

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Teatralita panovníckých svateb
na dvoře císaře Maxmiliána II.**

Anežka Staňková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia a Historické vědy

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Teatralita panovnických svateb na dvoře císaře Maxmiliána II.* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 25. dubna 2024

.....

Anežka Staňková

Ráda bych na tomto místě vyjádřila poděkování vedoucí mé práce, Mgr. Elišce Kubartové, Ph.D., za její trpělivost doplněnou množstvím podnětů a rad. Především jí vděčím za slova podpory a uznání, která mě poháněla kupředu a dodávala mi v průběhu psaní potřebný pocit sebejistoty. Mimořádný dík patří mé sestře, která mi vždy ochotně poradila ohledně všech gramatických, interpunkčních a stylistických překážek, jež na mne byly při psaní nastraženy, ale také mým rodičům, bez nichž by celé mé studium vedoucí k napsání této bakalářské práce nebylo možné.

A omluvu směřuji ke svým přátelům za veškerý čas, jenž strávili posloucháním o mých pracovních posunech. Nebylo to lehké a vážím si vás.

Obsah

Úvod.....	5
1. Teoretická část – kulturní představení.....	8
2. Raně novověké panovnické zásnuby a svatby	14
2.1. Svatba jako politický nástroj a událost.....	14
2.2. Historický kontext	17
2.3. Teatrologická analýza.....	20
2.3.1. Zásnuby Anny Habsburské a Filipa II. Španělského roku 1570 v Praze	20
2.3.2. Svatba Karla II. Štýrského a Marie Bavorské roku 1571 ve Vídni	28
Závěr	40
Seznam použitých pramenů a literatury	42
Seznam obrázků	45

Úvod

Prvky teatrality lze nacházet v lidském konání od nejstarších civilizací a jejich využití se s vývojem společnosti historicky i místně liší. Takovéto události jsou v divadelní vědě označovány pojmem kulturní představení, s nímž poprvé přišel ve druhé polovině minulého století americký antropolog Milton Singer. Cílem této práce je aplikovat obecnou teorii performance a performativity, přesněji pojem kulturní představení, na konkrétní historické příklady z prostředí císařského dvora Maxmiliána II. ve druhé polovině 16. století. Zkoumanými případy jsou konkrétně zásnuby Anny Habsburské s Filipem II. Španělským konané v Praze roku 1570 a svatba Karla II. Štýrského s Marií Bavorskou pořádaná ve Vídni roku 1571. Tyto příklady dvorských slavností byly již v dřívější době objektem historického či uměnovědného výzkumu, avšak pozornost v rámci performativních a divadelních studií jim nikdy explicitně věnována nebyla. Badatelským záměrem pro tuto práci je tak provést teatrologickou analýzu obou událostí a na základě získaných poznatků zhodnotit možnost využití performativních metodologických konceptů pro analýzu nedivadelní události.

Podobným typem práce, na jejímž základě je možné podobný typ výzkumu vystavět, je například publikace Janette Dillon *The language of space in court performance, 1400–1625* (2010),¹ v níž se zaměřuje na význam prostoru při politických a kulturních událostech pořádaných na šlechtických dvorech v období pozdního středověku a počátku novověku na Britských ostrovech. S jejich performativní funkcí pracuje s jako již zažitým fenoménem² a na základě tohoto předpokladu se hlouběji orientuje na významy, které mohou být předávány uspořádáním prostoru a celkovou mizanscénou. Dillon se tak orientuje na jeden výrazný aspekt kulturních představení v širším spektru dvorských událostí, neboť ke svému výzkumu využívá příklady zahrnující panovnické vjezdy, soudní procesy a popravy, i zábavy a turnaje. Tím se v přístupu liší od předkládané práce, jež se snaží postihnout maximální možné množství sledovatelných znaků na příkladu pouze dvou vybraných událostí. Dalším příkladem může být práce Jill Stevenson *Performance, cognitive theory, and devotional culture: sensual piety in late medieval York* (2010),³ která se věnuje analýze již vícera performativních složek v prostředí církevních obřadů a náboženské kultury jako takové v pozdně středověkém Yorku. Kromě

¹ DILLON, Janette: *The language of space in court performance, 1400–1625*. Cambridge University Press, 2010

² Tamtéž, s. 10.

³ STEVENSON, Jill. *Performance, cognitive theory, and devotional culture: sensual piety in late medieval York*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

prostoru zkoumá Jill Stevenson na církevních obřadech a slavnostech také vizuální stránku, která pro laické pozorovatele sehrávala zásadní úlohu, nebo významy náboženských předmětů, včetně jejich materiality. Právě zaměření se na vícero performančních prvků v rámci jednoho výzkumu je podstatou i následné teatrologické analýzy uvedených nedivadelních událostí panovnického dvora.

Úvodní část práce je zaměřena na výklad teorie kulturního představení, jež definoval Milton Singer ve své publikaci *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization* (1972)⁴ a vytyčení základních složek tohoto fenoménu, které je možné při následné analýze hledat a pozorovat v daných historických událostech. Singer ve svých závěrech vycházel z pozorování rituálů tradičních kultur, které podle jeho názoru projevovaly shodné prvky s produkcemi ryze divadelní povahy, nicméně jím použitou metodu lze aplikovat nejenom na současná mimoevropská společenství, ale i na kulturní fenomény objevující se v současném i historickém evropském prostoru. Díky komparativní analýze je možné mezi sebou porovnávat kulturní představení a jejich složky jak napříč geografickým prostorem, tak i v průběhu doby, jelikož prvky v nich se vyskytující jsou shodné pro všechny tyto události, což je ostatně podstatou definice kulturního představení. Ve všech případech je pouze nutné sledovat a zohledňovat rozdílné kulturní pozadí, které události, jež chceme z pohledu teorie kulturního představení zkoumat, ovlivňuje, což je ovšem základním předpokladem použití takovéto metody. Aspekty kulturního představení jsou v práci popisovány pomocí pojmů teorie performativity, k čemuž slouží především práce přední odbornice na tuto problematiku, kterou je Erika Fischer-Lichte, jež pojetí představení a performativity definuje v knize *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (2014).⁵

Kapitola věnující se panovnickým zásnubám a svatbám je rozdělena na několik tematických celků. V prvním je věnován prostor významu šlechtických sňatků v období raného novověku, kdy byly tyto svazky zpravidla brány především jako nástroj mocenských zájmů a politiky. S přiblížením tohoto fenoménu napomáhá příspěvek Martina Nodla Královské svatby a rozvody v monografii *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku* (2014)⁶ věnující se pozdně středověkým slavnostem a ceremoniím. Jelikož v případě obou událostí

⁴ SINGER, Milton B. *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger Publishers, 1972.

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, Ramona MOSSE a Minou ARJOMAND. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. English Language edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.

⁶ NODL, Martin. Královské svatby a rozvody. In: NODL, Martin a František ŠMAHEL (ed.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku*. Praha: Argo, 2014.

figuruje větší množství osobností z českých i zahraničních dějin, je pro lepší porozumění historickému kontextu do práce začleněna také kapitola vysvětlující rodinné vztahy a postavení na mocenské mapě Evropy, jako i na poli evropské sňatkové politiky.

Stěžejní část práce je pak zaměřena na samotnou analýzu událostí z prostředí císařského dvora Maxmiliána II. prostřednictvím pojmů z divadelních a performančních studií. Pro interpretaci událostí je klíčové znát co nejdětalněji jejich průběh, který je možné vyčíst zejména z dochovaných dobových popisů očitých svědků, ale nápomocny jsou také interpretace současných autorů, kteří při svých výzkumech pracovali s původními prameny. V případě pražských zásnub z roku 1570 je v analýze využíván spis přímého účastníka slavnosti, kouzelníka Zirfea,⁷ který velmi barvitě líčí obsahovou i výtvarnou stránku celé slavnosti. Interpretace vídeňské svatby z roku 1571 je založena na pramenech soudobých pozorovatelů, Heinricha Wirricha⁸ a Giovanni Batisty Fonte.⁹ S nimi pracují i historik Karl Vocelka v knize *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600: Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationfest* (1976)¹⁰ a kunsthistorik Thomas DaCosta Kauffmann ve své původně disertační práci *Variations on the Imperial theme in the age of Maximilian II and Rudolf II.* (1978).¹¹ Na získané informace o průběhu a podobě zkoumaných událostí jsou následně aplikovány nástroje analýzy performativního artefaktu, které napomáhají interpretovat jeho možné významy a sdělení předávané prostřednictvím dramaturgie, scénografie, práce s publikem a dalšími performativními způsoby.

⁷ ZIRFEO, Schwartzkünstler. *Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen vnd herzlichen Thurniers zu Ross vnd fuss etc. So am Sontag Oculi Anno 70 vnd dieselb nachgehende wochen zu Prag in der Alten Statt den der Enden anwesenden Chur und fürsten zu Ehren gehalten worden ist.* Augsburg: Hans Zimmermann, 1570.

⁸ WIRRICHE, Heinrich. *Ordenliche Beschreibung des Christlichen, Hochloeblichen vnd Fuerstlichen Beylags oder Hochzeit : so da gehalten ist worden durch den Durchleuchtigsten ... Herrn Carolen, Ertzherzog zu Osterreich, Burgund, Steyr, ... mit dem Hochgebornen Fraewlein Maria, geborne Hertzogin zu Bayrn, den XXVI. Augusti in der Kayserlichen Statt Wienn ... in Teutsche CARmina gestellt : ... Durch Heinrichen Wirrich.* Wienn: Eber, 1571. [online] [cit. 21. 8. 2023] Dostupné z: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/wirri1571>.

⁹ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10206 HAN MAG, *Europalia hoc es species, dignitas pompae quam Maximilianus II. imperator peregrit Graecii in Styria a. 1571. (dále jen Europalia)* [online] [cit. 31. 8. 2023] Dostupné z: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13947949>.

¹⁰ VOCELKA, Karl. *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600: Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationfest.* Wien: Böhlau, 1976.

¹¹ KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Variations on the Imperial theme in the age of Maximilian II and Rudolf II.* New York: Garland Pub., 1978.

1. Teoretická část – kulturní představení

Podstatou představení, jak je tento pojem chápán v rámci divadelní teorie a jak bude používán v této práci, je specifická mediálnost, jež spočívá ve spolupřítomnosti herců a diváků na jednom místě v jeden čas, kdy se obě strany na průběhu tohoto představení do určité míry podílejí. Divák může být v roli pasivnějšího pozorovatele i více aktivního účastníka, v některých případech si může roli s hercem dokonce vyměnit. O představení jde v případě klasického divadla, kde jsou herec a divák striktně odděleni, může se ale jednat i o happening, sportovní utkání, náboženský obřad či politický meeting. Dále představení charakterizuje jeho materiálnost ve smyslu rychlé pomíjivosti. Procesem divadelní tvorby vzniká nehmotný produkt, jenž není nikdy opakovatelný v totožné formě, neboť i při sebezpraciznějším sečičení celého průběhu je výsledek vždy ovlivněn přinejmenším odlišnými reakcemi publika. Pro každé představení je také příznačné vytváření vlastních významů čili sémiotičnost. Tyto významy jsou divákovi předávány každým provedeným pohybem, vyřčeným slovem, zábleskem světla, předloženým předmětem i rozeznělým zvukem. Všechny tyto komponenty jsou jednotlivými znaky nesoucími významy specifické pro dané představení. Jejich spojením pak vzniká kromě série významů také estetický prožitek, který rovněž může nést vlastní sémantické obsahy.¹²

Především veřejné události, ale i další kulturní fenomény, jež obsahují výše zmíněné prvky, lze označit za kulturní představení, jak je popisuje Milton Singer. Při svém antropologickém výzkumu tradičních rituálů v indické metropoli Madras vyzoroval u těchto událostí využívání shodných složek jako u běžných divadelních produkcí, čímž našel možnost zkoumat divadelnost i v případě veřejných událostí nedivadelní povahy.¹³ Mezi tyto složky, na něž je možné aplikovat analytické nástroje používané při analýze divadelních představení, řadíme například dramaturgii a scénář události založené obvykle na původním textovém podkladu; tvorbu a ztvárnění rolí s různou úrovní stylizace, v jejichž rámci často dochází k porušování rolí společenských; scénografickou úpravu celého představení včetně kostýmů a využívání rekvizit; místo konání a určení mizanscény; práci s publikem a rytmizaci průběhu představení. Všechny tyto složky jsou zpravidla vzájemně provázané, čímž vytvářejí komplexní kulturní představení, a mají v rámci události specifickou sémantiku.

Vzhledem k povaze událostí zkoumaných v této práci je nutné především zmínit, že pro vytvoření funkční dramaturgie a scénáře kulturního představení je zapotřebí výběru

¹² FISCHER-LICHTE, s. 18–19.

¹³ SINGER, s. 64.

vhodného dramaturga.¹⁴ Potřebný je odborník s patřičným vzděláním a především zkušenostmi, který má zároveň již určité postavení v rámci komunity a má tak předpoklady k tomu být osloven organizátorem či patronem celé události. Dá se říci, že v předmoderní době dramaturgie stála na kulturní politice objednavatele, jelikož právě on předával publiku výsledným výstupem zprávu konkrétního významu. A i v dnešní době lze předpokládat, že zadavatel podle svého uvážení výsledné vyznění celého představení ovlivňuje. Dramaturg by měl mít vedle zkušeností i širokou síť kontaktů, aby byl schopen zajistit pro událost všechny potřebné složky na odpovídající úrovni. Zároveň povětšinou nepracuje sám, ale ve spolupráci se svými asistenty, kteří napomáhají hladkému průběhu celé akce.¹⁵ Za takového dramaturga, který může být chápán i jako kolektivní úloha, můžeme v raném novověku považovat například dvorského hofmistra, jehož úkolem byl dohled na dodržování ceremoniálu v čase konání obřadů a slavností, na jeho vizuální podobě se mohl podílet i umělec působící v panovnických službách a svou roli jistě zastali i členové duchovenstva.

Základem scénáře kulturního představení je podle Singera zpravidla textový podklad, z něž může představení vycházet, nebo na něm být zcela závislé. Jeho součástí však nejsou pouze repliky, zaznamenané doslovně či ve volné podobě, které mají být v představení předneseny, nýbrž i sled jednotlivých scén a celková struktura události. Zároveň se u mnoha kulturních představení předpokládá divákova pouhá rámcová znalost předlohy či tradice, ze které performance vychází, a přesto může být podstata sdělení bez problémů předána.¹⁶ V případě raně novověkých událostí je takovýto doslovný scénář aplikován kupříkladu při korunovační mši, kdy liturgie probíhá podle přesně daných postupů doprovázených pevně stanovenými promluvami. Naopak uvolněnější průběh, založený častěji pouze na předávané ústní tradici, můžeme vidět u dvorských bálů, které se odehrávají jen na základě stanoveného sledu jednotlivých částí, jako může být například tanec následovaný hostinou, po níž přijde na řadu divadelní představení. A podobně tomu je i s doprovodnými replikami. Důležitým aspektem scénáře kulturního představení v raném novověku je intertextualita, skrze níž se propojují různé kulturní fenomény s důležitým sémantickým významem, jako je primární křesťanský diskurz doplněný hlavně ve šlechtickém prostředí také motivy z antické mytologie. Zároveň se zde také promítají další hlediska, jako je dobový hodnotový systém, společenská

¹⁴ Pojem režisér se v divadelní praxi vyskytuje až od poloviny 19. století. Do té doby tuto roli zastávaly jiné osoby, které byly součástí inscenačního procesu. Viz slovníková hesla: Režisér. In: PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav: 2003. s. 352–353. A Dramaturg. In: PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav: 2003. s. 131–132.

