

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Barbora Lišková

**Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse
Hoffmana
Tzv. dürerovská renesance na dvoře Rudolfa II.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdalena Hamsíková

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse Hoffmana. Tzv. durerovská renesance na dvoře Rudolfa II.“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

Bibliografická citace

Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse Hoffmana [rukopis] : Tzv. dürerovská renesance na dvoře Rudolfa II: Bakalářská práce / Barbora Lišková ; vedoucí práce: Magdalena Hamsíková. -- Praha, 2011. -- 76 s.

Anotace

Bakalářská práce je zaměřena na inspirace Albrechtem Dürerem v obrazech rudolfinského malíře Hanse Hoffmanna, se zvláštním zřetelem k jeho obrazu Zajíc v lese (1585). Na tomto základě, který bude těžištěm práce, bych ráda nastínila širší souvislosti role, jakou hrálo Dürerovo dílo na Rudolfově dvoře.

Vedle nezbytné kapitoly obsahující stručnou charakteristiku osobnosti a díla A. Dürera, tak bude součástí práce stručné pojednání o obdivu Rudolfa II. k tomuto renesančnímu mistru a o jeho úspěšných snahách o získání jeho děl do císařských sbírek. Práce bude zahrnovat též stručné pojednání o dürerovských inspiracích u dalších umělců okruhu Rudolfa II.

Klíčová slova

Albrecht Dürer, Rudolf II., Praha, Hans Hoffmann

Abstract

The Bachelor thesis is focused on the inspiration of Albrecht Dürer in paintings of Rudolphin's painter Hans Hoffmann with a particular consideration to his painting The hare in a forest (1585). Based on what will be the centroid of the work, I would like to outline broader contexts of the role which Dürer's art played on the Rudolph's court.

Next to the fundamental chapter containing an compendious characteristic of the A. Dürer's personality and art will be the part of work an epitomize disquisition about Rudolph II.'s admiration to this Renaissance master and about his successful efforts about an acquirement of his arts into Caesarian collections. The labor will also include an epitomize disquisition about Dürer's inspirations by another artists of Rudolph II.'s sphere.

Keywords

Albrecht Dürer, Rudolf II., Prague, Hans Hoffmann

Počet znaků (včetně mezer): 79 223

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Magdaléně Hamsíkové za její odborné vedení, cenné rady, připomínky a konzultace.

Obsah

I. Úvod.....	7
II. Přehled literatury	8
III. Albrecht Dürer.....	10
3.1.1 Osobnost Albrechta Dürera	10
3.1.2. Grafické a malířské dílo	12
3. 2. Růžencová slavnost a Dürerova díla ve sbírce Rudolfa II.	17
3.2.1. Dürerova díla v Rudolfinských sbírkách.....	17
3.2.2. Růžencová slavnost.....	19
IV. Umělci na dvoře Rudolfa II. inspirování Albrechtem Dürerem	23
4.1. Rudolf II. a umělci na jeho dvoře	23
4.1.1. Rudolf II. jako sběratel a jeho sbírky	23
4.2. „Dürerovská renesance“ a její reakce na Rudolfově dvoře.....	27
4.2.1 Batholomeus Spranger	31
4.2.2. Daniel Fröschl.....	32
4.2.3. Aegidius Sadeler	33
4.2.4. Další autoři	34
V. Hans Hoffman	36
5. 1. Život a další díla	36
5. 2. Obraz: Zajíc v lese	39
5. 2. 1 Popis obrazu	39

5.2.2. Rostliny a živočichové na obraze	40
5.2.3. Řeč obrazu	47
VI. Závěr.....	49
VII. Obrazová příloha.....	51
VIII. Seznam vyobrazení.....	70
IX. Literatura.....	72

I. Úvod

Ve své práci „*Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse Hoffmana. Tzv. dürerovská renesance na dvoře Rudolfa II*“ bych se chtěla zaměřit na to, jaký vliv měly právě práce Albrechta Dürera na sbírku Rudolfa II. a jeho umělců. V úvodu bych ráda v krátkosti připomenula osobnost mistra a jeho nejvýznamnější díla. Poté bych ráda seznámila čtenáře s díly Albrechta Dürera, která pravděpodobně Rudolf II. ve své sbírce nashromáždil, k této problematice neexistuje žádný ucelený seznam, který by s určitostí mohl přítomnost všech těchto děl doložit. Samostatná kapitola je věnována *Růžencové slavnosti*, velkolepému dílu, které v Praze zůstalo až do dnešních dob.

V druhé části, dříve než se přesunu k osobnosti Hanse Hoffmanna, který je stěžejní postavou této práce bych ráda nastínila, co v sobě ukrývá termín „dürerovské renesance“, kdy vzniká, z čeho vychází a co vše v sobě spojuje, a také bych se zmínila o jeho prosazování na dvoře Rudolfa II., kde právě tento panovník byl jeho hlavním iniciátorem. V souvislosti s tímto termínem se v krátkosti zmíním o tvorbě Daniela Fröschla, Aegidia Sadelera, Bartholomea Sprangera a pár dalších osobnostem, jejichž tvorba byla s tímto fenoménem nějakým způsobem spojena a v jejich díle můžeme hledat odkaz Albrechta Dürera. Od těchto osobností přejdu k Hansi Hoffmannovi, jehož takřka celé dílo na Dürera navazuje. Od jeho začátku v Norimberku až k přesunu do Prahy a k práci pro Rudolfa II. Po přiblížení některých jeho děl bych se ráda zaměřila na jeho stěžejní dílo *Zajíce v trávě* (1585) a ráda bych se ráda pokusila o svůj výklad tohoto obrazů, který byl dlouhou dobu považován za ztracený, až na konci 20. století se znovu objevil a v současnosti se nachází v J. Paul Getty Museum v Los Angeles.

II. Přehled literatury

Albrecht Dürer je jednou z osobností, o níž vyšlo nespočet publikací, napomáhá tomu i fakt, že Dürer si vedl deníky z cest, které podnikl. Ve svých slavných *Životopisech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*¹, které poprvé vychází v roce 1568, se o něm zmiňuje **Giorgio Vasari**. Nezapomíná na něj ani **Karel van Mander** ve svém díle *Životopisy slavných nizozemských a hornoněmeckých malířů*² z roku 1604. Tento zájem o jeho osobnost neutuchá ani v pozdějších staletích. K nejvýznamnějším autorům monografií patřil **Ewrin Panovsky**³, který život Albrechtra Dürera zpracoval v několika knihách.

Oproti tomu období Rudolfa II. je dlouhou dobu mimo hlavní zájem badatelů. První publikace zabývající se tímto tématem vznikají až v druhé polovině 19. století a jsou spjaty s osobou **Josefa Svátka**⁴, který se zabýval císařskou kunstkomorou a osudy sbírek. Do většího povědomí se rudolfínští umělci dostávají díky Karlu Chytilovi, který vyzvedává kvality tohoto období, *Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II.*⁵, Prag 1904, tato přednášky vyšla i česky. Tomuto zájmu napomohl i znovuobjevený inventář sbírek z roku 1619, který přibližuje některé součásti této sbírky, přibližuje ho **Jan Morávek**, *Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Pražském Hradě* z roku 1912 a *Sbírka Rudolfa II. a její osudy*⁶, Praha 1937. A také nákup obrazu Růžencové slavnosti ze sbírek Strahovského kláštera

Do souvislosti tvorbu rudolfínských umělců a Albrechta Dürera začala dávat **Eliška Fučíkové** ve svém článku *Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě*

¹ VASARI 1977

² MANDER 1764

³ PANOVSKY 1971

⁴ SVÁTEK 1879

⁵ CHYTIL 1904

⁶ MORÁVEK 1937

Albrechta Dürera. In: *Umění XX*, 1972, 149–162⁷. Jedno z nejobsáhlejších souhrnných děl o této epoše přináší kniha tří autorů **Fučíková/Bukovinská/Muchka** *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.* 1988. Češky tato kniha vychází jako *Umění na dvoře Rudolfa II.*⁸, Praha 1991. Je zde představen obsáhlý výčet autorů a také vlivy, které je ovlivňovali, Albrechta Dürera u mnohých nevyjímaje. Velký přehled o mnohých dílech formou katalogových hesel přináší: *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*⁹, Praha 1997, který doprovázel stejnojmennou výstavu. U mnohých děl se dá sledovat kontinuita a Dürerovým dílem. Vlivům Dürerovi tvorby se z novějších publikací zabývá také stať v katalogu editovaném **Olgou Kotkovou** *Albrecht Dürer: Růžencová slavnost 1506-2006*¹⁰.

⁷ FUČÍKOVÁ 1972

⁸ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991

⁹ FUČÍKOVÁ 1997

¹⁰ KOTKOVÁ 2006

III. Albrecht Dürer

3. 1. *Albrecht Dürer a jeho osobnost, jeho grafické a malířské dílo*

3.1.1 Osobnost Albrechta Dürera

Albrecht Dürer patří se svým rozsáhlým dílem mezi nejvšestrannější osobnosti, které mohla Záalpská renesance nabídnout. Jeho původ se váže k Uhrám a k vesničce Atjós, odkud pocházeli jeho předci. Atjó v překladu znamená „dveře“, stejně jako „Tür“ a „Dürer“, což se dá přeložit jako „Rodák z Atjós“. Avšak už jeho děd Anthoni opustil chov koní a dobytka a stal se zlatníkem. Jeho otec Albrecht pak přesídlil z Uher do Norimberka. Zde se oženil s Barbarou Holperovou, která pocházela ze zlatnické rodiny.¹¹

Albrecht se narodil 21. května 1571 jako třetí z celkem 18 dětí. Dospělosti se kromě něj ještě dožili dva bratři. Andreas, který byl zlatníkem a Hans, který byl také malíř. Tento Dürerův o 19 let mladší bratr bohužel nedosáhl podobného věhlasu. Jeho společné cestě s Albrechtem do Benátek zabránila jejich matka. Od roku 1527 působil jako dvorní malíř na dvoře polského krále Zikmunda v Krakově. Avšak nedlouho potom ve věku 44 let umírá.¹²

Už jako mladý se Albrecht učil ve zlatnické dílně svého otce. Známy je jeho autoportrét, který nakreslil jako třináctiletý olůvkem. Mezi lety 1486-1489 je v učení u norimberského malíře Michaela Wolgemuta. Rok na to se vydal na zkušenou, jak bylo v té době zvykem, jeho cesty vedly do Horního Porýní. V Colmaru navštívil dílnu Martina Schongauera, ale bohužel to už bylo v době, kdy byl malíř mrtvý.¹³

Nedlouho poté se vrátil do Norimberka, kde se 7. července 1494 oženil s Agnes Freyovou, dcerou norimberského zlatníka Hanse Freye.¹⁴ Ještě na podzim téhož roku se

¹¹ ULLMAN 1982, 6-7

¹² TURNER 1996a, 445

¹³ TURNER 1996a, 428

¹⁴ DÜRER 1982, 49

vydal na cestu na jih, směrem do Itálie. Nejsou přesně známa místa, která navštívil, ale s největší pravděpodobností poprvé navštívil Benátky.

V roce 1495 se vrací zpět do Norimberku, kde získává občanství a zakládá si vlastní dílnu. V tomto období vytvořil cyklus slavných dřevorezů jako je *Apokalypsa*, *Život Panny Marie* nebo *Velké pašije*.

V roce 1505 následovala další cesta do Itálie. Není přesně známo, která města při tomto pobytu navštívil, ale do historie se zapsal jeho pobyt v Benátkách, kde byl ovlivněn zejména tvorbou předního benátského mistra Giovanni Belliniho. Jeho pobyt bývá asi v první řadě spojován s jeho dílem později pojmenovaným jako *Růžencová slavnost*. Tento oltářní obraz vytvořil na zakázku německých obchodníků usazených v Benátkách. Z pobytu jsou dochovány ještě další obrazy jako *Dvanáctiletý Ježíš v chrámě* nebo *Madona s čížkem*.¹⁵

Po návratu vytváří další známé obrazy. Od roku 1512 je ve službách u císaře Maxmiliána I., v němž vidí obraz ideálního panovníka, který opět sjednotí celé křesťanský svět. V této době vytváří své nejznámější mědiryty jako je *Rytíř, smrt a ďábel*, *Sv. Jeroným ve své pracovně* a *Melancholie*. O několik let později Dürera zasáhne smrt Maxmiliána.

V závěru svého života se věnoval hlavně kromě umělecké činnosti také psaní teoretický pojednání. Jeho zájem směřoval nejen k zájmu o lidské tělo, ale také k pojednání o opevňování měst.

Při své cestě do Nizozemí chtěl Dürer poznat také nové předměty ze zámoří a seznámit se s novými exotickými zvířaty. Nakreslil dosud nepoznaného nosorožce.

Z nemoci sleziny, která ho provázela už od návštěvy Nizozemí v roce 1521, se Albrecht Dürer už neuzdravil. Trpěl horečkami, nevolností, mdlobami a bolestmi hlavy. Umírá 6. dubna 1528 v Norimberku ve věku 56 let. Posmrtně je ještě vydán jeho spis, který se zabývá proporcemi lidského těla.¹⁶

¹⁵ KOTRBOVÁ 1984, 200

¹⁶ KOTKOVÁ 2006, 7

3.1.2. Grafické a malířské dílo

Rané období své tvorby začíná Dürer v dílně svého otce, kde vznikl už zmiňovaný *Autoportrét*, kresba provedená olůvkem (1484; Vídeň, Albertina). Z obrazu ještě vyzařuje středověké cítění, ale též souvisí se získáním většího sebevědomí umělce jako jedince. Roku 1486 přišel získat zkušenosti do dílny Michaela Wolgemuta, norimberského malíře, řezbáře a grafika. Už z dílny svého otce se vyznal v technice mědirytu, ten je vedlejším produktem zlatnického řemesla.¹⁷ Mědiryt jako klasická grafická technika patří mezi tisky z hloubky, kde barva zaplňuje rýhy linií a přenáší se odtud tlakem na papír. Kresba se ryje ocelovými rydly do hladkého povrchu měděné desky. Linie jsou velmi ostré a jejich síla se mění podle tlaku rydla.¹⁸ Ve Wolgemutově dílně k tomu ještě přidal znalost dřevořezu, který byl původně odnoží řezbářského řemesla. Dřevořez je oproti mědirytu technika tisku z výšky, při níž není třeba takového tlaku na plochu a není tak finančně náročný, proto byl už od 15. století oblíbený mezi širšími vrstvy obyvatelstva.¹⁹

O velikonocích 1490 ukončil Dürer své učení u Wolgemuta a vydává se na vandrovní cestu do Dolního Porýní a Nizozemska. Na této cestě už nezastihl Martina Schongauera, mistra mědirytu. V jeho dílně se pak zdokonaloval v rytině u jeho bratra. Chadraba se o Dürerově ryteckém umění vyjadřuje takto: „*V mědirytu klade po stránce vnější důraz na studium skutečnosti v její objemnosti a rozmanité hmotnosti, látkovosti, na vyjádření rozdílů mezi sukem, kovem, dřevem atd., po stránce vnitřní na hloubavou meditaci o světě, vedenou zpytujícím rozumem, a na hledání přírodních zákonitostí. V dřevořezu naopak po vnější stránce převažuje vyjádření pohybu a dění, reálného i vysněného, nad pozorováním skutečnosti v její staticky hmotné podobě, má většinou ráz aktuality, reportáže, je přímým odrazem a odpovědí na události.*“²⁰

¹⁷ ANZELEWSKY 1980, 19–20

¹⁸ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 127

¹⁹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 53

²⁰ CHADRABA 1964, 18-19

Dürerovi další kroky směřovaly následně do střediska knihtisku a humanismu do Basileje, kde byla slavná tiskařská dílna. V této době vzniká jeho cyklus dřvořezů inspirovaný komediemi.²¹

Po návratu do Norimberku se v roce 1494 uzavírá sňatek s Agnes Freyovou, který byl předem domluvený jeho rodiči. Brzy po svatbě podniká svou první cestu do Itálie. Ubíral se přes Alpy, zastávky této své cesty zachytil Dürer na akvarelech. Na zpáteční cestě dokumentoval své dojmy akvarelem *Pohled na Arco* (1495; Paříž, Louve).²²

Kopírováním rytin a kreseb v Benátkách si osvojuje formu krásného člověka. Italské vlivy se u něj projeví spíše v pojetí figury a jejím pojetí hmotně plastického objemu. Není vyloučeno, že první podnět k vytvoření díla *Apokalypsy* (1496-1498) získal už za svého pobytu v Benátkách a ztvárnil ho o několik let později, poté co se vrátil do Norimberku. Tento cyklus patnácti dřvořezů, je ilustrací k poslední knize Nového zákona, Zjevení sv. Jana. Ne nadarmo jsou tyto listy považovány za vrcholné dílo Dürerova raného období. Celostránkové ilustrace mají platnost samostatných obrazů. Dürer také vydával jednotlivé listy jako volné obrazové letáky bez textu. Jeho obrazy mluví „samy za sebe“.²³ Avšak v tomto období se nemohl plně v Dürerově díle objevit italský odkaz, Chadraba to vysvětloval tak, že německá společnost byla protkaná reformačními snahami se velmi kriticky stavěla vůči všemu italskému a renesančnímu. Spatřovala v tom něco protiněmeckého.²⁴ Toto téma je diskutabilní.

