

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém
výtvarném umění 19. století

The Shape of Orpheus. The sketch of the iconography of Orpheus in European
and Czech nineteenth-century visual arts

TEZE K OBHAJOBĚ DIZERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Magda Machková

Vedoucí práce: prof. Lubomír Konečný

2014

„Orfeus namísto strun měl na své loutně šlachy básníků, a když na ně začal hrát, železo i kámen změkly, tygři zkrotli, velryby začaly v moři tancovat.“¹

„Té, již tyto řádky svědčí a k níž já těkavec v přátelské úctě a duševní lásce provždy setrvati si žádám, přeji, aby povždy zůstala tím, čím jest: Ženou v citu a mužem v činu.“²

„I my Češi máme svou antiku, pradávnu vzdělanost, na níž se můžeme obrozovati!“³

V záhlaví uvedené citáty by mohly naznačovat obsahové směřování této dizertační práce, tedy stopování ikonografie postavy mytologického Orfea v širším kulturně-historickém kontextu (Shakespearova představa o uměleckém potenciálu Orfeovy hudby a zpěvu), mapování různých typologických variant a zvláštností na konkrétních příkladech (identifikace mezzosopranistky Klementiny Kalašové (1850–1889) s operní i životní rolí Orfea) či sledování apropiací antických civilizačních prototypů ve prospěch reflexe národní mytologie a historie české nejen kulturní emancipace 19. století (poznámky z *Chrámů znovuzrození* ke konceptu Národního divadla). Kombinace chronologického přehledu s hlubšími sondami do jednotlivých etap typologie se snažila postihnout jak univerzální, kanonizované pojetí orfeovské ikonografie od římské antiky, přes renesanci po novověký ezoterismus, tak personalizované, lokálně podmíněné reflexe z domnělých periferií: thrácký orfismus, ruský symbolismus, německo-česká výzdoba divadelních budov, pražský trojúhelník kolem Klementiny Kalašové a další.⁴

Obdobným konceptem je pojednána i druhá část práce o specifické variantě slovanského, respektive staročeského Orfea. Z ještě koncentrovanějších časově-místopisných podmínek, než v případě téměř třítisíceletého řeckého prototypu s euro-americkou působností,

¹ William Shakespeare, *Dva páni z Verony*, Praha 2008, s. 59–60.

² Citát zdravice pro Klementinu Kalašovou ze zadní strany portrétní fotografie tzv. Augusty. *Fond Klementina Kalašová –Varia* (č. ANM/81/63/001767, Literární archiv Památníku národního písemnictví)

³ František Žákavec, *Chrám znovuzrození*, Praha 1918, s. 141.

⁴ Kapitoly: *Orfismus; Orfeův Stříbrný věk; Pod divadelním dvojvládím; Orfeus v nich. Mikropříběh.*

vzrostlá galerie by se měla pokusit o rekapitulaci hypotetických, autentických či symbolických Lumírů, to vše s vědomím falzifikátorského původu jeho literárního pretextu.⁵

Ve věci terminologie bylo nutné se odrazit od cizojazyčných pojmů s ohledem na jejich lexikální i významovou podstatu v českém prostředí: termín „orfeovský příběh“ zahrnuje veškeré přímé, odvozené i metaforizované varianty mýtu o thráckém mistru lyry Orfeovi; „orfeovský potenciál“ označuje nadřazený soubor veškerých významotvorných hodnot včetně eschatologického orfismu, opět v přímém či přeneseném vztahu k mýtu; „orfismus/orfický“ odkazuje na existenci, praktikování a pozdější apropriování duchovně-religiózního směřování v jeho nejprozkoumanější řecké variantě; „[kubistický] orfismus“ souvisí výhradně s vlastní stylovou teorií Guillaumea Apollinaira.

