

DANTE, RAFFAEL, MICHELANGELO A VILA HVĚZDA V PRAZE

Jan Bažant

Vilu Hvězda v Praze navrhl a zbudoval arcivévoda Ferdinand, který v českém království od roku 1547 zastupoval svého otce Ferdinanda I., českého a římského krále. Bohatě zdobené štukové stropy v přízemí vily vznikly v letech 1556–1562 a všeobecně se o nich předpokládá, že „měly zpřítomnit starořímský prostor.“¹ Při analýze těchto reliéfů se proto badatelé až doposud věnovali výlučně jejich vazbám na antické římské památky. Tyto vazby jsou velmi těsné a dokazuje je použitá technika, systém členění plochy, styl, kompozice výjevů a každá postava i každý ornamentální motiv třinácti bohatě zdobených stropů v přízemním patře vily. Vazby na antický Řím však nebyly cílem tvůrců Hvězdy, ale prostředkem sloužícím k vyjádření jejich představ. Reliéfy zpřítomnily v Praze starořímský prostor, ale především podaly zprávu o světě, jak se jevil při pohledu z Pražského hradu v letech 1556–1562.

Reliéfy na stropěch Hvězdy napodobují antické vzory, ale většina použitých obrazových typů byla vytvořena až v první polovině 16. století a celá řada byla vytvořena přímo pro tento projekt. Tyto reliéfy sice zobrazují antická témata a vypadají „anticky“, ale z detailního rozboru vyplývá, že jejich smysl byl radikálně změněn. Tyto významové posuny jsou důležité pro rekonstrukci ideového programu Hvězdy. Antické výtvarné umění v něm hraje klíčovou roli stejně tak jako nesčetné odkazy na Homéra, Platóna, Aristotela, Ovidia, Vergilia, Cicerona a další antické autory. Klíč k pochopení Hvězdy však není v antickém Řecku a Římě, ale v tvorbě spisovatelů a umělců, kteří jeho dědictví zprostředkovali renesanční Evropě, především v díle Raffaele a Michelangela. Díky nim byla antika v 16. století moderní, což ovšem znamenalo, že se museli odpoutat od antických vzorů, které si tak dokonale osvojili. Cílem tohoto článku je demonstrovat na vybraných příkladech, že ikonografie štukových stropů ve Hvězdě byla „antická“ proto, aby mohla splnit požadavky doby, kdy vznikla, a místa, na němž byla zbudována.

¹ CHLÍBEC, Jan: *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha 2011, s. 109. O Hvězdě a její výzdobě srov. v poslední době: BAŽANT, Jan: *Villa Star in Prague*. ARS, 41, 2008, s. 59–76; SIMONS, Madelon: „*Theatrum van Representatie?*“ Aartshertog Ferdinand van Oostenrijkstadhouder in Prag tussen 1547 en 1567. Amsterdam 2009; KALINA, Pavel: *Praha 1437–1610*. Praha 2011, s. 97–101, 108–117; MUCHKA, Ivan P. – PURŠ, Ivo: *Obora Hvězda*. In: VLČEK, Pavel (ed.): *Umělecké památky Prahy. Velká Praha A/L*. Praha 2012, s. 867–872; BAŽANT, Jan – BAŽANTOVÁ, Nina: *Vila Hvězda. Mistrovské dílo severské renesance*. Praha 2013.

Stropy Hvězdy byly vyzdobeny antickou technikou, která byla v Římě obnovena na počátku 16. století, a zobrazují antickým stylem příběhy z antické mytologie a historie. To bylo v tehdejší době a v této části Evropy něco zcela výjimečného. Až do poloviny 16. století, jak zdůraznila Luba Freedman, „málo obrazů zobrazovalo mytické příběhy obecně a ještě méně zobrazovalo jejich protagonisty v klasickém stylu, ještě méně zobrazovalo epizody all'antica, ať už ve stylu postav nebo ve formě obrazů“.² V 16. století tato témata zdobila pouze zlomek celkové výtvarné produkce italských renesančních umělců. V zaalpské Evropě byl zájem o řecké a římské mýty ještě mnohem menší. Tak okázalé přihlášení k dědictví antického Říma nelze vysvětlit jinak, než úmyslem zdůraznit císařský statut Hvězdy. Stavba se vzápětí po svém vzniku stala Ferdinandovým pomníkem. V roce 1564 český král a římský císař Ferdinand I. zemřel a byl pohřben v Praze, v katedrále sv. Víta na Pražském hradě.

Štuková výzdoba Hvězdy byla dílem Antonia Brocca, jehož styl vycházel z Raffaelovy římské dílny.³ Přímý ohlas Raffaelovy tvorby najdeme hned v chodbě, kterou se do Hvězdy vstupuje. Na strategickém místě na konci nejvyššího výzdobného pruhu najdeme Obezřetnost (obr. 1). Představuje ji polonahá žena, která pozdvihuje levou ruku s kruhovým zrcadlem, atributem sebepoznání. Obezřetnost byla tradičně považována za nejdůležitější ze čtyř kardinálních ctností a byla ztotožňována s pamětí a inteligencí.⁴ Její umístění na prahu ústřední síně, která byla věnována následování hodným příkladům z antické římské minulosti, tak mohlo mít hlubší smysl.

Ženy v obou panelech po stranách Obezřetnosti mají rovněž odhalenou horní polovinu těla, jak to bylo u personifikací obvyklé. Zatímco Obezřetnost reprodukuje běžně používaný obrazový typ, personifikace po stranách jsou originálními Broccovými kompozicemi, pro něž nemáme žádné přímé analogie. Na severní straně je Umírněnost (obr. 2). Sedí na trůně pokrytém draperií, za sebou má ruku, v níž drží oštěp na znamení, že se máme vyvarovat použití síly. Druhou ruku má nataženou k Amorovi, který stojí před ní se

² FREEDMAN, Luba: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting* (dále jen *Classical Myths*). Cambridge 2011, s. 55.