Cyklem, který je v časové rozmezí vzniku blízký Apokalypse jsou *Velké pašije* (1497-1500, 1510-1511) a *Život Panny Marie* (1503-1510), avšak doba jejich tvorby je rozdělená, jelikož část vzniká až po jeho druhé italské cestě v letech 1510-1511. Tímto časovým rozestupem vzniká i rozdíl ve stylovém pojetí částí tohoto cyklů.²⁵

²¹ HÜTT 1971, 1148-1149

²² FRIEDLÄNDER 1921, 36-42

²³ CHADRABA 1964, 23–25

²⁴ CHADRABA 1964, 49

²⁵ NOVOTNÝ 1935, 23

Na přelomu století se také začal zabývat teorií umění, zejména naukou o proporcích a naukou o přírodě a přírodními zákonitostmi. Z této doby pochází jeho *Oltář Paumgartnerů* (1502-1504; Mnichov, Alte Pinakothek), se svým centrálním výjevem Narození Páně a dvěma křídly na bocích ještě navazuje na středověké gotické oltáře, ale v jeho pojetí už předjímá nové ztvárnění, které se plně projeví po jeho druhé návštěvě Itálie. Z této doby pochází jeho *Klanění tří králů* (1504; Florencie, Galleria degli Uffizi) a nejznámější akvarely s přírodní tematikou *Mladý zajíc* (1502) a *Velký Drn* (1503; Vídeň, grafická sbírka Albertina). Začíná tvořit již zmíněný grafický cyklus *Život Panny Marie*, který dokončuje po návratu z Itálie a mědiryt *Adam a Eva* (1504; jedna z rytin Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle).²⁶

Dürerovo střední období může vidět v jeho druhé cestě do Itálie, kde roku 1505 odcestoval. V Benátkách byl znám jako autor rytin, ale místní umělci měli pochybnosti o jeho koloristických schopnostech. Pobyt zde je ovlivněn zejména tvorbou Giovanniho Bellinoho, předního benátského mistra, který se mu při tomto pobytu stal učitelem a přítelem. Spřízněné duše mohl také vidět v Giovanninovi bratru Gentile Bellinim a jejich švagru Andrei Mantegnovi z Mantovy.

Tento pobyt je nesmazatelně spojen se zakázkou pro německé obchodníky usazené v Benátkách, pro jejichž benátský farní kostel San Bartolomeo namaloval v roce 1506 oltářní obraz později nazývaný *Růžencová slavnost* (1506; Praha Národní galerie)²⁷. Z období malby tohoto obrazu se zachovala bohatá korespondence, kterou udržoval se svým přítelem Willibaldem Pirckheimerem. Během svého pobytu v Benátkách namaloval ještě další obrazy *Madona s čížkem* (1506; Berlín Gemäldegalerie) nebo *Dvanáctiletý Ježíš v chrámě* (1506), který vzniká v krátké době, před nás se tu staví známý novozákonní motiv mladého Krista.²⁸

Po návratu do Norimberku na počátku roku 1507, i přes nabídku benátské rady, která ho chtěla zaměstnat, si Dürer naplno uvědomuje rozdíly mezi postavením novověkého umělce a středověkého malíře-řemeslníka.²⁹

²⁶ FRIEDLÄNDER 1921, 72-102

²⁷ Dílů bude věnována samostatná kapitola.

²⁸ KOTRBOVÁ 1984, 200

²⁹ CHADRABA 1964, 78-79

Vrací se opět k tématu prarodičů *Adam a Evy* (1507; Madrid, Museo del Prado), které ztvárnil už ve svém mědirytu v roce 1504, snaží se v nich promítnout dokonale kánon lidských těl, když jeho zájem opouští okolní prostředí a plně se soustředí na těla.³⁰

Mecenáše po italském vzoru našel v osobě saského kurfiřta Fridricha Moudrého. Pro něj namaloval, podle svého dřívějšího dřevořezu obraz s motivem *Umučení Deset tisíc křesťanů* (1508; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), kde byl značně omezen jeho výškou, která byla metr. Oproti tomu frankfurtský kupec Jakob Heller umožnil Dürerovi namalovat obraz skutečně monumentálních rozměrů pro frankfurtský dominikánský kostel. Tento obraz nazývaný *Hellerovým oltářem* (1508-1509) s námětem nanebevzetí Panny Marie se zachoval pouze v kopii (dnes Frankfurt nad Mohanem, Historisches Museum). Dürer zde ještě využil gotické zásady střední desky a postraníh křídel, avšak zde rozvíjí malbu po italském způsobu.³¹

V roce 1511 uplatňuje monumentální styl v desce s námětem *Všech Svatých* (1511; Vídeň, Kunsthistorisches Museum). Obraz s ústředním motivem sv. Trojice obklopené všemi svatými uzavírá bohatým rámem po Italském vzoru. Otázkou zůstává, zde bylo v tomto dílo těženo z četby sv. Augustina, který se myšlenkou „obce boží“ zabýval, a jestli toto pojetí je vychází od Dürera nebo bylo přáním donátora. Tímto obrazem už předjímá mystické pojetí barokního obrazu.³²

Jak už bylo zmíněno, po návratu z Itálie se Dürer vrací k motivům Ježíšova utrpení a Mariina života, dokončuje *Velké pašije*, *Život Panny Marie* a začíná s tvorbou *Malých pašijí* (1509-1511), souborem třiceti sedmi dřevořezů.

V roce 1512 se dostává do služeb císaře Maxmiliána, pro kterého tvoří monumentální grafické práce.³³

Mědirytiny pro svou jemnost a přesnost linii propojí celou Dürerovu tvorbu jako červená nit, ale ty z let 1513-1514 spojuje mravně-filozofické téma a hluboce

³⁰ ANZELEWSKY 1988, 140

³¹ CHADRABA 1964, 80–81

³² ANZELEWSKY 1980, 150

³³ HÜTT 1971, 1630-1631

spekulativní téma. *Rytíř, smrt a ďábel* (1513), *Svatý Jeroným ve své pracovně* (1514) a *Melancholie I* (1514; všechny rytiny v Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Právě tyto tři rytiny vyvolávají spoustu otázek a dá se v nich hledat mnoho hledat mnoho skrytých významů, které bezpochyby skrývají.³⁴

V Dürerově pozdním období na něj zapůsobila hlavně smrt císaře Maxmiliána a také existenční problémy, jelikož mu přestala být vyplácena renta, kterou mu císař stanovil. V roce 1520 se účastní korunovace Karla V., Maxmiliánova vnuka. Během této cesty navštěvuje Nizozemí, kde se obdivuje poklady dovezené z Ameriky a seznamuje se cizokrajnými zvířaty. V této době se už projevují zdravotní problémy.³⁵

V této době vzniká také rozsáhlý soubor portrétů. Vrcholem tohoto období může být právem považován monumentální deskový obraz *Čtyři apoštolové* (1526; Mnichov, Bayerische Gemäldelesgen). Obraz namaloval z vlastní vůle pro poradní síň Norimberské radnice. Postavy jsou rozděleny po dvou na dvou deskách a plně zobrazují Dürerovu vizi silných mužů. Zároveň můžou být považovány za čtyři lidské temperamenty. Jsou znázorněním „pravých mužů“ a „pravých proroků“. Tímto také Dürer varuje lidi před „falešnými proroky“. Tyto postavy nemají být lidskými bohy, ale hrdinskými lidmi. Vzhledově nemůžou být považováni krásné postavy, ani v nejmenším odpovídají představě antikizujícímu kánonu. Jsou však znakem hluboce přemýšlejícího člověka, který si našel místo uprostřed zmatků doby. Jsou osvětleni z pravé strany a toto světlo přirozeně umocňuje mohutnou plastiku a dává lépe promluvit jejich gestům.

Při srovnání mědirytových podobizen jde poznat, že Dürer v osobě Jana portrétoval Filipa Melanchtona a v osobě Marka svého přítele Willibalda Pirckheimera. O dalších dvou osobách Petra a Pavla nemůžeme s určitostí říct, zda se také nejedná o kryptoportréty.³⁶

V pozdním období se Dürerovo dílo stává vážnějším, mohla snad za to i pokračující choroba, který mu ztrpčovala život. V jeho kresbě olůvkem *Muž bolesti*³⁷ se

³⁴ PANOFSKY 1971, 151

³⁵ ANZELEWSKY 1980, 207–225

³⁶ CHADRABA 1964, 128–131

³⁷ PANOFSKY 1971, 241

ukazuje christomorfní autoportrét, bolestí ztrápeného muže. Na vlastní utrpení ukazuje i pozdní perokresba *Nemocný Dürer* (1519; Brémy, Kunsthalle), která přesně ukazuje, jeho bolavé místo. Na obraze vyskytuje i poznámka, která Dürerovu bolest dokládá.³⁸

Kromě umělecké činnosti se v tomto období Dürer také věnoval psaní teoretických pojednání. *Návod k měření* (1525), *O opevňování měst, zámků a městysů* (1527) a *Čtyři knihy o proporci lidského těla* (1528), které vyšly až posmrtně.³⁹

6. dubna 1528 Dürer umírá, byl pohřben pod prostou bronzovou náhrobní deskou na hřbitově Johannisfriedhof. Jeho přítel Willibald Pirckheimer pro něj složil epitaf: „Quicquid Alberti Dureri mortuale fuit, sub hoc conditur tumulo.“ – „Vše, co bylo z Albrechta Dürera smrtelné, leží pod tímto náhrobkem.“⁴⁰ Avšak Dürerova smrt odstartovala pouze další etapu, kterou bychom mohli nazvat „Dürerovskou renesancí“, tady se jeho odkaz objevuje v dílech jeho přímých následovatelů a něco později i na dvoře Rudolfa II., který tento směr v umění podporoval a můžeme ho plným právem řadit mezi Dürerovi největší znalce a obdivovatele.

3. 2. Růžencová slavnost a Dürerova díla ve sbírce Rudolfa II.

3.2.1. Dürerova díla v Rudolfínských sbírkách

Kompletní seznam všech Dürerových děl, které se nacházely za Rudolfova panování ve sbírkách na Pražském hradě, je velmi složité poskládat dohromady. K dokládání a určování děl nám můžou pomoci inventáře hradních sbírek, které byly pořizovány, a také dobové zápisy.

Jednou takovou může být i dobové svědectví, které napsal Karel von Mander, autor slavných životopisů nizozemských a německých malířů. Ten mezi léty 1601-1603 navštívil novou galerii Rudolfova císařského paláce a vydal o ní svědectví.⁴¹

Pokud je obecně přijímaná Manderova identifikace uvedených děl správná, mohl zde vidět *Klanění tří králů* (1504; Florencie, Galleria degli Uffizi), k jejímu zisku císaři

³⁸ HLAVÁČEK 1982, 190

³⁹ PANOVSKY 1971, 242–284

⁴⁰ HLAVÁČEK 1982, 22

⁴¹ KOTKOVÁ 2006, 117

pomohl Hans von Aachen.⁴² Dále zde viděl *Madonu s čížkem* (1506; Berlín, Gemäldegalerie) namalovanou stejně jako *Růžencovou slavnost* za mistrova pobytu v Benátkách, obraz *Adam a Eva* (1507, pravděpodobně totožný s exemplářem v madridském Pradu), dále obraz *Všech svatých* (1511) a *Umučení Deseti tisíc křesťanů* (1508; obojí Vídeň, Kunsthistorisches Museum). Posledním obrazem, který Mander uvedl, je nejednoznačně identifikované *Nesení kříže*.⁴³

Avšak za Manderovy návštěvy v Praze se ještě Růžencová slavnost v císařských sbírkách nenacházela, protože její koupě proběhla až v roce 1606, v jednáních se rovněž angažoval Hans von Aachen.⁴⁴ 10. března 1606 psal císařův tajemník v Benátkách Bernardino Rossi o uzavření koupi. Můžeme se jen domnívat, že koupě byla v roce 1604 už téměř jistou záležitostí, proto aby byla Růžencová slavnost zmíněna v seznamu Karla van Mandera.⁴⁵

Dürerovy výtvořby byly kromě obrazárny uloženy i v kunstkomoře. Inventář z roku 1619 seznamuje čtenáře s uspořádáním sbírek, ale část, která uvádí obrazy je pravděpodobně ztracena. Nejstarší dochovaný soupis obrazů pochází až z roku 1621, devět let po smrti Rudolfa, kdy jeho někdejší sbírka byla ochuzena o mnoho významných kusů, jelikož jejich hlavní odvoz byl krátce po Rudolfově smrti.

Fedja Anzelewsky soudí, že v Rudolfově majetku byla i *Podobizna Albrechta Dürera staršího* 1490 (1490Florence, Galleria degli Uffizi), slavná *Vlastní podobizna* (1493; Paříž, Musée du Louvre), její miniaturu použil Daniel Fröschl na své *Panně Marii s dítětem* (po 1604) a známá tzv. *Hallerova Madona s dítětem* (Washington, National Gallery of Art).⁴⁶

⁴² FUČÍKOVÁ 2010, 7

⁴³ KOTKOVÁ 2006, 117

⁴⁴ FUČÍKOVÁ 2010, 7

⁴⁵ KRAMÁŘ 1935, 9

⁴⁶ ANZELEWSKY 1991, 117

V inventáři z roku 1619 jsou zmíněna pouze grafická díla, která byla připsána Dürerovi.⁴⁷ Můžeme se pouze domnívat, že inventář obrazu je v současné době nezvěstný, protože by bylo s podivem, kdyby nebyl proveden.

Podobizny Johanna Klebergera, (1526; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), kterou Rudolf získal od norimberských Imhoffů v roce 1588, v jejichž majetku se nacházela celá řada prací Dürera i jeho následovníků, s prací pro ně je spojován i Hans Hoffmann.⁴⁸

S Pražským dvorem jsou pravděpodobně svázaný i další kusy z vídeňského Kunsthistorisches Museum: *Kojící Madona s dítětem* z roku 1503, *Podobizna mladíka* (na rubu *Stařena s měšcem peněz*, 1507) a *Madona s Ježíškem*, jenž drží rozkrojenou hrušku (1512).⁴⁹ Z níž pravděpodobně vycházel Daniel Fröschl ve své kresbě *Madony s Ježíškem* a ve své malbě *Madony s hrozny*.