¹⁵ SINGER, s. 73–74.

¹⁶ Tamtéž, s. 77.

hierarchie nebo ideologie. Jelikož se raně novověké šlechtické události začaly orientovat na publikum z řad privilegovaných vrstev společnosti, které díky dostupnému vzdělání již disponovalo jistou úrovní předporozumění, bylo tak možné v rámci kulturních představení využívat propracovanějších příměrů a alegorií.

Pro předávání významů je veskrze zásadní vizuální podoba celé události. Jejimi základními složkami je scénografická úprava prostoru a kostýmování herců, avšak sémantika těchto prvků spočívá zejména v jejich dílčích vlastnostech. Svůj význam nesou použité barvy, které mohou například reprezentovat rodový erb. Použití vzácných a drahých materiálů evokuje bohatství a reprezentativnost jejich nositele. Kulisy velkých rozměrů poutají větší pozornost, a tak by měly směrem k divákovi reprezentovat důležitější sdělení než předměty drobnější velikosti. Klíčový je také výběr rekvizit, které zásadně napomáhají požadovanému vyznění celé události.¹⁷ Vizuální zpracování kulturního představení závisí na jeho konkrétním druhu. Svou tradiční a neměnnou roli bude mít v případě církevních obřadů, kdy je celebrant oděn do kněžského roucha, mši slouží z prostoru presbytáře a využívá církevních předmětů nutných pro průběh celé liturgie. Naopak u slavnostních průvodů nebo šlechtických hostin bude záležet spíše na charakteru celé akce, který jí dají samotní pořadatelé. Proto je při analýze scénografie stěžejní sledování jejího celkového určení a záměru, konkrétního provedení i kulturně-historického kontextu.

V analýze kulturního představení se lze také zaměřit na prostory, kde je událost uskutečňována. Singer je v kontextu indických tradic rozděluje na dvě skupiny. Jedná se o místa určená náboženským rituálům, tedy chrámy, poutní místa, ale i domácí svatyně, kde věřící docházejí k duchovnímu naplnění svých potřeb. A pak jsou to místa veřejná, jako různé sály nebo venkovní prostranství, kde k náboženským rituálům může docházet také, ale mnohem častěji jsou spíše místem konání světských zábav, mnohdy i komerčního charakteru.¹⁸ Toto rozdělení lze aplikovat i na prostředí šlechtického dvora raného novověku, už jen z důvodu silného propojení každodenního života s církví. Obecně se pak dá konstatovat, že zvolení místa pro konání konkrétní události není zpravidla náhodné, ať už se jedná o jeho kapacitní možnosti, symbolický význam nebo ve výsledku i o prostor vytvořený pro událost speciálně.

Významnou složkou každého kulturního představení je i funkce mizanscény, která je obecně chápána jako rozestavení herců a dalších jevištních prvků v prostoru k rozehrání

¹⁷ Srv. STEVENSON, s. 46–54.

¹⁸ SINGER, s. 72–73.

příslušné dramatické situace.¹⁹ Postavení aktérů vůči sobě navzájem, ale i vůči divákům, a jejich následný pohyb v prostoru má v případě divadelní produkce na starosti režijní vedení, v případě pevně organizovaných veřejných událostí by se tato funkce dala přiřknout dramaturgovi, ve smyslu, jak je definován výše, který dohlíží na celé zpracování, a tedy i na předání významů prostřednictvím tohoto komponentu. V některých případech se lze odkázat pouze na tradici, která však také musí vycházet z předem daného významotvorného uspořádání, jako tomu je například u svatebního obřadu, kdy oddávající stojí čelem ke svatebním hostům a snoubenci naproti sobě, k hostům a oddávajícímu bokem. Mohou se však vyskytnout nenadálé okolnosti, kdy je aktér nucen ve svém jednání v prostoru improvizovat. Pak už záleží jen na jeho úvaze a citu pro situaci, aby daný moment, potažmo celou událost, dovedl svým rozhodnutím do úspěšného zakončení.

Při každém představení dochází také k odehrávání nejrůznějších rolí. Ty mohou být založené buď na předem formulovaném scénáři v přesné textové podobě i na písemně nekodifikované tradici, anebo se role vytvářejí na místě v konkrétní situaci nastolené během představení. Do takovéto role se většinou dostávají diváci dané události, kteří mohou být do těchto pozic vmanévrováni performery pro potřeby dalšího vývoje situace, ale mohou se v nich ocitnout i sami bez vlastního uvědomění. Specifickou oblastí je hraní tzv. společenské role, kterou osoba ztvárňuje v rámci svého postavení v daném společenství. Tuto roli pak zpravidla následuje a jedná tak v její logice, kdy například panovník ze svých práv a povinností odvodí způsob svého vyjadřování a vystupování, které by mělo současně korespondovat s očekáváním veřejnosti. Z role ale může vystoupit a vymezit se tak proti psanému i nepsanému scénáři, který mu toto jednání ukládá.²⁰ Takový úkrok z tradiční role lze spatřovat kupříkladu v případě vědomého nedodržení přesně stanoveného rituálu, kdy vladař demonstruje svou moc a nevoli podřizovat se jiné autoritě, jako je církevní hodnostář či městská rada.

Neoddělitelnou součástí jakékoli performativní události představuje publikum, neboť je to právě současná přítomnost diváka a herce, jež tvoří jednu ze základních součástí definice představení, jak je uvedeno výše. Na poli raně novověkých událostí, neplatí to však pouze pro ně, funguje přítomnost publika jako legitimizační prvek, bez něž by uskutečněná ceremonie nemusela být pro nedostatek svědků uznána za právoplatnou.²¹ Z pohledu diváka má

¹⁹ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. s. 95.

²⁰ Srv. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. s. 28.

²¹ ŽŮREK, Václav. *Korunovace českých králů a královen*. In: NODL, Martin a František ŠMAHEL (ed.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku*. Praha: Argo, 2014. s. 26.

pak účast na takovéto akci hodnotu zejména stran zvýšení společenské prestiže, což pro některá povolání může přinášet i ekonomické výhody. A nelze přehlédnout ani možnost sledování konkrétních zájmů kupříkladu v podobě navazování nových kontaktů apod. Využití potenciálu těchto možných benefitů však do velké míry závisí na performativních schopnostech daného diváka. Oděvem, vystupováním i místem, kde se pohybuje, může docílit svého zviditelnění, což zvyšuje šance na naplnění jeho ambic v oblasti kulturního, sociálního i ekonomického kapitálu.

Toto rozdělení do tří kategorií přinesl francouzský sociolog Pierre Bourdieu, jenž vedle materiální podoby ekonomického kapitálu vidí důležitost i v dalších dvou – převážně nehmotných – kapitálu kulturním a sociálním.²² V případě raně novověkých kulturních představení mají tyto formy svou hodnotu jak pro diváky, tak i pro samotné aktéry účastníci se oficiálních obřadů a jiných bodů programu. Lze předpokládat, že každý z přítomných již přichází s kulturním i sociálním kapitálem na určité úrovni. Příslušníci šlechtického dvora i církve disponovali důkladnou výchovou, vzděláním, ale i tituly a materiálními statky, které jejich osobní kulturní kapitál navyšovaly a bez nichž by do této společnosti ani nemohli patřit. Zároveň by pozvání neobdrželi bez již existující sítě kontaktů, která je oním kapitálem sociálním. Vhodným hraním své společenské role si však přítomní mohli svůj okruh společenských styků rozšířit, a tím potenciálně v budoucnosti navýšit ekonomický kapitál, ale zároveň nabytím jakékoli oficiální úlohy, například z pozice církevních hodnostářů, pozvednout institucionalizovanou formu svého kapitálu kulturního.

Můžeme dále konstatovat, že všechna kulturní představení se odehrávají v určitém rytmu. Nemáme tím však na mysli pouze hudební složku, jejíž sémiotická hodnota je v případě její přítomnosti také zásadní pro interpretaci takovýchto událostí. Kladením důrazu na rytmus v představení nám jde především o sledování pomyslných vzorců, které organizují čas, v němž představení probíhá. Je to právě rytmizace, která určuje posloupnost a střídání jednotlivých scén, promluv i pohybů a vytváří jejich přesným zřetězením určitou pravidelnost.²³ To můžeme sledovat například u církevních obřadů, při nichž jsou jednotlivé části pečlivě organizovány a navazují přesně jedna na druhou. Tento řád napomáhá stvrzovat autoritu církve jako producenta bohoslužby, a zároveň doplňuje i rozměr neměnnosti jako jeden z aspektů božství.

Analýza sémiotiky jednotlivých prvků a postupů v rámci struktury události tedy nabízí vhled do vnitřních významů daného kulturního představení. Vše, co je v představení divákem

²² BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J. G. (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press. 1986. s. 241–258.

Srv. BOURDIEU, Pierre. *Forms of Capital*. General sociology, Volume 3. Lectures at Collège de France 1983–84. Cambridge: Polity Press, 2021.

²³ FISCHER-LICHTE, s. 36–38.

vnímáno, můžeme chápat jako znak, jímž označující odkazuje k jistému označovanému. Tyto znaky se pak mohou nejrůznějšími způsoby kombinovat a dávat do kontextu. Tím nabývají nepřehledného množství významů, neboť jejich výklad závisí na každém divákovi zvláště, na jeho osobní vnímavosti, vzdělání, kulturním a sociálním zázemí apod.,²⁴ ale zároveň se tyto jednotlivé názory postupně propojují a ovlivňují mezi diváky navzájem. Významy v kulturních představeních proběhlých v minulosti však můžeme pouze odhadovat, a to právě prostřednictvím analýzy těchto znaků a postupů, jakými byly původnímu cílovému publiku předávány, především na základě dochovaných písemných pramenů k jednotlivým událostem. Ačkoli dnešní analýza historických slavností, ceremonií a obřadů již nemůže přinést jejich přesný obraz se všemi detaily a významy, v následujícím rozboru se o to u dvou vybraných událostí přinejmenším pokusím.

²⁴ FISCHER-LICHTE, s. 56–58.

2. Raně novověké panovnické zásnuby a svatby

2.1. Svatba jako politický nástroj a událost

Než se začneme soustředit na konkrétní svatební ceremonie a je doprovázející slavnosti na dvoře císaře Maxmiliána II. Habsburského, měli bychom si nejprve obecně přiblížit význam sňatků ve šlechtickém prostředí v období raného novověku. Je potřeba totiž hned od začátku vyzdvihnout především jejich funkci politického nástroje, skrze něž se uzavíraly nejrůznější smlouvy a rozšiřoval majetek rodů, jejichž příslušnice a příslušníci do manželství vstupovali. Tyto aspekty jsou ještě umocněny právě v případě spojení členů panovnických rodin, které nás zde zajímají přednostně. Sňatková politika na té nejvyšší úrovni představovala nejjednodušší cestu k utváření mírových aliancí, posilování vlastní pozice na politické mapě Evropy i vymezování se vůči konkurenčním státům. Spojení vlivných rodů formou sňatku mělo předcházet válečným konfliktům, ale mnohdy tyto konflikty i přímo řešilo.

Dobrým příkladem této funkce panovnických sňatků z období 16. století je osobnost Filipa II. Španělského, který bude zároveň i aktérem jedné z následujících kapitol. V jeho celkem čtyřech manželstvích můžeme najít hned několik různých možností, za jakým účelem byla sňatková politika v období raného novověku prováděna. Za první manželku pojal svou sestřenicí, Marii Portugalskou, jejichž sňatek byl domluven pro spojení zemí na Pyrenejském poloostrově. Svazky mezi blízkými příbuznými nebyly zejména mezi Habsburky výjimečnou záležitostí, ovšem pro jejich provedení byla potřeba udělení papežského dispenzu, tedy výjimky z kanonického práva.²⁵ K vymezení Španělska proti Francii, a zároveň k utužení katolické víry v Anglii, posloužil zase jeho sňatek s anglickou královnou Marií Tudorovnou, která byla zároveň jeho vzdálená teta.²⁶ Ukončení válek s Francií o italská území bylo stvrzeno Filipovou třetí svatbou s Alžbětou z Valois.²⁷ Jak je tedy patrné, sňatky sloužily tvorbě mezinárodní politiky v nejrůznějších formách a z nejrůznějších důvodů, což ale mnohdy vedlo i ke sporům uvnitř rodiny, ať už se bavíme například o zavržení manželky kvůli její neschopnosti porodit následníka trůnu či o panovníkově sňatku s dívkou, která byla původně určená jeho synovi.

Uskutečnění zásnubního či svatebního obřadu následovaného obvykle několikadenní slavností lze tedy vedle samotného aktu spojení dvou lidí chápat také jako politický nástroj

²⁵ VOCELKA, s. 17.

²⁶ HAMANN, Brigitte. *Habsburkové: životopisná encyklopedie*. Přeložili Milada KOUŘIMSKÁ a Milan KOUŘIMSKÝ. Praha: Brána, 1996. s. 114.

²⁷ Tamtéž, s. 50.

k utužování diplomatických vztahů, a zároveň k prezentování vlastní politické i ekonomické síly. Jak jsme si uvedli v předchozí kapitole, svůj symbolický význam nese v kulturním představení každý z performativních prvků, a to včetně skladby publika. Panovnických svateb a zásnub se tak kromě zástupců sňatkem spojovaných zemí účastnili především panovníci ostatních spřátelených států, případně jejich vyslanci, podobně jako v případě papežského stolce, a chybět nesměli ani zástupci zemské šlechty. Přítomnost všech těchto reprezentantů světské i církevní moci hrála roli v mezinárodní i domácí politice pořadatele. Ostatní evropské státy mohly názorně vidět potenciální sílu spřízněných zemí a před domácím obyvatelstvem tato přehlídka moci zvyšovala panovníkovu autoritu.

Pro domácí politiku však byly možná ještě důležitější právě ony oslavy probíhající po oficiálním obřadu, kterým byla v případě šlechtické svatby slavnostní liturgie. Jak si později ukážeme na konkrétních případech, skrze alegorické a triumfální průvody, turnaje či divadelní představení prezentoval panovník postavení své i celé vládnoucí dynastie všem divákům, především z aristokratických vrstev, kteří měli možnost se události zúčastnit. Skrze tato kulturní představení se oslavovala starobylost i síla rodu, a zároveň se mohla prezentovat i aktuální témata, která se monarchie dotýkala.²⁸ Fakticky se tu tak zabýváme formou raně novověké politické propagandy, k níž docházelo právě prostřednictvím veřejných kulturních událostí využívajících silně prvků symboličnosti a alegorické obraznosti. Tato politická reprezentace byla cílena téměř výlučně na příslušníky aristokratických vrstev,²⁹ jak bylo ostatně již uvedeno v předcházejícím oddílu.

