

Obsah

Předmluva / 7

Terminologická poznámka / 11

1 Úvod / 13

- 1.1 Vymezení tématu / 13
- 1.2 Alchymie a její dějiny / 18
- 1.3 Otázka definice alchymie / 34
- 1.4 Alchymie jako praktická aktivita / 41
- 1.5 Předávání poznatků v alchymii / 44
- 1.6 Alchymie a řemesla / 48
- 1.7 Společenské postavení alchymistů / 50

2 Alchymické labororium jako prostor výzkumu, praktického testování teorií a experimentace / 57

- 2.1 Prameny ke studiu alchymických labororií / 57
 - 2.1.1 Hmotné prameny k laboratoriím / 60
 - 2.1.2 Písemné prameny k laboratoriím / 68
 - Díla alchymistů dokumentující jejich činnost / 69*
 - Ostatní písemné prameny dokumentační povahy / 78*
 - Písemné prameny technologicky příbuzných profesí / 80*
 - 2.1.3 Obrazové a ikonografické prameny / 83
- 2.2 Příklady uspořádání alchymických labororií / 83
 - 2.2.1 Wolfgang II. z Hohenlohe a labororium na zámku Weikersheim / 84
 - 2.2.2 Mořic Hesenský a jeho laboratoria / 87
 - 2.2.3 Laboratoria Augusta Saského a Anny Saské v Drážďanech a v Annabergu / 93
 - 2.2.4 Friedrich z Württembergu a laboratoria ve Stuttgartu / 104
 - 2.2.5 Ottheinrich z Pfalz-Neuburgu a alchymie na jeho dvoře / 108

2.2.6 Rudolf II. a laboratoria na Pražském hradě / 113

2.3 Zařízení laboratoria / 123

2.3.1 Úvodní poznámky / 123

2.3.2 Pece / 132

2.3.3 Laboratorní nádoby a náčiní / 173

2.3.4 Různé pomůcky a nástroje / 192

Příloha – Johann Daniel Mylius, *O pecích a nádobách filosofů*, Tab. I–XX / 196

3 Vývoj ikonografie laboratoria / 241

- 3.1 Přehled alchymické ikonografie / 244
- 3.2 Zobrazování laboratorního vybavení v kontextu alchymie a příbuzných oborů / 276
 - 3.2.1 Středověké alchymické rukopisy / 278
 - 3.2.2 První tisky o destilačních aparátech a postupech v 16. století / 299
 - 3.2.3 Pseudo-Geberova díla a jejich vydání z let 1486/88 až 1541 / 308
 - 3.2.4 Hornická a prubířská literatura 16. století / 318
 - 3.2.5 Vannoccio Biringuccio a *De la Pirotechnia* / 322
 - 3.2.6 Georgius Agricola a *De re metallica* / 326
 - 3.2.7 Lazarus Ercker a *Beschreibung Allerfürnemisten Mineralischen Ertzt* / 336
 - 3.2.8 Andreas Libavius a *Alchymia recognita* s komentáři (1606) / 348
 - 3.2.9 Od Le Fèvreva *Traité de la Chymie* (1660) po *Das laboratorium Chemicum* v Altdorfu (kolem 1720) / 364

4 Typy zobrazení tématu alchymista v laboratoriu / 379

- 4.1 Zobrazení alchymisty při práci v laboratoriu v původních pramenech / 379
 - 4.1.1 Rukopis Ms. 2872 z Bibliothèque de l'Arsenal / 380

- 4.1.2 *The Ordinal of Alchemy* Thomase Nortona / 381
- 4.1.3 Alchymická báseň *Wegweiser* / 391
- 4.1.4 „Oratorium a laboratorium“ Heinricha Khunratha / 394
- 4.2 Jan van der Straet a laboratorium v Palazzo Vecchio ve Florencii / 407
- 4.3 Zobrazení alchymisty v laboratoriu v žánrové malbě / 422
 - 4.3.1 Satirická zobrazení alchymistů / 434
 - 4.3.2 Zobrazení alchymisty jako učence a badatele / 440
 - 4.3.3 Uspořádání laboratorií – srovnání alchymických vyobrazení s díly žánrové malby / 446
Thomas Wijck a Heinrich Khunrath / 446

- Cornelis Bega a kresba alchymisty z rukopisu Hs 16752* / 450
- 4.3.4 Alchymické aparatury a další vybavení laboratorií v žánrové malbě / 456
- 4.3.5 Kniha a její symbolika v alchymickém kontextu / 469
- 4.4 Zdání reality a nahlédnutí za zrcadlo / 473

Závěr / 475

- Resumé / 483
- Seznam vyobrazení a kreditů / 491
- Seznam knihoven, archivů a muzeí / 517
- Prameny a literatura / 519
- Rejstřík jmenný / 559
- Rejstřík věcný / 567

3. Vývoj ikonografie laboratoria

V předchozích kapitolách jsme se věnovali popisu vybavení alchymického laboratoria zaměřeného na transmutaci kovů či výrobu léčiv v rámci tehdejší iatrochemie. Toto vybavení se poměrně četnými součástmi překrývalo s provozy příbuzných oborů (ve smyslu používaných technologií, nikoli ve smyslu cílů produkce, takže zpracovávané materiály bývaly odlišné), jako byly dílny prubířů či metalurgů, řemeslníků vyrábějících předměty uměleckého řemesla, lékárenské přípravní i provozy destilátorů. Tento překryv se mohl lišit případ od případu podle druhu zaměření těchto provozů.