Z uvedených zdrojů je patrné, že Rudolfova sbírka ve své době patřila k největším souborům Dürerových děl. Koupí Růžencové slavnosti v roce 1606, můžeme právem považovat za vrchol tohoto sběratelského úsilí Rudolfa II.

3.2.2. Růžencová slavnost

Toto Dürerovo vrcholné dílo, které vytvořil během svého pobytu v Benátkách i přes svůj pohnutý osud v průběhu staletí stále působí mocným dojmem. Obraz v sobě má charakteristické znaky benátské malby.

Ráda bych nastínila jeho stručný popis. Růžencová slavnost je pojata jako figurální obraz s uctíváním nebeské královny sborem věřících. Dürer v této malbě navázal na oblíbenou praxi růžencových bratrstev v německy mluvících. Dominantní je postava Panny Marie v modrém sedící uprostřed obrazu, držící na klíně malého nahého Ježíška. Po její levé straně se nachází klečící papež a po pravé císař. Společně tvoří jehlancovitý útvar. Malý Ježíšek pokládá věnec z květů na hlavu papeži a panna Maria

⁴⁷ MORÁVEK 1937, XX

⁴⁸ KOTKOVÁ, 2006, 118

⁴⁹ KOTKOVÁ 2006, 118

císaři na druhé straně. Ti dva si při této příležitosti sundali insignie své moci, a tak jsou papežská tiára i královská koruna položeny na zemi před nimi. Před Pannou Marií sedí na zemi anděl hrající na loutnu, dva další andělci nad ní, jí korunují a další dva drží výše nad ní zelený baldachýn. Z obou stran za papežem i za císařem se nachází zástupy klečících věřících, kterým jsou sbory andělku a jedním svatým nasazovány na hlavy věnce z květů. Vpravo pod stromem, za zástupem věřících stojí vyobrazený Albrecht Dürer s cedulkou, která diváky informuje o vzniku díla. V pozadí v zadním plánu vlevo se nachází stromový háj a na pravé straně pohoří s náznakem domů pod ním.

Na obraze Dürer využil benátský motiv cartellina neboli cedule, na níž je napsáno, že právě on je autorem tohoto obrazu. Honosnost a sebevědomí ještě umocňuje jeho polofigurální postava s jeho vlastní podobiznou, která onu ceduli drží, ta nese latinský text: „Exegit q...inque / mestri spatio Albertus / Dürer Germanus / .MDVI. / AD.“⁵⁰

Obraz byl malován pro nově založené růžencové bratrstvo v Benátkách, které bylo založeno v roce 1480 německým mnichem Johannesem z Erfurtu. Vznik růžencových bratrstev je spojen s řádem dominikánů, který pomáhal ukojit touhu běžných vrstev obyvatelstva po osobní zbožnosti. Základem je deset opakování modlitby Zdravas Maria, doplněné modlitbou Otčenáš. Avšak modlitba měla mnoho variací, mohla probíhat samostatně, v nejjednodušší formě opakování, jako vlastní rozjímání nebo složitější formou ve společenství. Do těchto bratrstev mohli vstupovat lidé bez ohledu na jejich postavení, pohlaví nebo na majetek.

Dne 22. března 1504 schválila benátská Rada deseti založení bratrstva k uctívání Panny Marie Růžencové v kostele San Bartolomeo. Představa objednavatelů mohla být ovlivněna obrazem v dominikánském kostele v Kolíně nad Rýnem.⁵¹

„Ikonografie Dürerovy oltářní desky zobrazuje modlitební bratrstvo před Marií v jeho celkové univerzalitě, papež a císař Svaté říše římské Maxmilián jsou pojímáni jako vůdci křesťanství, stejně tak jako sv. Dominik, který korunuje patriarchu věncem růží. V modlitebním bratrstvu se členové stávají součástí univerzální křesťanské komunity. Touhou členů podílet se na udělených odpustcích univerzálního bratrstva

⁵⁰ LÜBBEKE 2006, 23

⁵¹ BARTILLA 2006, 33-37

*vyjadřuje snad první znázornění daru růžence, a to v podobě věnce růží. Korunovace věncem růží vyjadřuje naději, že milosrdenstvím budou zahrnuti i členové růžencového bratrstva.*⁵²

Když Dürer přijal tento úkol, byl v Itálii už znám jako dobrý kreslíř, ale bylo mu vytýkáno, že zaostává v barvě, tímto obrazem chtěl všechny tyto spekulace vyvrátit. O průběhu prací na obraze nám může zprávy podávat jeho korespondence, kterou vedl se svým přítelem Willibaldem Pirckheimerem.⁵³

Tato deska, která mu přinesla velkou slávu, mu však nepřinesla tak velké finanční ohodnocení, protože za ní dostal 110 rýnských zlatých.⁵⁴

O sto let později projevil zájem o tuto desku Rudolf II., na svém dvoře už měl rozsáhlý soubor Dürerových děl. Kupní cena obrazu byla 700 benátských dukátů a zvláštní odměna 200 dukátů kněžím při San Bartolemu.⁵⁵ Už v tehdejší době byla koupě Růžencové slavnosti považována za velmi spekulativní a nejen kvůli svému přesunu z Itálie do Prahy. Vyskytly se teorie, že už tehdy mohla být deska poškozená. Po Rudolfově smrti jako jeden z mála Dürerových obrazů zůstává v Praze. Je jen hypotézou, zda za to mohl její špatný stav, že byla ušetřena při rabování Švédy v roce 1648 nebo jestli byla dobře ukryta, či jí jen zapomněli. Po dlouhých desetiletích, kdy zápisy o Růžencové slavnosti byly strohé a neúplné, je v inventářích z let 1718, 1737, 1763 a 1782 opakovaně uváděno ke stavu obrazu Růžencová slavnost: „so ganz ruinirt“. Její smutný osud v hradních sbírkách zakončila nechvalně proslulá aukce z 13. května 1782, kdy obraz jako nepotřebný ze sbírek vyřazen a následně prodán. Po různých peripetiích se obraz nakonec dostává v roce 1793 k opatu strahovského kláštera premonstrátů Václavu Meyerovi.⁵⁶

Špatný stav vedl k tomu, že v letech 1839-1841 musela být deska ošetřena, to provedl na žádost opata Jeronýma Josefa Zeidlera malíř Johann Gruss starší. Bohužel

⁵² BARTILLA 2006, 38

⁵³ DÜRER 1982, 102-118

⁵⁴ KRAMÁŘ 1935, 3

⁵⁵ KRAMÁŘ 1935, 9

⁵⁶ KOTKOVÁ 2006, 126

některé části obrazu byly přemalovány, můžeme to nejvíce vidět v obličeji Panny Marie nebo v profilu papeže. Touto přemalbou se ztratil i motiv mouchy, která seděla na koleni Panny Marie a působila v některých ohledech až legendicky, jak nás o tom informuje stať Lubomíra Konečného v katalogu.⁵⁷ Tento motiv se stále nachází na kopii, která je uložena ve Vídni a asi nejvíce nás může informovat o původním vzhledu tohoto obrazu, jelikož v současnosti je jediným obrazem, který takto mapuje její nejpravděpodobnější původní vzhled.⁵⁸

K výročí 500 let od namalování tohoto slavného obrazu, byla uspořádána výstava, která mapuje události spojené s tímto obrazem. Společně vyšel i katalog, z něhož má práce částečně čerpat.

⁵⁷ KONEČNÝ 2006, 41-52

⁵⁸ KOTKOVÁ 2006, 133–135

IV. Umělci na dvoře Rudolfa II. inspirování

Albrechtem Dürerem

4.1. Rudolf II. a umělci na jeho dvoře

4.1.1. Rudolf II. jako sběratel a jeho sbírky

„V pravdě zakončuje doba rudolfínská periodu renesance italské, dobu Rafaela a Michelangela, a připravuje novou fázi, dobu Rubense a Rembranta. V té době, kdy Itálie v říši umění sklonila žezlo, a dříve, než chopilo se ho Flandersko s Holandskem, stal se dvůr Rudolfínský, na němž sever s jihem podávaly si ruce, dočasným centrem uměleckým, v němž slučovaly se veškeré umělecké směry a snahy Evropy. A v tom právě spočívá význam doby rudolfínské a Prahy rudolfínské, význam faktický a světový.“⁵⁹

Takto se o době Rudolfa II. vyjádřil na začátku své přednášky Karel Chytil. Jako první se začíná zajímat o Rudolfínské umění, které je podle něj důležitým uměleckým mezníkem.

Dřívější všeobecný názor, že císař se uměním začal obklopot až v pozdější době, kdy byl znechucen vladařskými povinnostmi je značně zavádějící, jelikož zprávy o jeho sbírkách pocházejí už z počátku jeho vlády, nedlouho potom, co se svým dvorem přesídlil do Prahy. Jednu z nich podává obchodník Hans Ulrich Krafft, který v roce 1584 navštívil Prahu a měl možnost v doprovodu Bartholomea Sprangera si prohlédnout sbírky.

Rudolf si cestu k umění našel už za při svém pobytu ve Španělsku, díky tomu měl možnost seznámit se s bohatým uměleckým dvorem svého strýce Filipa II., který byl velkorysým mecenášem umění. Zde poznal díla slavných mistrů, jako byl Correggio, Parmigianino, Tizian, Bosch nebo Pieter Bruegel st. Při zpáteční cestě navštívil i několik Italských měst, Milán, Mantova nebo Janov, to na mladého prince jistě zapůsobilo. Také jeho otec Maxmilián II. na svém dvoře podporoval umění a mnoho jeho umělců se pak po jeho smrti přesunulo do služeb Rudolfovým. V neposlední řadě mohl taky jeden ze vzorů vidět i v dalším strýci arcivévodovy

⁵⁹ CHYTIL 1904, 3

Ferdinandu Tyrolském, mladším bratru svého otce. Část sbírek jeho otce mu po jeho smrti připadla a tak se mohla stát základem pro jeho, v dalších letech rozrůstající se sbírku.⁶⁰

V době, kdy se Rudolf rozhodl usadit v Praze, žilo tady asi padesát tisíc obyvatel, právě císařovo přesídlení znamenalo velký příslib nejen pro obyvatele, jelikož přesídlení celého dvora znamenalo příliv mnoha lidí a s tím souvisel rozvoj řemesel a nabídku mnoha pracovních míst.⁶¹

V roce 1583 požádal české stavy o mimořádný příspěvek na opravy Pražského Hradu, ty mu vyhověly.

Už jeho nástupu na trůn stál v popředí Rudolfova zájmu Albrecht Dürer, pro to Rudolf posílal své agenty, aby pro něj díla tohoto umělce kupovali. Nebyl to jen zájem o tohoto umělce, ale možná i konkurenční soupeření s kurfiřtem Maxmiliánem I. Bavorským (1573-1651), který také projevoval zájem o díla tohoto velikána Záalpské renesance. Právě proto ocenil Rudolf II. služeb Hanse Hoffmanna⁶², který byl od roku 1585 v jeho službách a řadil se mezi největší znalce Dürerova díla tehdejší doby. Po jeho smrti se musel císař plně spolehnout na svůj úsudek.⁶³

Ani Itálie nebyla bez císařova zájmu, i zde měl své agenty. V Římě měl své stálé agenty a v Benátkách byla Dürerova Růžencová slavnost, o kterou se dlouho zajímal a konečně jí v roce 1606 získal, jak už bylo zmíněno.

Jeho zájem nebyl omezen pouze na nákupy starších mistrů, objednával i díla malířů ještě žijících, k nejznámějším zakázkám patří série Alegorií lásky od Veronese. Díky svému velkému zájmu o umění, byl také hojně zahrnován dary z vévodských i méně urozených dvorů, které si ho měly naklonit a získat jeho pomoc a podporu. Příležitostně jeho sbírky obohacovaly i různé dary od měst, město Augsburg mu věnovala dvě řezby Adama a Evy, jejichž autorem měl být samotný Albrecht Dürer.⁶⁴

⁶⁰ FUČÍKOVÁ 1991, 214–215

⁶¹ FUČÍKOVÁ 1991, 29

⁶² Věnována samostatná kapitola viz 5. Hans Hoffmann

⁶³ FUČÍKOVÁ 1991, 217–218

⁶⁴ FUČÍKOVÁ 1991, 220–224

Velkou měrou k rozšiřování sbírek se zasloužili i dvorní umělci. Dílny měli umístěné na Pražském hradě a v nedalekém okolí. Velikost sbírky a její neustálé narůstání si vyžádalo i přistavování prostor pro ně určených. Právě jednou z opomíjených částí Rudolfova života, bývá jeho stavební činnost, která si také zaslouhuje pozornost, i když nejvýznamnější stavební realizace zmizely v důsledku pozdějších barokních přestaveb. Je známo, že Rudolf podporoval opravu katedrály a přispěl na dokončení kaple sv. Vojtěcha a přestavbu kaple Všech svatých.⁶⁵

Nejen v souvislosti se sbírkami začalo na počátku devadesátých let se stavbou tzv. „*Gangbau*“. „*Chodbové stavení při staré románské hradební zdi, které bylo dvoupatrové a mělo spojit obytný trakt s nově vybudovanými stájemi a velkým sálem nad nimi při severním vstupu do Hradu.*“⁶⁶

Na této části Hradu se pracovalo ještě v roce 1603 společně se schodištěm v tzv. Matematické věži, které propojovalo první a druhé patro budovy. Španělský sál byl dokončen už v roce 1597, výzdoby jeho stropů se ujali Paul a Hans Vrideman de Vries. V roce 1602 se začal budovat komplex speciálně určený pro císařovu sbírku označovaný jako „*Neubau*“, nové stavení. Tato budova se skládala z koníren ve dvou podlažích a prostorného sálu, který byl téměř dvakrát širší než Španělský sál. Budova byla dokončena v roce 1606, s tím může souviset i jediný zachovaný inventář, který vznikl za Rudolfova života. Uspořádal ho Daniel Fröschl v roce 1607, což bylo krátce po definitivním rozmístění sbírek. Bohužel se nedochovaly originální návrhy a žádná ze staveb si neudržela původní vzhled.⁶⁷

Kunstkamora byla v prvním patře Chodbového stavení a skládala se ze tří místností, nazývána „*vordere Kunstkammer*“, přední kunstkamora. V průchodu v Matematické věži byla další, nazvána pouze „*Kunstkammer*“, kunstkamora. V druhém patře byla místnost jediná „*vorderer Gang*“, přední chodba, v ní našla umístění obrazárna. Délka celého chodbového stavení činila asi 100 metrů, šířka 5,5, výška v prvním patře 3,5 a v druhém 5 metrů.