Za inspiraci k metodologickému uchopení problematiky posloužil vzorek z mamutího ikonograficko-teoretického podniku *Atlas Mnemosyné* historika umění Abyho Warburga (cca 1905–29), konkrétně panely 5, 41, 57 a 70 z obrazového atlasu fenoménů vizuálního umění s tematikou orfeovské ikonografie. Pokud na nich Warburg dokázal argumentovat celou svou reflexi o podobách výtvarného umění, ať už definováním formulí patosu nebo dynamogramů, jistě mohly být přínosné i pro směr uvažování o obdobném tématu o téměř sto let později.⁶

Orfeův medailon

Ikonografie orfeovského mýtu se konstitovala přes tisíciletí v širokém regionálním i jazykovém záběru, takže každá, byť drobná varianta v příběhu nesla svou příslušnou interpretační motivaci. Starověcí komentátoři pak dle vlastního naturelu a povahy své tvorby přistupovali k takovým mytologickým sdělením různě: faktograficky, euhemeristicky, alegoricky, fantasticky, didakticky, filozoficky. Od klasické attické písemné zkušenosti po pozdní římskou antiku tak existoval thrácký Orfeus, Argonaut, Dionýsův-Apollónův kněz, hráč na lyru, pěvec, civilizátor, zasvěcenec, autor, mudrc, mág, průvodce duší, milovník, mučedník, hvězdonoš, paralelně ve všech podobách. Do na první pohled přehledného, až

⁵ Kapitoly: *Pseudolumírové; Pravý Lumír; Od Karnevalu po Lumírovu Múzu; Vivat domus Thaliae!; Velký kvartet.*

⁶ Aby Warburg, Dürer and Italian antiquity, v: *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, s. 555. Christopher Johnson, *Signale: Modern German Letters, Cultures and Thought: Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012, s. 63. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Praha 2010, s. 17.

jednoduše poetického vyprávění o lásce, prostého všech složitějších úvah, se od nejranějšího období (cca 6. století př. Kr.) inkorporovaly podtexty orfického náboženství, duchovního směru údajně založeného, provozovaného a rozšiřovaného legendickým Orfeem, jak dokazovaly i pozdější filozoficko-básnické analýzy Platóna, Apollónia Rhódského, Vergilia i Ovidia.⁷ Z obdobných premis vycházely i dochované výtvarné doklady vázového malířství se scénami *Orfea hrajícího zvířatům/posluchačům*, *Orfea v podsvětí* a *Orfeovy smrti*. Pro teologickou imaginaci nově nastupujícího náboženského hegemonu, křesťanství, představovala postava Orfea rozporuplnou entitu: na jedné straně falešného proroka, jenž nedokázal ovládat své smysly a tužby, na druhé anticipátora monoteismu a hlasatele čistoty duše, ne nepodobného, exegeticky i vizuálně, Kristovi v roli Dobrého pastýře, psychopompa, harmonizátora, trpitele, v gesci typologického paralelismu také starozákonnímu Davidovi. Z takových komparací se etabloval zobrazovací ikonografický vzorec mladistvého hráče na strunný nástroj (dle dobových a místních zvyklostí lyry, loutny, harfy, žaltáře apod.) mezi zvířaty nebo vyvádějícího svou Eurydiku z pekelného podsvětí, případně usmrcovaného divými ženami, který se relativně flexibilně přenesl z pohanského malířství a sochařství do kostýmní středověké ilustrace, jak dokládaly teoretické spisy Fulgentia a Boethia (5. – 6. stol.) nebo populárně-naučné kompendium s mnoha reedicemi *Ovide Moralisé* (od konce 13. století).⁸

Silný moralistný respekt-despekt, prostupující všechny podoby Orfea ve středověkých parabolách, zastínilo pozitivnější nahlížení v renesanční filozofii a umění, zejména v druhé polovině quattrocenta ve vzrůstajících se italských mocenských centrech, Florencii, Mantově, Benátkách, v nichž rozkvétaly akademické a kulturní reflexe antického dědictví všeho druhu. Křesťanských novoplatonismus (novoorfismus) Akademie v Careggi si ústy a aktivitami svého lídra Marsilia Ficina orfeovskou figuru zvolil za tlumočnicka starých zjevných i skrytých pravd skrze své orfické texty s takovou vehemencí, že se to nemohlo neodrazit i ve výtvarných projevech téhož prostředí (Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Tizian, Giorgione). I přes veškerou variabilitu a invenčnost interpretace nicméně i renesanční ikonografie zapracovávala již kanonizovanou podobu orfeovského příběhu, tedy mladého umělce, poety, hudebníka, milovníka, tudíž i první mikropříběh vyrůstal z obdobných premis.