³ Poprvé KRČÁLOVÁ, Jarmila: *Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda*. Umění, 21, 1973, s. 407–414. Srov. DIEMER, Dorothea: *Antonio Brocco und die „Singende Brunnen“ in Prag*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, s. 19–36; DIEMER, Dorothea – DIEMER, Peter: *Die Musenquelle am Festungsbau – Eine neuentdeckte Stuckdekoration des Antonio Brocco in Bayern*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 51, 2000, s. 101–136; CHLÍBEC, J: c. d., s. 108–117.

⁴ Srov. ROSSI, Paolo: *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*. Chicago 2000, s. 7–10.

šipy v ruce, za ním leží na zemi toulec – Amor odevzdává municí Umírněnosti. Na opačné straně je zobrazena Síla, ta naopak předvádí svou fyzickou zdatnost a teatrálním gestem zabodává do země oštěp (obr. 3). Levou rukou si přitom přidržuje vzdutou draperii, ve vlasech měla patrně vavřínový věnec. Na zemi leží další válečné atributy, přilba a štít.

Kardinální ctnosti byly čtyři, takže ve Hvězdě chybí Spravedlnost. Analogii najdeme v papežské rezidenci ve Vatikánu, v Raffaelově výzdobě Stanza della Segnatura z let 1508–1511 (obr. 4). V lunetě nad oknem je zde zobrazena trojice ctností, které jsou zobrazeny ve stejném uspořádání jako ve Hvězdě, uprostřed Obezřetnost, nalevo Síla, napravo Umírněnost. Raffael pojal ctnosti jinak než Brocco, ale vynechal rovněž Spravedlnost. Ta tu je přítomna, ale ne jako personifikace. Odkazují na ni dolní obrazy po stranách okna. Pod Sílou je výjev, na němž antický římský císař přijímá zákoník, a pod Umírněností je zobrazen papež žehnající církevnímu právu.

Personifikace spravedlnosti byla ve Stanza della Segnatura a tedy i ve Hvězdě vynechána záměrně, jako odkaz na Platóna.⁵ V *Ústavě* Platón popisuje, jak Sokrates hledal spravedlnost, ale našel pouze obezřetnost, sílu a uměřenost. Důvod absence spravedlnosti se ukáže být v tom, že tato ctnost není na stejné úrovni jako zbývající trojice. Podle Platóna to je základní síla lidské duše, která definuje funkce všech ostatních ctností.⁶ S touto platónskou definicí spravedlnosti jako harmonické jednoty všech ctností se ztotožnil Aristoteles i pozdější Evropa.⁷

Protějškem výjevů ilustrujících světskou a církevní spravedlnost, které jsou umístěny po stranách okna v Stanza della Segnatura, je ve Hvězdě Atalanta, která je emblémem vstupní chodby (obr. 5). V každé místnosti Hvězdy najdeme hlavní postavu nebo skupinu postav ve středu stropu. Byla to obdoba emblémů, tehdy velice oblíbených zobrazení abstraktních pojmů: božstev, živlů, ctností či neřestí a podobně. Emblém je ve Hvězdě vždy zapuštěn do plochy stropu a zdůrazněn římsou s průběžnými plastickými ornamenty převzatými z antické monumentální architektury.

Atalanta drží kopí obrácené hrotem k zemi, k utaté hlavě kance. Levá noha lovkyně spočívá na trofeji na znamení, že ji získala právem toho, kdo zvíře první zasáhl při slavném kalydónském lovu. Alegorický význam Atalanty je

⁵ WIND, Edgar: *Platonic Justice, Designed by Raphael*. Journal of the Warburg Institute, 1, 1937, s. 69–70; přetištěno ve WIND, Edgar: *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*. Oxford 1993, s. 56–73.

⁶ Plat. rep. 4, 432 a další.

⁷ Aristot. eth. Nic. 5, 3, 1129b–1130a.

ohlášen tím, že je zobrazena velice nezvyklým způsobem. Ve výjevech s kalydónským kancem byl s loveckou trofejí zobrazován výlučně Meleagros, který zvířeti zasadil smrtelnou ránu. Na těchto výjevech hrdina triumfálně pokládá nohu na kančí hlavu, nebo trofej podává Atalantě. Brocco zobrazil s trofejí Atalantu a navíc ji důmyslně provázal se ctnostmi zobrazenými na kraji stropu. Evidentně chtěl, aby návštěvníci interpretovali Atalantu, Umírněnost a Sílu jako součásti jednoho celku, a proto je všechny zobrazil s oštěpy. Tyto oštěpy definují Broccovy personifikace ctností, spojují je a současně je navzájem odlišují. Atalantu používá oštěp jako ukazovátko, Síla jako zbraň a Umírněnost jej schovává.

Atalantu je ve Hvězdě alegorií spravedlnosti. V pochvě u boku má sice meč, ale váhy v její ruce nenajdeme. Nebylo to nutné, protože Atalantu je sama vahami. „Atalantos“ znamená v řečtině „vyvážený.“ Ústředním motivem mýtu o Atalantě a lovu na kalydónského kance byla spravedlnost, kterou je nutno hájit bez ohledu na to, jaké to má následky. Atalantu byla první, kdo prolil krev loveného zvířete, takže bylo spravedlivé, aby dostala hlavní trofej, kančí hlavu. Toto právo ji však Meleagrovi strýcové upřeli, a hrdina je proto v hádce zabil, přestože to byli matčini bratři.

Zobrazení Atalanty bylo ve Hvězdě emblémem vstupní a tedy nejdůležitější chodby. Postava vypadá „anticky“, ale mýtus o bájně lovkyni tu dostává zcela nový smysl, Atalantu a kalydónský lov jsou tu pouze prvky značícími. To, co je jimi vyznačeno, je osoba Ferdinanda I., českého krále a čerstvě zvoleného císaře Svaté říše římské. Při císařské volbě si Ferdinand zvolil jako svůj symbol úsloví: „Ať se stane spravedlnost, i kdyby měl zhytnout celý svět.“⁸ Toto úsloví nepochází z antiky, poprvé se s ním setkáváme v září roku 1522, kdy je použil papež Hadrián VI. Odmítl tehdy zastavit stíhání vysoce postaveného vraha a „svět“ v tomto kontextu znamenal svět vysoce postavených a mocných.⁹ Adriaan Florenszoon Boeyens, pozdější papež Hadrián VI., byl vychovatelem Karla V. i jeho bratra Ferdinanda I., který později heslo použil ve stejném smyslu.¹⁰

