – detail, 1618, olej, plátno 81 x 138 cm. Hohenbuchau, Schlangenbad

37. 37a/ **Harmonia,** grafický list z knihy Iconologia od Cesara Ripy, tisk: Milan 1603

37b/ **Harmonia,** grafický list z knihy Iconologia or Moral Emblems od Cesara Ripy, tisk: London 1709

37c/ **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – detail, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



38. **Nicolas de Bruyn**: Orfeus okouzlující zvířata, - , rytina, papír, 63,8 x 44,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

39. **Cornelis Cort**: Alegorie Sluchu, 1561, rytina, papír, 26,5 x 21,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

40. **Jan I. Brueghel a Peter Paul Rubens**: Alegorie sluchu, 1617/1618. olej, dřevo, 109,5 x 64 cm. Mueso del Prado, Madrid

41. **Aegidius II. Sadeler**: Apoteóza Rudolfa II., 1612, mědiryt, papír, 28,8 x 22,2 cm. Národní galerie v Praze

42. **Mince Rudolfa II.**, tolar, 1600, Kutná Hora – Spiess MKČ 367 hlavy v kroužku

43. **Hans von Aachen**: Alegorie tureckých válek (43a/ detail – recto; 43b/ detail – verso). Sbírky hraběte Harracha, zámek Rohrau, Rakousko

44. **Hans von Aachen**: Alegorie tureckých válek (verso), asi 1603/4,
malba na alabastru, 14,4 x 10,3 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

45. a,b/ **Aegidius Sadeler:** Rudolfínská impresa ze sbírky Symbola Divina et Humana, Praha 1601–1603

46. **Joris Hoefnagel**: Alegorické miniatury (fol. 1r, 2r, 3r), vodové barvy, papír, 55 x 39 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

46a/ Horoskop Rudolfa II. (fol. 1r)

46b/ Alegorie Rudolfových nebes (fol. 2r)

46c/ Tři imprese (fol. 3r)

Seznam vyobrazení

1. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 183

2. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – osové členění obrazu, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 183

3. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – detail obrazu, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 183

4. **Roelandt Savery**: Mnichovská kytice, 1617, olej, dubové dřevo, 87 x 59 cm. Německo. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 56, k.č. 279

5. **Mandragora lékařská** (Mandragora officinarum).
Zdroj: 5a/ http://www.feenkraut.de/herbpictures/alraune1.JPG, vyhledáno 7. 5. 2015
5b/ http://magazin.botanic.cz/wp-content/uploads/2011/03/mandragora.jpg, vyhledáno 21. 5. 2015

6. **Mák vlčí** (Papaver rhoeas). Zdroj: http://www.biolib.cz/cz/image/id37802/, vyhledáno 21. 5. 2015

7. **Lilie** (7a/ Lilium pardalinum, 7b/ Lilium martagon).
Zdroj: 7a/ http://www.phytoimages.siu.edu/imgs/pelserpb/r/Liliaceae_Lilium_pardalinum_15892.html, vyhledáno 21. 5. 2015
7b/ http://pontuswallstenplants.smugmug.com/Other/Lilium-martagon-hybrids/23621209_frTJRh/1911250138_2xgfVH2#!i=1911250138&k=2xgfVH2&lb=1&s=A, vyhledáno 21. 5. 2015

8. **Máčka ladní** (Eryngium campestre). Foto 8a: Jiří Procházka, foto 8b: Pavel Veselý

Zdroj:
http://www.botanickafotogalerie.cz/fotogalerie.php?lng=cz&latName=Eryngium%20campestre&czName=m%C3%A1%C4%8Dka%20ladn%C3%AD&title=Eryngium%20campestre%20|%20m%C3%A1%C4%8Dka%20ladn%C3%AD&showPhoto_variant=photo_description&show_sp_descr=true&spec_syntax=species&sortby=lat,
vyhledáno 21. 5. 2015