⁷ Platón, *Dialog Symposion*, Praha 2005; Platón, *Ústava*, Praha 2014; Apollónios Rhódský, *Argonautika*, Praha 2013; Vergilius, *Zpěvy rolnické a pastýřské. Georgika a Bukolika*, Praha 1937; Ovidius, *Proměny*, Praha 1974.

⁸ O reflexi orfeovského mýtu a antických pramenů obecně viz Eleanor Irwin, *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ*, v: John Warden (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto 1985; Patricia Vicari, *Sparagmos: Orpheus among the Christians*, v: tamtéž; John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, New York 2000.

Sonda první. Orfeovský příběh jako novomanželské exemplum

Nicméně specifický kontext snad nejdůležitějších společensko-politických událostí renesanční Itálie, zásnubních a svatebních oslav, posunul mýtického Orfea (a také doposud marginalizovanou Eurydiku) do centra láskyplného dění. Překvapivé množství uměleckých děl s orfeovskou ikonografií napříč žánry a disciplínami totiž reagovalo buď na přímou zakázku, nebo se iniciativně propojovalo se sňatkovými slavnostmi, dary a performancemi: pastorální melodrama *Příběh o Orfeovi* (*Favola d'Orfeo*, 1480) Angela Poliziana k počtě dvojitých zásnub na mantovském dvoře; výzdoba věnných nábytkových truhel cassoni Jacopem del Sellaiem s paneláží *Aristaeus a Eurydika*, *Orfeus hraje zvířatům*, *Orfeus před Hádem* (kolem 1475–80); Bronzinův *Portrét Cosima Medicejského jako Orfea* (asi 1539) jako (sebe)prezent nastávající manželce Eleonoře; Vasariho scénografie ke sňatkovému ceremonálu další generace Medicejských (1565, alegorický vůz s Orfeem jako symbolem lásky a umění); pionýrské operní počiny skladatelů Jacopa Periho a Giulia Cacciniho k oslavě budoucí královny Francie Marie Medicejské (opery *Eurydika* v roce 1600). S ohledem na hlavní poslání těchto děl, tedy glorifikaci manželské lásky, věrnosti a neutuchající touhy jako idyly nadcházejících dnů, autoři pružně proměňovali i jinak tragické finále příběhu: Orfeovo fatální selhání při vyvádění Eurydičina stínu z podsvětí či jeho krvavá smrt s roztrháním těla byly buď zamlčeny, pomínuty nebo pozměněny v happy-endové vyústění.⁹

Sonda druhá. Stylové fantazie, výtvarné kontexty a Stříbrný věk (Serebrjanyj věk)

Mezi další adaptační vrchol v rámci orfeovské ikonografie se dopracovaly filozoficko-religionisticko-estetické syntézy evropského novověku, s těžištěm v komparativních mytologiích, ezoterických výkladech a symbolistní estetice devatenáctého století, podpořené i údajnými památkami orfeovské duchovní kultury, tedy komentovanými reedicemi *Orfik*.¹⁰ O

⁹ Kapitoly *Křesťanský novoplatonismus (novoorfismus) nejen na Akademii v Careggi*; Jacopo del Sellaio. *Orfeův příběh jako novomanželské exemplum*; Orfeus mezi nimi. *Roviny (sebe)identifikace. Giorgione, Cosimo Medicejský; Zrození opery z Eurydiky a Orfea. Hudební realizace kolem roku 1600. Peri, Caccini, Monteverdi*. Prvním propagátorem šťastného finále love-story byl Ovidius v *Proměnách*, kde se věrní novomanželé opětovně shledali a navěky objímali v říši stínů.