Součástí vysoko postavené aristokracie byla samozřejmě i církev, tím spíše v 16. století, kdy vypukla vlna reformačních hnutí a na ně později reagující katolická protireformace. V tradičně silně katolických monarchiích, v čele s oběma větvemi Habsburského rodu, představovala katolická církev nejen oporu panovníkovy vlády, ale i samostatného a silného politického hráče. Církev tak měla ve své režii, alespoň do určité míry, všechny panovnické události, jejichž součástí byl určitý liturgický obřad.

Manželství, jako jedna ze sedmi svátostí, mezi tyto obřady náleží, ale s odkazem na výše zmiňovaný bohatý kulturní program se silným politickým podtextem, který tuto událost v aristokratických kruzích doprovázel, se můžeme ptát, do jaké míry byl církevní charakter šlechtických svateb přijímán jako ten primární. Pro větší názornost si můžeme se svatebním obřadem porovnat obřad korunovační. Oba jsou pro nás formou kulturního představení z totožného prostředí, avšak význam jejich církevní podstaty se může výrazně lišit.

²⁸ VOCELKA, s. 18.

²⁹ Tamtéž, s. 19.

Korunovace představovala nejvýznamnější moment vlády každého panovníka. Její průběh se řídil přesně danými rituálními pravidly, která byla rámována podstatou události coby liturgického obřadu. Již samotný titul “z milosti Boží” odkazuje na božskou podstatu panovníkovy moci. Samotný rituál sestával z aktů pomazání posvěceným olejem a předání královských insignií v čele s korunou, jablkem, žezlem a mečem, které doprovázely předepsané modlitby. Tento náboženský charakter byl s drobnými odchylkami jednotný pro celý evropský katolický prostor a dokázal si svou podobu na dlouhou dobu uchovat.³⁰

Oproti tomu vstup do manželství disponoval mnohem více charakterem světské události. Samotný obřad sice zůstával v rukou církevních hodnostářů, ale i ono spojení dvou lidí, členů vysoce postavených šlechtických rodin, bylo jejich příbuznými, a možná i jimi samotnými, vnímáno více jako akt stvrzení politické smlouvy, pro kterou je tento obřad nutný. Bohaté slavnosti následující obřad a obsahující nejrůznější formy zábav od hostin a tance přes triumfální průvody po turnajové hry jsou pak již kompletně světskou záležitostí sloužící k vlastní politické reprezentaci panovnického dvora,³¹ jak jsme již ostatně nastínili výše a přesvědčíme se o tom i v následujících kapitolách.

Zásnuby pak jako forma příslibu budoucího sňatku nepodléhají náboženskému rituálu vůbec. V jejich případě se jedná o čistě světskou záležitost, kdy ve šlechtickém prostředí rozhodují o souhlasu k samotnému zasnoubení primárně rodiče či poručníci obou jedinců, případně se za ně může přimluvit vyšší autorita v podobě majitele panství či panovníka. Až s tímto svolením si může začít šlechtic potenciální nevěstu namlouvat a pravidelně se s ní za tímto účelem stýkat, a zásnuby jsou tak až vrcholem tohoto dlouhodobého procesu dvoření.³² Na panovnických dvorech lze z výše uvedených důvodů strategické zahraniční politiky předpokládat ještě striktnější přístup k vybírání partnerů, kdy ke sňatkům bývají zaslíbené ještě děti a možnost svobodného výběru, byť pod podmínkou svolení rodiny, tak téměř mizí.

Jak jsme mohli vidět, sňatky členů šlechtických a panovnických rodin v raném novověku představovaly vše jen ne primárně spojení dvou lidí z lásky. Mocenské ambice zpravidla jejich rodičů, ale někdy i jejich samotných, určovaly kompletní podobu celé události od seznamu zúčastněných osob přes její vizuální podobu až po jednotlivé prvky několikadenního programu obsahující důležitá politická sdělení, předávaná prostřednictvím okázalých mimetických i nemimetických reprezentací. V následujících kapitolách si budeme moci již konkrétně představit a analyzovat průběh dvou takových událostí, a to zásnub již

³⁰ ŽŮREK, Václav. *Korunovace českých králů a královen*. s. 58.

³¹ NODL, Martin. *Královské svatby a rozvody*. s. 109.

³² BŮŽEK, Václav. *Věk urozených: šlechta v českých zemích na prahu novověku*. Praha: Paseka, 2002. s. 316–320.

zmíněného Filipa II. Španělského s Annou Habsburskou, které proběhly v Praze roku 1570, a svatby Karla II. Štýrského s Marií Annou Bavorskou ve Vídni z roku 1571.

2.2. Historický kontext

Před samotnou teatrologickou analýzou průběhu jednotlivých slavností je vhodné uvést jejich historický kontext. Představení jednotlivých osob, jejich minulosti, mocenských ambic, postavení na politické mapě Evropy i na poli sňatkového trhu nám napomůže lépe pochopit motivace, které je vedly k uzavření tak závazné smlouvy, jako je manželství. Na jejich základě pak můžeme přesněji číst významy přinášené prostřednictvím jednotlivých složek svatební události chápané jako kulturní představení, včetně jejich vzájemného spolupůsobení.

Centrální postavou obou událostí, jimiž se zde budeme následně zabývat, je císař Maxmilián II. Habsburský, na jehož dvoře zasnuby i svatba probíhaly a jejichž hlavním pořadatelem tak z podstaty věci byl, ačkoli jej nelze brát za jediného dramaturga obou událostí, jak uvidíme později. Maxmilián byl ve své době iniciátorem sňatkové politiky na poli celé Evropy. Do Itálie a Polska provdal své sestry s cílem posílit svou pozici císaře Svaté říše římské, zatím co jeho dcery putovaly do Španělska a Francie k utužení vztahů s tamními monarchiemi.³³ Sám byl oženěn se svou sestřenicí Marií Španělskou, aby v něm posílila katolické vyznání, které bylo ohrožováno jeho sympatiemi s protestantstvím. To z něj na jedné straně dělalo hrozbu pro habsburskou monarchii, na straně druhé tím ale představoval naději pro české stavy, kteří doufali v náboženskou svobodu na základě Augšpurského míru z roku 1555.³⁴ Vedle toho provázely jeho vládu boje s Osmanskou říší, které vyvrcholily v říjnu roku 1571 námořní bitvou u Lepanta. V té se sice Habsburská monarchie po bok Svaté ligy, složené ze Španělska a italských států, nepřipojila,³⁵ ale k propagaci křesťanských spojenců byly Maxmiliánem měsíc před bitvou využity právě slavnosti doprovázející vídeňskou svatbu Karla II. Štýrského s Marií Bavorskou. Svatby se zároveň účastnil i budoucí vítězný velitel konfliktu, Juan de Austria,³⁶ jehož přítomnost také hrála významnou roli v rámci události. Jak konkrétně to bylo provedeno, bude ukázáno v následující kapitole.

Druhou větev habsburského rodu představoval ve stejné době Filip II. Španělský, Maxmiliánův bratranec a zároveň švagr. Zatím co Maxmilián vládl rozdrobené Svaté říši

³³ POHL, Walter a Karl VOCELKA, VACHA, Brigitte (ed.). *Habsburkové: historie jednoho evropského rodu*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 165–166.

³⁴ HAMANN, s. 334–335.

³⁵ POHL, s. 161–162.

³⁶ VOCELKA, s. 19.

římské, Filip měl ve svých rukou koloniální panství rozkládající se téměř na všech kontinentech. Již od dětství byl velmi silný katolík a tento rys se propsal do celé jeho vlády, kdy v různých částech svého impéria velmi tvrdě bojoval proti jakékoli jiné formě vyznání, zatímco v zámořských koloniích byli domorodí obyvatelé násilně pokřesťanš'ováni.³⁷ V předchozí kapitole jsme si již nastínili Filipovu manželskou historii, ženatý byl celkem čtyřikrát. S první manželkou, Marií Portugalskou, měl syna Dona Carlose, u něhož se však začaly brzy projevovat zdravotní problémy, nejspíše jako následek blízkého příbuzenství jeho rodičů,³⁸ a Marie po jeho porodu záhy zemřela. Filip byl po jedenácti letech oženěn znovu, s anglickou královnou Marií Tudorovou. V tomto případě šlo o spojení strategické, za Mariiny vlády byla v Anglii opět nastolena katolická víra, spojením Anglie a Španělska vznikla pevná aliance proti Francii, a v případě zplazení potomka by si mohl španělský trůn činit nároky na trůn anglický. K tomu však kvůli Mariinu věku nedošlo, a navíc její kruté represe proti anglickým nekatolíkům negativně poznamenaly vztah Anglie ke Španělsku.³⁹ Zlepšily se ale španělské vztahy s Francií, a tak se po uzavření míru z Cateau-Cambresis oženil Filip potřetí, s Alžbětou z Valois, která byla původně určena ke sňatku s jeho duševně nemocným synem Donem Carlosem. Než následkem potratu zemřela, narodily se jim dvě dcery, ke kterým Filip silně přilnul.⁴⁰ Pro zachování španělské monarchie bylo však nutné zajistit následníka trůnu.

Tento úkol nakonec připadl na Maxmiliánovu nejstarší dceru, Annu Habsburskou. I ona měla být původně manželkou Filipova syna Dona Carlose, ten však zemřel ještě před Filipovým třetím ovdověním. Annu si tak, jako mladou a pro zplazení mužského potomka perspektivní, nakonec vzal sám Filip, a tím se stal i Maxmiliánovým zetěm.⁴¹ Sňatek byl domluven zároveň se svatbou Anniny sestry Alžběty s francouzským králem Karlem IX. na základě smluv podepsaných 14. ledna 1570 v Madridu. Svatba proběhla tzv. formou *per procuratorem*, tedy v zastoupení, což byl běžný postup v případě velké vzdálenosti mezi snoubenci. Plnou moc k provedení tohoto aktu vydal Filip II. Anninu strýci Karlovi II. Štýrskému a samotný obřad proběhl 4. května 1570 v pražské katedrále sv. Víta. Po něm se Anna v doprovodu svých bratrů Albrechta a Václava vydala na cestu do Španělska.⁴² S Filipem měla celkem pět dětí, z toho čtyři syny. Dospělosti se však dožil pouze nejmladší z nich, budoucí španělský král Filip III.⁴³

³⁷ HAMANN, s. 113–115.

³⁸ Tamtéž, s. 78–79.

³⁹ POHL, s. 140.

⁴⁰ HAMANN, s. 116.

⁴¹ Tamtéž, s. 65.

⁴² VOCELKA, s. 103–105.

⁴³ HAMANN, s. 66.

Již zde padlo jméno Karla II. Štýrského, mladšího bratra císaře Maxmiliána II. a vládce tzv. Vnitřních Rakous, které mu byly svěřeny jeho otcem Ferdinandem I. Habsburským. Také Karel představoval ve své době figurku na poli sňatkové politiky, vážně se ucházel o ruku anglické královny Alžběty I. a uvažovalo se i o jeho sňatku se skotskou královnou Marií Stuartovnou. Po Alžbětínských kličkách a průtazích se ale Karel nakonec rozhodl pro svou neteř, Marii Bavorskou, která svým původem a silnou katolickou výchovou představovala pro Karla v době náboženských rozkolů zmítajících Evropou ideál.⁴⁴ Marie svým rigidním katolicismem silně ovlivňovala vnitřní politiku v zemi svého manžela i budoucí směřování syna Ferdinanda, který je v české historii znám především jako potlačitel stavovského povstání za třicetileté války.⁴⁵ Svatba Karla II. a Marie Bavorské byla uspořádána na přelomu srpna a září roku 1571 a jednalo se o několikadenní honosnou událost doprovázenou velkolepými průvody a turnaji, do nichž byly zakomponovány odkazy na momentální mezinárodní politickou i náboženskou situaci. Manželství tohoto páru bylo obdařeno patnácti dětmi, z nichž dvanáct se dožilo dospělosti, a navíc právě potomci z Karlovy rodové větve se stali budoucími panovníky habsburského rodu. Synové Maxmiliána II., Rudolf II. ani Matyáš, totiž žádné právoplatné dědice neměli, a tak v době třicetileté války usedl na trůn již zmíněný Karlův syn, známý jako císař a král Ferdinand II. Štýrský.⁴⁶

Krátkou zmínku věnujme také druhému z bratrů císaře Maxmiliána II., Ferdinandu II. Tyrolskému. Ten se sice sňatkové politice své rodiny vzeprěl tajnou svatbou s bohatou měšťankou Filipínou Welsarovou, ale jeho osoba je pro nás přesto důležitá. Již při svém působení v Čechách proslul jako organizátor okázalých dvorských slavností a svatebních turnajů.⁴⁷ Jeden takový uspořádal u příležitosti svatby bavorského korunního prince Viléma v roce 1568 v Mnichově a právě tato událost v příštích letech posloužila jako vzor při svatbě Ferdinandova mladšího bratra Karla II. Štýrského.⁴⁸ Mezitím se také zasloužil o podobu turnaje konaného v Praze během zasnub Anny Habsburské a Filipa II. Španělského v roce 1570.⁴⁹ Ferdinand II. Tyrolského tak můžeme označit za jednoho z hlavních dramaturgů událostí, které nás budou v následující analýze zajímat.

Na závěr je třeba stručně představit i autora výtvarné podoby obou svatebních slavností, a to Giuseppe Arcimbolda, předního představitele manýristického umění působícího

⁴⁴ VOCELKA, s. 48–51.

⁴⁵ HAMANN, s. 265.

⁴⁶ Tamtéž, s. 198.

⁴⁷ Tamtéž, s. 94–96.

⁴⁸ VOCELKA, s. 55.

⁴⁹ SCHINDLER, Otto G. Špílmani, skákači a komedianti (Tabarino, Ganassa & Co., Praha–Paříž, 1570–1572). *Divadelní revue*. Roč. 14 (2003), č. 3, s. 12–30. (s. 13).

na rakouském dvoře již za Ferdinanda I. až do období vlády Rudolfa II. Proslul tvorbou portrétů složených ze zátiší různých předmětů a přírodnin, například podobiznou *Rudolf II. jako Vertumnus*.⁵⁰ Jak se budeme moci posléze přesvědčit, Arcimboldův umělecký zásah do podoby zde zkoumaných slavností z nich vytvořil jedinečnou spektakulární podívanou, čímž přispěl k celkovému vyznění významu daných událostí.

Toto zjednodušené shrnutí situace na poli rodinné, domácí i zahraniční politiky obou větví habsburského rodu ve druhé polovině 16. století nám má pomoci lépe se zorientovat ve významech, které byly v politických představeních na jejich dvorech tvořeny a tlumočeny cílovému publiku. Jak se záhy přesvědčíme, aktéři analyzovaných událostí v maximální míře využili mediálního prostoru, jaký tento typ události nabízí, a zahrnuli do jejich „programu“ vedle primární informace o uzavřeném sňatku také zprostředkování dobových mezinárodních vojenských hrozeb, náboženskou propagandu i povznesení slávy domácí panovnické rodiny. Všechny tyto aspekty by nám měla pomoci blíže osvětlit následující teatrologická analýza obou vybraných událostí.