⁶⁵ MUCHKA 1991, 179–185

⁶⁶ FUČÍKOVÁ 1991, 226

⁶⁷ FUČÍKOVÁ 1991, 227–228

Španělský sál po vzorů galerií 16. století nebyl příliš široký, ale zato dlouhý a osvětlený pouze ze severní strany.⁶⁸

S tím, jak to v samotných místnostech vypadalo a kde co bylo umístěno, nás informují některé inventáře. Inventář z roku 1621 říká, že v kunstkomoře bylo 20 skříní, které zřejmě stály u stěn bez oken. Uprostřed místnosti byl velký zelený stůl a řada dalších truhlic a sekretářů, které stály kolem oken. Popis se dále přesunuje do třech místností přední kunstkomory, kde bylo vybavení nábytkem podobné. Nacházelo se zde 17 velkých skříní a řada dalších nečíslovaných skříní, truhlic a stolů umístěných mezi okny u stěn. Byl zmíněn i soupis obrazů, které se nacházely na stěnách pod římsou mezi okny, uložených na lavice nebo položených na zemi. Španělský sál byl věnován výhradně Rudolfově obrazárně, ale i zde bylo uloženo podobné, obrazy tedy jen nevysely, ale byly uloženy na lavicích a po zemi. Část obrazů byla i ve dvou místnostech, pravděpodobně západně od Španělského sálu. Jsou zaznamenány také obrazy, které zdobily některé místnosti paláce.⁶⁹

Po obsahové stránce se Rudolfova sbírka nelišila od obdobných sbírek, které se nacházely v Mnichově nebo v Ambrasu. Druh této kolekce bývá nazýván *Theatrum*, *Theatrum mundi* nebo *sapientiae*. V těchto sbírkách se nacházela *naturalia*, výtvořiny přírody; *artificialia*, výtvořiny lidského talentu a umu a *scientica*, produkty lidského rozumu. Lze předkládat, že uložení předmětů bylo hlavně praktické, jelikož většina skříní byla pravděpodobně uzavíratelná. V jednotlivých oddílech byly uloženy předměty, aby k sobě navazovaly materiálem, ale tato návaznost nebyla dogmatická a tak ani mezi některými policemi žádná nebyla.⁷⁰

Množství předmětů, které zde bylo uloženo, muselo být ohromující. Velká byla i etnografická sbírka, věci z se sem často dostávaly v darech různých poselství, ale i sám císař se zajímal o zvláštnosti. Ke kunstkomoře patřila i knihovna, jejíž obsah je podle inventářů znám jen zčásti. Tato knihovna mohla být považována za příručku k císařovým sbírkám. Mezi svazky se nacházely knihy o architektuře, ikonografické příručky nebo proporční kánony. Nemohli zde také chybět Životopisy umělců od

⁶⁸ FUČÍKOVÁ 1991, 229

⁶⁹ MORÁVEK 1937, V–VI

⁷⁰ FUČÍKOVÁ 1991, 237–238

Giorgia Vasariho. Jak už bylo zmíněno, nacházeli se tu i Dürerovy rukopisy. Prvním správcem byl Ottavio Strada, ale z jeho působení se nedochoval žádný inventář. Po jeho smrti na jeho místo nastupuje Daniel Fröschl, který se v letech 1607–1611 zaměřil na tvorbu inventáře sbírek.⁷¹

Se smrtí císaře 20. Ledna 1612, končí jedna z nejvelkolepějších etap, které Praha zažila. K rozkladu sbírky dochází hned po císařově smrti v roce, s příjezdem krále Matyáše na Pražský hrad je nařízeno zinventarizování všeho Rudolfova majetku. Úkolem byl pověřen Oldřich Desiderio Pruskovský, Adam mladší z Valdštejna a císařský rada Jan Barvitius. Rudolfův majetek měl být podle tehdejších zvykových práv rozdělen mezi členy rodiny. V roce 1613 se obrazový majetek rozdělil mezi Rudolfovy žijící bratry, Matyáše, Maxmiliána a Albrechta. Král Matyáš nechal část, která mu připadla odvést do Vídně.

O další rozklad sbírky se postaraly v roce 1619 české stavy, které ještě před prodejem nechali vyhotovit další inventář. Jehož nejvýznamnější část se zaznamenanými obrazy je do současnosti stále nezvěstná.⁷² Po bitvě na Bílé Hoře v roce 1621 nechal další inventář vyhotovit Karel z Lichtenštejna. Pak byla část sbírky postupně odvážena do Vídně a rozprodávána. Další smutná rána byla zasazena 25. července 1648, kdy se Hradčan společně s Hradem zmocnil švédský generál J. K. Königsmark, uloupená díla byla odvezena do Švédska a největší část připadla královně Kristině, která většinu sbírky záhy rozprodala. Poslední nechvalně proslulou akcí byla aukce ze 13. května 1782, za panovníka Josefa II., která završila osud Rudolfovy proslulé kunstkomory. Většina děl z těchto sbírek a od umělců tohoto okruhu se dostala do celého světa.⁷³

4.2. „Dürerovská renesance“ a její reakce na Rudolfově dvoře

„Dürerovská renesance“ je termín používaný od roku 1971 pro období zvýšeného zájmu o osobnost Abrechta Dürera, který se v Evropě vyskytoval hlavně

⁷¹ FUČÍKOVÁ 1991, 240–244

⁷² MORÁVEK 1937, I- V

⁷³ JANÁČEK 2003, 515-526

mezi léty 1570-1630 a jeho výsledkem jsou mnohé kopie a imitace. Dříve panoval názor, že tato díla byla vytvářena výhradně jako padělky. Je skutečností, že u některých děl tomu tak skutečně bylo, ale i přesto je současnosti „düreovská renesance“ považována za jednu nejpozoruhodnější událost v evropském manýrismu. V rámci tohoto jevu se objevují rozdíly v pojetí, od pouhého kopírování, až po tvůrčí transformaci. Nejvíce se oceňuje „imitacio“, v němž se mísí právě odkaz mistra se soudobým vnímáním.

K oblíbenosti Albrechta Dürera přispělo i to, že nedlouho po Dürerově smrti mnozí autoři vytvořili literární podklady pro retrospektivní posouzení jeho života a tvorby. Obdivovali především jeho dar vizuální vynalézavosti, a také jeho schopnosti jako řemeslníka. Vasari ho dokonce nazývá „homo universale“. Také nové vydávání a překlady jeho tří knih o umění a dalších jeho písemných prací, zejména jeho deníků, které si vedl během své cesty do Nizozemí v letech 1520-1521 se stali velmi oblíbenými.

Po Dürerově smrti na něj navazovala hlavně jeho dílna, která těžila z odkazu svého mistra. Právě Norimberk byl místem, kde se nacházelo mnoho jeho děl a kreseb, které po jeho smrti zůstaly v majetku jeho ženy Anges nebo jeho přítele Willibalda Pickheimera. Právě tato sbírka se dostává do rukou Willibalda Imhoffa staršího.

S městem Norimberk a rodinou Imhoffu je spojeno i jméno Hanse Hoffman, kterého můžeme považovat za největšího napodobitele Albrechta Dürera. Když se v roce 1585 dostal do služeb císaře Rudolfa II., stal se právě pražský dvůr hlavním následovatelem tohoto směru na několik desítek let.⁷⁴

Rudolf jako sběratel se nespokojoval pouze s Dürerovými obrazy. V jeho sbírce došly velkého uznání i jeho kresby a grafické dílo, rovněž se zajímal i o jeho teoretické dílo. Pro studium Dürera se jeho sbírka stala ideálním místem, kde jeho dvorští umělci mohli čerpat zdroj své inspirace. Avšak umělci se na dvoře Rudolfa II. neshromažďovali náhodně, ale sám císař si je vybíral a zval si je na svůj dvůr. Ale její podoba se liší od renezanční, která proběhla dříve v oblasti Bavorska a Norimberka

⁷⁴ TURNER 1996a, 445–446

několik let po Dürerově smrti, ta ještě čerpala s živého odkazu tohoto umělce. Rudolfovi nešlo o pouze kopírování děl, ale vyžadoval také tvůrčí invenci.⁷⁵

Skupina umělců na Rudolfově dvoře byla skutečně rozličná a působili ve všech možných odvětvích, od malířství přes řemeslnou činnost až k tajemství alchymie. Není v možnostech této práce postihnout všechny, ale ráda bych se o některých zmínila.

Při jméně již zmiňovaného **Guiseppe Arcimbolda** se většinou všem vybaví jeho fantaskní portréty, při nichž využívá prvky živé i neživé přírody. „*Jeho hlavy, složené z živočichů, plodů nebo věcí, byly dilem intelektuálně zaostřené fantazie a filozofické spekulace o lidské povaze vytvářené dispozicemi rozptýlenými v celé přírodě.*“⁷⁶ Tento umělec byl povolán již na dvůr Ferdinada I., stejné sympatie k němu choval i Maxmilián II. právě většina děl vznikla už za tohoto panovníka, avšak Rudolf II. si je velmi oblíbil a vystavoval si je. Arcimboldo nemůže být považován za jednotvárného umělce, jelikož další náplní jeho práce byla starost o královské průvody, slavnosti a divadelní hry. Bylo mu šedesát, když požádal císaře, jestli by se nemohl vrátit do Milána, jelikož už se cítil stár a nemocen. I když k tomu císař svolil, tak si vymínil, že i zde bude pracovat pro něj, protože ho považoval za nenahraditelného. Arcimboldo zbožnil Rudolfa II. jako Vertumna a císař byl touto heroizací skutečně nadšen.⁷⁷ Jeho samotné dílo nebylo moc ovlivněno Dürer a celý život se držel spíše italské tradice.

Jistý vliv Albrechta Dürera můžeme pozorovat v díle **Hanse von Aachen**. Tento malíř se pravděpodobně narodil v roce 1552. Jeho přízvisko je sice cášský, ale ve skutečnosti pocházel z Kolína, avšak kořeny jeho rodiny jsou spojené s Cáchami, které musela jeho rodina z náboženských důvodů opustit. V Kolíně začal navštěvovat malířský cech a postupně si hledat svůj styl. Vzdělání se vydal doplnit do Itálie, jak bylo v tehdejší době zvykem. Navštívil Benátky, kde zaujal hlavně svými portréty. Dále pobýval také v Římě a Florencii. V roce 1586 se jedno z jeho děl dostává i na císařský dvůr, od té doby císař touží mít ho ve svých službách. Ten se však vrací zpět do Kolína, ale od roku 1587-1588 je s Rudolfovým dvorem v kontaktu a posílá mu obrazy. Od roku 1592 se stává dvorním malířem s dodatkem „von Haus aus“. Což pro něj

⁷⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 160–162

⁷⁶ NEUMANN 1984, 14

⁷⁷ FUČÍKOVÁ 1988, 65-66

v podstatě znamenalo, že nebyl trvale vázán ke dvoru a mohl pracovat na zakázkách v Mnichově a v Augšpurku. Po přesídlení do Prahy se stává císařovým oblíbence, důvěrníkem a mnohdy také agentem. Stal u zisku obrazu Klanění tří králů a také Růžencové slavnosti.⁷⁸

Na Dürera také pravděpodobně reaguje jedno z jeho děl *Korunování Panny Marie* (1596; Augšpurk, kostel sv. Ulricha a Afry). Dürer stejného námětu využil na rytině z roku 1510. Scéna se odehrává po Mariině nanebevzetí, kdy je korunována Nejsvětější Trojicí. Panna Maria klečí mezi Ježíšem a Bohem Otcem a nad ní se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Tento obraz si objednal Philipp Eduard Fugger a byl určen pro oltář jeho hrobky, kde se nachází dodnes.⁷⁹ Tento obraz byl dokončen ještě Aachenovým odchodem do Prahy a za jeho působení zde žádný další obraz na „dürerovské“ téma nevzniká. Avšak není vyloučené, že Hans von Aachen Prahu navštívil ještě před svým usazením zde.

Díla, která se s největší pravděpodobností nacházela v císařově sbírce, jsme si už přiblížili v předchozí kapitole.⁸⁰ Bohužel jejich kompletní seznam už asi nebude nikdy možné přesně dohledat, jelikož neexistují přesné záznamy a pozdější inventáře neumožňují přesné určení a jednoznačné rozpoznání předmětů.

Ale i přes tyto nepříjemnosti neutuchá zájem badatelů, kteří se pokouší o identifikaci položek, jež jsou uváděné v inventářích, i když se jejich názory mnohdy liší.⁸¹

Nyní bych se chtěla zaměřit hlavně na autory, kteří se pod Rudolfovým vlivem navázali na Dürerovo dílo a tato jejich reakce je v jejich dílech nějak zřetelná.

Největší odkaz Dürerových děl můžeme pozorovat hlavně v díle již několikrát zmiňovaného Hanse Hoffmanna, jemuž je věnována značná část této práce, ale dříve než se mu budu plně věnovat, chtěla bych zmínit i další umělce, kteří se zapojili do tzv. „Dürerovské renesance“ na dvoře Rudolfa II.

⁷⁸ FUČÍKOVÁ 2010, 1-11

⁷⁹ TAATGEN 2010, 164

⁸⁰ Viz 3. 2. Růžencová slavnost a Dürerova díla ve sbírce Rudolfa II.

⁸¹ KOTKOVÁ 2006, 117-118

4.2.1 Batholomeus Spranger

Tento nizozemský malíř byl do císařských služeb povolán už za Rudolfova otce Maxmiliána II. už v roce 1575 na doporučení Arcimbolda. Na Rudolfově dvoře byl dvorním malířem a hlavou kanonie nizozemských malířů. Už předtím měl zkušenosti z pobytu v Parmě a Miláně, ale asi nejvíce na něj zapůsobil jeho dlouhý pobyt v Římě, kde získal titul dvorního malíře u papeže Pia V.⁸²

Do Prahy přichází se svým přítelem Hansem Montem, který se bohužel kvůli nehodě brzy vzdává se své sochařské kariéry.

Mezi oblíbené motivy Sprangovy produkce na pražském dvoře, byly jistě mytologie, které vycházely z Ovidiových proměn. Téměř celé osmdesátá léta byl na dvoře vůdčí osobností, ale s příchodem nové generace Aachena a Heintze pozměňuje svůj kolorit, aby svým obrazům dal větší plasticitu. V pozdějších letech jeho života se jeho tvorba stává expresivnější se složitějším obsahem zamýšlejícím se nad lidským osudem.⁸³

K odkazu Albrechta Dürera se přihlásil i Bartholomeus Spranger. V jeho dvou deskách s českými zemskými patrony – *Sv. Václav a sv. Vít, Sv. Zikmund a sv. Vojtěch*. (nedatováno; Praha, Národní galerie)⁸⁴ Za jejich možnou inspiraci může být pokládán Dürerův dřevořez zobrazující rakouské zemské patrony, a také vliv Apoštolů, kde se také jedná o dva dvojportréty.

Nezanedbatelné je však autorovo přiznání se k odkazu Albrechta Dürera v tváři jednoho ze světců. Jmenovitě ve svatém Vítovi, který je nápadně podobný Dürerovu autoportrétu (1498), který je umístěn v Madridu v Muzeu del Prado. Podle Elišky Fučíkové se jednalo o dva samotné obrazy, které si císař objednal, aby mohli doplňovat

⁸² NEUMANN 1978, 314-320

⁸³ FUČÍKOVÁ 1991, 71-78

⁸⁴ Připsáno tomuto autorovy poprvé Eliškou Fučíkovou – FUČÍKOVÁ 1972, 158-159

jeho kunstkomoru⁸⁵, avšak Jaromír Neumann navrhl, že by se mohlo jednat o součást nějakého většího celku, například oltáře.⁸⁶

4.2.2. Daniel Fröschl

Po Hoffmannově smrti hledal Rudolf II. dlouho následovníka, našel ho v osobě švábského malíře Daniela Fröschla, ten v roce 1601 poprvé navštívil Prahu a pobýval v domě Aachena. Fröschlovi se dostalo základního vzdělání asi v rodném městě a později v Medicejských sbírkách ve Florencii. Jeho specialitou byly miniaturní kopie podle slavných mistrů. Hans von Aachen předvedl některé jeho kresby císaři a v roce 1604 je oficiálně přijat do služby s platností od 1. května 1603.