9. 9a/ **Zvonek** (Campanula).
Zdroj: http://burle.blog.cz/1206/zvonek-ale, vyhledáno 21. 5. 2015
9b/ **Orlíček** (Aquilegia).
Zdroj: http://www.venkovskazahrada.cz/orlicek-vysoky-svetle-modry-aguilegia/,
vyhledáno 21. 5. 2015

10. **Střevíčník pantoflíček** (Cypripedium calceolus).
Zdroj: http://botany.cz/foto/cypripediumcalceolus3.jpg, vyhledáno 21. 5. 2015

11. **Jacob I. Savery,** Orfeus okouzluje stromy a zvířata hrou na lyru, – , olej, dřevěná deska, 45 x 74 cm. Zdroj: https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/987-1/1222-jacob-i-savery.html, vyhledáno 13. 3. 2015

12. **Jan I. Brueghel**: Rajská zahrada, 1610–1612, olej, dřevěná deska, 59,4 x 95,6 cm.
Zdroj: http://members.optusnet.com.au/~cjfewtrell/guineasart.htm,
vyhledáno 13. 3. 2015

13. **Roelandt Savery**: Orfeus, 1628, olej, dubové dřevo, 53 x 81,5 cm. The National Gallery, London. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 43, k. č. 220

14. **Roelandt Savery**: Krajina s ptáky, 1628, 42 x 58,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Zdroj:
http://de.wikipedia.org/wiki/Roelant_Savery#/media/File:Roelant_Savery_-_Landscape_with_Birds_-_WGA20885.jpg, vyhledáno 21. 2. 2015

15. **Roelandt Savery**: Lesní krajina s lovem vodního ptactva, 1605, olej, dubové dřevo,

51,5 x 56,5 cm. Sbírka Müllenmeister, Solingen. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 13, k. č. 74

16. **Roelandt Savery**: Dubový les, 1608, olej, plátno, 129 x 192 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 9, k. č. 43

17. **Roelandt Savery**: Skalnatá krajina s jeleny, 1610, olej, dubové dřevo, 43 x 56 cm. Umístění neznámé. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, 209, k. č. 42B

18. **Roelandt Savery**: Orfeus mezi zvířaty, 1610, olej, dubové dřevo, 43 x 56 cm. Städelsches Kunstinstit, Frankfurt. Zdroj: http://www.pubhist.com/w11171, vyhledáno 15. 1. 2015

19. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje před zvířaty, asi 1620, olej, dubové dřevo, 55 x 100 cm. Soukromá sbírka, Mnichov. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, 296, k. č. 212

20. **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům, uprostřed je vraník, asi 1628, olej, dubové dřevo, 92 x 183 cm. Soukromá sbírka, Mnichov. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 42, k. č. 219

21. 21a/ Detail obrazu 19
21b/ Detail obrazu 20

22. **Orfeus hraje Thrákům na lyru**, asi 440 před Kristem, červené vázové malířství, terracota. Zdroj: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.97.30, vyhledáno 19. 12. 2014

23. **Orfeus s frygickou čapkou obklopen zvířaty,** starověký Řím, podlažní mozaika. Nyní Museo archeologico regionale di Palermo. Foto: Giovanni Dall´Orto. Zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#/media/File:DSC00355_-_Orfeo_%28epoca_romana%29_-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg, vyhledáno 19. 12. 2014

24. **Kristus jako Orfeus harmonizuje zvířata,** 250–300 AD, Domitiliny katakomby, Řím. Zdroj: http://forums.catholic.com/showthread.php?t=821008, vyhledáno 19. 12. 2014

25. **Andrea Mantegna**: Orfeus hrající na lyru, 1465–1474, nástropní freska, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale, Mantova. Zdroj: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html, vyhledáno 19. 12. 2014

26. **Nicoletto da Modena**: Orfeus hraje zvířatům, 1500–1510, rytina, papír, 24,5 x 17,8 cm. The British Museum. Zdroj: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=62799001&objectId=1354575&partId=1, vyhledáno 21. 3. 2015

27. **Peregrino da Cesena**: Orfeus okouzlující zvířata svou hrou, konec 15. století, rytina, papír, 5,2 x 3 cm. The Metropolitan Museum of Art. Zdroj: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/28.97.99, vyhledáno 21. 3. 2015