2.3. Teatrologická analýza

2.3.1. Zásnuby Anny Habsburské a Filipa II. Španělského roku 1570 v Praze

Zasnoubení Anny Habsburské s Filipem II. lze považovat pouze za formální úřední výkon uskutečněný prostřednictvím jediného podpisu politické smlouvy mezi panovníky dvou evropských velmocí. K tomu, jak již bylo zmíněno výše, došlo 14. ledna roku 1570 v Madridu. Přesto, že se jedná o akt do značné míry neosobní povahy, byl Maxmiliánem II. u příležitosti těchto zásnub uspořádán v Praze na přelomu února a března téhož roku několikadenní turnaj.

Organizace programu a tvorby obsahu celé slavnosti se ujal Ferdinand II. Tyrolský, jenž měl s takovýmto typem událostí již zkušenost z dřívějších let. Jeho zálibou byla rytířská kultura a na pražském dvoře, kde zastával funkci místodržícího, uspořádal v minulosti mnoho turnajů k různým příležitostem. Výtvarné návrhy některých kostýmů a rekvizit slavnostních průvodů organizovaných Ferdinandem pak vytvořil Giuseppe Arcimboldo působící na císařském dvoře již od roku 1562.⁵¹ Do podoby některých částí této konkrétní lednové události zasáhl při jejím plánování i sám císař Maxmilián II., který přidal do celkové tematiky středověkého rytířství motivy antické mytologie v rámci svého vlastního výstupu, jak bude představeno dále.

⁵⁰ *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975. s. 16.

⁵¹ KAUFMANN, s. 21.

Celá událost sestávala ze čtyř různých typů rytířských turnajů konaných během pěti dnů, počínaje třetí nedělí postní, jež v roce 1570 připadla na 26. únor. Jeden z přímých účastníků, kouzelník Zirfeo, sice uvádí ve svém dobovém popisu celé události, že je moudré toto období masopustu, myšleno aktuální dobu, v níž zásnuby probíhaly, strávit radostí a zábavou,⁵² nicméně opakující se konkrétní datum jasně odkazuje na postní období a s touto informací pracují i další odborníci,⁵³ čímž je smysl pramenu v tomto bodě poněkud nejasný. Místem konání bylo Staroměstské náměstí, s výjimkou třetího turnaje, který se odehrál přímo na třetím nádvoří Pražského hradu.⁵⁴ O konkrétním rozvržení prostoru, až na malé výjimky, se bohužel dostupné prameny nezmiňují.

Při této slavnostní příležitosti byli jako hosté do Prahy pozváni význační představitelé české i zahraniční šlechty, z těch nejvýznamnějších můžeme jmenovat bavorského vévodu Albrechta V. se synem Vilémem, saského kurfiřta Augusta či Dona Juana de Austria, nevlastního bratra Filipa II. Španělského.⁵⁵ Řada z nich však neusedla pouze na divácké tribuně, nýbrž se i aktivně podíleli na turnajích a průvodech k nim náležejících. Právě možnost přímé účasti představovala tu nejatraktivnější, a zároveň politicky nejužitečnější formu dvorské zábavy pro všechny příslušníky vyšších vrstev.⁵⁶ Díky tomu měli hosté přizvaní do klání příležitost navýšit svůj kulturní kapitál mnohem výrazněji než pouzí přihlížející, jelikož mohli skrze stylizované, dá se říci až dramatické, postavy, které představovali, prezentovat své postavení v rámci raně novověké společnosti. Jak, to si podrobněji představíme dále.

Účastníci byli v každém turnaji rozděleni na dvě skupiny – *Mantaenatores* a *Venturiers*, překládané jako obránci a vyzyvatelé.⁵⁷ Tyto dva tábory se následně utkaly proti sobě. Obránců byl vždy menší počet, obvykle okolo tří až čtyř mužů, a jejich představitelé jsou v pramenech zpravidla konkrétně jmenováni. V této roli se tak objevil například sám pořadatel arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský či již výše zmíněný Don Juan de Austria. *Mantaenatores* také do turnaje přinášeli ceny, o které se s nimi utkali právě vyzyvatelé.⁵⁸ U nich lze předpokládat více zástupců z řad nižší šlechty, jelikož nejsou konkrétně jmenováni, z čehož lze vydedukovat jejich méně významné postavení. Pravidla jednoho z turnajů navíc uvádějí postup, kdy by mělo být každému z vyzyvatelů umožněno utkat se se všemi čtyřmi obránci, a zároveň jsou jim

⁵² ZIRFEO.

⁵³ SCHINDLER, s. 15. a ŠÁROVCOVÁ, Martina. Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570. *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C – Literární historie, svazek 59* (2014), č. 1–2, s. 34–40, 43. (s. 35).

⁵⁴ ZIRFEO.

⁵⁵ KAUFFMANN, s. 29.

⁵⁶ Tamtéž, s. 32–33.

⁵⁷ SCHINDLER, s. 15.

⁵⁸ ZIRFEO.

i zaručeny výhry ze sázek, které musely mít minimální hodnotu deset dukátů. Zisk finanční odměny naopak nebyl nárokován účastníkům z řad nejvýše postavené aristokracie, konkrétně je to zmíněno u císaře Maxmiliána, saského kurfiřta a bavorského vévody.⁵⁹ Turnaj tak můžeme chápat i jako možnost peněžního přilepšení pro méně důležité příslušníky říšské šlechty a tento přístup pak celkově evokuje neustálé zdůrazňování hierarchických rozdílů u přítomné společnosti. Někteří zkrátka nesoutěží o odměnu, protože nemají tu potřebu a může se to zdát až pod jejich úroveň, a naopak skrze své sponzorství méně významných spolubojovníků posilují své výsadní postavení.

Odměny se účastníkům v rámci turnajů nerozdávaly pouze za úspěchy v bojích, ale i za výtvarné ztvárnění jejich *mascara* a *invention*,⁶⁰ tedy masek a tematických scén inscenovaných družinou, jež doprovázela jednotlivé rytíře z řad vyzyvatelů během slavnostních průvodů.⁶¹ Účastníci si tak dávali záležet na výběru konkrétního ztvárněného motivu, jenž mohl být inspirován antickou mytologií i soudobou kulturou. Zásadní však bylo jeho zpracování, které muselo sdělení srozumitelně předat recipientům, a zároveň je dostatečně zaujmout i pobavit, jelikož zábava byla primárním účelem celého turnaje.

Rozdělení účastníků na dva tábory a vyšší důraz kladený na kostýmování jsou jedinými společnými motivy pro dramaturgii všech čtyř turnajů. Tematicky se jedná o poměrně nesourodý celek, neboť každý z nich byl zaměřen na jinou z turnajových disciplín, jež měly rozdílnou povahu a odlišný efekt na diváky – zatím co házení na prsten⁶² je ze své podstaty, jak uvidíme dále, určeno k okázalým alegorickým průvodům, klání na koni či pěší souboj byly spíše ryzí rytířskou podívanou. Celá událost není rámována jednotným příběhem a jednotlivé dílčí turnaje tak mohou navenek působit značně separovaně. Kauffmann tuto skutečnost v tomto případě přisuzuje nedostatečnému zapojení Giuseppe Arcimbolda do tvorby dramaturgické koncepce, jelikož vídeňská slavnost z následujícího roku, na níž se již výrazně podílel, naopak představuje dramaturgicky velmi propracovanou podívanou.⁶³

Úvodním turnajem bylo *Ringelrennen* neboli tzv. házení na prsten, které se konalo 26. února na Staroměstském náměstí. Ústředním motivem se stala Artušovská legenda popisující příběh krále Artuše a jeho dvou rytířů, kteří byli zakleti černokněžníkem Afanem.

⁵⁹ ZIRFEO.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ SCHINDLER, s. 15.

⁶² Úkolem jezdců na koních bylo trefit nebo sejmout visící kroužek špičkou kopí. Hodnotila se četnost a přesnost zásahů. Obliba této disciplíny se rozšířila zejména v období pozdního středověku.

Ringelrennen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 6 (1891), Bd. VIII (1893), Sp. 999, Z. 69. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 18. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/ringelrennen>

⁶³ KAUFFMANN, s. 32.

Využití tohoto námětu bylo nápadem hlavního dramaturga události – Ferdinanda II. Tyrolského,⁶⁴ jenž také ztvárnil samotného krále Artuše jako jednoho z *Mantentatores* tohoto turnaje, kterému v roli rytířů Sigenstaba a Amelotha sekundovali hrabě Karl Hohenzollern-Sigmaringen a Andreas Teufel.⁶⁵ Volbu role arcivévody Ferdinanda zde tak můžeme interpretovat jako jednoznačnou demonstraci jeho vysokého postavení, jelikož se stylizuje do role bájného krále a nehodlá tak nijak snížit svůj význam coby příslušníka panovnického rodu. Z již výše zmíněného popisu události kouzelníkem Zirfeem víme, že na Staroměstském náměstí byla zkonstruována umělá hora Cancaso vysoká přibližně dva a půl metru a široká dvanáct a půl metru. Jedná se o velmi rozměrnou stavbu, která musela ve svých útrobách skrýt tři jezdce na koních. Po hoře lezli čerti plivající oheň jako černokněžníkoví pohůnci, okolo létali živí havrani a holubi s červenými zobáky a bažantím peřím společně s pobíhajícími veverkami, což zase mělo symbolizovat divokost hory, tedy nebezpečí, které mělo protagonisty na jejich cestě ohrožovat. Následně na scénu přišel samotný kouzelník Zirfeo, jenž měl za úkol rytíře osvobodit. Nejprve mu v tom bránili zmínění čerti, následně se slovně střetl i přímo s černokněžníkem Afanem, ale nakonec se mu podařilo úderem prutu do hory rytíře ze zakletí dostat a ti slavnostně vyjeli z umělé hory na koních. Podle zvyku je Zirfeo zastávající zde i roli „odpovědníka“⁶⁶ představil publiku a následně všichni odcválali do blízkého domu.⁶⁷

Po tomto výstupu následoval slavnostní průvod, v němž každý z účastníků se rytířů inscenoval s pomocí svého doprovodu tematickou scénou. Jako první přijel Don Juan de Austria převlečený za pohanského rytíře. Následovaly skupiny dalších rytířů, kteří přijížděli s krásnými pannami po boku. V průvodu šly také postavy známé z antické mytologie, např. Fama s křídly a pozounem, Argus s nespočtem očí či Cupid táhnoucí za sebou na provaze šaška. Objevovaly se i venkovské žertovné motivy pro pobavení, jako skupina sedláků a selek na koních obalených slámou a mezi nimi osoba převlečená zepředu za stařenu a zezadu za mladici, takže obě figury vypadaly jako srostlé k sobě. Přijela také černošská královna ze Sáby, skupina husarů nebo tři myslivci nesoucí na rukou živé supy. Výhercem kletoty za nejpovedenější masku se pak stal jistý von Altenstein, jenž přijel na okřídleném koni posetém peřím v doprovodu čtyř legií a šesti muzikantů s loutnou, houslemi, pozounem, píšťalou, bubny a harfou. Za ním ještě přijely tři ohavné ženy, snad bohyně sváru Erínye, s ukrutnými tvářemi a s hady místo vlasů, jejichž koně měli na sobě přehoz s namalovanými plameny a kopyta natřená na zeleno jako d'ábelští oři.

⁶⁴ KAUFFMANN, s. 32.

⁶⁵ ŠÁROVCOVÁ, s. 35.

⁶⁶ RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad, 2009. s. 96.

⁶⁷ ZIRFEO.

Navíc hrály na schválně rozladěné trubky, které vydávaly strašlivé zvuky, čímž byly ještě děsivější.⁶⁸ Prameny ani sekundární literatura se k tomuto jasně nevyjadřují, avšak dovoluji si dojít k závěru, že tato část turnaje nebyla v přímé kompetenci organizátorů. Tvorba jednotlivých scén jako i výběr samotných námětů pravděpodobně spočívaly zcela na volbě jednotlivých rytířů účastnících se turnaje, a tudíž mezi nimi neexistovala sjednocující dramaturgická logika. Lze pouze potvrdit dobovou oblibu v motivech antické mytologie, jejíž znalostí současně účastníci se rytíři a šlechtici dokazují úroveň svého kulturního kapitálu, čímž legitimizují svoji přítomnost v průvodu po boku nejvýznamnějších představitelů evropské šlechty. Zároveň výskyt komických scének stvrzuje zábavnou povahu celého turnaje, jak bylo uváděno výše.

Vrcholem bylo procesí, v jehož čele šel císařův dvorní malíř Giuseppe Arcimboldo. V dostupných zdrojích mu sice není jasně přiřčeno autorství výtvarné podoby tohoto následujícího průvodu, nicméně z jeho role u dvora můžeme vyhodnotit, že právě pro císaře, v jehož službách působil, celou scénografií navrhl. Za ním následoval triumfální vůz tažený koňmi převlečenými za draky, k čemuž sloužil zelený atlas připomínající šupiny. Jako lokaj seděl na voze zelený čert a za ním Médea jako jedna z nejmocnějších čarodějek, která předala rozhodčím list s informacemi o původu všech postav, ztělesňovaných v průvodu jednotlivými šlechtici. Za vozem šel pak živý slon z osobního zvěřince císaře Maxmiliána II., který na sobě nesl vystavenou starou antikizující zbroj a atributy čtyř starodávných hrdinů, kteří jej vzápětí následovali.⁶⁹ Zapojení slona lze chápat jako pomyslný triumf císařské moci, jelikož v 16. století se jednalo o nesmírně exotické stvoření prakticky pro celou Evropu⁷⁰ a v jeho vlastnění tak nemusíme vidět pouze panovnický rozmar, ale lze ho vnímat i jako mocenský symbol hojně využívaný právě v rámci turnajů a triumfálních průvodů.

Těmi čtyřmi hrdiny, oblečenými v krásném šatu se zlatými šavlemi a doprovázenými jejich legiemi, byli Iásón, Zéthos, Meleagros a Théseus, za které byli přestrojeni saský kurfiřt August, císař Maxmilián II., mladý vévoda Vilém Bavorský a císařský štolba Rudolf Khun.⁷¹ Celý výjev inspirovaný příběhem z Ovidiových *Proměn* byl invencí právě císaře Maxmiliána a můžeme jej vnímat jako určitý protipól k tématům rytířské kultury, jež představovaly hlavní rámec události.⁷² Jinými slovy se zde objevuje střet dvou odlišných kulturních oblastí v nichž nalézali císař se svým bratrem zalíbení, tedy středověkého rytířství a řecko-římské antiky. Je

⁶⁸ ZIRFEO.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ ŠÁROVCOVÁ, s. 37.

⁷¹ ZIRFEO.