Kromě Albrechta Dürera na něj mají vliv i díla Hanse von Aachena a jeho figurálního typu.⁸⁷

Od roku 1607 se pak stává hlavním správcem císařských sbírek. V letech 1607-1611 proto začal pořizovat inventář sbírek, z něhož se bohužel zachoval pouze jeden svazek, který zahrnuje umělecká díla a předměty shromážděné v Kunstkomoře. Při své inventarizaci jednotlivé položky popisuje a některé doplňuje i kresbičkami. Bohužel při práci na inventářích už mu nezbývalo tolik času na samostatnou tvorbu, která byla vždy během jeho služeb u dvora určena pro Rudolfa II.⁸⁸

Pokud se jedná o jeho styl, Fučíková se o něm vyjadřuje takto: „*Pro Fröschla je charakteristické přetlumočení děl jeho charakteristickým rukopisem drobných splývavých čárek a teček barev, nanášených lehkými dotyky štětce.*“⁸⁹

Z děl odkazujících k osobě Albrechta Dürera musíme zmínit v první řadě Fröschlovu akvarel *Panny Marie s dítětem* (Vídeň, Kunsthistorisches Museum), vzniklý po roce 1604, který v sobě zahrnuje dokonce dvě Dürerovi kresby. Zůstává otázkou,

⁸⁵ FUČÍKOVÁ 1972, 158–162

⁸⁶ NEUMANN 1985, 50

⁸⁷ FUČÍKOVÁ 1991, 111

⁸⁸ FUČÍKOVÁ 1986, 23-24

⁸⁹ FUČÍKOVÁ 1986, 23

proč zrovna spojení těchto dvou děl. Vzor Dürerovi kresby *Kojící madony* (1512; Vídeň, Albetina) je tu jasně zřetelný, ale Fröschl ho posunuje dál a dodává této kompozici barevnost. Obraz je v dolním pravém rohu doplněn miniaturou Dürerova portrétu, který vychází z jeho autoportrétu jako třináctiletého chlapce z roku 1484. V pozdějších inventářích veden jako Dürerovo dílo, ale nápis na zadní straně obrazu „Von daniel freschel“ může považovat za autentický, protože nedlouho po Fröschlově smrti jeho jméno upadá.

Autorství kresby *Madony s dítětem* (nedatováno; Praha, Národní galerie) připsala Danielu Fröschlovi Eliška Fučíková. Tato drobná kresba rudkou má svůj hlavní vzor zřejmě v Dürerově *Madoně s ježíškem a s hruškou* (1512; Vídeň, Kunsthistorisches Museum), která se také pravděpodobně nacházela v Rudolfových sbírkách. Kompozice této kresbičky je zachována, ale vnitřní vztah mezi postavami se mění. Lze předpokládat, že z ní Fröschl vycházel při tvorbě *Madony s hrozny* (po 1605; Praha, Provincie kapucínů v České republice, Loreta), jejíž kompozice je zrcadlově obrácená. Dříve byl tento obraz také připisován Dürerovi.

Ve starší literatuře je Fröschlovi připisována i *Madona s kosatcem*, která se dnes nachází v soukromé sbírce.⁹⁰

4.2.3. Aegidius Sadeler

Grafickým reprodukováním Dürerových děl se zabýval Aegidius Sadeler, je možné, že tímto úkolem ho pověřil sám císař. Tento nizozemský grafik a rytec pocházel z mědirytecké rodiny, z počátku doprovázel své strýce a učitele na cestách po Německu a později až do Benátek. Od roku 1597 až do své smrti byl v císařských službách v Praze jako dvorní rytec, později pokračoval i ve službách císařů Matyáše a Ferdinanda II.⁹¹

Sadeler ovládal ryteckou techniku, jeho nejznámějším díle je *Pohled na Prahu* z roku 1606. Ve sbírkách Národní galerie v Praze jsou jeho drobnější mědiryty podle kreseb Albrechta Dürera. Jmenovat si můžeme *Madonu obklopenou zvířaty*, kde

⁹⁰ FUČÍKOVÁ 1972, 154-157

⁹¹ FUČÍKOVÁ 1986, 32

v Dürerově díle měla každá rostlina a zvíře svou symbolický význam, dále *Hlavu apoštola pohlížejícího dolů* (1597), *Hlavu anděla s dlouhými vlasy* (1598) nebo *Hlavu dvanáctiletého Krista* (1598; vše Praha, Národní galerie). Poslední dvě jmenované rytiny, vychází z Dürerovy přípravné kresby a hlavy se nacházely na jednom modrém papíře. Sadeler se odstínu papíru přiblížil tím, že použil jemného horizontálního šrafování. K hlavám připojil Dürerůvy iniciály do pravé horní části rytiny.⁹²

V Sadelerově díle nešlo jen o pouhé kopírování určité předlohy, ale o posun dál v rámci vlastní tvorby. Tato grafická díla nám mohou lépe dokumentovat, které kresby se nacházely v Rudolfově sbírce.

4.2.4. Další autoři

Zvláštní transformací Dürerova odkazu jsou díla **Adriana de Vries**, tento sochař několikrát převáděl jeho grafické listy do trojrozměrné podoby v rámci svých bronzových soch. Příkladem může být jeho *Bolestný Kristus*.

Mnoho další malířů pak vycházelo z Dürerova díla zcela volně. Navazují právě na jeho rostlinné a krajinářské studie. Můžeme sem zařadit třeba **Paula van Vianen** nebo **Jorise Hoefnagela**.⁹³

Paul van Vianen patřil mezi Rudolfovy zlatníky. Pocházel z Utrechu, po vyučení se vydal do Francie, Německa a Itálie. Pracoval u salcburského arcibiskupa Wolfa Dietricha von Raitenaua a nakonec se v roce 1603 přesídlil do Prahy, kde pobýval až do své smrti.

Za svého působení v Bavorsku měl příležitost poznat Dürerovi akvarely, zobrazující pohledy na města, vesnice, drobnější krajinné scenérie, studie trsů trav a polních rostlin. Těchto podnětu využil třeba v kresbě *Dva pocestní s medvědem* (Praha, Národní galerie), která vychází z minulosti, ale ukazuje směřování k budoucnosti, k flámské figurální malbě 17. století. Jeho kreslířské umění vyniká zejména v listech,

⁹² FUČÍKOVÁ 1997, 109

⁹³ FUČÍKOVÁ 1972, 159-161

kde je pečlivě vykreslen drobný detail, ale zbytek nechal jen v náznaku ubíhajícím do ztracena.⁹⁴

Po Dürerově vzoru byl iniciátorem různých vycházek, na které si bral skicář a to jak za svého pobytu v Bavorsku, tak i později v Praze.⁹⁵

Oproti tomu nám Joris Hoefnagel může Dürera připomenout ve svých miniaturách na pergamentu se svým zájmem o květiny, rostliny a zvířata. Jehož rafinované barevnosti nedosáhl žádný z jeho následovníků.⁹⁶

Kopie Dürerových kompozic tvořil **Jeremias Günther**, který byl na císařském dvoře od roku 1604 a setrval i ve službách Rudolfova nástupce Matyáše. Jeho kopie byly více ceněny než jeho vlastní tvorba, kromě Dürera kopíroval Bassana, Bruegela nebo Goltzia.⁹⁷

⁹⁴ FUČÍKOVÁ 1986, 30-31

⁹⁵ FUČÍKOVÁ 1991, 135

⁹⁶ FUČÍKOVÁ 1986, 27

⁹⁷ FUČÍKOVÁ 1986, 22

V. Hans Hoffman

5. 1. Život a další díla

Hans Hoffmann se s největší pravděpodobností narodil v Norimberku někdy kolem roku 1550, některá literatura uvádí rok 1530.⁹⁸ Jeho jméno můžeme bezpochyby zařadit mezi hlavní osobnosti „Dürerovské renesance.“ Sám Hoffmann o sobě pronesl, že vidí „Dürovovýma očima“ a mnohé jeho kopie a často i díla byla právě Dürovi připisována.⁹⁹

O jeho školení se toho mnoho neví, existenci si asi zajišťoval ve svém dosavadním působišti tvorbou obrazů v duchu jeho pravděpodobného učitele Nicolase Neufchatela. Později se dostává do služeb bratří Imhoffu, kteří vlastnili sbírku Dürerových děl, která byla v dřívě v majetku jeho přítele Willibalda Pirckheimera. Zde měl provádět reprodukce těchto děl, která měla být prodána, není však vyloučené, že tato díla byla vydávána za Dürerův originál.¹⁰⁰ Pravděpodobně jeho jméno se vyskytuje v záznamech Norimberské radnice v roce 1576. V Norimberku žil pravděpodobně do roku 1584, kdy byl povolán vévodou Vilémem V. Bavorským ke dvoru v Mnichově.¹⁰¹

V roce 1585 se dostává do Prahy do služeb Rudolfa II., kde pro něj maluje obraz *Zajíc v lese*, kterému je v této práci věnovaná samostatná kapitola. Císař si velmi vážil služeb Hoffmanna jako velkého znalce Dürerova díla, do něhož zasvětil i císařem, právě jeho služby jako rádce mohl císař plně využít, když mu byla v roce 1588 nabídnutá k odkoupení právě sbírka bratří Imhoffu, z této sbírky si však vybral jen některá díla, zbytek vrátil. Jednalo se tak asi proto, že mu Hoffmann sám prozradil, která díla jsou originály, a které pouze kopie.¹⁰² Hoffmann zůstal v císařových službách až do své smrti v roce 1592, jak už bylo zmíněno. S jeho úmrtím se za něj císař snaží získat

⁹⁸ FUČÍKOVÁ 1991, 78

⁹⁹ FUČÍKOVÁ 1991, 81

¹⁰⁰ FUČÍKOVÁ 1972, 150-151

¹⁰¹ TURNER 1996b, 626

¹⁰² FUČÍKOVÁ 1972, 152-154

adekvátní náhradu, tu vidí v Danielu Fröschovi, jak už bylo zmíněno v předchozích kapitolách.

Většina Hoffamonnových obrazů a kreseb pochází z let 1573 až 1585. První jeho signovaná práce je portrét *Barbary Möringer* (1573; *Mnichov, Bayerische Nationalmuseum*), ještě plně v duchu Nicolause Neufchatela, tvrdost figury může prozrazovat mladého umělce. Z počátků jeho tvorby se dochovalo více portrétů, mezi nimi hlava *Paula Pfinzingera* nebo kresby Willibalda Imhoffa. Do jeho služeb se Hoffmann dostává jako kopista Dürerovi sbírky, kterou měla rodina Imhoffů ve vlastnictví, zde se blíže seznámil s dílem tohoto mistra.

V porovnání s Dürerem je Hoffmanův kreslířský projev uhlazenější a oproti tomu figurální je robustnější.

Důležitou součástí Hoffmannovy tvorby byly, stejně v jako Dürerově případě, přírodopisné studie, jsou to práce „ad vivum“. Jeho práce prozrazují až „botanický a zoologický“ zájem o přírodniny, které se dají na jeho pracích dobře identifikovat.¹⁰³

Velká sbírka více než 50 kreseb se nachází v Budapešti, které jsou z kabinetu P. II. Prauna. Nachází se zde kresba *Krista mezi učenci*, stejné téma se objevuje i u Dürera. Dále je zde obsáhlý soubor přírodních studií. Motiv *Bodláků* (1583; Budapešť, *Svépművészeti*), jehož využil ve více svých kompozicích.¹⁰⁴

Kresebné studie, které se zde nachází, pochází ještě z jeho pobytu v Norimberku a odkazují právě k dílu Albrechta Dürera. Nachází se zde i studie žáby, která je velmi podobná žábě na obraze *Zajíce v lese*. Oblíbené jsou i studie hmyzu.¹⁰⁵

Hoffmann také několikrát kopíroval další u Dürera oblíbený motiv lva (*Vídeň, Abertina*). Lev v Budapešti se od originálu liší držením nohou a postavením ocasu.¹⁰⁶

¹⁰³ TURNER 1996b, 626

¹⁰⁴ TURNER 1996b, 626

¹⁰⁵ FUČÍKOVÁ 1997, 71

¹⁰⁶ FUČÍKOVÁ 1997, 72

Z doby těsně před příchodem do Prahy pochází studie *Hlavy starce* (1584, Budapešť, Svěpmüvészeti), tato kresba rudkou na pergamenu je částečně portrétem a zároveň studií k dílům s biblickou tematikou.¹⁰⁷

Téma zajíce se v jeho tvorbě vyskytuje hned několikrát, v počátcích to byli kopie podle Dürerových akvarelů, později sám zasazuje do kompozic, kde to obklopuje bohatá fauna a flora. Z roku 1582, ještě před nástupem do Prahy vzniká *Zajíc uprostřed květin* (soukromá sbírka), spojení akvarelu a krycích barev na pergamenu. V současnosti, se tento obraz nachází v soukromé sbírce. Ústřední motiv zajíce představuje i jeho vrcholné dílo pro Rudolfa II., *Zajíc v lese*, které namaloval po svém přesunu k císařskému dvoru.

Ecce homo - Posmívání Kristu (nedatováno; Praha Národní galerie) je dílo, které je také tradičně připisováno Hansi Hoffmanovi. Na obraze je monogram Dürera, který byl však doplněn až v 19. století. Tento obraz nekopíruje na žádnou určitou Dürerovu práci, ale z jeho motivů skládá vlastní kompozici „imitacio“.¹⁰⁸ Karikurní tváře Kristových tupitelů nám můžou připomenout postavy farizeů z Dürerova obrazů *Kristus mezi učenci*, který byl namalován za jeho pobytu v Benátkách. A postava zmučeného Krista může odkazovat na *Bolestného Krista* (1493–94; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) s podobně řešenou trnovou korunou.

Avšak Hoffmannovo autorství bývá mnoho zpochybňováno, s tvrzením, že tato deska může být nizozemského původu.¹⁰⁹

Podle srovnání signatury na kresbě *Kristus mezi učenci*, který se nachází v Budapešti, by Hoffmann mohl být také autorem obrazu *Dva blázni* (nedatováno; Kroměříž, Arcibiskupský zámek).¹¹⁰ Tento obraz je též připisován nizozemskému Pieteru Huysovi.¹¹¹

¹⁰⁷ FUČÍKOVÁ 1986, 25

¹⁰⁸ FUČÍKOVÁ 1991, 82

¹⁰⁹ VACKOVÁ 1989, 88

¹¹⁰ JIRKŮ 1993, 296–298

¹¹¹ VACKOVÁ 1989, 85

5. 2. *Obraz: Zajíc v lese*

Zajíc v lese nebo též *Zajíc na pasece*, jak bývá tento obraz také jmenován, je Hoffmannovo nejznámější dílo a byl dlouhou dobu považován za ztracený. Je to olej na dřevě a s rozměry 62,2 x 78,4 cm. Byl namalován pro Rudolfa II. a ten za něj 22. října 1585 zaplatil 200 zlatých rýnských.¹¹² Hoffmann k němu bezpochyby použil Dürerovu studii *Mladého zajíce* z roku 1502. Známe jsou i jeho předchozí studie zajíců. Mezi nejznámější patří *Zajíc* z Berlína ze Staatliche Museen, který je signován Dürerovým monogramem AD a letopočtem 1528, a také akvarel *Zajíce uprostřed květin* z roku 1582, který je svým pojetím velmi podobný dílu *Zajíce na v lese*, avšak nepůsobí tak harmonický a vyrovnaně jako celek.