28. **Marcantonia Raimondi**: Orfeus a Eurydika, asi 1500–1506, rytina, papír, 12,9 x 9,8 cm. The Metropolitan Museum of Art. Zdroj: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/342621, vyhledáno 21. 3. 2015

29. **Agnolo Bronzino,** Cosimo I. de´ Medici jako Orfeus, olej, dřevěná deska, 94 x 76 cm. Museum of Art, Philadelphia. Zdroj: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html, vyhledáno 21. 3. 2015

30. **Sebastian Vrancx**: Orfeus a zvířata, asi 1595, olej, dřevěná deska, 55 x 69 cm. Galleria Borghese, Řím. Zdroj: http://www.wga.hu/cgi-bin/search.cgi?author=&title=&comment=orpheus+AND+animal&time=any&school=any&format=5&form=any&type=any&location=&header=0&other=0&caption=Depictions+of+Orpheus+taming+the+animals, vyhledáno 21. 3. 2015

31. **Crispijn van de Passe I.**: Orfeus, 1602, rytina, papír, 20,7 x 15,4 cm. Rijksmuseum,

Amsterdam. Zdroj: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1954-490, vyhledáno 17. 5. 2015

32. **Gillis Claesz d' Hondecoeter**: Orfeus okouzluje zvířata, 1631, olej, plátno, 70 x 106 cm. Soukromá sbírka. Zdroj: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html, vyhledáno 17. 5. 2015

33. 33a/ **Jacopo Bassano**: Orfeus okouzluje zvířata, poč. 90. let 16. století, olej, plátno, 116 x 146 cm. Zdroj: http://www.news-art.it/news/una-dinastia-di-pittori--jacopo-bassano--i-figli-e-la-bott.htm, vyhledáno 17. 5. 2015

33b/ **Francesco Bassano**: Orfeus okouzluje zvířata, – , olej, plátno, 98 x 125 cm. Soukromá sbírka. Zdroj: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html, vyhledáno 17. 5. 2015

34. **Roelandt Savery**: Hon na kance – detail, 1609 nebo po 1609, olej, dubové dřevo, 25,5 x 35 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 177

35. **Roelandt Savery**: Dva koně s podkoními – detail, 1628, olej, dřevo, 36 x 62,5 cm. Broelmuseum, Kortrijk. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 255

36. **Roelandt Savery**: Adam a Eva v Ráji – detail, 1618, olej, plátno 81 x 138 cm. Hohenbuchau, Schlangenbad. Reprodukováno z: MÜLLENMEISTER 1988, obr. 44, k. č. 225a

37. 37a/ **Harmonia,** grafický list z knihy Iconologia od Cesara Ripy, tisk: Milan 1603. Zdroj: https://archive.org/stream/iconologiaouerod00ripa#page/26/mode/2up, vyhledáno 17. 3. 2015

37b/ **Harmonia,** grafický list z knihy Iconologia or Moral Emblems od Cesara Ripy, tisk: London 1709. Zdroj: http://www.docstoc.com/docs/39012412/6290769-Iconologia-or-Moral-Emblems-by-Ceasar-Ripa-1709, vyhledáno 17. 3. 2015

37c/ **Roelandt Savery**: Orfeus hraje zvířatům v krajině – detail, 1611, olej, dubové dřevo, 40,6 x 54,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Reprodukováno z: KOTKOVÁ 2010, 183

38. **Nicolas de Bruyn**: Orfeus okouzlující zvířata, - , rytina, papír, 63,8 x 44,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Zdroj: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1889-A-14290, vyhledáno 17. 3. 2015

39. **Cornelis Cort**: Alegorie Sluchu, 1561, rytina, papír, 26,5 x 21,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Zdroj: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html, vyhledáno 15. 5. 2015