¹⁰ Ke chronologii (středoevropských) vydání orfických textů cca 1764–1897 detailněji Křištof A. Erhart (ed.), *Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů*, Příbram 2011; kapitoly *Historicko-duchovní syntézy. Kontexty 19. století a orfeovské variace*.

propojování ideových proudů Eliphase Léviho (Orfeus mág), Joséphina Péladana (Orfeus umělecký iniciátor), Jeleny Blavatské a Edouarda Schurého (Orfeus zasvěcenec teozofie) nebo Salomona Reinacha (totemický (o)Orfeus) s projevy výtvarného symbolismu, dekadence a protomoderny nebylo nikdy pochyb, přesto by mohla motivická shoda mezi tak rozdílnými obrazy Gustava Moreaua (*Thrácká dívka s Orfeovu hlavou*, 1865) a Émila Lévyho (*Orfeova smrt*, 1866), vystavenými v sousední místnosti téhož pařížského Salonu, překvapit. Nicméně jen na první dojem, tím druhým lze naopak vhodně ilustrovat paralelní perzistenci více vrstev orfeovského potenciálu.

V rámci tematických ikonografických studií doposud opomíjeným fenoménem se ukázal koncentrovaný umělecký projev ruského symbolismu přelomu století, především v básnické a dramatické literatuře, ke škodě vizuální typologie minimálně v umění výtvarném. Po období sporadické reflexe antické kultury jako zdroje ornamentální a architektonické dekorativnosti se ruští intelektuálové a umělci obrátili ke hlubším kořenům evropské civilizace, tedy předklasickému Řecku, s cílem najít opravdovou esenci správného duchovního výrazu, aplikovatelného i na soudobou existenci jedince ve společnosti (ruské!) a tlumočeného skrze umělecké projevy. Tyto fantazie dostaly pevné kontury ve hnutí Stříbrného věku (*Serebrjanyj věk*) s centry v moskevských, petrohradských salonech a později v emigraci, a to zejména v autentických pokusech o novou angažovanou tragédii protořeckého typu (Vjačeslav Ivanov, *Orfeus*, 1904; Innokentij Annenskij *Thamyris Kitharód*, 1906; eseje Vjačeslava Ivanova a Andreje Bělého *Orfeus*, 1912; Marina Cvětajevová, *Faidra*, 1928) a (sebe)indetifikačních básních Mariny Cvětajevové (*Básně Blokovi*, 1921) a Vladislava Chodaseviče (*Těžká lyra*, 1921).¹¹

Sonda třetí. Orfeové Národního divadla. Na tympanonu proscénia i na jevišti

I v rámci tezoovitých limitů se lze dopustit jistého zjednodušení a všekulturním podnikem Národního divadla propojit dvě stěžejní kapitoly první části práce, tedy výzdobný program divadelních budov a vztahovo-tvůrčí trojúhelník mezi spisovatelem Juliem Zeyerem,

¹¹ Kapitola *Orfeův Stříbrný věk (Serebrjanyj věk) v Rusku i emigraci. Ruský symbolismus a moderna*. K ruskému kontextu existují recentní a snadno dostupné elektronické zdroje, například Aram Asojan, *Orfičeskij mif i kul'tura Serebrjanovo věka / Арам Асоян, Орфический миф и культура Серебряного века*, С.-Петербург 2007, <http://vestnik.rsu.ru/article.html?id=73548>; Jekatěrina Dajs, Ajd, *Orfěj i tabu / Дайс Екатерина, Аид, Орфей и табу*.

básníkem Jaroslavem Vrchlickým a pěvkyní Klementinou Kalašovou.¹² To, že se všechny diskutované okolnosti odehrávaly přibližně ve stejném období, bylo spíše dílem náhody a koncentrovaného pražského milieu než produktem nějaké ideovo-inspirační tresti, nicméně vhodně doplnily galerii domácích Orfeů konce 19. století.