26. února 1558 byl Ferdinand I. ve Frankfurtu zvolen císařem pod záštitou „symbolu“ odvolávajícího se na bezpodmínečnou spravedlnost. 8. listopadu téhož roku byl slavnostně přivítán v Praze, kde byl při této příležitosti vztyčen před Pražským hradem triumfální oblouk, na jehož vrcholu byla císařská

⁸ MANLIUS, Johannes: *Locorumcommunium* ... Basel, 1562, s. 419: „Fiat iustitia et pereatmundus.“ Srov. ZACZYK, Rainer: „Fiat iustitia, pereatmundus“ – Zu Kants Übersetzung der Sentenz. In: *Fiat iustitia. Recht als Aufgabe der Vernunft. Festschrift für Peter Krause*. Berlin 2006, s. 649–662.

⁹ SANUTO, Marino: *I diarii*. 33. díl. Venezia 1892, sloupec 436.

¹⁰ CACCIA, Franciscus: *Innocentia Apostolica*... Frankfurt 1697, s. 248.

dvouhlavá orlice s Ferdinandovou korunou na prsou, napravo stála Spravedlnost a nalevo Umírněnost.¹¹ O císařově pražském programu následujícího dne víme pouze to, že večer slavnostně otevřel vilu „all'antica“ v zahradě Pražského hradu, kterou zde budoval už od roku 1537. Je pravděpodobné, že přes den společně se svým synem a místodržícím v Českém království otevřel další vilu „all'antica“, právě dobudovanou Hvězdu. U vchodu ho přivítala Spravedlnost, která na sebe vzala podobu Atalanty.

Ve Hvězdě najdeme další ohlas Raffaelova díla na stropě čtvrté chodby, která leží v ose s první chodbou, kterou se do vily vstupovalo. Emblémem čtvrté chodby je nahá Venuše, hlavu má obrácenou doprava k malému Aeneovi, kterého drží pravíci za zdviženou ruku, levici má položenou na synově hlavě (obr. 6). Tato Venuše vypadá „all'antica“, ale v antickém umění nemá analogie. Jedná se o variaci na Venuši zavazující oči Amorovi, kterou nakreslil Raffael v roce 1510 (obr. 7). Postoj bohyně se jen nepatrně odchyluje od antických vzorů, ale tato odchylka zásadně mění smysl zobrazení.

V antice byla nejčastěji zobrazována bohyně zakrývající svou nahotu oběma rukama. Raffaelova Venuše má rovněž jednu ruku nataženou přes tělo, ale nechce nic skrývat. Nestará se, zda ji někdo uvidí nahou. Stará se výhradně o svého syna, Amora. Nebylo to pouze estetické vylepšení, v němž matčino gesto sloužilo k integraci obou postav. Mnohem důležitější byla změna obsahu, která spočívala v radikálním přehodnocení role Amora. Bůžek lásky se tu stává rovnocenným partnerem své matky. Ve Hvězdě byl tento významový posun naplněn novým obsahem, protože Amora tu nahradil malý Aeneas. Venuše tu vystupuje především jako Aeneova matka, pramatka antické římské říše, od níž odvozovali svůj původ i habsburští císařové.

Na tuto interpretaci ukazuje fakt, že nejen Venuše, ale i Aeneas jsou zobrazeni v mušli. Do renesančního umění byl tento obrazový uveden obrazem Sandra Botticelliho Zrození Venuše z let 1485–1486, který je dnes ve florentské Uffizi. Brocco slavný vzor rozvedl a v mušli umístil společně s bohyní i jejího syna. Oslava narození Venuše byla tímto způsobem proměněna v oslavu narození Aenea. Brocco se tu zjevně inspiroval stejným antickým autorem jako Botticelli, Pliniem Starším.

Pro Botticelliho a objednavatele jeho obrazu byla nejdůležitější Pliniova informace o tom, že nejslavnější malíř starověku, Apelles, namaloval pro nejslavnějšího vladaře starověku, Alexandra Velikého, obraz Venuše vynořující se z moře. Pro Brocca a jeho poradce byla zjevně ještě důležitější informace o pozdějším osudu nejslavnějšího obrazu starověku. Plinius totiž zaznamenal, že obraz „Venuše vycházející z moře, která se nazývá anadyomene, zasvě-

¹¹ BAŽANT, Jan: *Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha 2006, s. 219–236.

til božský Augustus ve svatyni otce Caesara¹². Umístěním Apellova obrazu do Caesarovy svatyně se Venuše vycházející z moře stala předmětem kultu, ikonou augustovského mýtu o božském původu Římanů a císařské dynastie. Reliéfem s Venuší a Aeneem ve čtvrté chodbě byl Ferdinand I. provázán nejen s pramatkou Římanů, ale také s prvním římským císařem, Octavianem Augustem.

Mezi emblémem první chodby, Atalantou, a emblémem čtvrté chodby je emblém ústředního sálu, který shrnuje poselství Hvězdy. Zobrazuje Aenea nesoucího na zádech otce Anchisa (obr. 8). Před ním jde jeho manželka Kreusa a jeho syn Iulus s lucerničkou. Téma je antické a antický je i obrazový typ, v italské renesanci však byl pozměněn a naplněn zcela novým obsahem. I zde sehrál klíčovou roli Raffael.