40. **Jan I. Brueghel a Peter Paul Rubens**: Alegorie sluchu, 1617/1618, olej, dřevo, 109,5 x 64 cm. Museo del Prado, Madrid. Zdroj: https://www.google.cz/search?q=allegory+hearing&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMI7p-Yj-yQxgIVg3EUCh3FuAAC&biw=1920&bih=969#tbm=isch&q=allegory+hearing+1600&imgrc=mN1bNzn0UTCqLM%253A%3B_yaNI0GWJP0WbM%3Bhttp%253A%252F%252Fupload.wikimedia.org%252Fwikipedia%252Fcommons%252Ff%252Ff0%252FJan_Brueghel_I_%252526_Peter_Paul_Rubens_-_Hearing_%28Museo_del_Prado%29.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fcommons.wikimedia.org%252Fwiki%252FFile%253AJan_Brueghel_I_%252526_Peter_Paul_Rubens_-_Hearing_%28Museo_del_Prado%29.jpg%3B3051%3B1836, vyhledáno 15. 5. 2015

41. **Aegidius II. Sadeler**: Apoteóza Rudolfa II., 1612, mědiryt, papír, 28,8 x 22,2 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukováno z: VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012, 25, k.č. I.5

42. **Mince Rudolfa II.**, tolar, 1600, Kutná Hora - Spiess MKČ 367 hlavy v kroužku. Zdroj: http://www.numismatika.cz/web/Nummus-Olomouc/N048_Katalog/048kat0701.htm, vyhledáno 7. 1. 2015

43. 43a/ **Hans von Aachen**: Alegorie tureckých válek (detail – recto). Sbírky hraběte Harracha, zámek Rohrau, Rakousko. Reprodukováno z: KAUFMANN 1988, 57, obr. 38
43a/ **Hans von Aachen**: Alegorie tureckých válek (detail – verso). Sbírky hraběte Harracha, zámek Rohrau, Rakousko. Reprodukováno z: KAUFMANN 1988, 57, obr. 39

44. **Hans von Aachen**: Alegorie tureckých válek (verso), asi 1603/4, malba na alabastru, 14,4 x 10,3 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Reprodukováno z: KAUFMANN 1988, 148, k.č. 1.44

45. 45 a/ **Aegidius Sadeler:** Rudolfínská impresa ze sbírky Symbola Divina et Humana, Praha 1601–1603. Bodleian Library, Oxford. Reprodkováno z: EVANS 1997, obr. 13

45 b/ **Aegidius Sadeler:** Rudolfínská impresa ze sbírky Symbola Divina et Humana, Praha 1601–1603. Bibliothèque Nationale, Paris. Reprodkováno z: KAUFMANN 1988, 57, obr. 40

46. **Joris Hoefnagel**: Alegorické miniatury (fol. 1r, 2r, 3r), vodové barvy, papír, 55 x 39 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Reprodukováno z: KAUFMANN 1988, 209–210, k.č. 9.15, 9.16, 9.17

46a/ Horoskop Rudolfa II. (fol. 1r)

46b/ Alegorie Rudolfových nebes (fol. 2r)

46c/ Tři imprese (fol. 3r)

Seznam použitých zkratek

1 Petr – 1. list apoštola Petra

1 Samuel – 1. kniha Samuelova

aj. – a jiné

Anon. – neznámý autor díla

apod. – a podobně

č. – číslo

k.č.– katalogové číslo

Deut – 5. kniha Mojžíšova

Gen – 1. kniha Mojžíšova

Iz – kniha proroka Izajáše

lib. – kniha

Jan – evangelium podle Jana

Jób – kniha Jób

lib. – kniha

kap. – kapitola

Lk – evangelium podle Lukáše

mj. – mimo jiné

Mk – evangelium podle Marka

Mt – evangelium podle Matouše

n. – následující

Num – 4. kniha Mojžíšova

odst. – odstavec

Pisen – Píseň písní

r. – rok

resp. – respektive

Sk – Skutky apoštolů

srov. – srovnej

tj. – to jest

Žl – kniha Žalm

Seznam literatury a pramenů

AMBROSIUS 2015a — Sanctus AMBROSIUS Mediolanesus: Hexameron. Liber I–VIII. http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__Hexameron_Libri_Sex__LT.pdf.html, vyhledáno 13. 3. 2015