Tympanon nad proscénium Národního divadla navrhl a zhotovil spolehlivý sochař Bohuslav Schnirch pod časovým a prostorovým tlakem za nezvyklého nezájmu jinak všímavých recenzentů a komentátorů v roce 1882–83 s enigmatickou výzdobou umělecko-divadelnických personifikací, alegorií a antických citací ve zcela klasicizujícím stylu: okřídlená Uměna věnčí teatrologické patronky a jejich (polo)božské reprezentanty, Dionýsa a Orfea s lyrou, labutěmi a delfínem. Tato interpretace je argumentována s přihlédnutím k celkovému didaktickému programu novostavby i s ohledem na možné pravzory na starších divadelních domech u středoevropských sousedů.¹³ Rakouský sochař, štukatér a kolega z projekční kanceláře Fellner a Helmer Theodor Friedl zpracoval hlavní štít Nového německého divadla v Praze (dnešní Státní opera, 1887) nikoli jako symbolické posláni stánku Múz, ale jako obraznou i doslovnou platformu divadelních performancí: jeho hyperfigurativní Orfeova smrt, putování Lyry i Dionýsovo žehnání působí spíše jako živé obrazy, exteriérová pozvánka k zážitkům a dojmům, které čekají na diváka v interiéru.¹⁴ K propojení trojlístku aktérů kolem iniciačního angažmá původem české pěvkyně Klementiny Kalašové došlo mezi léty 1882–84, v době přípravy a realizace jejího krátkého působení v operním souboru Národního divadla, respektive po roce její smrti 1889. Především na imaginaci Julia Zeyera zapůsobila v úloze Orfea (Glückova opera *Orfeus a Eurydika*) natolik, že jej měla pohnout k vlastnímu zpracování této tematiky, na níž však nikdy vlastně nedošlo.¹⁵ Hyperproduktivní básník Jaroslav Vrchlický se antickému dědictví věnoval ve svých sbírkách programově, takže i Orfeův příběh dokázal pojímat na mnoho způsobů již od konce 70. let, s

¹² Kapitoly *Pod divadelním dvojládím. Divadelní teorie, Friedrich Nietzsche, budovy 19. století; Orfeovská identita v trojúhelníku Julius Zeyer – Klementina Kalašová – Jaroslav Vrchlický.*

¹³ Zásadní nasměrování k zájmu o orfeovskou ikonografii v rámci Národního divadla způsobil článek Jan Bažant, Friedrich Nietzsche v Národním divadle v Praze?, *Divadelní revue* 2002, roč. 13, č. 2, který se ukázal jako vhodný zdroj k polemice.

¹⁴ Komentář k výzdobě přinesl článek *Das neue deutsche Theater in Prag, Bohemia* 1887, roč. 60, s. 1 (Příloha), v sekundární literatuře se dešifrace jednotlivých postav na štítě stala předmětem různých dezinformací.

¹⁵ Klementinino vlastní vystoupení v Praze Zeyer také nenavštívil. Důležitým zdrojem informací k tematice jsou soupisy rukopisné literární i soukromé pozůstalosti Julia Zeyera (Fond Julius Zeyer, Fond Josef Hlávka) a Jaroslava Vrchlického (Fond Jaroslav Vrchlický – Různé básně II., III., IV.) a nezpracované fondy sester Kalašových, vyjma korespondence (Fond Julius Zeyer/Fond Barbora Bůvová – Korespondence Julia Zeyera s Marií Kalašovou o Klementině Kalašové (dopisy z let 1878–1900/14 dopisů z let 1885–1900); Fond Julius Zeyer – Korespondence Julia Zeyera s Klementinou Kalašovou (11 dopisů z let 1879–88); Fond Marie Kalašová – Varia Klementiny Kalašové (vlastní kresby, upomínkové předměty, programy, fotografie, umělecké reprodukce); Fond Klementina Kalašová – Varia (výstřižky, fotografie, ohlasy v tisku).

tradičním ikonografickým topoi nadaného hudebníka, nepřekonatelného pěvce, harmonizátora duší a předčasně zesnulého umělce jej ztotožnil právě také v souvislosti se smrtí své kulturní přítelkyně Klementiny v básnické sbírce *E Morta* (1889).¹⁶

Lumírův medailon

V podstatně skromnějších kulisách, pracovně vymezených lety 1817 až 1926, se etablovala galerie staročeských Orfeů, Rukopisných Lumírů, kteří dle pramenné charakteristiky „slovy i pěním hýbali Vyšehradem i vší vlastí“¹⁷ a typologicky vyrůstali z podhoubí lokálních mytologických, legendických či polohistorických tradic. Vyšehradský Lumír se svého vizuálního zhmotnění dočkal relativně pozdě (*Lumír* Václava Levého, 1848; *Ein Barde (Wěštec)* na rytině *Programu maškarního průvodu při plese pražských umělců*, 1848), oproti literárním reflexím, jež jej tu jako národní symbol, tu jako autentickou verifikaci využívali již od 20. let 19. století (Jan Kollár, *Slávy dcera*, 1824/32; Šebestián Hněvkovský, *Děvín. Báseň romanticko-hrdinská v osmnácti zpěvech*, 1825).