⁷² KAUFFMANN, s. 31–32.

pak už jen čirou spekulací, zda si Maxmilián vybral antický námět pro svou scénu proto, aby se zcela odlišil od tematické oblasti zvolené jeho bratrem Ferdinandem. Velmi zajímavý pohled v kontextu společenské sebe prezentace nabízí rozdělení jednotlivých hrdinských rolí mezi jejich vznešené představitele, přestože není možné tuto hypotézu doložit důkazy faktografické povahy. Iásón, Meleagros i Théseus byli potomky starořeckých králů a jedněmi z nejjudatnějších antických hrdinů, avšak jediný Zéthos ztělesňovaný císařovou osobou má božský původ. Touto zdánlivou drobností tak předává Maxmilián II. svým hostům jasný vzkaz: jako císař Svaté říše římské má na poli evropské politiky výjimečné postavení a jako jediný mezi všemi přítomnými je panovníkem z boží vůle. Za rytíři se objevil ještě vůz se lvem doprovázený opět personifikovanou postavou Famy. Z Médeina listu bylo přečteno, že se od Famy dozvěděla o probuzení zakletých rytířů jistým kouzelníkem předstírajícím velké umění a chtěla je opět začarovat. Jako projev úcty císaři a zbylé vážené společnosti se však tohoto činu zdržela a na znamení svého pokoření s sebou přivedla slona z armády indického krále Póra, jehož porazil ve svém tažení Alexandr Veliký.⁷³

Po této triumfální scéně se na závěr objevil ještě jednou Don Juan de Austria, tentokrát v doprovodu dalmatských sedláků a selek, a následně již mohl započít samotný turnaj v hodu na prsten. Jeho průběh je již Zirfeem shrnut velmi stručně, obránci i vyzyvatelé si podle všeho vedli velmi slušně a všichni kromě císaře a jeho vznešené společnosti vyhráli nějaký finanční obnos.⁷⁴ Jak bude patrné i u turnajů v dalších dnech, Zirfeo ve svých popisech věnuje mnohem větší pozornost slavnostním nástupům, průvodům a úvodním scénám, tedy těm částem události, které jsou pro nás v této analýze klíčové, protože právě ony v sobě nesou hledané prvky performativnosti. Průběh disciplín však již není líčen tak zevrubně, a tak i tento fakt nám může pomoci v utvrzení, že divadelnost hrála při těchto typech událostí pro cílové publikum poměrně velkou roli a stejná pozornost je jí věnována i v pozdějším písemném záznamu.

Dalším turnajem bylo klání na koních s dřevci, které se odehrálo 28. února taktéž na Staroměstském náměstí. Na příchod rytířů čekalo již hodinu předem obecenstvo v čele s císařem a jeho chotí.⁷⁵ Turnaje se účastnilo celkem třicet šest jezdců, zpravidla dvorští služebníci, kteří byli rozděleni na dvě poloviny po osmnácti, a v čele každé stanul jeden výše postavený šlechtic. Jako první nastoupila skupina braniborského markraběte Georga Fridricha,

⁷³ ZIRFEO.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Ačkoli se tak dlouhá časová prodleva zdá v souvislosti s císařským majestátem zarážející, Zirfeo ve svém textu bohužel neuvádí důvody, které vedly k tak brzkému příchodu diváků, či opožděnému nástupu rytířů.

v jejímž čele šel vojenský bubeník, osm trubačů a osmnáct *Patrini*, neboli sluhů,⁷⁶ všichni oblečení v červených taftových sukničích se svinutými rukávy červené, žluté a bílé barvy. Za nimi přijel stejně oblečený markraběcí maršálek následovaný samotným markrabětem po boku s mladým bavorským vévodou Vilémem. Po nich přišlo již šestnáct plně vyzbrojených rytířů, kteří se představili rozhodčím, a všichni zaujali místo v horní části šraňků, kde vztyčili své prapory. Stejně nastoupila i druhá skupina vedená císařským setníkem Geroldoffským.⁷⁷ Tentokrát však byli oblečení do světle hnědé v kombinaci se žlutou a bílou a obsadili spodní část šraňků, kde opět vztyčili své vlajky. Zirfeo následně stručně popisuje průběh turnaje, který trval celé tři hodiny, během nichž se proti sobě vystřídali všichni jezdci z obou skupin.⁷⁸ V porovnání s předešlým turnajem nejde u klání s dřevci o tak teatrální podívanou, z popisu můžeme vysledovat spíše charakter typický pro rytířské turnaje, jejichž součástí však z hlediska spektakularity stále byl alespoň slavnostní nástup s hudebním doprovodem. Buben a trubky se zdají být nejlepším prostředkem pro upoutání pozornosti na příchozí rytíře a jejich jednotné kostýmování pomocí jasně vybraných barev napomáhalo rozlišit příslušníky jednotlivých stran soupeřících proti sobě. Jelikož na obou stranách bojovali členové císařského dvora náležející k různým šlechtickým rodům, nelze tvrdit, že se jednalo o reprezentaci heraldických barev na základě rodových erbů.

Následující den, prvního března, byl uspořádán pěší turnaj přímo na Pražském hradě. S velkou pravděpodobností konkrétně na třetím nádvoří, jelikož prameny zmiňují, že na místě byla sbitá dřevěná věž se střílnami, kam se nosily blíže nespecifikované věci a do níž se dalo vstoupit přímo od dvorského kostela. Stavba působila jako věrná imitace kamenné obranné věže a byla základnou pro obránce, jimiž se pro tento turnaj stali Don Juan de Austria, zemský maršálek Conrad von Pappenheim a jistý „Mirßkarßky“, jehož totožnost se bohužel z dostupných zdrojů nepodařilo dohledat. Všichni dorazili společně v doprovodu osmi bubeníků a čtyř *Patrini* oblečených do červeno-bílých taftových kalhot a kabátů. Za nimi postupně nastoupili ostatní účastníci turnaje v rozdílně barevných oděvech různých stříhů. Část se inspirovala u maďarských hajduků, když oblékli dlouhé široké kalhoty se suknicí, další se zhlédli v módě španělských krátkých nabíraných kalhot či německých úzkých nohavic.⁷⁹ A právě v kostýmech lze také nalézat určité symboly. Vypodobnění hajduků, bojovníků proti

⁷⁶ Tento termín je v literatuře vykládán různě – Vöcelka jej vysvětluje ekvivalentním pojmem *lokaj* (s. 80), naopak Kauffmann pro vysvětlení používá spojení „regulators of the tournament“ (s. 36), které lze přeložit jako správce nebo dohlížitel turnaje

⁷⁷ psán také jako Geroldorsky či Geroldowsky – z dostupných pramenů se nepodařilo zjistit blíže jeho původ

⁷⁸ ZIRFEO.

⁷⁹ Tamtéž.

Osmanské říši z řad příslušníků balkánských národů, můžeme vnímat jako jim vzdaný hold, jelikož Osmané představovali ve druhé polovině 16. století největší ohrožení rakouské monarchie. Oblečení podle španělské a německé módy pak může nepřímo odkazovat na původ obou snoubenců – Filipa II. Španělského a Anny Habsburské. Celý turnaj se skládal ze šesti disciplín, v nichž se rytíři utkali vzájemně proti sobě. V programu přiloženém v Zirfeově textu jsou jako použité zbraně jmenovány bitevní meč, lancknechtské kopí, široký dvousečný meč zvaný korduláč a kopí s křížovým želízkem na hrotu.⁸⁰ Jako v předešlém případě se jedná spíše o rytířskou zábavu založenou na dovednostech v zacházení s jednotlivými typy zbraní, v níž není teatralita primární hodnotou ani výrazným sémiotickým prostředkem.

Druhého března se odehrál opět na Staroměstském náměstí poslední ze čtyř turnajů. Jednalo se o volný výběr disciplín, mezi nimiž se konalo opět klání na koni s dřevci či souboj s mečem. Rytíři byli rozděleni na dvě skupiny po šestnácti a jako první proti sobě na koních vyrazili, tak jako v klání posledního února, Geroldoffsky s braniborským markrabětem Georgem Fridrichem. Císařský setník byl se svým doprovodem oblečen do modro-bílé, zatímco markrabě vynesl žluto-černou, barvy Habsburské monarchie. Jeho družina však již nebyla barevně sladěna se svým pánem, každý měl přes břicho přepásány dvě látky odlišných barev, s nimiž byli pak sladěni jejich koně. Ti měli v případě obou skupin přehozy přes hřbet a na hlavách péřové chocholy. Trvání tohoto turnaje nebylo příliš dlouhé, bojovalo se přibližně tři a půl hodiny až do půl čtvrté odpoledne. Zirfeo posléze zmiňuje, že se po ukončení posledního souboje přesunula zábava na noc do paláce, kam byly pozvány k tanci a hodování i dvorní dámy a kde byly na závěr rozdány i odměny pro vítěze v jednotlivých disciplínách nejen za úspěch v bojích, ale v *Ringelrennen* i za nejpůsobivější masku a inscenovaný výstup.⁸¹ I zde platí, že pozvání do paláce k pokračující zábavě představuje pro hosty významnou poctu a příležitost pro další pozvednutí osobního kulturního a sociálního kapitálu. Zejména proto, že turnaji konanému na veřejném prostranství Staroměstského náměstí mohli přihlížet i diváci z řad chudší vrstvy obyvatelstva, například z oken a střež přilehlých domů, čímž ona prestiž pozice diváka do určité míry klesala. Zároveň i v případě posledního turnaje vidíme spíše upozadění celkové vizuální okázalosti, nicméně nesmíme opomenout význam závěrečného bálu, který celou několikadenní událost uzavíral. Ačkoli není průběh předávání odměn nijak blíže zaznamenán a popsán, můžeme si dovolit předpokládat, že tento bod programu proběhl ve formě slavnostního ceremoniálu, jemuž byli přítomni všichni účastníci turnaje, z nichž ti nejúspěšnější byli veřejně oceněni a oslavováni.

⁸⁰ ZIRFEO.

⁸¹ Tamtéž.

Ačkoli turnajová slavnost u příležitosti zasnub španělského krále a mladé rakouské arcivévodkyně nabídla nadmíru spektakulární podívanou pouze v případě průvodu k zahájení soutěže v hodů na prsten, lze dílčí divadelní prvky vysledovat ve všech součástech této události, jak jsme si ukázali výše. Přinejmenším v celkovém pohledu na organizaci je zjevná zamýšlená dramaturgie a její hlavní cíl, totiž pobavení sezvaných hostů z řad vysoké evropské šlechty. Nesmí být však opomenuta ani mocenská reprezentace, která je sice v různých fázích události patrná v rozdílné míře, avšak můžeme ji označit obecně za neoddělitelnou součást jakékoli dvorské slavnosti v raném novověku, včetně tohoto konkrétního kulturního představení. V následující analýze vídeňské svatby z roku 1571 se však budeme moci přesvědčit, že u tohoto typu události mohlo celkové ztvárnění s pomocí divadelních prvků sehrávat i mnohem významnější roli a vyjadřovat mnohem hlubší a komplexnější významy, než byly viděny zde.

2.3.2. Svatba Karla II. Štýrského a Marie Bavorské roku 1571 ve Vídni

Sňatek arcivévodky Karla II. Štýrského a Marie Bavorské byl založen na poněkud jiných okolnostech oproti svazku Anny Habsburské a Filipa II., ačkoli politika a mocenské strategie v něm také sehrály svou roli. Přestože byl Karel fakticky strýcem své nastávající, dělal je pouze jedenáctiletý věkový rozdíl, a díky poměrně blízké geografické vzdálenosti mohlo jejich seznámení probíhat i v osobní rovině, což mohl být jeden z důvodů jejich úspěšného a plodného manželství. Ani zde však nesmíme opomenout politické souvislosti sňatku, v té době silně ovlivněné náboženskou situací. Snad právě protireformační tendence zavedly nakonec Karla při hledání nevěsty do silně katolického Bavorska, které tak mělo prostřednictvím Marie pomoci s upevněním postavení katolické církve v zemích Svaté říše římské.

Týdenní slavnost zahrnující svatební mši a turnaje proběhla na přelomu srpna a září 1571 ve Vídni. Na rozdíl od předcházející události byli ceremonii přítomni oba snoubenci, jako i příslušníci jejich rodin a četní zahraniční hosté z řad církve i šlechty. V případě, že okolnosti nedovolovaly přímou přítomnost panovníka jiného státu, byla jeho osoba zastoupena příjezdem velvyslanců, jako tomu bylo například v případě württemberského vévodství.⁸² Jelikož se jednalo o svatbu císařova bratra, nabyla celá událost vyššího významu a rozhodně nebylo možné pozvání z rukou kterékoli strany odmítnout. Svou účastí navíc představitelé evropských zemí stvrzovali nejenom vlastní loajalitu císařskému domu, ale zároveň získali možnost posílit vlastní postavení na poli mezinárodní politiky, právě například demonstrací spříznění své země se Svatou říší římskou.

⁸² VOCELKA, s. 75–76.

Svatební obřad se odehrál v neděli 26. srpna ve dvorském augustiniánském kostele ve Vídni a vedl ho salcburský arcibiskup Jakob Khuen von Belasi za asistence dalších říšských církevních hodnostářů. Poté přednesl dvorský kazatel a jezuita Lambert Gruter hodinu trvající latinské oratorium a přečetl papežský dispens, který i přes blízké příbuzenství obou snoubenců povoloval jejich sňatek. U oficiálních obřadů lze v této době a v tomto prostoru považovat za automatické, že jsou v hlavní gesci katolické církve. Pro její vybrané představitele, kteří dostali příležitost se obřadu aktivně účastnit, to však představovalo výsadu, z níž mohl růst jejich již výše zmíněný kulturní kapitál a s ním spojená příležitost k získání výsad v rámci církve i mimo ni. Co se týče scénografie této události, z přímého popisu kostela víme jen o neurčitě specifikované výzdobě, například krásném obraze vystaveném na oltáři, bohatých kobercích a zlatem a stříbrem zdobených židlích,⁸³ a právě touto okázalostí přispívala k prestižnímu účinku celého obřadu. I přesto, že ve službách pořadatelů působilo tou dobou několik významných hudebních skladatelů, jmenovitě například Orlando di Lasso či Annibale Padovano, nelze prokázat, že se kdokoli z nich autorsky podílel na tvorbě hudební složky svatebního obřadu.⁸⁴ K oficiální a ve své podstatě nejdůležitější části celé události tak příliš mnoho podrobných informací z dostupných zdrojů není a jak se přesvědčíme dále, v pramenech je opět mnohem větší prostor věnován turnajům, které tvoří pouze doprovodný program přinášející však cílovému publiku velmi důležitá sdělení.

Po svatební ceremonii byla uspořádána slavnostní tabule s následnou taneční zábavou. Hosté byli rozděleni podle dvorského postavení, vedle císařské společnosti seděly v oddělených sálech Hofburgu ještě panstvo a fraucimor. U hlavní tabule bylo usazeno celkem 39 osob v čele se snoubenci, kterým císař přenechal toto čestné místo a sám se posadil po pravici svého bratra. Na levé straně stolu byli následně usazeni rodinní příslušníci arcivévody a jeho manželky, napravo usedli velvyslanci za jednotlivé pozvané země. Se skončením hostiny se přešlo k tanci, při němž byl dodržován přesný ceremoniální pořádek výměny nevěsty, který však z dostupných pramenů není blíže specifikován.⁸⁵ Gesto Maxmiliána II. představuje upozadění vlastního panovnického titulu a učinění těmi nejdůležitějšími alespoň symbolicky pro tuto příležitost čerstvé novomanžele. Na první pohled se tak vzdává své dominantní společenské role, ovšem je otázkou, zda i v tomto případě není jeho chování jen demonstrací moci, která mu dovoluje pro jednou porušit tradiční scénář panovnické hostiny. Zároveň bylo již ve starších dobách

⁸³ WIRRICHT, s. 68b.