AMBROSIUS 2015b — Sanctus AMBROSIUS Mediolanesus: Hymni. http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__Hymni__LT.pdf.html, vyhledáno 13. 3. 2015

ARISTOTELES 1939 — ARISTOTELES: Politika. Praha 1939

BIAŁOSTOCKI 1958 — Jan BIAŁOSTOCKI: Les bêtes et les humains de Roelant Savery. In: Bulletin des Musées des Beaux-Arts de Belgique VII, 1958, 69–92

BIAŁOSTOCKI 1959 — Jan BIAŁOSTOCKI: Roelant Savery, jeho ludzie i zwierzęta na marginesie nowonabytego obrazu w Muzeum Narodowym w Warszawie. In: Biuletyn historii sztuki 21, 1959, 135–150

BIBLE 1985 — Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. 3., doplněné a přepracované vydání, Praha 1985

BIEDERMANN 2008 — Hans BIEDERMANN: Lexikon symbolů. Praha 2008

BUBEN 1997 — Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a reálie. Praha 1997

BUNDRICK 2005 — Sheremy D. BUNDRICK: Music and image in classical Athens. Cambridge 2005

DANIEL 1985 — Ladislav DANIEL: Musica picta. Hudba v evropském a českém malířství 15.–18. století. K Roku české hudby. Praha 1985

DITTRICH 2004 — Sigrid DITTRICH / Lothar DITTRICH: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts. Petersberg 2004

ECO 2005 — Umberto ECO (ed.): Dějiny krásy. Praha 2005

ERASMUS 1908 — Kurt Karl Wilhelm ERASMUS: Roelandt Savery. Sein Leben und seine Werke. Halle 1908

ERHART 2011 — Krištof A. ERHART: Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů. Červený Kostelec 2011

EVANS 1997 — Robert J. W. EVANS: Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576–1612. Praha 1997

FERINO-PAGDEN 2000 — Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Dipingere la musica. Strumenti in posa nell´arte del Cinque e Seicento. Milano 2000

FUČÍKOVÁ 1986 — ELIŠKA FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986

FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1988 — Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988.

FUČÍKOVÁ 1988a — Eliška FUČÍKOVÁ: Osobnost Rudolfa II. In: Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988, 9–28

FUČÍKOVÁ 1988b — Eliška FUČÍKOVÁ: Malířství a sochařství. In: Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1988, 61–140

HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997 — Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Michal ŠRONĚK: Praha císaře Rudolfa II. Praha 1997

HENGST 2003 — Jan den HENGST: De dodo. Portret van een pechvogel. Marum 2003

HOMÉR 1902 — HOMÉR: Odysseia. 1. díl. Praha 1902

HOPFNER 2000 — Rudolf HOPFNER: Gli strumenti musicali nella pittura. In: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Dipingere la musica. Strumenti in posa nell´arte del Cinque e Seicento. Milano 2000

JANÁČEK 1987 — Josef JANÁČEK: Rudolf II. a jeho doba. Praha 1987

KAUFMANN 1985 — Thomas DaCosta KAUFMANN: L´école de Prague. La peinture à la cour de Rudolphe II. Paris 1985.

KAUFMANN 1988 — Thomas DaCosta KAUFMANN: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II. Chicago 1988

KOL. AUTORŮ 1974 — KOL. AUTORŮ: Slovník antické kultury. Praha 1974

KOL. AUTORŮ 1996 — KOL. AUTORŮ: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Berlin 1996

KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ: Ave Caesar, Ave Rudolf! In: Studia Rudolphina 2. Bulletin of the Research Center for Visual Art and Culture in the Age of Rudolf II. Praha 2002, 38–40

KONEČNÝ/LENCOVÁ 2011 — Lubomír KONEČNÝ / Jaroslava LENCOVÁ: Roelandt Savery, Rudolf II. and the Bird of Paradise. In: Studia Rudolphina 11. Bulletin of the Research Center for Visual Art and Culture in the Age of Rudolf II. Praha 2011, 133–135