Aeneovo strastiplné putování z Tróje do Itálie bylo v italské renesanci interpretováno jako pouť duše (*itinerarium animae*). Ta byla uvězněna v těle, postupně se však vrací ke svému božskému původu. Z nejnižšího stupně, v němž se neliší od zvířete, se dostává až na nejvyšší stupeň a připodobňuje se bohu. Aeneův příběh začíná v Tróji, kde vede život v hříchu a smyslnosti (*vita voluptuosa*). Fyzická cesta přes Středozemní moře je obrazem hrdinovy cesty od aktivního života (*vita activa*) k životu rozjímavému (*vita contemplativa*), který je nejvyšším možným stupněm lidské existence.¹³

Cíl Aeneovy cesty, Itálie, je v této novoplatónské interpretaci metaforou rozjímavého života. Aeneova matka a průvodkyně na této cestě byla Venuše nebeská. Klíčovým okamžikem byl její příkaz, aby její smrtelný syn opustil hořící Troju. Kdyby matku neuposlechl, zůstal by uvězněn v požívačném životě. Aeneovo osudové rozhodnutí vydat se na cestu ctnosti zobrazuje emblém ústředního sálu Hvězdy. V renesančním umění se Aeneas prchající z Troje objevuje nejčastěji tak, jak byl zobrazován v antice a jak scénu popisuje Vergilius.¹⁴ Je zobrazován jako bojovník, který nese na zádech otce s trojskými bůžky, jichž se syn nemohl dotknout, protože se ještě rituálně neočistil po boji (obr. 9).

Brocco však použil nový obrazový typ, který zdůrazňoval alegorický význam výjevu. Aeneas i Anchises jsou nazí a otec nenese bůžky.¹⁵ Role Iula je

¹² Plin. nat. hist. 25, 91.

¹³ DE JONG, Jan L.: *The Wanderings of Aeneas as Figure for the Active Life in Italian Renaissance Painting*. In: SCHNUR, Rhoda (ed.): *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the eighth International Congress of Neo-Latin Studies*. Copenhagen, 12 August to 17 August 1991. Binghamton, N.Y. 1994, s. 239–247.

¹⁴ Verg. Aen. 2, 707–720.

¹⁵ Jako personifikace úcty syna k otci, k rodičům, se tento ikonografický typ objevuje v populární emblematické knize Andrea Alciatiho, srov. ALCIATO, Andrea: *Emblemata*. Lyon 1550, s. 209, výjev doprovází nápis: „Úcta synů k otcům.“

navíc zdůrazněna tím, že skupinu vede. Autorem této verze byl Raffael, protože ikonografické schéma je variace na skupinu z jeho vatikánské fresky *Incendio del Borgo* (Požár Borgia). Brocco mohl tento obrazový typ znát z rytin Giovannioho Jacopa Caraglia nebo Giulia Bonasone (obr. 10 a 11).¹⁶ Převzal totiž z Raffaelovy kompozice postavu Iula s lucerničkou nebo skříňkou, která tu má patrně symbolický význam.

Ve Hvězdě najdeme další významnou transformaci antického motivu v zobrazení Jupitera, který je emblémem prvního sálu, do něhož se vstupuje vchodem v jižní stěně vstupní chodby (obr. 12). Vládce Olympu je zobrazen, jak letí na orlu, což byl obrazový typ, jehož autorem byl Rosso Fiorentino (obr. 13). Antický motiv orla vynášejícího císaře do nebes Rosso změnil tím, že v něm obrátil role. V antických zobrazeních císařské apoteózy je zbožštěný panovník vynášen orlem na nebesa. V novém obrazovém typu je Jupiter jednoznačně aktivním prvkem, orla používá jako nástroj své vůle.¹⁷ Podle Rossa namaloval Perin del Vaga roku 1530 Jupitera v Atriu Villa Doria v Janově, kompozici však obměnil tím, že bůh zdvihá ruku s bleskem nad hlavu.¹⁸

Nejbližší analogii Broccova reliéfu představuje Jupiter, kterého několik let po dokončení štukové výzdoby ve Hvězdě namaloval Giovanni Antonio Vanosino 1573–1575 na stropě Sala della cosmografia v paláci v Caprarole.¹⁹ Vanosino vycházel z Michelangelovy verze z doby kolem roku 1533, na níž pravá ruka s bleskem směřuje nahoru, zatímco levá ruka vládce Olympu je spuštěna dolů (obr. 14). Podrobná analýza prototypů Broccova Jupitera tedy ukazuje, že s největší pravděpodobností použil obrazový typ Jupitera, který vytvořil Michelangelo.

Ve Hvězdě najdeme další ohlas Michelangela ve třetí a šesté chodbě. Ve třetí chodbě najdeme odhalující se ženu s pouze fragmentárně dochovanou kyticí v ruce, jejímž protějškem je ozbrojenec (obr. 15 a 16). Na hlavě má přilbu, přes rameno má sepjatý plášť a v ruce drží štít s obličejem v reliéfu. Dvojice představuje velmi nezvyklý a nesourodý pár, což ukazuje na to, že se

¹⁶ Podle Raffaela.

¹⁷ Srov. FREEDMAN, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*. Cambridge 2003, s. 196–198.

¹⁸ BOCCARDO, Piero: *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*. Roma 1989, obr. 39.

¹⁹ QUINLAN-McGRATH, Mary: *Caprarola's Sala della Cosmografia*. *Renaissance Quarterly*, 50, 1997, s. 1045–1100, citované místo: s. 1056.

jedná o personifikace. S největší pravděpodobností dvojice představuje Aktivní život (*Vita activa*), protiklad Rozjímavého života (*Vita contemplativa*).²⁰

V době vzniku Hvězdy toto téma nemělo ustálenou podobu. Na totožnost zobrazených však postav ukazuje kontrastní pár Aktivního života a Rozjímavého života v protilehlé šesté chodbě Hvězdy (obr. 17 a 18). V této dvojici je Aktivní život charakterizován obdobně jako ve třetí chodbě. Personifikaci najdeme na východní stěně, představuje ji žena s jedním nadrem odhaleným, pod levou paží drží roh hojnosti a v napřážené pravici má kytici. Naproti, na západní stěně, je mladík, Rozjímavý život, který hledí vzhůru, kam ukazuje zdviženou pravici. Aktivní život má hlavu skloněnou k zemi, kam také míří ruka s květinou, a je charakterizován také umístěním na východní stěně, nad průchodem, kterým jsou vidět dveře vedoucí do sklepa. Neukazuje tedy pouze na zem, ale také na sklep, kde bylo chováno víno.