⁸⁴ LINDELL, Robert. The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571. *Early Music*, roč. XVIII (1990), č. 2, s. 253–270. (s. 259).

⁸⁵ VOCELKA, s. 76.

panovníkovým zvykem přenechat čestné místo snoubencům, což ovšem na výše uvedené možné interpretaci nic nemění.⁸⁶

O dva dny později, v úterý 28. srpna, proběhl v oblasti dnešní vídeňské čtvrti Leopoldstadt turnaj *Ringelrennen*. Jako v případě pražských zásnub se jednalo o velmi spektakulární přehlídku, která zde však pod plným vedením Giuseppe Arcimbolda nabyla ucelené dramaturgie a přinášela tak účastníkům i publiku velmi konkrétní sdělení. Popis úvodního průvodu se dochoval z pera několika soudobých osobností. Prvním je Giovanni Batista Fonte, Arcimboldův blízký spolupracovník podílející se na tvorbě celého procesí, který podle Kauffmanna předkládá nejucelenější a nejpřesnější pohled na tuto událost.⁸⁷ Autorem druhého podrobného spisu je Heinrich Wirrich, sám sebe označující za tzv. *Pritschenmeister*,⁸⁸ jakéhosi pouličního básníka referujícího o probíhajících slavnostech. Od poloviny 16. století působil jako potulný herec a bavič na nejrůznějších událostech v Německu, Rakousku a Švýcarsku, odkud pocházel, přítomen byl mimo jiné i korunovací Maxmiliána II. na uherského krále v roce 1563.⁸⁹ V závěru svého tisku však Wirrich uvádí, že mu byla celá událost popsána i z úst jiných osob,⁹⁰ a v porovnání s Fonteem se u něj vyskytují menší odchylky, proto bude pro účely následující analýzy využít primárně popis Giovanni Batisty Fonte a informace jím nezmíněné budou doplněny Wirrichovým spisem. Wirrichův text je zároveň doplněn i několika černobílými ilustracemi některých postav procesí, čímž napomáhá utvořit si lepší představu o vizuální podobě slavnosti. Bohužel, je jich zde obsaženo poměrně malé množství vzhledem k celkové rozsáhlosti průvodu. Poměrně názorný je ale obrázek prostoru, kde se celý turnaj odehrával, a jehož autorem je taktéž Heinrich Wirrich.⁹¹ Jedná se o uzavřené obdélníkové prostranství, na něž účastníci průvodu vcházeli z levé strany a procházeli po obvodu, pravděpodobně kolem dokola, jelikož se divácké tribuny nacházely na obou delších stranách kolbiště. Uprostřed byl vybudován prostor pro uskutečnění samotného turnaje v hodů na prsten. Ze samotného obrázku ani z písemných pramenů však bohužel nelze podrobněji vyčíst, jak se po prostoru jednotliví členové průvodu pohybovali ani co předcházelo jejich příchodu, tedy zda ke slavnostnímu vstupu na prostranství došlo po průchodu vídeňskými

⁸⁶ Srv. NODL, Martin. Královské svatby a rozvodů. s. 91.

⁸⁷ KAUFFMANN, s. 35.

⁸⁸ Pritschenmeister. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 12 (1889), Bd. VII (1889), Sp. 2136, Z. 21. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 21. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/pritschenmeister>.

⁸⁹ HOFFMANN-KRAYER, Eduard. Wirri, Heinrich. In: *Allgemeine Deutsche Biografie* (ADB). Bd. 55 (1910), s. 385–387. [online] [cit. 25. 10. 2023] Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz85849.html#adbcontent>

⁹⁰ WIRRICHT, s. 134b.

⁹¹ LINDELL, s. 254–255.

ulicemi, kde by do této slavnosti byli zapojeni tedy i obyvatelé města, nebo zda se celá událost odehrávala pouze v uzavřeném prostoru a okruhu pozvaných hostů.

Ústředním tématem slavnostního průvodu byl spor bohyně Juno/Héry a Europy, která byla dle antické mytologie unesena a svedena bohem Jovem/Diem přeměněným na býka, což v Jovově manželce Juno, jako patronce manželství, vyvolalo hněv. Juno se také jako první objevila na prostranství, přijela na dvoukolém voze taženém pávy, kterými byli pravděpodobně koně přestrojení za tyto ptáky. Na podporu ji následovali tři králové na koních představující tři kontinenty – jako král Asie přijel samotný ženich, Karel II. Štýrský, králem Afriky byl arcivévoda Ferdinand Tyrolský a králem Ameriky dvorský komoří Andreas Teuffel. Tito muži zároveň v následném turnaji představovali již dříve zmiňované *Mantaenatores*. Jako Junonina poselkyně se ze stylizovaných mraků objevila bohyně duhy Iris, která předala sudím jeden z kartelů.⁹² Jak uvádí Vocelka, tyto kartely⁹³ s sebou přinášely všechny postavy a lze předpokládat, že byly nahlas čteny před diváky, aby ti měli možnost co nejlépe pochopit, kdo jsou přicházející osoby a jaké situace se mezi nimi odehrávají.⁹⁴ Zároveň, jak už bylo dříve řečeno, se muselo počítat s určitou mírou předporozumění v oblasti těchto humanistických i aktuálních témat, jinými slovy pokud se recipient nikdy nesetkal s náměty antické mytologie ani se neorientoval v soudobém dění, mohlo pro něj být velmi obtížné správně pochopit význam celého průvodu. V období renesance však byly tyto motivy přinejmenším ve šlechtickém prostředí velmi populární a všudypřítomné, takže lze s jistotou předpokládat určitou míru znalosti antické mytologie u všech zúčastněných, která se samozřejmě lišila podle úrovně jejich kulturního kapitálu.

Po bohyni Iris přiválala na prostranství v čele svého procesí již samotná Europa, a to na koni převlečeném za býka (Obr. 1). Následována byla Sirénami sedícími na koních a oblečenými do rybích ocasů (Obr. 2). Průvod za nimi pokračoval personifikacemi sedmi svobodných umění⁹⁵ ztělesňovaných významnými muži od dvora, mezi nimiž se objevil opět i Don Juan de Austria, jeden z účastníků pražských zasnub. Doprovodem každého umění pak byli vždy dva jeho představitelé, konkrétně: gramatika – Priscianus z Kaisareie a Aristarchos ze Samothráky, rétorika – Cicero a Démosthenes, dialektika – Zenón z Eleje a Chrýsippos ze

⁹² *Europalia*, s. 78. a KAUFFMANN, s. 35.

⁹³ V turnajových hrách představovaly kartely stanovení pravidel, v rámci kterých se souboj uskutečnil. V tomto případě, jak je citováno níže, však kartely představovaly také informační tabulky vysvětlující význam přichodících postav.

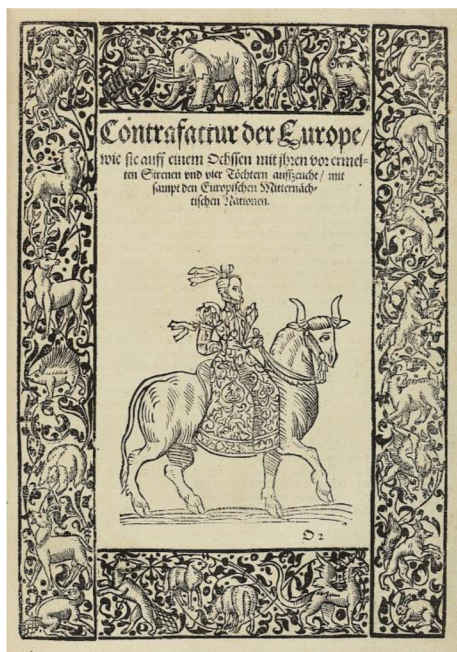
Kartel. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 1 (1864), Bd. V (1873), Sp. 239, Z. 6. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 30. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/kartel>.

⁹⁴ VOCELKA, s. 80.

⁹⁵ Mezi sedm svobodných umění se řadí gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie, hudba.

Soloi nebo Aristoteles, aritmetika – Pythagoras a Eukleidés, geometrie – Archimédés a Archytas z Tarentu, astronomie – Klaudios Ptolemaios a Julius Hyginus, hudba – Boëthius a Arión.⁹⁶ Na podpoře Europy se podíleli i další bohové římského pantheonu, a tak za touto humanistickou skupinou následovala bohyně lovu Diana jedoucí na jednorožci, jejíž družinu tvořili šlechtici převlečení za divoká zvířata, nymfy, dřevorubce s rohy a Amazonky s luky, šípy a kopími. Proti Juno vystoupil i bůh vodstva Neptun provázený rybami a různými vodními bestiiemi či Minerva jedoucí na voze se sloupem, k němuž byly připoutány čtyři neřesti. V kontrastu k nim se zde objevily i čtyři kardinální ctnosti,⁹⁷ kdy spravedlnost ztělesňoval mladý arcivévoda Maxmilián III. Habsburský. Za tímto moralistním výjevem pak triumfálně přijela bohyně vítězství Victoria. Z římských bohů nesměla chybět ani Venuše, bohyně lásky, doprovázená milenci a houfem malých amorků, a také bůh Bakchus obklopený sklenicemi na víno ztělesňující veselí.⁹⁸ Přízeň celého římského pantheonu Evropě značí již v tomto momentě její velkou sílu a přítomnost samotné Victorie dopředu prozrazuje pravděpodobný výsledek turnaje ve prospěch Europy. V následující pasáži však na scénu, tedy na turnajové prostranství, přicházejí nejvýraznější participanti celého jejího procesí – skupiny představující čtyři evropské křesťanské státy, Itálie, Španělsko, Francie a Německo, coby Europy dcery.

Obrázek 1: Europa



Zdroj: WIRRICHT, s. 107a.

Obrázek 2: Siréna



Zdroj: WIRRICHT, s. 109b.

⁹⁶ KAUFFMANN, obr. 18–24.

⁹⁷ Kardinálními ctnostmi jsou mírnost, statečnost, moudrost a spravedlnost.

⁹⁸ *Europalia*, s. 80–83. a KAUFFMANN, s. 35–37.

Aktanční schéma⁹⁹ všech čtyř družin bylo totožné, v úvodu šli trubači jako ztělesnění větrů jedné ze světových stran, následovaly personifikace živlů a vesmírných těles přinášejících darem jeden z kovů, za nimi pokračovala čtveřice mužů symbolizující daný národ a etapu v životě člověka. Pomyslnými vůdci byli vznešení rytíři převtělení do čtyř ročních dob a průvod uzavírala významná řeka dané země přinášející vysvětlující kartel.¹⁰⁰

První reprezentovanou zemí byla Itálie, kterou uvedl východní vítr Eurus se svým doprovodem. Jako Vzduch vystoupil Wolfgang Rumpf, pozdější rádce a komoří Rudolfa II., následovaný planetou Mars předávající odměnou železo. Rytířský doprovod tvořili italští mladíci, za nimiž jel na koni mladý arcivévoda Arnošt ztělesňující Jaro, a poselkyní byla řeka Pád. Západní vítr Zephyrus vzápětí trubkou upozornil na procesí Španělska, v němž se jako reprezentant Ohně objevil tehdejší španělský vyslanec Adam z Ditrichštejna. Vesmírným symbolem této země se stalo Slunce přinášející darem zlato. Jako Léto přijel budoucí císař, tehdy ještě mladý arcivévoda Rudolf, jehož svitu tentokrát tvořili mladí muži, a v zádech jim šla personifikace řeky Ebro. V pořadí třetí evropskou velmocí byla Francie, jejíž průvod započal jižní vítr Notus, který přivedl Johanna Proscoskiho¹⁰¹ jako element Země. Planeta Jupiter přivezla jako svůj dar cín a před císařským štolbou Rudolfem Khunem převlečeným za Podzim tentokrát kráčeli již zralí muži. Za významnou francouzskou řeku zde byla zvolena Rhône. Posledním ze států bylo Německo uvedené severním větrem Boreem. Jako Voda přišel Georg Proscosky,¹⁰² za kterým následoval Měsíc s darem stříbra. Čtveřice starých mužů pak tvořila doprovod rytíři reprezentujícímu Zimu, kterým byl samotný císař Maxmilián II. Řekou charakterizující Německo i Rakousko byla zvolena Dunaj.¹⁰³

Zapojení členů císařské dynastie, aristokracie i přítomných diplomatů do takto symbolicky pojatého průvodu opět vypovídá o několika faktorech, které byly zmíněny už výše. Celá fenomenální povaha průvodu k turnaji *Ringelrennen* představovala zejména příležitost k sebezprezentaci jeho přímých účastníků, a to na několika úrovních. Pro osoby mimo Habsburský rod musela být přímá účast na této slavnosti opravdovou výsadou, možná i formou jakési odměny za jejich služby a loajalitu, neboť kde jinde než v samotném procesí, jehož se účastní i samotný císař s rodinou, by mohli jednotliví šlechtici lépe ukázat své výsadní postavení. Zároveň i na této úrovni se jejich význam hierarchizoval, neboť komu byla dopřána

⁹⁹ Aktanční model. In: PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav: 2003. s. 23–25.

¹⁰⁰ KAUFFMANN, s. 37.

¹⁰¹ Z dostupných zdrojů bohužel nelze dohledat přesnou totožnost.

¹⁰² Z dostupných zdrojů bohužel nelze dohledat přesnou totožnost.

¹⁰³ *Europalia*, s. 87–95. a WIRRICHT, s. 96b–103a.

role přímo po boku panovníka, ten získal mnohem větší pozornost a tím i vyšší společenský kredit. Ti, kteří mohli celou událost pouze pozorovat z diváckých tribun, nemohli nikdy získat tolik pozornosti a z ní vyplývající prestiž. Na druhé straně císař se svými bratry a potomky čerpá již z určité přirozené vážnosti, a tak vlastní účast v průvodu může využívat spíše k posílení své panovnické role. Za povšimnutí stojí, že žádný z přítomných Habsburků nepředstavuje nijak podřadnou roli, císařovi bratři přijíždějí na koních jako králové celých kontinentů a jeho synové včetně něj samotného pak jako vznešení rytíři. Nikdo z nich se nemusí a nechce snížit k tomu, aby vcházel na turnajový rynek pěšky či aby ztělesňoval něco obyčejného nebo obyčejným způsobem. Celá tato sebe prezentace je pak zabalena do formy dvorské kratochvíle, která sloužila jako pobavení velkého množství hostů pozvaných na svatbu. A zábavou samozřejmě nebylo pouze dívání se, ale především samotná účast. Ostatně obliba v oblékání kostýmů nemusí být v této době přičena pouze lidové vrstvě, a zároveň se tento fenomén v různých podobách drží v naší společnosti dodnes.