KOTKOVÁ 2010 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Roelandt Savery. Malíř ve službách císaře Rudolfa II. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 8. 12. 2010 – 20. 3. 2011. Praha 2010

KOTKOVÁ 2013 — Olga KOTKOVÁ: Savery´s Paintings in the Inventories of Prague Castle. In: Studia Rudolphina 12–13. Bulletin of the Research Center for Visual Art and Culture in the Age of Rudolf II. Praha 2013, 134–145

LEONHARD 2013 — Karin LEONHARD: Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts. Berlin 2013

LINDELL 1988 — Robert LINDELL: Das Musikleben am Hof Rudolfs II. In: KOL. AUTORŮ: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. 1. Band. Wien 1988, 75–83

LIPPMAN 1964 — Edward LIPPMAN: Musical Thought in Ancient Greece. New York 1964

LOCKE 1997 — Liz LOCKE: Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary. In: Folklore Forum XXVIII, 1997, 3–29

LUCKHARDT/ŠEVČÍK 1998 — Jochen LUCKHARDT / Anja K. ŠEVČÍK: Dvorské umění pozdní renesance. Brunšvicko-Wolfenbüttelsko a císařská Praha kolem roku 1600. Praha 1998

LYOTARD 1993 — Jean-François LYOTARD: O postmodernismu. Praha 1993

MANDER 1597 — Karel van MANDER: Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck, Zacharias Heyns. Amsterdam 1597 http://www.dbnl.org/tekst/mand001buco01_01/mand001buco01_01_0027.php#26Bucolica%20en%20Georgica,%20dat%20is,%20Ossen-stal%20en%20Landt-werck, vyhledáno 9. 10. 2014

MANDER 1604 — Karel van MANDER: Het schilder-boeck (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604). Utrecht 1969

MANDER 1617 — Karel van MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke). Wiesbaden 2000

MEYERE 1985 — Jos de MEYERE: Roelant Savery (1576–1639). Utrecht 1985

MODR 1954 — Antonín MODR: Hudební nástroje. Praha 1954

MOORE 2011 — Thomas MOORE: Planety v nás. Astrologická psychologie Marcilia Ficina. Praha 2011

MOUNT 1997 — M. E. H. N. MOUNT: Dvůr Rudolfa II. a humanistická kultura. In: KOL. AUTORŮ: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997

MÜLLENMEISTER 1984 — Kurt J. MÜLLENMEISTER: Roelant Savery´s ´Boerenfeest´uit 1605 / Roelant Savery´s ´Peasants Party´ from 1605. In: Tableau VII/1, 1984, 65–68

MÜLLENMEISTER 1985 — Kurt J. MÜLLENMEISTER: Roelant Savery in seine Zeit (1576–1639). Köln 1985

MÜLLENMEISTER 1988 — Kurt J. MÜLLENMEISTER: Roelant Savery: Kortrijk 1576–1939

Utrecht. Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1988

NEWBY 1987 — Elizabeth A. NEWBY: A portrait of the artist. The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics. New York and London 1987

OLING/WALLISCH 2004 — Bert OLING / Heinz WALLISCH: Encyklopedie hudebních nástrojů. Dobřejovice 2004

OPATRNÁ 2011 — Marie OPATRNÁ: Roelandt Savery: Ve službách Rudolfa II. In: Ateliér III, 2011, 4

OVIDIUS NASO 1849 — Publius OVIDIUS NASO: Publii Ovidii Nasonis Opera. Volumen secundum, Metamorphosea. Brunae: Carolus Winiker 1849

PALIVEC 1978 — Viktor PALIVEC: Heraldická symbolika. Praha 1978

PHYSIOLOGUS 1981 — Anon.: Physiologus. Berlin 1981

PLATÓN 2005 — PLATÓN: Symposion. 6., opravené vydání, Praha 2005

PLINIUS SECUNDUS 1469 — Gaius PLINIUS SECUNDUS: Historia Naturalis. Venezia 1469. https://archive.org/stream/OEXV10R/OEXV10#page/n0/mode/2up, vyhledáno 13. 3. 2015

PANOFSKY 1981 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981.