Malíři, kreslíři, sochaři sice dostali nečekanou příležitost po svém se ujmout vágní definice bez upřesnění věku postavy, okolností působení, tvorby, pozice v rámci staročeského dávnověku, což také úspěšně činili, přesto museli být nutně osloveni i typologiemi okolních obdobných formátů: severského skalda, anglosaského barda a ruského, protoslovanského gusljara, identifikované s Braggim (Bodassonem), Ossianem a Bojanem. Po negativním vymezení, koho nelze považovat za Lumíra, nýbrž za anonymního barda, kronikáře, zapisovatele či jeho kolegu Záboje, přehlídka výtvarných projekcí osciluje od mladického pěvce s varytem, lipovým věncem, kečky a krpci přes mužného, atletického, heroizovaného, ale stále lyrického hrdinu ve slovanském šatě po melancholického šedovlasého kmeta.¹⁸

¹⁶ Jaroslav Vrchlický, *È Morta*, Praha 1894.

¹⁷ *Rukopis Královédvorský, Záboj, Slavoj i Ludiek*, Praha 1889.

¹⁸ Kapitola *Od Karnevalu po Lumírovu Múzu. Výtvarné projekce (1848–1899)*. Tento typologický vzorník zevrubně kopíroval posuny od vizuality orfeovského typu, přes varianty severských reků po ossianovský prototyp, vždy však s lokální či univerzálně slovanskou estetikou a rekvizitami.

Sonda čtvrtá. Národní pěvec na nároží i ve foyer a Velký kvartet

Přirozenou ideovou i ideologickou platformou pro kanonizaci nejen lumírovské ikonografie se stal nejsledovanější jazykově i etnicky orientovaný podnik druhé poloviny 19. století, výzdoba Národního divadla v Praze, řízená a realizovaná erudovanými komisemi za účasti především mladších kontestérů z řad českých malířů a sochařů. Lumírovi jako reprezentantovi nejstarší pěvecké tradice a symbolu starobylé autenticity byla určena prestižní místa v nárožní nise (Antonín Wagner, osazeno 1881), na lodžiové lunetě (Josef Tulka, *Píseň slávy a hrdinství*, realizace 1880) i ve slavnostním foyer (Mikoláš Aleš a František Ženíšek, *Národní zpěv*, návrhy 1878, realizace 1880), třebaže třpytem hlavní mýtické hvězdy zářila především kněžna Libuše.¹⁹ Lumírovské topoi se však ukazovalo natolik lákavé, že mohlo-li se oprostít od závazného kontextu *Rukopisu* nebo ideového programu Národního divadla, stalo se atraktivním a imaginačně nosným i pro širší okruh autorů, jak je diskutováno na víceméně volně, avšak nosně propojeném čtyřlístku hudebních, literárních a sochařských děl v rozmezí několika málo let: symfonická báseň *Vyšehrad* Bedřicha Smetany (1875), její slavnostní ilustrované vydání (1879); kruh epických básní *Vyšehrad* Julia Zeyera (1879–80) s ilustracemi Antonína Häuslera (1899); Vrchlického dramata *Šárka* (1879–80) a *Trojí políbení* (1888); sousoší *Lumír a Píseň* pro Palackého most Josefa Václava Myslbeka (návrhy 1881–82, realizace 1897).²⁰

¹⁹ Kapitoly *Vivat domus Thaliae! Národní pěvec na nároží i ve foyer; Múza s varytem a divadelnická Libuše*.

²⁰ Kapitola *Velký kvartet: Bedřich Smetana, Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Myslbek. Lumírovský mikropříběh. Má Vlast (Mein Vaterland. Symfonická báseň pro velký orchestr. Partitura upravena pro piano na 4 ruce)*, Praha 1879, Praha 1880; Tereza Riedelbauchová, *Vyšehrad*, v: Julius Zeyer, *Vyšehrad / Troje paměti Víta Choraze*, Brno 2009; Julius Zeyer, *Vyšehrad*, Praha 1899; Vrchlický, *Různé básně III*, rkp., Fond Jaroslav Vrchlický.