Po svém namalování se obraz nacházel v císařových sbírkách na Pražském hradě, přesné místo uložení není známo. Po císařově smrti nepouští Prahu a přečkává bez jakékoliv větší újmy i stavovské povstání v roce 1621. Až v roce 1648 je při drancování Pražského hradu švédskými vojsky zabaven a odvezen Švédsku, kde je dát darem královně Kristýně, buďto ještě roku 1648 nebo o rok později. Jeho přesné osudy v této sbírce nejsou známy, později se obraz s největší pravděpodobností dostává do Anglie a ztrácí z povědomí široké veřejnosti a je až do poloviny 20. století považován za ztracený. V druhé polovině 20. století se nachází v soukromých sbírkách v Anglii a od roku 2001 v J. Paul Getty Museum v Los Angeles, kam byl prodán. Kromě tohoto obrazu se ve sbírkách muzea nachází i další Hoffmanův obraz *Pivoňka, iris a brouci* (1582; The J. Paul Getty Museum, Malibu, CA).¹¹³

5. 2. 1 Popis obrazu

Jak už název napovídá, ústředním motivem tohoto obrazu je zajíc sedící na okraji lesa. Zlatohnědý zajíc poklidně sedí a pojídá výrazně laločnatou rostlinu. Kolem něj se rozkládá na zvířata a rostliny bohatý ekosystém, který působí velmi poklidným a harmonickým dojmem. Pozadí obrazu tvoří kmeny stromu a motiv skály v pozadí za nimi.

¹¹² RULÍŠEK 2005, nepag.

¹¹³ Oficiální internetové stránky The J. Paul Getty Museum

5.2.2. Rostliny a živočichové na obraze

Hoffmann nápaditě kombinoval mnoho jednotlivých přírodních studií v jediném obraze. Otázkou zůstává, jestli kombinace těchto motivů v jednu ucelenou kompozici měla určitý význam nebo ukryté poselství. I když na dvoře Rudolfa II., s jeho zálibou v jinotajích, se s touto možností také musí počít.

Obraz je velmi bohatý na faunu i flóru. Můžeme zde napočítat jedenáct různých živočichů, kteří společně s hojným rostlinstvem tvoří symbiotický klidný celek. Číslo jedenáct je však všeobecně považováno za číslo neúplnosti a hříchu¹¹⁴, proto by také mohlo znázorňovat okolní hříšný svět.

Jak už název napovídá, ústředním motivem celého obrazu je zajíc. Můžeme ho ztotožnit se zajícem polním (*Lepus europaeus*), který patří do řádu zajícovitých (*Lagomorpha*). V umění bývá často ztotožňován s králíkem, který je symbolické měsíční zvíře, protože ve dne spí, v noci bdí a je velmi plodný. Avšak králík má oproti zajíci podstatně kratší, zaoblenější uši a zajíce se nikdy nepodařilo domestikovat.¹¹⁵

Zajíc se nachází v díle Albrechta Dürera kromě jeho studie Mladého zajíce i další díla, kde je tento živočich vyobrazen. Tři hrající si zajíci jsou vyobrazeni na dřevořezu *Svaté rodiny se třemi zajíci* (1498), a také na mědirytině *Adama a Evy* (1504), kde se kromě zajíce objevují i další zvířata, která jsou symboly různých temperamentů.¹¹⁶

V Biblii, ve 3. a 5. knize Mojžíšově je zajíc prohlášen nečistým, později je tento symbolický výraz sporný. Již v ranně křesťanských hliněných lampách, hrnčírských výrobcích, epitafech a reliéfem se můžeme s motivem zajíce setkat.¹¹⁷ Přeneseně totiž znamená zajíc katechumeny nebo pohany, kteří přicházejí k víře. Vyobrazení zajíce na nástěnných malbách v katakombách symbolizuje věřícího ukrývajícího se v bezpečí

¹¹⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 23

¹¹⁵ REICHHOLT 1996, 52–60

¹¹⁶ ANZELEWSKY 1980, 103

¹¹⁷ BECKER 2002, 335

církve, v níž dosáhne spásy nebo prchlivost vezdejšího času¹¹⁸, právě proto je rychlý běh zajíce srovnáván s krátkostí lidského bytí.¹¹⁹ Podle Plinia se nikdy nikomu nepodařilo chytit spícího zajíce, neboť prý spí s otevřenými očima a ve spánku vše vnímá. Díky tomu se také stal symbolem bdělosti. Ve středověku se pak také stal symbolem melancholie.¹²⁰ Melancholie měla také významné místo v tvorbě Albechta Dürera a blízko k ní měl i Rudolf II.

V pravé části obrazu se nachází kobylyka, nelze přesně určit, jestli je to kobylyka luční (*Conocephalus discolor*)¹²¹ nebo saranče zelené (*Omocestus viridulus*)¹²², jejich hlavní rozdíl je v tom, že kobylyky mají dlouhá tykadla a jsou všežravá, sarančata jsou býložravá a tykadla mají krátká. V ikonografii je většinou zmiňována v biblickém pojetí, kde má většinou pověst velkého ničitele, ať už je jedno o jednu z egyptských ran nebo o její působení v apokalypse. V obou případech pod náporem kobylyk trpí zem. Tento motiv ve svém cyklu k Apokalypse také zobrazil Albrecht Dürer.¹²³ Zde na obraze je pouze jedna kobylyka, která působí klidným dojmem, jako by jen odpočívala a pozorovala okolí kolem ní.

Stejně poklidným dojmem působí i jedna z ještěrek, která vypadá, jakoby se zastavila, aby si lépe prohlédla zajíce. Podle její zaoblené hlavy, zploštělého těla a zbarvení se můžeme domnívat, že se jedná o samičku ještěrky obecné (*Lacerta agilis*). Ještěrky jsou typické pohlavním diformismem, kdy samička je na hřbetní a boční straně většinou hnědá se skvrnkami, oproti samečkovi, který je na bocích a spodní straně světlezelený nebo tmavozelený. Druhá, která by podle velikosti mohla být mládě, neklidně stojí v blízkosti žáby, která jakoby diváka z obrazu pozorovala. Ještěrka je proslulá svou zálibou ve slunečních parscích a v tom, že vyhledává slunná místa, a také

¹¹⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 161

¹¹⁹ HEINZ-MOHR 1999, 303

¹²⁰ RULÍŠEK 2005, nepag.

¹²¹ ZAHRADNÍK/SEVERA 2004, 104

¹²² ZAHRADNÍK/SEVERA 2004, 110

¹²³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 112

tím, že v ohrožení ztrácí ocásek, který jí pak v kratší míře dorůstá.¹²⁴ Kvůli těmto vlastnostem je ještěrka spojována s obnovou života, díky životodárným slunečním paprskům. Stala se také symbolem odchodů z tohoto světa, avšak s nadějí na další posmrtnou existenci. Tradovalo se, že ještěrka ve stáří ztrácí zrak, proto vyhledává slunce, aby se jí navrátil, tímto k ní byl přirovnán Adam, který také ztratil zrak, ale Kristu „Slunce spravedlnosti“ mu navrací.¹²⁵

V klidně sedící žábě můžeme vidět ropuchu obecnou (*Bufo bufo*) nebo skokana hnědého (*Rana emporia*), obě tyto žáby jsou větší velikosti a bradavičnatého vzhledu jejich zad.¹²⁶ Žába stejně jako kobyłka je zosobnění jedné z egyptských ran a svou roli má i ve výkladu apokalypsy. Ale s jejím výkladem je to složitější, záleží na to, zda se jedná o žabu suchozemskou nebo vodní, jelikož žába suchozemská má oproti vodní kladný výklad, s deštěm totiž umírá, což má odkaz na člověka věřícího a spravedlivého.¹²⁷

Pozornosti neuniknou ani dvě ulity. Podle specifického pruhovaného zbarvení můžeme jednu identifikovat jako ulitu od páskovky, zůstává otázkou, zda je to páskovka keřová (*Cepaea hortensis*) nebo páskovka hajní (*Cepaea memoralis*), jelikož tyto dva plži jsou si velmi podobní nejen vzhledem ulity, ale i místy, kde se vyskytují.¹²⁸ Další otázkou může být, jestli je zmiňovaná páskovka schovaná uvnitř nebo už po ní zbyla jen prázdná ulita. Prázdná ulita v nás může vyvolat pocit marnosti a pomíjivosti, jelikož pozemský život pomine. Ale my bychom se měli snažit, aby tu po nás něco dobrého zůstalo pro příští generace. Druhý plž je v pohybu, plazí se po velikém listě a může být identifikován jako hlemýžď zahradní (*Helix pomatia*), který je největším plžem, který se v Evropě vyskytuje. Jeho ulita je kulovitá, silnostěnná a tupě

¹²⁴ DIESENER/REICHHOLT 1997, 146–148

¹²⁵ RULÍŠEK 2005, nepag.

¹²⁶ DIESENER/REICHHOLT 1997, 64

¹²⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 120

¹²⁸ SKALKA 2009, 182

rýhovaná.¹²⁹ I když je tento hlemýžď a jeho pohyb je velmi pomalý, nepřestává v usilovném plazení, které ho nakonec dovede k cíli.

V počtu dvou se zde nachází i motýli, kteří jdou identifikovat jako babočka paví oko (*Inachis io*)¹³⁰ a bělásek zelný (*Pieris brassicae*)¹³¹. Jak se motýl rodí z kukly, tak se duše osvobozuje z těla, takový význam byl motýla ve starověku, postupem času se z motýla stal i symbol Ježíše Krista a jeho zmrtvýchvstání k novému životu.¹³² Motiv motýla byl oblíbený i na obrazech Albrechta Dürera a běláška můžeme najít na obraze Klanění tří králů.

Pozornosti na první pohled téměř unikne malý brouček, který se nachází ve střední části obrazu, nedaleko zajíce. Díky typickému červenočernému zbarvení ho můžeme jednoduše identifikovat jako ruměnici pospolnou (*Pyrrhocoris apterus*). Patří mezi brouky, kteří mezi prvními vylézají ze svých úkrytů po zimě a v hejnech se vyhřívají. Vžil se pro něj lidový název „hrobařík“.¹³³

Podobné motivy se studiem zviřat jako jsou žáby, mlži, brouci a motýly, můžeme vidět i v *Zátiších* od Jakoba Hoefnagela z jeho cyklu *Archetypa studiaequ patris Georgii Hoefnagelli* (1592).

V pravém rohu, na větvi sedí pták, kterého bychom mohli považovat díky robustní postavě a typickému červeně zbarvenému spodku těla za hýla obecného (*Pyrrhula pyrrhula*). Můžeme také soudit, že se jedná o staršího jedince, jelikož jeho horní část hlavy je černá. Hýl se pohybuje především v korunách stromů mezi větvemi a jen zřídkakdy slétá na zem. Větve a koruny stromů mu nabízí úkryt.¹³⁴ Ptáci byli odpradáвна symbolem křesťanů, že se mohou snadno vznášet k nebesům.¹³⁵

¹²⁹ SKALKA 2009, 61

¹³⁰ REICHHOLT-RIEHM 1996, 32

¹³¹ REICHHOLT-RIEHM 1996, 22

¹³² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 112

¹³³ ZAHRADNÍK/SEVERA 2004, 116

¹³⁴ SAUER 1995, 250

¹³⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 121

Symbolika květin provází lidi všech věků a kultur. Obecně jsou květiny znamením života, ale také ukazují jeho pomíjivost v tom, jak snadno mohou uvadnout. Jsou zobrazovány už od antiky a jejich význam představuje hlavně Ovidius v *Kalendáři* a v *Proměnách*. Rostliny se také objevují v některých pasážích ve Starém zákoně, ale do většího povědomí se dostávají hlavně v Ježíšových příbězích a podobenstvích, které mají svůj symbolický význam. V křesťanském umění nebyly téměř až do 13. století typově rozlišovány. Jejich symbolika a léčivé účinky se začínají rozebírat v rukopisech typu *Liber floridus*. V průběhu staletí se pak hodně rostlin stává symbolickými pro život a umučení Ježíše Krista, a také pro život Panny Marie, kde se s „Mariiným rostlinstvem“ setkáváme hlavně v námětu Zahrady uzavřené. V 16. století se pak symbolika květin rozvíjí v zátiších manýristických umělců a dvůr Rudolfa II. není výjimkou. Symbolika květin trvá až do počátku 20. století, kdy s ní pracují umělci v rámci symbolismu a secese.¹³⁶

Podobně jsou na tom také stromy, které v mnohém působí ještě více symbolicky než květiny. Stačí vzpomenout na „Strom poznání“ z Bible, který zapříčinil vyhnání Adama a Evy z ráje. Uschlý strom je pak znamením smrti.¹³⁷

Zajíc na obraze žvýká rostlinu, která může být identifikován jako kontryhel žlutozelený (*alchemilla xanthochlora*), který je typický svými listy. Rostlina má dlouhé stopky, na něž dosedají 7 až 9 laločnaté pilovité listy. Tato rostlina je léčivá a má své specifické využití a bývá označována za „ženskou“ rostlinu.¹³⁸ Díky tomu by se v ní dal hledat Mariánský význam. U Hoffmanna je velmi oblíbené spojení této rostliny a zajíce, je tomu i tak na obraze Zajíce uprostřed květin a na další studii.

Nad rostlinou kontryhele a v těsné blízkosti zajíce upoutávají pozornost modré kvítky zvonku lučního, díky svému široce nálevkovitému tvaru. V přírodě je jejich barva fialová, zde však mají barvu modrou, které v celé kompozici doslova září. Modrá barva je již odpradávná považována za barvu Panny Marie, v níž můžeme vidět její mravní bezúhonnost a čistotu srdce, která provázela celý její život.¹³⁹

¹³⁶ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 79-81

¹³⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 94-95

¹³⁸ JANČA/ZENTRICH 1995a, 228-231

¹³⁹ RULÍŠEK 2005, nepag.

Naši pozornost také na první pohled upoutá velký bodlák, který se nachází na pravé straně od zajíce. Na první pohled nás může upoutat svými velkými květy. Nemůže být proto téměř pochyb, že se jedná o *ostropes tubil* (*onopordum acanthium*). Má silnou přímou lodyhu, bohatě větvenou a ostnitou. Listy má střídavé, rovněž opatřené ostny, chobotnatě peřenolaločné. Ač na mnohé působí jako plevel a něco nežádoucího, pro své léčivé účinky byla používána už ve starověku, kde jí proti rakovině orgánů používali už Římané. Později se používala hlavně k „čištění krve“, jelikož podporuje látkovou výměnu.¹⁴⁰ V souvislosti se starým zákonem má negativní význam. Avšak bodlák také odkazuje na Kristovo utrpení.¹⁴¹

V levé spodní části nás zaujme rostlina s velkými listy, mohlo by se jednat o křen selský (*armoracia rusticana*), ten má občas tendence k zplaňování¹⁴², ale většinou se tak stává ve vlhkých houštinách, avšak většina rostlin kolem něj potřebuje vody méně, takže můžeme uvažovat i s možností, že by to mohl být lopuch větší (*arctium lappa*), který je typickou rostlinou rumišť, křovin, palouků, lučin a okrajů lesa. Ty však mají více srdcovitě vejčité listy, oproti rostlině na obrázku.¹⁴³ Také by se mohlo jednat o devětsil lékařský (*petasites officinalis*), která svým názvem působí až legendicky. Už od pradávna používaná jako léčivka pro své účinky, avšak později opuštěná, kvůli svému nepříjemnému zápachu, který může způsobit až nevolnost. Nejstarší recept na jeho užívání pochází z druhé poloviny 16. století.¹⁴⁴

Rostlinu v těsné blízkosti můžeme podle kracovitých listů identifikovat jako pampelišku lékařskou (*taraxacum officinale*), její lodyha je typická tím, že po naříznutí roní typickou hořkou mléčně zbarvenou tekutinu, tak má v ikonografii odkazovat na

¹⁴⁰ JANČA/ZENTRICH 1995b, 212-215

¹⁴¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 83

¹⁴² JANČA/ZENTRICH 1995a, 272

¹⁴³ JANČA/ZENTRICH 1995b, 44

¹⁴⁴ JANČA/ZENTRICH 1994, 260-263

Kristovu utrpení.¹⁴⁵ V našich končinách je pampeliška viděna jako něco nežádoucího, jako plevel, ale nabízí mnoho lékařské využití.¹⁴⁶

Dokonce několik se na obraze objevuje jetele, který je charakteristický svým trojlístem listů, podle jeho poléhavého způsobu zobrazení se můžeme domnívat, že se jedná o jetel plazivý (*amoris repens*). Jetel byl odpradáвна považován za bylinu s magickými účinky, používanou proti kouzlům a zlým duchům. Až do našich dob se přeneslo, že jeho čtyřlístá mutace nosí štěstí, je to pověstný čtyřlístek.¹⁴⁷ Už od starověku se používal proti hadímu uštknutí a důležitou roli měl i v keltské mytologii. Avšak s osobou sv. Patrika se stal symbolem nejsvětější trojice, na příkladu trojlístku Patrik vysvětluje Božskou trojjednost. Tato rostlina se také stala jeho osobním atributem.¹⁴⁸

Další rostlinou, která je na obraze hned několikrát je jitrocel většího (*plantago major*), které mají oproti jitroceli kopinatému kulatější tvar listů. Zde na obraze je v květu. Jeho listy jsou známé pro své hojivé účinky, jelikož umí vyčistit a zacelit otevřenou ránu.¹⁴⁹ Jeho růst je hojně rozšířený, často se objevuje i u cest. Možná právě proto se stal také symbolem putování k „lékaři světa“, ke Kristu.¹⁵⁰ Který podobně jako jitrocel může zacelovat rány způsobené hříchem. Motiv jitrocele byl oblíbený i v dílech Albrechta Dürera, můžeme se s ním setkat v Růžencové slavnosti, tak i na mnohých jeho rytinách.