PHILOSTRATUS 1931 — PHILOSTRATUS THE ELDER: Imagines. In: Philostratus the Elder. Imagines / Philostratus the Younger. Imagines / Callistratus. Descriptions. Londýn/New York 1931, 41–45, I.10 https://archive.org/stream/imagines00philuoft#page/n9/mode/2up, vyhledáno 1. 5. 2015

POLLACK 2012 — Susanne POLLACK: Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento. Firenze 2012

PREISS 2000 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner (1689–1743). Krajiny se zvířaty. Motivy Orfea se zvířaty a sletu ptáků kolem sovy v malířství střední Evropy a českých zemí v baroku. Praha 2000

RIPA 1603 — Cesare RIPA: Iconologia or Moral emblems. Milan 1603. https://archive.org/stream/iconologiaouerod00ripa#page/26/mode/2up, vyhledáno 15. 2. 2015

RIPA 1709 — Cesare RIPA: Iconologia or Moral emblems. London 1709. http://www.scribd.com/doc/6290769/Iconologia-or-Moral-Emblems-by-Ceasar-Ripa-1709#scribd, vyhledáno 15. 2. 2015

ROUSOVÁ 2014 — Andrea ROUSOVÁ: Hudba jako alegorie, symbol a metafora. In: Vivat musica! 2014, 16–47

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — JAN ROYT / HANA ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998

ROYT 2010 — JAN ROYT : Die Darstellung der Landrechtssitzung und des Vogelparlaments in einem Gemach des so genannten Roten Turms auf Schloss Neuhaus (Jindřichův Hradec). In: Urszula BORKOWSKA / Markus HÖRSCH (Hg.): Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser. In: Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 6, Ostfielden 2010, 255–259

SPICER-DURHAM 1979 — Joaneath Ann SPICER-DURHAM: The drawings of Roelandt Savery (disertační práce na Yale University v New Haven). New Haven 1979

ŠÍP 1970 — Jaromír ŠÍP: Roelandt Savery in Prague. In: Umění XVIII, 1970, 276–283

ŠPELDA 2011 — Daniel ŠPELDA: Genealogie mudrců v renesančním myšlení: Prisca sapientia. In: Pro-Fil 12/1, 2011, 42–60

TRUNZ 1986 — Erich TRUNZ: Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II. In: Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). 2. Band. Graz 1986, 865–983

TRUNZ 1988 — Erich TRUNZ: Späthumanismus und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II. In: KOL. AUTORŮ: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. 1. Band. Wien 1988, 57–60

TURNER 1996 — Jane TURNER: The Dictionary of Art 23. Oxford 1996

VOCELKA 1988 — Karl VOCELKA: Die politische Propaganda am Hofe Rudolfs II. In: KOL. AUTORŮ: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. 1. Band. Wien 1988, 309–313

VERGILIUS MARO 1849 — Publius VERGILIUS MARO: Bucolica et Georgica. Brunae: Carolus Winiker 1849

VOLRÁBOVÁ/KUBÍKOVÁ 2012 — Alena VOLRÁBOVÁ / Blanka KUBÍKOVÁ (eds.): Rudolf II. a mistři grafického umění. Praha 2012

VON STEIGER/HOMBURGER 1964 — Christoph VON STEIGER / Otto HOMBURGER: Physiologus Bernensis. Voll-Faksimile-Ausgabe des Codex Bongarsianus 318 der Burgerbibliothek Bern. Basel 1964

VÖHLER/EMMERICH 2005 — Martin VÖHLER / Wolfgang EMMERICH: Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin 2005

WESTONIA 2003 — Alžběta Johanna WESTONIA: Proměny osudu. Brno 2003

ZULEHNER/HELLER — Paul M. ZULEHNER / Andreas HELLER (ed.): Ecclesia semper reformada. Dimenze teologie církevní reformy. In: Kirchenreform. Vídeň 1998, 1–7