Původ renesančního obrazového typu Aktivního života lze hledat v Dantově *Božské komedii*, kde se básníkovi zdál sen předznamenávající, že se na svém putování již blíží k ráji. „Snem krásná paní zjevena mi byla,“ píše Dante, „již po lučině kvítí trhat blaží, a ta pak zpěvem takto promluvila: Ať zvědí, kdo mé jméno znáti baží, že Lia jsem, mé krásné ruce bílé na věnec pestré květy kolem váží. Zdobím se, patříc v zrcadlo své milé, co Rachel se zas v jejím zalíbilo, že vyseďává před ním každé chvíle. Jí do krásných si očí hledět milo, jak mně zas rukou víněk chystat v skrání: ji hledění a mne zas těší dílo.“²¹

Ripa ve své *Ikologii* vysvětluje smysl tohoto páru personifikací způsobů života: „Cesty vedoucí ke štěstí jsou dvě a lidé se po nich vydávají podle své povahy, sklonů nebo přesvědčení. Nazývají se cesta života aktivního a kontemplativního (*vita activa e contemplativa*), a byly obě schváleny naším Ježíšem Kristem v osobě svatých Marty a Marie.“²² Ripa Aktivní život popisuje jinak, než jak je zobrazen ve Hvězdě, ale uvádí, že Michelangelo „zobrazil aktivní život na náhrobku Julia II. v S. Pietro in Vincoli v Římě z let 1544–1545 jako Liu, dceru Labanovu, jako sochu se zrcadlem v ruce, aby mohla uvažovat o našich skutcích. Ve druhé ruce drží květinový věnec značící ctnost, která náš život zdobí, pokud jsme naživu, a která nás po smrti oslaví.“²³

²⁰ Srov. MATZNER, Florian: *Vita Activa et Vita Contemplativa: Formen und Funktionen eines Antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der Italienischen Renaissance*. Bern 1994.

²¹ DANTE ALIGHIERI: *Divina commedia*, 2, 97–108 (překlad O. F. Babler).

²² Luk. 10, 38–42.

²³ RIPA, Cesare: *Iconologia*. Roma 1593, s. 213.

Ripa popis Michelangelovy sochy převzal doslova z Vasariho.²⁴ Na Michelangelově náhrobku Julia II. má Lia hlavu skloněnou k zemi, zatímco její protějšek, Rachel, se dívá do nebe (obr. 19). Lia v levici drží věnec, ale předmět v její pravici nevypadá jako zrcadlo a badatelé se dodnes neshodli, co vlastně představuje. Obdobu zrcadla, v němž se Dantova Lia shlížela, může představovat štít, který drží bojovník ve třetí chodbě: je na něm totiž lidský obličej. Gesto odhalování, jímž je charakterizován jeho protějšek, žena s květinou, může mít symbolický význam a naznačovat poznání, odhalenou pravdu.

Aktivní život nebyl v renesanci chápán jako negativní protiklad Rozjímavého života, ale jako jeho alternativa, a proto je v šesté chodbě Hvězdy charakterizován nejen květinou, ale také rohem hojnosti. Jeho protějšek se dívá nahoru, stejně jak Michelangelův Rozjímavý život, jenž má navíc ruce zdvižené a sepnuté.²⁵ Rozjímavý život v Ripově *Ikonologii* má jednu ruku zdviženou a druhou spuštěnou, tedy přesně tak, jako personifikace ve Hvězdě. Rozjímavý život, vysvětluje Ripa, „byl ve starověku zobrazován jako žena s tváří obrácenou k nebi s velkou pokorou ... pravou ruku má nataženou a zdviženou do výšky, levou ruku má spuštěnou a ohnutou... Jedna ruka natažená a zdvižená a druhá ohnutá a spuštěná znamená rozpuštění myslí ve vznešených myšlenkách o nebi a střídmost ve všech nízkých pozemských tužbách.“²⁶

Na obou koncích třetí chodby jsou výjimečná zobrazení, která Hvězdu explicitně provazují se Svatou říší římskou. U okna je jednohlavý orel a nad vchodem do ústřední síně dvouhlavý orel, symboly římského království a římského císařství (obr. 20 a 21). Tato dvojice ukazuje na výjimečný statut osy, která spojuje třetí a šestou chodbu, v níž se objevuje personifikace Rozjímavého života, protějšek Aktivního života.

Koncepci trojího života, požívacího, aktivního a rozjímavého formuloval už Aristoteles v *Etice Nikomachově*.²⁷ V 16. století na tomto schématu založil Landino svůj výklad jak Vergiliovy *Aeneidy*, tak Danteho *Božské komedie*.²⁸ Podle Landina, Vergiliova Troja, Kartágo a Itálie odpovídaly Dante-

²⁴ VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nella redazione del 1550 e 1568*. BETTARINI, Rosanna – BAROCCHI, Paola (eds.), 6. díl. Firenze 1987, s. 67.

²⁵ Stejně pojatý kontemplativní život: MELLINI, Domenico: *Descrizione della entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria et dell'apparato fatto a Firenze*. Firenze 1566, s. 75.

²⁶ RIPA, C.: c. d., s. 213.

²⁷ Aristot. *eth. Nic.* 1, 3.

²⁸ Srov. ROMBACH, Ursula: *Vita activa und vita contemplativa bei Cristoforo Landino*. Stuttgart 1991.

ho Peklu, Očistci a Ráji. Alegorický výklad Božské komedie výrazně ovlivnil Botticellovu tvorbu a jeho ohlas můžeme hledat i v pražské Hvězdě.²⁹

Dantovo putování začalo v Pekle, které symbolizovalo život požívačný, orientovaný výlučně na hmotné statky. „Procházet musel jsem tak temným lesem,“ zahajuje Dante svůj epos, „že pravý směr jsem nemohl uhodnouti. Ach trudno líčit ona místa, kde jsem probloudil hvozd ten divý, pustý tmavý, až dosud na to vzpomínám jen s děsem.“³⁰ Výstupem na horu Očistec se Dante dostává do pozemského ráje, který popisuje jako šumící les se zurčící vodou, kde je všeho hojnost. Dante toto líbezné místo explicitně srovnává s horou Parnas a bájným Zlatým věkem.³¹ „Temný les“ (silva oscura) z počátku Božské komedie ve Hvězdě mohla evokovat kančí hlava, na níž spočívá noha Atalanty, která je emblémem vstupní chodby. Tím mohlo být naznačeno, že Bílá hora je Parnas, pozemský ráj, v němž byl již překonán požívačný život, který kanec symbolizuje. Tato metafora byla posílena za císaře Rudolfa II., který oboru okolo Hvězdy proměnil v pozemský ráj tím, že v ní choval exotická zvířata – velbloudy, leopardy, indické voly a telata.³²