VÝBĚR Z BIBLIOGRAFIE

- Asojan Aram, Orfičeskij mif i kul'tura Serebrjanovo věka / Асоян Арам, Орфический миф и культура Серебряного века, С.-Петербург 2007
<http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=73548>
- Bažant Jan, Friedrich Nietzsche v Národním divadle v Praze?, Divadelní revue 2002, roč. 13, č. 2
- Bernstock Judith, Under the spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in 20th century art, SIU Press 1991
- Besnard-Coursodon Michele, Nimroud ou Orphée: Joséphin Péladan et la société décadante, Romantisme 1983, č. 42
- Blavatsky H. P., Isis Unveiled, I, II, California 1877
- Boer Cornelis de (ed.), Ovide moralisé en prose : (texte du quinzième siècle), Amsterdam 1954
- Bydžovská Lenka – Srp Karel, Alfons Mucha. Slovanstvo bratrské, Praha 2005
- Camboulives Catherine – Lavallée Michèle (et al.), Les métamorphoses d'Orphée, Tourcoing – Strasbourg – Bruxelles 1995
- Dajs Jekatěrina, Ajd, Orfěj i tabu / Дайс Екатерина, Аид, Орфей и табу,
<http://www.russ.ru/pole/Aid-Orfej-i-tabu>
- Daniel Ladislav, The man with the harp: Apollo, Orpheus, and David. Notes on the Iconographical typology, Acta Universitatis Palackiana Olomucensis, II, 2013
- Didi-Huberman Georges, Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii, Praha 2010
- Dürer and Warburg: Interpreting Antiquity (symposium), 22. – 23. října 2013, The Warburg Institute – The Courtauld Institute of Art, London
- Engerth Ruediger, Eduard Ritter von Engerth (1818–1897). Mahler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk, Wien 1994
- Erhart Krištof A. (ed.), Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů, Příbram 2011
- Evans Artur B., Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity, New Jersey 1977
- Fol Valerija, Orfej trakiecat – Orpheus, the Tracian, Sofia 2008
- Friedman John Block, Orpheus in the Middle Ages, New York 2000
- Green Henry (ed.), Alciat's Emblems in their full stream. A photo-lith fac-simile reprint of the Lyons Edition by Bonhomme (1551), London 1871

Herrero de Jáuregui Miguel – Hernández Raquel Martín – Santamaría Álvarez Marco Antonio – Torallas Tovar Sofía (edd.), *Tracing Orpheus : Studies of Orphic Fragments*, Berlin 2011, eBook

Hněvkovský Šebestián, Děvín. Báseň romanticko-hrdinská v osmnácti zpěvech, Praha 1829

Hněvkovský Šebestián, Děvín. Báseň směšnohrdinská v dvanácti zpěvích, Praha 1905

Chodasevič Vladislav, *Těžká lyra*, Česká Skalice 2003

Ivanov Vjačeslav, *Subjekt a kosmos*, Olomouc 2010

Johnson, Christopher D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images (Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought)*, Ithaca 2012, eBook

Kalašová Klementina, *Varia*, rkp., Fond Kalašová Klementina

Kalašová Klementina, *Varia*, rkp., Fond Kalašová Marie

Kollár Jan – Putna Martin C., *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích. Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie*, Praha 2014

Konečný Lubomír – Lencová Jaroslava, *Roelandt Savery, Rudolf II and the Bird of Paradise*, *Studia Rudolphina* 2011, roč. 11

Konečný Lubomír, *Tizian. Apollo a Marsyas*, Praha 2004

Kokoschka Oskar, *Orfeus a Eurydiké*, Praha 2011

Kosinski Dorothy M., *Orpheus in the Nineteenth-Century Symbolism*, London 1989

Kovačević Igor (ed.) et al., *Beyond everydayness. Theatre architecture in central Europe*, Prague 2010

Kudrnáč Jiří – Nováková Luisa – Riedelbauchová Tereza (edd.) et al., *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*, Brno 2009

Lešehradu Emanuel z, *Kosmická pouť II. Orfeovy proměny. Lyrická symfonie*, Praha 1932

Lešehradu Emanuel z /Orfeus (pseud.)/, *Kristus ukazatel cesty-pojednání*, rkp., Fond Lešehradeum – Tajné společnosti