Popínavá rostlina, která protíná celý obraz, by mohl být některý druh mochny (*Potentilla*), jejíž stonek je plazivý a lístky vejčité.¹⁵¹

Pravý okraj obrazu lemují shluk lístků trávy a celý obraz dotváří kmeny stromů v pozadí. Bohužel nejsou vidět jejich větve a tak se nedá s určitostí říct, o jaký strom se

¹⁴⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 89

¹⁴⁶ JANČA/ZENTRICH 1995b, 236-238

¹⁴⁷ JANČA/ZENTRICH 1995a, 144-147.

¹⁴⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 84

¹⁴⁹ JANČA/ZENTRICH 1995a, 160-162

¹⁵⁰ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 84

¹⁵¹ AICHELE/GOLTEOVÁ-BECHTLEOVÁ 1996, 158

jedná, ale podle kůry by se mohlo jednat o borovici lesní (*Pinus sylvestris*). Jelikož její kůra je ve stáří rozčleněna do velkých desek, rozdělených hlubokými načernalými brázdami.¹⁵² Tomuto určení by také mohl pomoci fakt, že borovice, též zvaná sosna byl strom, který na svých obrazech s oblibou používal i Albrecht Dürer, známé jsou i jeho studie tohoto stromu. Borovice také bývá uváděna jako symbol nesmrtelnosti.¹⁵³

V dále za stromy pak můžeme pozorovat motiv skály, kterou také svých dílech s oblibou využíval i Dürer, dochována i samostatná studie se skálou. Skála sama o sobě působí jako něco pevného a neměnného, na co se může slabý člověk ve svém životě spolehnout. Proto i Ježíš praví v Matoušově evangeliu apoštolu Petrovi. „Ty si Petr – Skála – a na té skále zbuduji svou církev a pekelné mocnosti ji nepřemohou.“¹⁵⁴ V pozadí obrazu může znamenat útočiště a ochranu.

5.2.3. Řeč obrazu

Tento obraz ve své podstatě může vyprávět mnoho symbolických příběhů. Zajíc na obraze stejně jako člověk se během svého života pohybuje mezi různými věcmi a situacemi, to co ho obklopuje se stejně rozmanité jako zvířata a rostliny na tomto obraze. Lidský život plyne rychle, stejně jako běh zajíce. Občas se však zastaví a začne přemýšlet nad svým bytím a nad tím, co ho v životě ovlivňuje a co na něj působí. Ale i když se člověk cítí nejistý, stále mu je nablízku se svou Panna Maria, stejně jako jsou nablízku zajíci modré kvítky zvonku.

I když ne vše, s čím se člověk v životě potká, má na něj dobrý vliv. Člověk by se měl snažit stále postupovat kupředu, jak se o to snaží hlemýžď. Ale musí si také uvědomovat pomíjivost bytí, aby se tak neupínal k hmotným statkům, protože je něco většího než on a to ho přesahuje a lidově řečeno „do hrobu si to vezme“. Stejně tak ukazuje pomíjivost lidského života prázdná ulita, která je sice dokladem toho, že v ní dříve někdo žil, ale sama o sobě je už bezcenná.

¹⁵² KREMER 1995, 50

¹⁵³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 96

¹⁵⁴ Mt 16,18

Bůh ve své trojjednotě je nám stále v životě nablízku, stejně jako trojlístky na tomto obraze a jitrocel nás vede správnou cestou ke Kristu, který zahojí každou ránu. Stejně jako počet zvířat na tomto obraze, které působí neúplně, tak i náš život je neúplný a my stále nepřestáváme hledat. Avšak ač si to málo z nás uvědomuje, je tu jistota v podobě skály, kterou nám nabízí Kristus prostřednictvím života věčného a s tím spojené nesmrtelnosti, stejně jako borovice na obrázku nabízejí zajíci ochranu a úkryt, které využívá hýl sedící v rohu obrazu. A jako motýl rodící se z kukly, i my povstaneme k novému životu zmrtvýchvstalým Kristem.

Toto je jeden z možných pohledů na tento obraz a na jeho možné skryté poselství, které se nám může při bližším zkoumání objevit. Moje teorie je christologická s odkazem na život věčný. Ale jak jsem již zmiňovala, zajíc bývá považován také za měsíční zvíře a navíc je součástí čínského horoskopu, takže může mít další mystičtější význam.

VI. Závěr

Ve své práci „*Inspirace dílem Albrechta Dürera u malíře Hanse Hoffmana. Tzv. dürerovská renesance na dvoře Rudolfa II*“ jsem si kladla za cíl, zhodnocení tvorby umělců působících na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah k tvorbě tohoto velikána záalpské renesance Albrechta Dürera. V počátku práce jsem nastínila jeho životní dráhu, která vytvořila rámec pro pochopení dalších osudů jeho tvorby. Od tohoto tématu jsem se přesunula k dílům, které se pravděpodobně nacházela na dvoře Rudolfa II. a tak mohla přímo působit na jeho umělce. Blíže jsem se zastavila u jediného Dürerova díla, které se v Praze dochovalo až do dnešních dob Růžencové slavnosti. Snažila jsem se přiblížit události, za nichž se tak stalo. Osobnost Rudolfa jako sběratele a pražská kunstkomora byla svými sbírkami proslulá, proto jsem jí také ve své práci zmínila.

Díla Dürerova zmíněná v souvislosti Rudolfovy sbírkami v mnohých případech na jeho umělce působila, zejména v tvorbě Daniela Fröschla a v rytinách Aegidia Sadelera. Tito umělci tvůrčím způsobem tlumočili Dürerovo dílo a jeho odkaz je tak jasně znatelný.

Ve své práci jsem čerpala hlavně z publikací a článků Elišky Fučíkové, která se tímto zajímavým jevem, který se několik desetiletí vyskytoval na císařském dvoře, zabývala v několika svých pracích.

Stěžejní postavou mé práce byl Hans Hoffmann, umělec známý a zmiňovaný především jako kopista Dürerových děl. V mnohých případech také velmi nedoceňovaný, ale pro „dürerovskou renesanci“ nepostradatelný. Jelikož působí jako spojovací článek Norimberku, kde dlouho přežívala „dürerovská tradice“ a pražského dvora.

Po seznámení s Hoffmannovým životem a jeho dílem, které vznikala v počátcích v Norimberku, jsem přesunula k jeho nejznámějšímu dílu *Zajíce v lese*. Toto dílo bylo speciálně namalováno pro Rudolfa II. a jeho kunstkomoru a na pražském dvoře se nachází až do roku 1648.

Obraz je hojný na mnohé rostliny a živočichy, proto jsem se snažila je určit druhově a jejich jména jsem doplnila o latinské názvy a krátkou charakteristiku.

Dále stál v popředí mého zájmu jejich možný ikonografický výklad. Závěr práce je věnován mému osobnímu výkladu tohoto obrazu.

I když osobnost Hanse Hoffmanna nepatří k nejpřednějším osobnostem, ráda bych se mu a jeho dílům věnovala i v mé budoucí odborné činnosti.

VII. Obrazová příloha



1. **Růžencová slavnost** (1506)- Albrecht Dürer, olej na dřevě (Praha, Národní galerie)



2. **Růžencová slavnost** (1606–1612) – Anonymní malíř podle Albrechta Dürera, olej na plátně (Viedeň, Kunsthistorisches Museum)



3. **Čtyři apoštolé** (1526) – Albrecht Dürer, olej na lipovém dřevě (Mnichov, Alte Pinakothek)



4. Sv. Václav a sv. Vít a Sv. Zikmund a sv. Vojtěch (nedatováno) – Batholomeus Spranger, olej na dubové dřevě (Praha, Národní galerie)



5. **Madona v polopostavě, kojící dítě** (1512) – Albrecht Dürer, kresba uhlem
(Vídeň, Albertina)



6. **Panna Marie s Ježíškem** (po 1604) – Daniel Fröschl, akvarel na pergamenu podle kresby Dürea (Vídeň, Kunsthistorisches Museum)



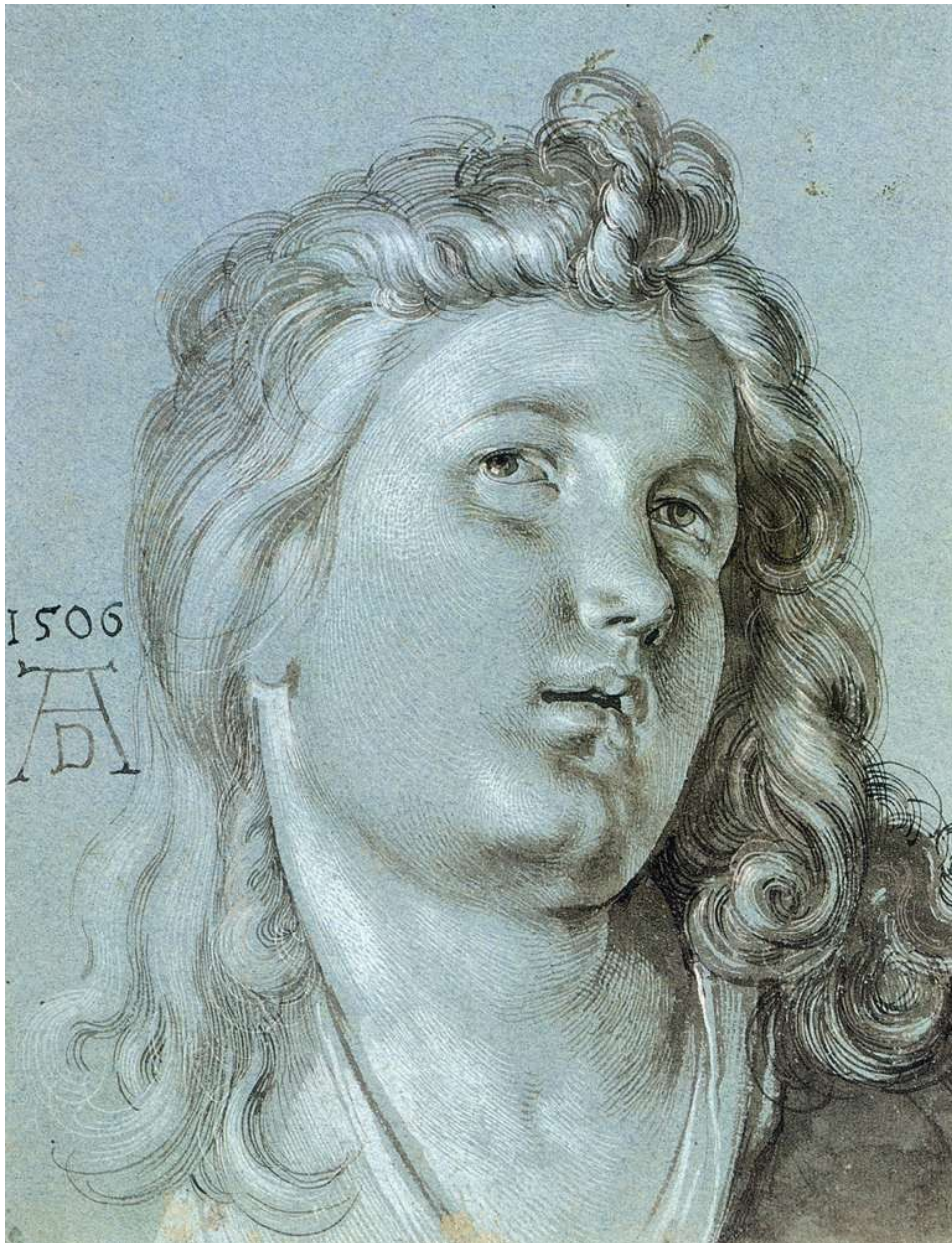
7. **Madona s Ježíškem a hruškou** (1512) – Albecht Dürer, olej na dřevě (Víděň, Kunsthistorisches Museum)



8. **Madona s dítětem** (nedatováno) – Daniel Fröschl, rudka na papíře (Praha, Národní galerie)



9. **Madona s hrozny** (po 1605) – Daniel Fröschl, olej na dřevě (Praha, Provincie kapucínu v České republice, Loreta)



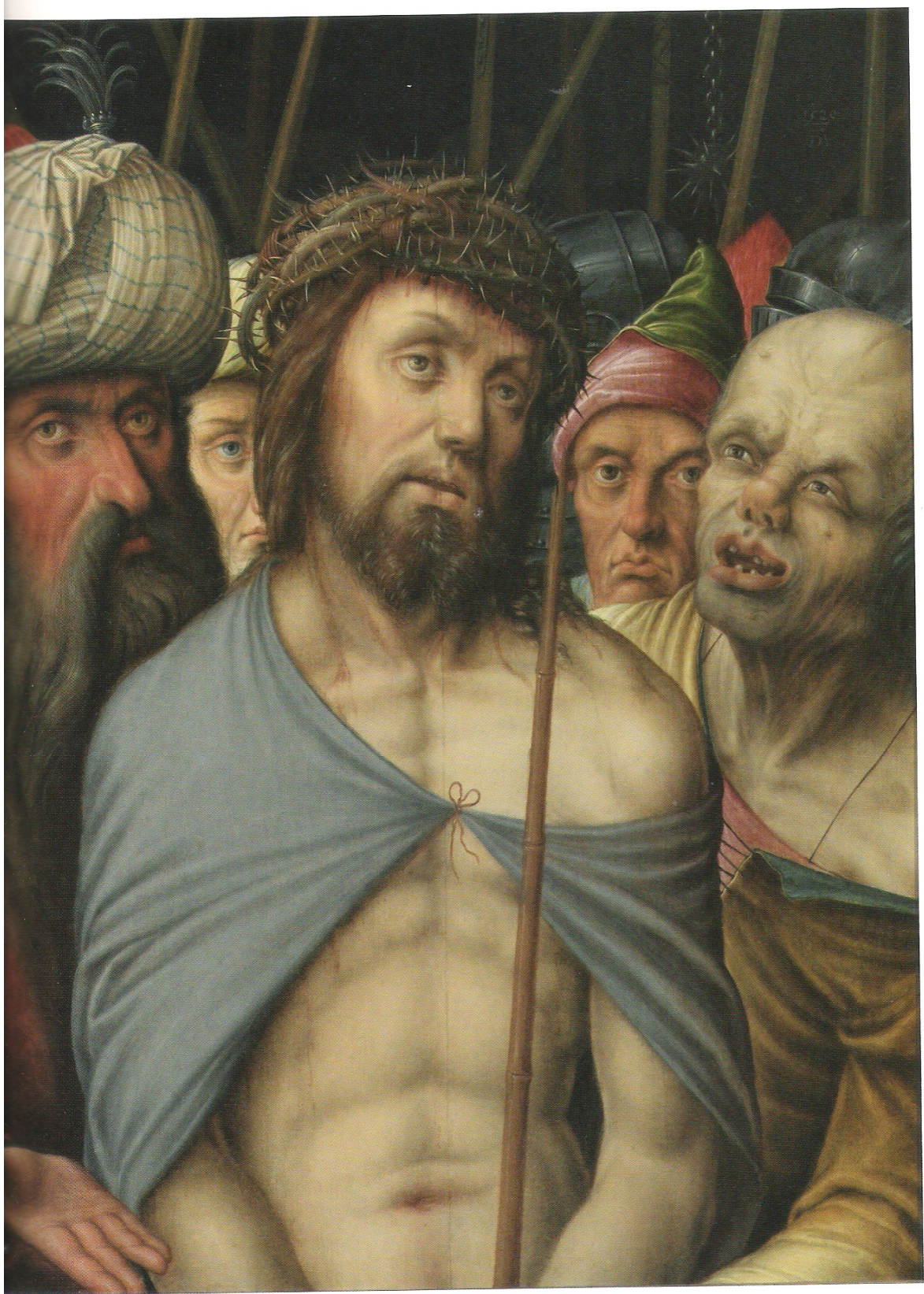
10. **Hlava anděla s dlouhými vlasy** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém benátském papíru (Vídeň, Albertina)