Po projití všemi chodbami a sály v přízemí Hvězdy po směru hodinových ručiček návštěvník doputuje do poslední, šesté chodby. Cíl křesťanského života, ráj, je tu předznamenán dvojicí Aktivního života a Rozjímavého života, protějšky Danteho dvojice Lie a Rachel.³³ Ty vyložil Landino takto: „Lia symbolizuje člověka očistěného od neřestí, který se zdokonaluje v pozemském ráji, tj. v morálním životě, aktivním životě (vita activa) ve shodě s občanskou ctností a podle zásad křesťanského náboženství. Tímto způsobem můžeme jako dobří občané tohoto pozemského Jeruzaléma vstoupit do Jeruzaléma nebeského, kde nenajdeme Liu, ale Rachel, což je život rozjímavý.“³⁴

Výzdoba Hvězdy se k soudobé italské kultuře přihlásila stylem, náměty zobrazení, ale také pojetím antiky. Výjevy, kterými byla vyzdobena, byly v prvním plánu ilustracemi antických příběhů, ale především to byly „poesie“ ve smyslu, jak tento termín chápala tehdejší Itálie. U Giorgia Vasariho „se termín „poesie“ vztahuje k žánru maleb, jejichž námětem bylo básnictví, především mýty a především z Ovidia, ačkoliv tyto malby nemusely nutně zobrazovat individuální scény nebo epizody z konkrétních mýtů. Termín také

²⁹ Srov. MARMOR, Max C.: *From Purgatory to the "Primavera": Some Observations on Botticelli and Dante*. *Artibus et Historiae*, 24, 2003, s. 199–212.

³⁰ DANTE ALIGHIERI: *Divina commedia*, 1, 1, 2–6.

³¹ Tamtéž, 2, 28, 139–141.

³² MORYSON, Fynes: *The Itinerary*. 1. díl. Glasgow 1907, s. 30.

³³ DANTE ALIGHIERI: *Divina commedia*, 2, 27, 97–108.

³⁴ LANDINO, Cristoforo: *Comentosopra la Comedia di Dante Alighieri*. Firenze 1481, s. 1447.

evokoval ideu nástěnných maleb, které reprezentovaly nový typ maleb, jenž byl zaveden, aby jím byly ilustrovány mýty novým „all'antica“ stylem. Vasari důsledně používá plurál „poesie“ pro nástěnné malby, ne však pro závažné obrazy, které, jakožto přenosné předměty, netvořily nedílnou součást dekorace budovy v „all'antica“ stylu. Začlenění mytologických nástěnných maleb do jejich výzdoby vyhlášovalo, že vlastníci chtějí být obklopeni díly, která vyjadřují jejich fascinaci literární a výtvarnou kulturou antiky.³⁵

Výzdoba Hvězdy se od svých italských protějšků, jak lze očekávat, v mnohém odlišuje. Nápadná je především okázalost, s níž tu byla inspirace antickou kulturou ukazována. To byl rys typický pro záalpskou renesanci, v níž takové předvádění kulturní vyspělosti často dominuje. Štukové stropy ve Hvězdě působí jako výstavní exponáty a ne jako dekorace, která má pobyt v těchto interiérech zpříjemnit. Jejich dominantními rysy, které je odlišují od soudobých italských vzorů, je do krajnosti dovedená pravidelnost, jednobarevnost, absence křesťanských výjevů a anonymnost.

Renesanční teoretici umění vyzdvihovali pravidelnost a jednotnost jako hlavní rys antické architektury, ale ve výzdobě italských rezidencí 16. století jednoznačně převládá nepravidelnost a různorodost. V dekoraci místností je štuk kombinován s malbou a sousední místnosti jsou od sebe vždy odlišeny náměty i koncepcí výzdoby. Různorodost je také charakteristickým znakem Hvězdy, kde se v patrech střídají půdorysy místností a jednotlivá patra jsou odlišena použitými půdorysnými vzorci. Jedinou výjimkou je „antické“ přízemí, v němž panuje nápadná pravidelnost a jednotnost. V přízemním patře se po obvodu ústředního sálu střídají dva typy půdorysů místností, ale ve zcela pravidelném rytmu a výzdoba stropů dojem monotónnosti ještě zvýrazňuje (obr. 22).

Návštěvník Hvězdy v přízemí prochází zdánlivě nekonečným sledem místností a v každé místnosti najde variace na jedno a to samé výzdobné schéma. Všechny stropy jsou navíc sjednoceny absencí barev. Torzarrelianus z Vicenzy v oslavné básní na Hvězdu z roku 1597 píše: „Na stěnách sněhobílých (in niveis formatas) tu ve výši tisíce shlédneš podob, jež umělec rukou uhladiv vytvořil svou.“³⁶ Stejným způsobem pochválil Andrea Mattioli i štukovou výzdobu Palazzo Buonconsiglio v Tridentu z roku 1531: „Klenba září bělostí sněhovou (piu che nevecandida), celá obkroužená nízkým reliéfem.“³⁷

³⁵ FREEDMAN, L.: *Classical myths*, s. 206.

³⁶ Překlad B. Ryba. Srov. HEJNIC, Josef – MARTÍNEK, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*. 5. díl. Praha 1982, s. 379. Báseň vydal v nepatrné obměně pod svým jménem Jan Sixt v roce 1617 (srov. HEJNIC, J. – MARTÍNEK, J.: c. d., s. 113).

³⁷ MATTIOLI, Andrea: *Il magno palato del Cardinale di Trento*. Venezia 1539, októva 223 (LUPO, Michelangelo: *Il Magno Palazzoannotato*. In: CASTELNUOVO, Enrico (ed.): *Il Castello del*

Ve výzdobě tridentského paláce byl štuk zladen a kombinován s barevnou freskou, jak to bylo tehdy obvyklé. Jestliže Mattioli vyzdvihuje jeho sněhobílost, bylo to patrně proto, že to byl „antický“ atribut.