Lévi Éliphas, *Histoire de la Magie. Avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mysteres*, Paris 1860

Locke, Liz, *Eurydice's Body. Feminist reflections of the Orphic Descent Myth in philosophy and film*, Indiana University 2000, <http://www.cgjungpage.org>

Locke Liz, *Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary*, *Folklore Forum* 1997

- Má Vlast'. Mein Vaterland. Symfonická báseň pro velký orchestr, Praha 1879–1880
- Machek Antonín, Dějiny České w kamenopisně wywedených obrazech předstaweny od sgednocených Umělců Akademie Pražské, Praha 1820–1824
- McGahey Robert, The Orphic Moment: Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé, New York 1994, eBook
- Nietzsche Friedrich, Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus, Praha 2008
- Novák Arne, E Morta., Lidové noviny 1929, roč. 37, č. 297
- Offen Nora E., Eurydice without Orpheus, Bard College 2011, <http://www.digitalcommons.bard.edu>
- Ovidius, Proměny, Praha 1974
- Piorecká Kateřina – Hrdina Martin (edd.), Historické fikce a mystifikace v české kultuře 19. století, Praha 2014
- Platón, Symposion, Praha 2005
- Platón, Ústava, Praha 2014
- Rukopis Královský. Sebránj lyricko-epických Národnjch Zpěwů, wěrně w půwodnjm starém gazyku, též w obnoweném pro snadněgšj wyrozuměnj, s připogenjm německého přeloženj, Praha 1819; další edice 1829, 1861, 1873, 1886, 1889
- Riedelbauchová Tereza, Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře, Praha 2010
- Schuré Edouard, Velcí zasvěcenci. Tajné dějiny náboženství, Havířov 1996
- Silverman Kaja, Flesh of my flesh, Stanford 2009, eBook
- Simon Robert B., Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus, Bulletin Philadelphia Museum of Art 1985, roč. 81, č. 348
- Stafford Fiona J., The sublime savage: a study of James Macpherson and the poems of Ossian, Edinburgh 1988
- Štěpán Václav – Trávníčková Markéta, Prozatímní divadlo 1862–1883, I, II, Praha 2006
- Tombo Rudolf, Ossian in Germany, New York 1966
- Trower Shelley, Nerves, Vibration and the Aeolian Harp, Romanticism and Victorianism on the Net 2009, č. 54
- Tyrš Miroslav, Úvahy a pojednání o umění výtvarném, Díl I., Praha 1901
- Tyrš Miroslav, Úvahy a pojednání o umění výtvarném, Díl II., Praha 1912
- Varyto 1878–1891, roč. 1–14

Vergilius, Zpěvy rolnické a pastýřské. Georgika a Bukolika, Praha 1937

Vítvar Petr, Restaurátorská zpráva. Sochařská výzdoba tympanonů, 2006

Vlček Tomáš (ed.), Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy, Písek 1997

Vrchlický Jaroslav, È Morta, Praha 1894

Vrchlický Jaroslav, Různé básně II, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav

Vrchlický Jaroslav, Různé básně III, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav

Vrchlický Jaroslav, Různé básně IV, rkp., Fond Vrchlický Jaroslav

Vrchlický Jaroslav, Sonety samotáře. Juliu Zeyerovi, Praha 1885

Warburg Aby, The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance, Los Angeles 1999

Warden John (ed.), Orpheus. The metamorphoses of a myth, Toronto 1985

Zeyer Julius, Julius Zeyer Kalašové Marii (1885–1900), rkp., Fond Bůvová Barbora

Zeyer Julius, Julius Zeyer Kalašové Klementině-Climene Calas (1879–1888), rkp., Fond Zeyer Julius

Zeyer Julius, Vyšehrad. Kruh epických básní, Praha 1880

Zeyer Julius, Vyšehrad. Kruh epických básní, Praha 1886

Zeyer Julius, Vyšehrad. Kruh epických básní, Praha 1899

Zeyer Julius, Vyšehrad. Kruh epických básní, Praha 1931

Zeyer Julius, Vyšehrad / Troje paměti Víta Choraze, Brno 2009

Žákavec František, Chrám znovuzrození, Praha 1918