Celý průvod předcházející turnaji v hodů na prsten je dramaturgicky velmi komplexní a hovoří sofistikovaným symbolickým jazykem, neboť, jak už bylo zmíněno, hlavní podíl na organizaci a designu celé události nesl právě dvorský malíř Giuseppe Arcimboldo. Tato část tak touto jednotnou dramaturgií nabyla svého rytmu, který napomáhá strukturovat její průběh a nevytváří chaos, v jehož důsledku by mohl divák ztratit pozornost. Jiným případem by byl předem organizovaný zmatek, který by vytvořily příchozí postavy v rámci svých rolí, například rej osob převlečených za zvěř. U produkce takového významu lze však předpokládat, že bude snahou dramaturga vytvořit co největší prostor pro všechny masky, a tudíž bude celý průvod co nejlépe organizován právě v určitém rytmu, neboť, jak zaznělo v teoretickém úvodu, i ten tvoří důležitou součást kulturního představení. Příkladem mohou být trubači a bubeníci, kteří udávají pravidelnost události v onom hudebním smyslu. Do tohoto rytmu pak kráčí jednotlivé postavy průvodu ať už pěšky či na koních, čímž tvoří pro oko diváka esteticky mnohem příjemnější a zajímavější podívanou. Jak píše Fischer-Lichte, v momentě, kdy se divák napojí na rytmus představení, může to v něm a posléze i ve zbytku publika vyvolat reakce, které budou pro performery novými impulzy v jejich předvádění.¹⁰⁴

Pojetí dramaturgie však divákům nepřinášelo pouze estetický zážitek, ale také důležitá politická sdělení. Oba autoři zpracovávající prameny k této slavnosti se shodují, že se tematicky jedná o paralelu k blížící se bitvě u Lepanta, která se odehrála 7. října téhož roku.¹⁰⁵ Již na sklonku srpna muselo být ve vyšších kruzích jasné, že se schyluje ke vzájemnému střetu

¹⁰⁴ FISCHER-LICHTE, s. 38.

¹⁰⁵ KAUFFMANN, s. 40. a VOCELKA, s. 82.

křesťanské Evropy s „barbarskou“ Osmanskou říší. A to je také jádrem celého procesí – bohyně Juno zde reprezentuje se třemi králi celý nekřesťanský svět a společně se staví proti Europě, která sama o sobě nedisponuje božským původem, ale na její stranu se většina božské síly přeci jen postaví a dopomohou jí k onomu slavnému vítězství, ke kterému dojde i o měsíc později pod velením Dona Juana de Austria přítomného i na této svatbě.

Důležité mimoestetické významy můžeme nacházet i v jednotlivých zobrazených postavách. Bohyně Juno zde primárně figuruje jako Europina sokyně a vůdkyně nekřesťanské opozice, ale zároveň vždy byla brána jako patronka manželství, což můžeme chápat jako nepřímý odkaz na skutečnost, že se stále jedná o svatební slavnost. Sirény s jejich nelichotivou pověstí můžeme považovat za zamýšlené strůjkyně destrukce protivníkovy flotily, neboť bitva u Lepanta byla bitvou námořní, avšak Kauffmann jejich roli interpretuje jako vyslankyně zjednávací alianci mezi jednotlivými evropskými zeměmi,¹⁰⁶ snad pro jejich místo v čele Europina průvodu a líbivý zpěv. Sedm svobodných umění lze vidět jako symbol evropské učenosti odkazující se až ke starověkému Řecku a Římu. Osmanská vzdělanost sice byla díky propojení základů starší arabské a perské kultury na vysoké úrovni, avšak pro tehdejší habsburskou propagandu to zřejmě nehrálo roli, neboť v jejich snahách bylo Osmanů vykreslit jako národ barbarů. Amazonky v Dianině doprovodu mohly zastupovat bojovnou sílu, kterou Evropa na své straně potřebovala, a Neptun vysílá poměrně jasnou zprávu, že v nadcházející bitvě bude velmi důležitá jeho podpora na moři. Význam role Pallas Athény jako bohyně války je pak více než jasný, podobně jako u později přichozí Victorie, bohyně vítězství. Je zde však promyšlené i pořadí, v jakém se obě personifikované postavy na scéně objeví, neboť výhře předchází právě onen boj. Pallas Athéna s sebou přivádí čtveřici spoutaných neřestí, které bohužel nejsou v pramenech konkrétně specifikovány, přesto že na sobě měly mít vysvětlující cedulky,¹⁰⁷ nicméně jejich uvěznění mohlo být vykládáno jako přemožení „barbarského“ světa zmítaného nekřesťanskými požitky. Kardinální ctnosti kráčející vedle nich jako předvoj Victorie pak můžeme považovat za symboly vítězství křesťanské morálky. Poslední dva bohové, Venuše a Bakchus, nás opět vracejí k původnímu důvodu celé slavnosti, tedy svatbě, s níž se má pojit láskyplný vztah a náležité veselí.

Podobné propojování estetických a mimoestetických prvků, jaké můžeme pozorovat u této příležitosti, je pro šlechtické události raného novověku stěžejní. Společná koexistence profesionálních divadelních produkcí s průvody masek, tanečními zábavami, slavnostními vjezdy, ohňostroji, rytířskými turnaji a mnohým dalším představuje základní dobovou tendenci

¹⁰⁶ KAUFFMANN, s. 40.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 36.

dvorské kultury zdivadelňovat panovnické rituály a činit je tím co nejokázalejší.¹⁰⁸ Tento postup se pak projevuje i v jejich jednotlivých součástech, zde například v procesí evropských zemí, kdy se jedná nejenom o aplikaci antických mytologických námětů oblíbených od počátku renesance či o humanistické pohledy na vzdělanost, ale také o odkazy na v té době velmi oblíbenou astrologii¹⁰⁹ a alchymii.¹¹⁰ Ve výběru postav a jejich konkrétním rozřazení však můžeme také nacházet významy vztahující se k již výše popisované reprezentaci moci. Italské státy, Španělsko, Francie a Německo představovaly ve druhé polovině 16. století fakticky veškerou katolickou sílu v Evropě, která vzdorovala Osmanské říši. Mezi nimi mělo však Španělsko s Německem, respektive Svatou říší římskou, z pohledu organizátorů svatby výsadní postavení, jelikož právě zde panovaly větve Habsburského rodu, což se odráží i ve scénografiích a mizanscénách průvodu. Z vesmírných těles byly Itálie s Francií reprezentovány planetami sluneční soustavy, zatímco Španělsko a Německo symbolizovaly Slunce a Měsíc, s nimiž se pojí i vystavované kovy. První dvě zmíněné země přinášely darem železo a cín, důležité prvky pro budování válečné flotily, avšak habsburské státy se pyšní zlatem a stříbrem spojenými jednak se Sluncem a Měsícem, a zároveň se jedná o prostředky k zaplacení vysokých nákladů na bitvu. V nejjednodušším pohledu neznalého diváka, kterým mohl být například příslušník měšťanského stavu, se pak zkrátka jedná o drahé kovy, které evokují bohatství, vysoké postavení a prestiž. To, že se v pořadí procesí objevuje Německo jako poslední, pak dává prostor Maxmiliánu II., aby se mohl coby císař Svaté říše římské národa německého uvést v kostýmu zimního rytíře a celý průvod k *Ringelrennen* tím završit.

Pravděpodobně až po odehrání celého turnaje se na prostranství dostavila poslední část průvodu – Saturnova svita tvořená staršími muži, kteří přinesli sudím poslední kartel určený k ukončení prvního dne slavnosti. Ve večerních hodinách proběhla v prostorách Hofburgu ještě slavnostní hostina, po níž následoval průvod masek v čele s novomanželkou, arcivévodkyní Marií. Této zábavy se účastnili v převlecích za hvězdy vznešené šlechtické páry nesoucí v rukách pochodně jako symbol hvězdného světla.¹¹¹ Ve večerních hodinách muselo jít o velmi efektní podívanou, lze si dobře představit, že v denním světle by takováto zábava nevytvářela

¹⁰⁸ DRÁBEK, Pavel. Circulation. Aristocratic, Commercial, Religious and Artistic Networks. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. London: Bloomsbury, 2017. s. 95.

¹⁰⁹ Za hlavní téma byla vesmírná tělesa zvolena například v rámci slavností *Constellatio felix* při příležitosti svatby budoucího saského kurfiřta Friedricha Augusta s Marií Josefou Habsburskou konané roku 1719 v Drážďanech. Z pohledu širokých možností využití nejrůznějších alegorií se jednalo o velmi tvárnou a kreativní koncepci.

Viz JÖCHNER, Cornelia. Dresden, 1719: Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 24. Bd., Kunst als Ästhetisches Ereignis (1997), s. 249–270. [online] [cit. 25. 10. 2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1348697>

¹¹⁰ VOCELKA, s. 81.

¹¹¹ KAUFFMANN, s. 38–39.

patřičný dojem okázalosti a magičnosti, s čímž ostatně pracovalo raně novověké divadlo naprosto běžně. Otevřený oheň modelovaný různým umístěním a zvláštními efekty v této době představoval variabilní a nezbytný nástroj pro utvoření zamýšleného prostředí a atmosféry, například zdání přítomnosti nadpozemských bytostí.¹¹² Tvůrci myšlenky hvězdného bálu pak mohli vycházet z přirozené znalosti, že hvězdy je možné lidským okem spatřit pouze v noci, a proto se účastníci průvodu pro navození „hvězdného“ efektu osvětlovali loučemi. Zpracování masek, které bohužel není z pramenů nijak patrné, si můžeme pouze domýšlet, ale můžeme předpokládat použití zlatých a stříbrných detailů, například formou výšivek, v nichž by se mohlo světlo ohně odrážet.

Ohlédneme-li se za celým úvodním turnajem, uvidíme, že jeho pořadatelé učinili z této svatby ještě více politickou záležitostí, než jakou ze své podstaty již byla. Šlechtické sňatky ve vysokých kruzích představovaly vždy prostředek mocenských zájmů, avšak při příležitosti této události šli její strůjci ještě dál a využili ji k velmi zřejmé propagandě v souvislosti s blížící se bitvou s Osmany, která s oslavou novomanželů téměř nesouvisela.

Turnajové slavnosti pokračovaly i v dalších dnech. Po dni odpočinku se ve čtvrtek 30. srpna odehrálo klání na koních, popisované v pramenech jen velmi stručně. *Mantuaenatores* pro tento den byli oblečeni do šedé, žluté a bílé a při nástupu je doprovázel bubeník a dvanáct trubačů s černo-žlutými prapory. Zbytek pánů účastnících se kolby byli oblečeni do svých heraldických barev.¹¹³ Černá a žlutá jsou barvy Habsburské dynastie, která je tak zastupována prvními z příchozích rytířů, ostatní participanti zvolili rodové barvy oděvů tak, aby podpořili vlastní reprezentaci.

Po další dvoudenní přestávce proběhl v neděli 2. září na území Vídně před císařskou rezidencí poslední, tentokrát pěší, turnaj u příležitosti svatby Karla II. Štýrského a Marie Bavorské. Průvod, který mu předcházela, měl mít již spíše žertovnou povahu, kterou jen podtrhovala přítomnost různých prapodivných stvoření, jako byli lidé s dlouhými krky, trpaslíci s velkými hlavami nebo obři. Čtyři bílí koně měli na prostranství přitáhnout vůz s uměle vytvořenou sopkou Etnou symbolizující vstup do podsvětí a kolem ní hráli hudebníci převlečení za zvířata. I při této zábavě využili tvůrci motivy z antické mytologie, a tak byli na samotné sopce usazení mladí bavorští vévodové a Mariini bratři, Vilém a Ferdinand, převlečení za Pluta a Proserpinu (římské ekvivalenty boha podsvětí Háda a jeho ženy Persefony), kterým dělali

¹¹² HOXBY, Blair. Technologies of Performance. From Mystery Plays to the Italian Order. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. London: Bloomsbury, 2017. s. 178–179.

¹¹³ WIRRICHT, s. 129a. a VOCELKA, s. 82–83.

společnost známí trpitelé Tantalos, Sisyfos a Ixión.¹¹⁴ Rozklíčování hereckého obsazení ženských rolí je v tomto případě složité, neboť se s výjimkou zmíněné Proserpíny nesetkáváme v pramenech s konkrétními jmény. Ačkoli se v případě slavností nejedná o divadelní události jako takové, divadlo mělo na jejich organizaci vliv. Zvyklosti renesančního divadla, a především v Anglii tento trend přetrvával déle než na kontinentu, pracovaly pouze s mužskými herci, kteří, zejména ti mladší s femininním vzezřením, hráli v převlecích i ženské postavy. Pro ženy byla tato profese společensky nepřipustná a mnohdy byla srovnávána přímo s prostitucí. Ve druhé polovině 16. století však nastal v prostředí Itálie, která silně ovlivňovala kulturní směřování zaalpského prostoru, zlom a na jeviště se začaly dostávat i ženské herečky. Přestože se v mnohých případech jednalo o ženy s pověstí kurtizán, disponovaly tyto performerky bohatými uměleckými dovednostmi a talentem.¹¹⁵ I s touto znalostí však stále zůstává otázka, jak to bylo v případě vídeňské svatby, která samozřejmě není institucionalizovanou divadelní událostí, avšak divadelní konvence té doby její dramaturgii velmi pravděpodobně silně ovlivňovaly. Přestože celá událost čítala podle popisu velké množství ženských postav, zmiňován je představitel pouze jediný – jeden z mladých bavorských vévodů seděl na Etně jako manželka boha podsvětí. Je těžké odhadovat, zda byl pro tuto roli vybrán schválně jen kvůli žertovnému charakteru celé scénky, a tedy že ve zbylých průvodech s vážnější tematikou vystupovaly v ženských kostýmech skutečné ženy. Napovědět by mohly snad jen masky, jejichž grafické návrhy od Giuseppe Arcimbolda se dochovaly ve sbírkách Rudolfa II.¹¹⁶ Jedná se totiž o celoobličejové masky, vzdáleně podobné těm ze starověkého Řecka, jen s minimálním mimickým výrazem, což by nás mohlo dovést k úvaze, že sloužily k zakrytí mužských rysů ve tvářích představitelů ženských rolí. Je však nutné mít na paměti, že se jedná pouze o hypotézu, kterou nelze z dostupných zdrojů nijak potvrdit.

Tematicky a obsahově se maskované doprovody prvního a posledního turnaje velmi liší. První byl mnohem okázalejší a v symbolické rovině komplexnější, a přestože samozřejmě mimo jiné sloužil k pobavení publika i účastníků, nedochovaly se zmínky o výskytu ryze žertovných pasáží. Na druhé straně pěšimu souboji předcházela scéna s účastí komických postav, již zmíněných trpaslíků s velkými hlavami či lidí s dlouhými krky, a celkově se z popisů zřejmě nejednalo o příliš rozsáhlý program. Z tohoto rozdílu lze odvodit větší dramaturgickou důležitost právě prvního turnaje, potažmo pouze jeho průvodu. Blížící se střet s Osmanskou

¹¹⁴ WIRRICHS, s. 129b–132a. a KAUFFMANN, s. 39. a VOCELKA, s. 83.

¹¹⁵ NICHOLSON, Eric. *Sexuality and Gender. The Early Modern Theatrical Body*. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. s. 62–63.

¹¹⁶ KAUFFMANN, obr. 27, 28, 34.

říší, na něž bylo odkazováno prostřednictvím alegorického souboje Evropy a bohyně Juno, měl v té době vysokou prioritu a jeho význam jeho reprezentace byl mnohem zásadnější než samotná svatba, jejíž konání bylo využito k propagaci sdělení týkajícího se víry ve vítězství evropských křesťanských velmocí nad osmanskou říší. V prvních dnech celé slavnosti bylo jistější, že budou přihlížející diváci věnovat průvodu a jeho významům více pozornosti než po týdnu dvorských radovánek, což ukazuje, že i na tato hlediska organizátoři pomýšleli při celkovém plánování.