Dalším rysem, který Hvězdu odlišuje od italských rezidencí, je absence křesťanských témat a anonymnost. Výzdoba stropů Hvězdy kombinuje celou řadu různých témat z antické mytologie či historie a vzhledem k tomuto obsahovému bohatství překvapuje, s čím se tu ani jednou nesetkáme. Nenajdeme tu žádný výjev z křesťanské mytologie či historie, nenajdeme tu žádné výslovné odkazy na stavebníka nebo na jeho otce, krále Ferdinanda I. Nikde tu nejsou portréty, erby či tehdy velice oblíbené osobní emblémy nebo horoskopy stavebníka. Nikde tu nenajdeme explicitní odkazy na řád zlatého rouna, jehož nositelem byl jak Ferdinand I. tak jeho syn, arcivévoda Ferdinand.

Hvězda měla být neosobní a nadčasová. Byla vyzdobena tak, aby to vypadalo, že na Bílé hoře stála od počátku císařství. Měla u Prahy zhmotnit augustovský Řím a doplnit tak repertoár pražských pamětihodností o antický římský interiér, který městu doposud chyběl k tomu, aby mu mohl být přiznán císařský statut. Broccovy štukové reliéfy však nemohly být pouhou replikou antických vzorů, protože musely současně obsahovat vizi budoucnosti. Musely názorně předvést, že císařská hodnost patří právem Ferdinandovi I. a jeho potomkům.

Hvězda musela působit neosobně a nadčasově, ale také aktuálně a moderně. Musela oslavit Ferdinanda I. jako otce zakladatele a demonstrovat, že je císařského majestátu hoden víc než Filip II. Ten byl v době, kdy se Hvězda začala stavět, hlavním kandidátem na císařský trůn, což byl patrně důvod, proč tato vila „all'antica“ v Praze vznikla. Hvězda musela být zcela na výši doby, což znamenalo, že musela odpovídat nejvyššímu standardu tehdejších italských rezidencí i svou originalitou. Měla návštěvníky poučit, ale především překvapit a uchvátit. Úvahy o odvěkých otázkách lidské identity a existence, které najdeme na stropích Hvězdy, ale nebyly samy o sobě cílem. Měly doložit kulturní vyspělost nové podunajské říše, kterou Ferdinand I. právě tehdy založil.

Buonconsiglio. Percorsonel Magno Palazzo. Volume primo. Trento 1996, s. 136). Srov. DE GRAMMATICA, Francisca: *Ledecorazioni a stucco del Magno Palazzo*. In: CASTELNUOVO, Enrico (ed.): *Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei principivescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*. Secondo volume. Trento 1996, s. 223–224.

Přílohy

Obr. 1



Brocco, Obezřetnost, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 2



Brocco, Síla, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 3



Brocco, Umírněnost, Hvězda, první chodba (foto J. Bažant)

Obr. 4

Raffael, Sila, Obezřetnost a Umírněnost,
Stanza della Segnatura, Vatikán, 1508–1511³⁸

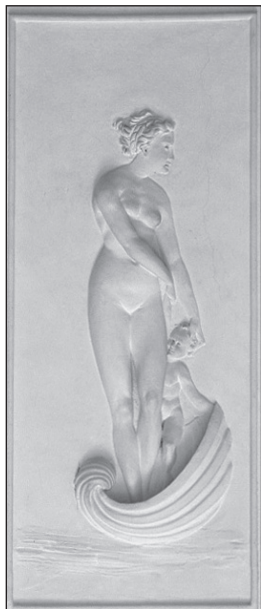
³⁸ Rytina Raffaella Morghena z roku 1781. British Museum inv. č. 1843,0513.1064. © Trustees of the British Museum.

Obr. 5



Brocco, Atalanta, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 6



Brocco, Venuše, Hvězda,
třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 7



Raffael, Venuše zavazující
oči Amorovi
(rytina Marcantonio Raimondi,
1512–1514)³⁹

³⁹ Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1044. © Trustees of the British Museum.

Obr. 8



Brocco, Aeneas opouštějící Tróju, Hvězda, ústřední sál (foto R. Soukup)

Obr. 9

Raffael, Aeneas a Anchises, tradiční obrazový typ, rytina „Master of the Die,“ 1530–1560⁴⁰

⁴⁰ British Museum inv. č. V, 5.149. © Trustees of the British Museum.

Obr. 10



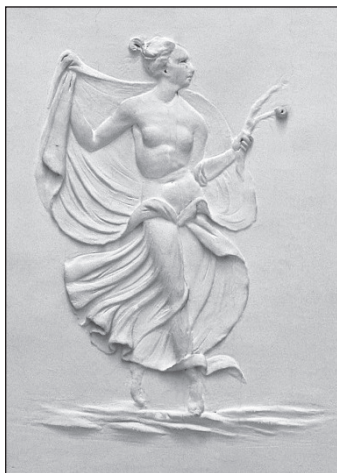
Aeneas a Anchises, nový obrazový typ. Giovanni Jacopo Caraglio, rytina, první polovina 16. století⁴¹

Obr. 11



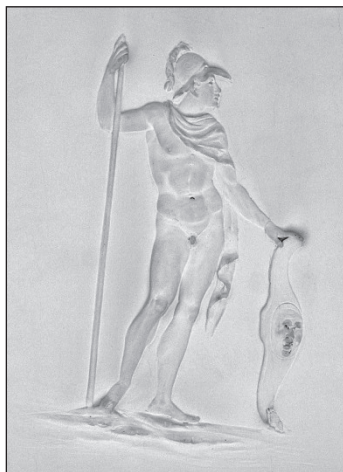
Aeneas a Anchises, nový obrazový typ. Giulio Bonasone (nápis: „Toto je zbožnost Trójanů,“), rytina, cca 1545

⁴¹ Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1228.