11. **Hlava dvanáctiletého Krista** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém papíru (Víděň, Albertina)



12. **Hlava anděla s dlouhými vlasy a Hlava dvanáctiletého Krista (1598)** – Aegidius Sadeler, rytiny podle Dürerových kreseb (Praha, Národní galerie)



13. **Posmívání Kristu** (Ecce Homo) (nedatováno) – pravděpodobně Hans Hoffman, olej na dubovém dřevě (Praha, Národní galerie)



14. **Bolestný Kristus** (1493–94) – Albrecht Dürer, olej na dřevě (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)



15. **Hlava starce** (1584) – Hans Hoffmann, kresba rudkou (Budapešť, Szépművészeti Múzeum)



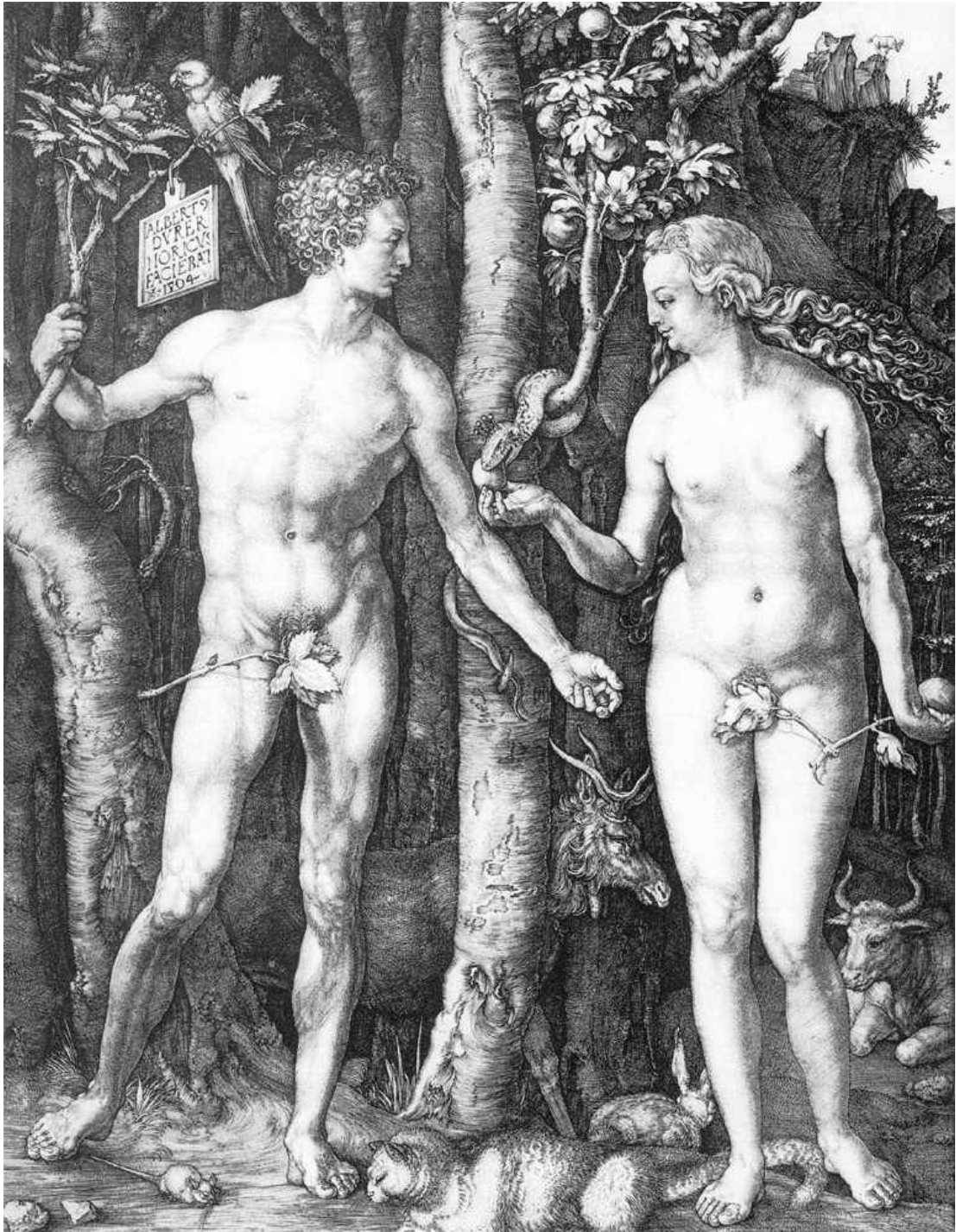
16. **Mladý zajíc** (1502) – Albecht Dürer, akvarel a krycí barvy na papíře (Vídeň, Albertina)



17. **Zajíc uprostřed květin** (1582) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu (soukromá sbírka)



18. **Zajíc v lese** (1585) – Hans Hoffmann, olej na dřevě (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)



19. Adam a Eva (1504) – Albrecht Dürer, mědirytina (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)

VIII. Seznam vyobrazení

1. **Růžencová slavnost** (1506)- Albrecht Dürer, olej na topolovém dřevě, 162 x 192 cm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 84–85)
2. **Růžencová slavnost** (1606–1612) – Anonymní malíř podle Albrechta Dürera, olej na plátně 160 x 193 cm; Vídeň, Kunsthistorisches Museum (KOTKOVÁ 2006, 135)
3. **Čtyři apoštolé** (1526) – Albrecht Dürer, olej na lipovém dřevě, 215 x 75 cm (jedna deska); Mnichov, Alte Pinakothek (ANZELEWSKY 1980, 241)
4. **Sv. Václav a sv. Vít a Sv. Zikmund a sv. Vojtěch** (nedatováno) – Bartholomeus Spranger, olej na dubové dřevě 127 x 72 cm (jedna deska); Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 152)
5. **Madona v polopostavě, kojící dítě** (1512) – Albrecht Dürer, kresba uhlím, 418 x 288 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 36)
6. **Panna Marie s Ježíškem** (po 1604) – Daniel Fröschl, akvarel na pergameni podle kresby Albrechta Dürera, 43 x 32 cm; Vídeň, Kunsthistorisches Museum (KOTKOVÁ 2006, 147)
7. **Madona s Ježíškem a hruškou** (1512) – Albrecht Dürer, olej na dřevě, 49 x 37 cm Vídeň, Kunsthistorisches Museum (ANZELEWSKY 1980, 151)
8. **Madona s dítětem** (nedatováno) – Daniel Fröschl, rudka na papíře, 100 x 71 mm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 148)
9. **Madona s hroznem** (po 1605) – Daniel Fröschl, olej na dřevě, 52 x 40 cm; Praha, Provincie kapucínů v České republice, Loreta (KOTKOVÁ 2006, 149)
10. **Hlava anděla s dlouhými vlasy** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém benátském papíru 270 x 208 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 27)
11. **Hlava dvanáctiletého Krista** (1506) – Albrecht Dürer, kresba štětcem na modrém papíru, 275 x 211 mm; Vídeň, Albertina (HLAVÁČEK 1978, přílohy 28)
12. **Hlava anděla s dlouhými vlasy a Hlava dvanáctiletého Krista** (1598) – Aegidius Sadeler, rytiny podle Dürerových kreseb, 360 x 229 mm a 351 x 223 mm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 138–139)

13. **Posmívání Kristu** (Ecce Homo) (nedatováno) – pravděpodobně Hans Hoffman, olej na dubovém dřevě, 69 x 54 cm; Praha, Národní galerie (KOTKOVÁ 2006, 145)
14. **Bolestný Kristus** (1493–94) – Albrecht Dürer, olej na dřevě, 30 x 19 cm; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (ANZELEWSKY 1980, 37)
15. **Hlava starce** (1584) – Hans Hoffmann, kresba rudkou, 119 x 93mm; Budapešť, Szépművészeti Múzeum (FUČÍKOVÁ 1986, přílohy 46)
16. **Mladý zajíc** (1502) – Albecht Dürer, akvarel a krycí barvy na papíře, 251 x 226 mm; Vídeň, Albertina (ANZELEWSKY 1980, 111)
17. **Zajíc uprostřed květin** (1582) – Hans Hoffmann, akvarel a krycí barvy na pergamenu, 260 x 330 mm; soukromá sbírka (FUČÍKOVÁ 1986, přílohy 48)
18. **Zajíc v lese** (1585) – Hans Hoffmann, olej na dřevě, 62 x 78 cm; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (FUČÍKOVÁ 1991, 83)
19. **Adam a Eva** (1504) – Albrecht Dürer, mědirytina, 252 x 194 mm; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (ANZELEWSKY 1980, 102)

IX. Literatura

AICHELE/GOLTEOVÁ-BECHTLEOVÁ 1996 — D. AICHELE / M. GOLTEOVÁ-BECHTLROVÁ: Co tu květe? Kvetoucí rostliny střední Evropy ve volné přírodě. Praha 1996

ANZELEWSKY 1980 — Fedja ANZELEWSKY: Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980

ANZELEWSKY 1991— Fedja ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlín 1991

BARTILLA 2006 — Stefan BARTILA: Růžencové bratrstvo od svého počátku do Dürerovi doby. In: Olga KOTKOVÁ: Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmu z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 1991

BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002

DIESENER/REICHHOLT 1997 — Günter DIESENER / Josef REICHHOLT: Obojživelníci a plazy. Praha 1997

HLAVÁČEK 1982 — Luboš HLAVÁČEK: Albrecht Dürer. Kresba. Praha 1982

JANČA/ZENTRICH 1994 — Jiří JANČA / Josef A. ZENTRICH: Herbář léčivých rostlin 1

JANČA/ZENTRICH 1995a — Jiří JANČA / Josef A. ZENTRICH: Herbář léčivých rostlin 2

JANČA/ZENTRICH 1995b — Jiří JANČA / Josef A. ZENTRICH: Herbář léčivých rostlin
3

JIRKŮ 1993 — Antonín JIRKŮ: Zwei Narren von Hans Hoffmann. In: Umění XLIII,
1993, 296–298

FUČÍKOVÁ 1972 — Eliška FUČÍKOVÁ: Umělci na dvoře Rudolfa II. a jejich vztah
k tvorbě Albrechta Dürera. In: Umění XX, 1972, 149–162

FUČÍKOVÁ 1986 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986

FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991 — Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ
/ Ivan MUCHKA: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991

FUČÍKOVÁ 1991 — Eliška FUČÍKOVÁ: Praha v době vlády Rudolfa II. In: Umění na
dvoře Rudolfa II. Praha 1991

FUČÍKOVÁ 1991 — Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfovy sbírky. In: Umění na dvoře Rudolfa
II. Praha 1991

FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a
rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha 1997

HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů. Obrazy a znaky
křesťanského umění. Praha 1999

CHYTIL 1904 — Karel CHYTIL: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1904

JANÁČEK 2003 — Josef JANÁČEK: Doba Rudolfa II. Praha/Litomyšl 2003

KONEČNÝ 2006 — Lubomír KONEČNÝ: Chytání zmizelé mouchy. In: Olga
KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

KOTKOVÁ 2006 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

KOTRBOVÁ 1984 — Marie KOTRBOVÁ. In: Jiří KOTALÍK (ed.): Národní galerie v Praze Sbíрка starého evropského umění, Sbíрка starého českého umění. Praha 1984

KRAMÁŘ 1935 — Vincenc KRAMÁŘ: Albrecht Dürer: Růžencová slavnost a soubor grafických prací. Praha 1935

KREMER 1995 — Bruno P. KREMER: Stromy. Praha 1995

LÜBBEKE 2006 — Isolde LÜBBEKE: Dürerova představa fiktivního společenství. In: Olga KOTKOVÁ (ed.): Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Praha 2006

MANDER 1764 — Karl van MANDER: Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders. Amsterdam 1764

MORÁVEK 1937 — Jan MORÁVEK: Nově objevený inventář Rudolfinských sbírek na Pražském hradě. Praha 1937

MUCHKA 1991 — Ivan MUCHKA: Rudolf II. jako stavebník. In: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991

NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Rudolfinské umění II. Profily malířů a sochařů. In: Umění XXVI, 303–341

NEUMANN 1984 — Jaromír NEUMANN: Rudolfinská Praha. Praha 1984

NEUMANN 1985 — Jaromír NEUMANN: Die rudolfinsche Kunst und Niederlanden. In: Netherlandish Mannerism. Stockholm 1985

NOVOTNÝ 1935 — Vladimír NOVOTNÝ. In: Vincenc KRAMÁŘ: Albrecht Dürer: Růžencová slavnost a soubor grafických prací. Praha 1935

PANOVSKY 1971 — Erwin PANOVSKY: Life and art of Albrecht Dürer. Princeton 1971

HÜTT 1971 — Wolfgang HÜTT: Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk 2: Druckgrafik. Mnichov 1971

PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986

REICHHOLT 1996 — Josef REICHHOLT: Savci. Praha 1996

REICHHOLT-RIEHM 1996 — Helgard REICHHOLT-RIEHM: Motýli. Praha 1996

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

RULÍŠEK 2005 — Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie. Hluboká nad Vltavou 2005

SAUER 1995 — Friedrich SAUER: Ptáci lesů, luk a polí. Praha 1995

SKALKA 2009 — Petr SKALKA: Zoologický slovník. Praha 2009

SVÁTEK 1879 — Josef SVÁTEK: Die Rudofinische Kunstammer. In: Culturhistorische Bilder aus Böhmen, Wien 1879, 227–272

TURNER 1996a — Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art 9. New York 1996

TURNER 1996b — Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art 14. New York 1996

VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky. Praha 1989

VASARI 1977 — Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. Praha 1977

ULLMAN 1982 — Ernst ULLMAN: Vorword. In: Albrecht DÜRER: Schriften und Briefe. Leipzig 1982

ZAHRADNÍK/SEVERA 2004 — Jiří ZAHRADNÍK / František SEVERA: Hmyz. Praha 2004