Slavnosti ve Vídni trvaly celý týden, avšak tím oslava sňatku Karla II. Štýrského a Marie Bavorské nekončila. Z hlavního císařského města se dvojice odebrala do Štýrského Hradce, sídelního města Vnitřních Rakous, kterým Karel vládl, kde na ně čekala připravená výzdoba města ke slavnostnímu vjezdu novomanželů a v následujících dnech také několik turnajových klání.¹¹⁷ Celá událost byla organizována zástupci města bez jakékoli invence či účasti císaře Maxmiliána II., a tudíž již nespadá do oblasti zájmu této práce zaměřené výhradně na dvůr tohoto panovníka.

Svatba Karla II. Štýrského s Marií Bavorskou se od zasnub Anny Habsburské s Filipem II. Španělským v mnoha ohledech významně liší, počínaje rozdílným přístupem k oficiální ceremonii, která byla v případě pražských zasnub provedených pouhým podpisem smlouvy prakticky nulová, oproti svatební mši ve Vídni konané za přítomnosti obou snoubenců a s řadou zahraničních hostů. I doprovodné slavnosti měly v obou případech odlišný charakter především v případě komplexity jejich celkové dramaturgie i významu předávaných sdělení. Je však možné nelézt v nich i mnoho shodných prvků, jako je reprezentace moci jejich účastníků prostřednictvím hraní rolí či sémantiky použitých kostýmů a scénografie, stejně jako využívání alegorických motivů a symbolické komunikace. V neposlední řadě zde sehrává důležitou roli postava dramaturga, jímž byl v obou případech sám císař Maxmilián II., který organizací pražských zasnub pověřil svého bratra Ferdinanda Tyrolského a v případě vídeňské svatby svěřil tvorbu dramaturgické koncepce a scénografie do rukou svého dvorního malíře Giuseppe Arcimbolda. Analytické nástroje využívané k analýze různých forem performance aplikované na tyto dvě raně novověké události pak především prokázaly, že je obě můžeme ve své podstatě považovat za příklady kulturního představení, jak jej definoval Milton Singer.

¹¹⁷ VOCELKA, s. 85.

Závěr

Záměrem této práce bylo pohlížet na dvě vybrané události z prostředí císařského dvora Maxmiliána II. novou, v dosavadním bádání nevyužitou optikou teorie divadla a performance. Zásnuby Anny Habsburské s Filipem II. Španělským konané v Praze roku 1570 a svatba Karla II. Štýrského s Marií Bavorskou uspořádaná ve Vídni o rok později se ukázaly pro tento účel vhodnými, jelikož neobsahovaly pouze ceremoniální obřady, ale i bohaté doprovodné slavnosti s velkou mírou divadelnosti a spektakularity, které tvořily jejich důležitou součást, ale zejména se k nim dochovalo poměrně velké množství detailních historických pramenů. Hlavním badatelským cílem bylo uchopit tyto události jako kulturní představení definované Miltonem Singerem, provést jejich analýzu a interpretovat jejich potenciální významy pro dobové aktéry na základě rozboru a syntézy jejich jednotlivých performativních složek.

Předně je namístě uvést, že teatrologická analýza jakékoli historické události nikdy nemůže být jejím kompletním obrazem a přesnou interpretací, neboť i přes dochování řady písemných a obrazových pramenů nelze zpětně vysledovat veškeré performativní aspekty objevující se v průběhu jejího konání. V autentických popisech je často kladen důraz na prvky mající specifickou důležitost z dobového či individuálního autorského pohledu, a tak některé složky kulturního představení nejsou pro nás na základě existujících pramenů identifikovatelné. Ovšem i tato skutečnost má svoji historickou a kulturní hodnotu, neboť nám nabízí pohled do tehdejší mentality.

Z provedené analýzy vyplynulo, že především dvorské slavnosti byly vysoce postavenou šlechtou, včetně panovníka a jeho rodiny, využívány ke společenské reprezentaci vlastního postavení, nebo k jeho případnému posílení. Jako velmi důležitý prostředek pro zviditelnění se ukázala samotná účast ve slavnostních průvodech doplňujících turnajové hry, kdy šlechtici, jimž byla tato pocta udělena, získali od přihlížejícího publika velkou pozornost, což zvyšovalo jejich společenský kredit. Členové císařské rodiny tím naopak získali možnost upevnění a potvrzení moci, již dosud v očích svých poddaných na základě svého společenského postavení zastávali. S tím souvisel i výběr rolí, které účastníci z řad aristokracie v rámci události představovali a které musely mít určitou symbolickou úroveň, aby osobu s významným společenským postavením nedegradovaly, ale naopak její status upevnili. Z tohoto důvodu byla pro tyto účely zhotovována okázalá scénografie v podobě masek, kostýmů i kulis, které svou velkolepostí dokázaly publiku jasně říci, co zde má větší prioritu a na co by se měl divák spíše zaměřit. V případě vídeňské svatby bylo možné vysledovat také velmi pečlivě promyšlenou a sestavenou dramaturgickou koncepci, která v rámci jednoho

z průvodů komunikovala publiku zásadní politické sdělení o blížícím se střetu evropských křesťanských států s Osmanskou říší skrze mimeticko-symbolickou scénografii a sémantizovanou mizanscenu. Forma politické propagandy tak rozhodně představuje další výraznou funkci, jakou tento typ událostí splňoval, a jak je zřejmé, performativní aspekty v nich jsou důležitým prostředkem úspěšnosti tohoto politického účinku.

Jak už zaznělo výše, pramenná základna v podobě dobových popisů má svá omezení, a tak nebylo možné v rámci této práce interpretovat všechny prvky kulturního představení, s nimiž bychom se z pozice současných badatelů na základě znalosti teorie performativity chtěli seznámit. To se týká například hudební složky, jež je v případě těchto konkrétních událostí popisována velmi okrajově a spíše jako součást scénografie, ačkoli z příbuzných výzkumů víme, že hudba představovala významnou sémantickou rovinu raněnovověkých politických představení. Zmínky o přítomnosti bubeníků či trubačů nám zprostředkovávají neúplný dojem z jejich působení, můžeme interpretovat jejich roli jako poutačů pozornosti na právě přichozí, ale melodická podoba hudební produkce nám ve zkoumaných událostech zůstává neznámá. Dalším důležitým aspektem je působení na diváky, které lze do určité míry odvodit z jiných, lépe pozorovatelných složek, což se i v této analýze děje, ale pokud bychom chtěli mít přesnou představu, jak byly dané události vnímány přímo pozvanými hosty v publiku, byla by nutná existence písemných pramenů osobní povahy, v nichž by byly zaneseny například bezprostřední dojmy daného pozorovatele.

Možnosti dalšího performativního výzkumu v oblasti dvorských ceremonií a slavností jsou poměrně široké. V užším pohledu je období druhé poloviny 16. století v rámci habsburského císařského dvora velmi bohaté na nejrůznější události, na něž se lze dívat jako na kulturní představení svého druhu. V době vlády Ferdinanda I. až Rudolfa II. se na dvorech ve Vídni i v Praze pořádaly kromě panovnických svateb také slavnostní vjezdy a korunovace, jejichž zkoumání prostřednictvím divadelně-performativní metodologie by mohlo rovněž odhalit jejich důležité aspekty, které by byly jinými metodami jen těžko postihnutelné. Obecně však lze metodologii zkoumání performativity kulturních představení aplikovat na jakoukoli událost z aristokratického prostředí, která obsahuje jen minimální znaky performance, čímž se zdají být možnosti výběru pro budoucí zkoumání prakticky neomezené, jelikož se jedná o fenomén spjatý s kulturní historií celé Evropy.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10206 HAN MAG, *Europalia hoc es species, dignitas pompae quam Maximilianus II. imperator peregit Graecii in Styria a. 1571.* [online] [cit. 31. 8. 2023] Dostupné z: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13947949>.

WIRRICHT, Heinrich. *Ordentliche Beschreibung des Christlichen, Hochloeblichen vnd Fuerstlichen Beylags oder Hochzeit: so da gehalten ist worden durch den Durchleuchtigsten ... Herrn Carolen, Ertzherzog zu Osterreich, Burgund, Steyr, ... mit dem Hochgebornen Fraewlein Maria, geborne Hertzogin zu Bayrn, den XXVI. Augusti in der Kayserlichen Statt Wienn ... in Teutsche CARmina gestellt: ... Durch Heinrichen Wirrich.* Wienn: Eber, 1571. [online] [cit. 21. 8. 2023] Dostupné z: <http://dlub.uni-freiburg.de/diglit/wirri1571>.

ZIRFEO, Schwartzkünstler. *Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen vnd herzlichen Thurniers zu Ross vnd fuss etc. So am Sonntag Oculi Anno 70 vnd dieselb nachgehende wochen zu Prag in der Alten Statt den der Enden anwesenden Chur und fürsten zu Ehren gehalten worden ist.* Augsburg: Hans Zimmermann, 1570. [online] [cit. 6. 7. 2023] Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=tsdlAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Literatura

BOURDIEU, Pierre. *Forms of Capital.* General sociology, Volume 3. Lectures at Collège de France 1983–84. Cambridge: Polity Press, 2021. ISBN 978-1-5095-2670-3.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J. G. (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education.* New York: Greenwood Press. 1986. s. 241–58. ISBN 978-0313235290.

BŮŽEK, Václav. *Věk urozených: šlechta v českých zemích na prahu novověku.* Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-417-4.

DILLON, Janette: *The language of space in court performance, 1400–1625.* Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-0-521-88641-3.

DRÁBEK, Pavel. Circulation. Aristocratic, Commercial, Religious and Artistic Networks. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age.* London: Bloomsbury, 2017. ISBN 978-1-4725-8574-5.

Encyklopedie světového malířství. Praha: Academia, 1975.

FISCHER-LICHTE, Erika, Ramona MOSSE a Minou ARJOMAND. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. English Language edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2014. ISBN 978-0-415-50420-1.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.

HAMANN, Brigitte. *Habsburkové: životopisná encyklopedie*. Přeložili Milada KOUŘIMSKÁ a Milan KOUŘIMSKÝ. Praha: Brána, 1996. ISBN 80-85946-19-X.

HOFFMANN-KRAYER, Eduard. Wirri, Heinrich. In: *Allgemeine Deutsche Biografie (ADB)*. Bd. 55 (1910), s. 385–387. [online] [cit. 25. 10. 2023] Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz85849.html#adbcontent>

HOXBY, Blair. Technologies of Performance. From Mystery Plays to the Italian Order. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. London: Bloomsbury, 2017. ISBN 978-1-4725-8574-5.

JÖCHNER, Cornelia. Dresden, 1719: Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 24. Bd., Kunst als Ästhetisches Ereignis (1997), s. 249–270. [online] [cit. 25. 10. 2023] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1348697>

Kartel. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 1 (1864), Bd. V (1873), Sp. 239, Z. 6. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 30. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/kartel>.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Variations on the Imperial theme in the age of Maximilian II and Rudolf II*. New York: Garland Pub., 1978. ISBN 0824032314.

LINDELL, Robert. The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571. *Early Music*, roč. XVIII (1990), č. 2, s. 253–270.

NICHOLSON, Eric. Sexuality and Gender. The Early Modern Theatrical Body. In: HENKE, Robert (ed.). *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. London: Bloomsbury, 2017. ISBN 978-1-4725-8574-5.

NODL, Martin. Královské svatby a rozvody. In: NODL, Martin a František ŠMAHEL (ed.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-0589-6.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav: 2003. ISBN 80-7008-157-0.

POHL, Walter a Karl VOCELKA, VACHA, Brigitte (ed.). *Habsburkové: historie jednoho evropského rodu*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. ISBN 80-85785-44-7.

Pritschenmeister. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 12 (1889), Bd. VII (1889), Sp. 2136, Z. 21. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 21. 8. 2023].

Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/pritschenmeister>.

Ringelrennen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Lfg. 6 (1891), Bd. VIII (1893), Sp. 999, Z. 69. [online]. Digitalizovaná verze v Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache [cit. 18. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.dwds.de/wb/dwb/ringelrennen>.

RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Vyšehrad, 2009. ISBN 978-80-7021-979-9.

SINGER, Milton B. *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger Publishers, 1972. ISBN 9780269028076.

SCHINDLER, Otto G. Špílmani, skákači a komedianti (Tabarino, Ganassa & Co., Praha–Paříž, 1570–1572). *Divadelní revue*. Roč. 14 (2003), č. 3, s. 12–30.

STEVENSON, Jill. *Performance, cognitive theory, and devotional culture: sensual piety in late medieval York*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 978-0-230-10907-0.

ŠÁROVCOVÁ, Martina. Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570. *Sborník Národního muzea v Praze*. Řada C – Literární historie, svazek 59 (2014), č. 1–2, s. 34–40, 43.

VOCELKA, Karl. *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600: Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationfest*. Wien: Böhlau, 1976. ISBN 3-205-08569-8.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

ŽŮREK, Václav. Korunovace českých králů a královen. In: NODL, Martin a František ŠMAHEL (ed.). *Slavnosti, ceremonie a rituály v pozdním středověku*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-0589-6.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Europa.....	32
Obrázek 2: Siréna	32

NÁZEV:

Teatralita panovnických svateb na dvoře císaře Maxmiliána II.

AUTOR:

Anežka Staňková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá aplikací konceptu kulturního představení Miliona Singera na historické politické události raného novověku. Zkoumanými příklady jsou zde zasnuby Anny Habsburské a Filipa II. Španělského uskutečněné roku 1570 a svatba Karla II. Štýrského s Marií Bavorskou konaná v roce 1571, uspořádané v prostředí panovnického dvora císaře Maxmiliána II., které zahrnovaly nejenom oficiální obřady, ale rovněž bohaté množství turnajových her a jiných okázalých festivit. I přes omezený obraz, který nám dobové prameny přinášejí, bylo možné u obou zkoumaných událostí vysledovat a určit dominantní performativní postupy a prvky, které se podílely na komunikaci zamýšlených významů jejich cílovému publiku. Navzdory překážkám, které výzkum teatrality u historických událostí skýtá, se podařilo prokázat, že pro nalézání a interpretaci jejich kulturních, společenských a politických významů může aplikace této metody přinést nové cenné poznatky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

kulturní představení, teatralita, panovnické svatby, 16. století

TITLE:

Theatricality of monarchical weddings on the Maxmilian II's court

AUTHOR:

Anežka Staňková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis deals with application of concept of cultural performance by Milton Singer on historical political events in early modern period. The examined examples are the engagement of Anna of Austria and Philip II of Spain from 1570 and the wedding of Charles II of Austria and Maria Anna of Bavaria from 1571. These events were organized on the Maxmilian II's court, and they comprised not only the official ceremonies, but also the tournaments and other spectacular festivities. Despite the limited picture, which the period sources are bringing to us, it was possible in both examined events to found out and determined the dominant performative features, which participated on communication of intended meanings to their target audience. Despite the limits, which the research of theatricality in historical events has, it managed to prove, that the application of this method can bring new rewarding knowledge for discovering and interpretation of their cultural, social, and political meanings.

KEYWORDS:

cultural performance, theatricality, monarchical weddings, 16th century