Obr. 14Michelangelo, Pád Faëthonta, kresba, cca. 1533⁴³**Obr. 15**Brocco, Aktivní život (žena s květinou), Hvězda, třetí chodba
(foto R. Soukup)

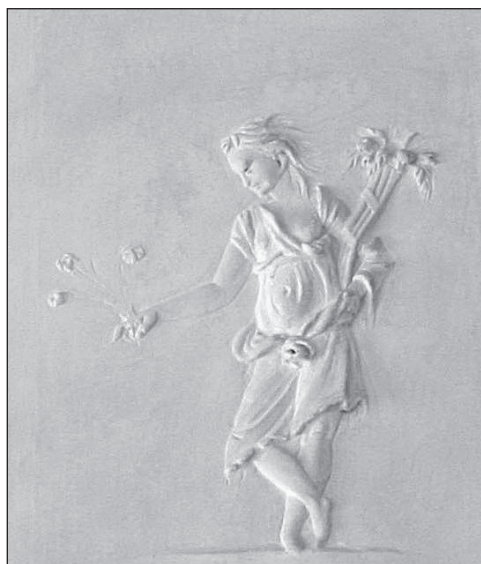
⁴³ British Museum inv. č. PD 1895-9-15-517 (detail). © Trustees of the British Museum.

Obr. 16



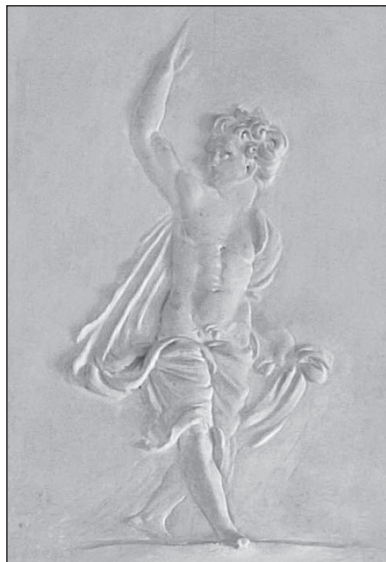
Brocco, Aktivní život (bojovník), Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 17



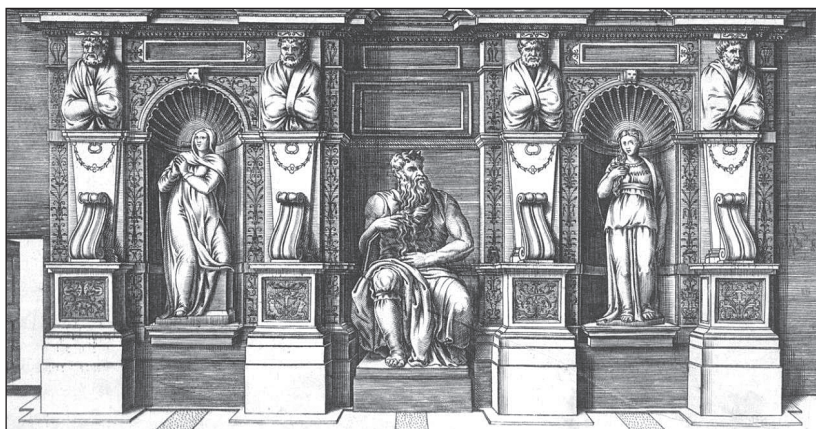
Brocco, Aktivní život, Hvězda, šestá chodba (foto R. Soukup)

Obr. 18



Brocco, Rozjímavý život, Hvězda, šestá chodba (foto R. Soukup)

Obr. 19



Marcantonio Raimondi, rytina Michelangelova náhrobku Julia II. (detail), 1554.

Uprostřed Mojžiš, nalevo Rozjímavý život (Rachel)
a napravo Aktivní život (Lia)⁴⁴

⁴⁴ Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1104.

Obr. 20

Brocco, Jednohlavý orel, Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup).

Obr. 21

Brocco, Dvouhlavý orel, Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 22

Schéma členění stropů se štukovou výzdobou, Hvězda⁴⁵

RESUMÉ

DANTE, RAFFAEL, MICHELANGELO A VILA HVĚZDA V PRAZE

Tématem článku jsou ohlasy tvorby předních italských umělců v ikonografii štukových reliéfů na stropě vily Hvězda v Praze z let 1556–1562. Styl těchto reliéfů sice napodobuje antické vzory, ale řada použitých obrazových typů byla vytvořena až v první polovině 16. století. Tyto reliéfy sice zobrazují antická témata a vypadají „anticky“, ale z detailního rozboru vyplývá, že jejich smysl byl změněn. Tyto významové posuny jsou důležité pro rekonstrukci ideového programu Hvězdy, ale doposud jim nebyla věnována pozornost. Při analýze ikonografie štuků Hvězdy se badatelé věnovali výlučně jejich vazbám na antické římské památky. Klíč k pochopení Hvězdy však není v antickém Římě, ale v tvorbě umělců, kteří jeho dědictví zprostředkovali renesanční Evropě, především v díle Raffaela a Michelangela.

⁴⁵ Podle BAUM, Philip: *Schloss Stern bei Prag*. Leipzig 1877, tab. 1.

Klíčová slova: renesance, umění, antická mytologie, ctnosti, aktivní a rozjímavý život

SUMMARY

DANTE, RAPHAEL, MICHELANGELO AND VILLA STAR IN PRAGUE

The topic of this article is the reflection of the prominent Italian artists' work in the iconography of stucco reliefs on the ceiling of villa Star in Prague in 1556–1562. Although a style of these reliefs imitates Antique patterns, the majority of them was created in the first half of the sixteen century. In spite of the fact that the reliefs represent Antique themes and look "Antiquely", the detailed analysis shows that their sense has been transformed. These shifts in the meaning are significant for the reconstruction of the ideological programme of Star, but since now, nobody has paid them the attention. When analysing the iconography of the Star's stucco decoration, scholars primarily aimed at their relations to Ancient Roman monuments. However, the key to the solution of Star does not lie in Ancient Rome, but in the work of the artists who have mediated its heritage to Renaissance Europe, especially through the work of Raffaello and Michelangelo.

Keywords: Renaissance, art, classical mythology, virtues, active and contemplative life

Translated by Mgr. Hana Ferencová

prof. PhDr. Jan Bažant, CSc.
Filosofický ústav
Akademie věd České republiky
Na Florenci 3
110 00 Praha 1
e-mail: bazant@ics.cas.cz