Vybavení laboratoria bylo v základních parametrech dosti konstantní a jeho vývoj z hlediska základních postupů byl jen pozvolný,⁶⁷⁵ rozšiřovalo se však množství typů používaných pecí, aparatur i nádob.⁶⁷⁶ Některé přístroje naopak ztratily na významu a z laboratorií zmizely, protože postupy, k nimž byly používány, se buď staly nezajímavými, nebo se objevily snazší techniky. Příkladem může být *kerotakis*, v helénistické alchymii sloužící k povrchovému barvení kovů v rámci domnělé výroby kamene filosofů.⁶⁷⁷

Na tento důležitý aspekt ukazuje podle Sabine Krifky ještě mědiryt *Laboratoř v královské Jardin des Plantes* od Sébastiena

Leclerca I. (1637–1714),⁶⁷⁸ neboť zatímco interiér místnosti s otevřeným průhledem do zahrady je zcela odlišný od představy temného a uzavřeného laboratoria (obr. 236), zobrazení technického vybavení nevykazuje žádný pokrok.⁶⁷⁹ Stejný názor vyjádřil i Marco Beretta ohledně vyobrazení chemického laboratoria ve třetím dílu *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris 1763) (obr. 237): „Ilustrace laboratoře publikovaná v *Encyclopédii* byla nepochybně krokem vpřed, pokud jde o formu zobrazení, ale instrumenty, pece a nádoby zde zachycené odpovídají těm, jež byly užívány v alchymických laboratoriích o více než dvě století dříve.“⁶⁸⁰

Rozvíjely se především metody destilace, klíčové laboratorní metody,⁶⁸¹ na nichž si můžeme stručně ukázat základní milníky vývoje laboratorní techniky. Počátek metody spočívá v odhalení podstaty, což byl v tomto případě postřeh, že při vaření se na víku nádoby sráží jen voda, nikoli celý její obsah. Podmínkou tedy byla existence keramických nádob. Následovalo velmi dlouhé období zdokonalování, přičemž vývoj se urychlil v helénistické alchymii, kdy se zdálo, že laboratorní zkoumání může odpovédět na otázku ohledně složení

675 Holmes – Levere (2000), s. XI. Stálost alchymického vybavení zdůrazňují i Schütt (2000), s. 296–297, a Moureau – Thomas (2022), s. 47.

676 Srov. kap. 2.3.2. Pece, s. 132.

677 Podrobněji Schütt (2000), s. 19, jedna z pravděpodobných rekonstrukcí viz Sherwood Taylor (1976), s. 48. Viz též Martelli (2011), s. 291–308.

678 K Leclercovi viz Préaud (1983), s. 73–81.

679 Krifka (2000), s. 761–762. Taktéž zde vidíme skupinu učenců sedících kolem stolu a diskutujících, což je zcela v protikladu k individuálnímu bádání alchymistů.

680 Beretta (2000), s. 65.

681 Viz Forbes (1948).



236. Sébastien Leclerc I. (1637–1714), „Laboratorium v královské Jardin des Plantes“, 10 × 24,5 cm, The MET, New York.

hmoty.⁶⁸² Následujícím významným krokem byl objev destilace alkoholu z vína v polovině 12. století, kdy se aparatura zdokonalila o vodní chladič. Konečně jedním z klíčových byl objev kyseliny dusičné a lučavky královské začátkem 14. století, protože se objevila dokonalejší analytická metoda (kvartace) a významně se rozšířilo spektrum připravovaných solí. Také skutečnost, že se v lučavce rozpouští zlato, kov do té doby označovaný jako „nesmrtelný“, protože na běžné postupy nereagoval, znamenala přelom v teoretických úvahách alchymistů. Ovšem výroba obou kyselin vyžadovala zkvalitnění materiálu na výrobu aparatur. To vedlo k různým variantám aparatur a pecí,⁶⁸³ jejichž účelem bylo získávat více frakcí destilátu. K tomu bylo nutné například násobit počet různě upravovaných destilačních hlavic a jejich chladičů – postupně se setkáváme se složitějšími aparaturami.

682 Zjednodušené schéma vývoje destilační aparatury viz Sherwood Taylor (1976), s. 45.

683 Taape (2022), s. 141–169.

Primární součásti destilačních aparatur, jako byly pec, lázeň, destilační nádoba, hlavice a jímač, však zůstávaly více méně stejné. Základním prvkem byl alembik,⁶⁸⁴ s jehož klasickým tvarem s jedním vývodem⁶⁸⁵ se bez větších změn setkáváme ve vyobrazeních od středověku až dlouho do 18. století.

Vpřed pokročily technologie tavení kovů a prubířských metod, a to v souvislosti s experimentací, která vyžadovala systematickou a kontrolovatelnou aplikaci vysokých teplot a také používání nově objevených minerálních kyselin a tavidel. Proto bylo třeba užívat vysoce odolných kelímků, bez nich by tyto experimenty nemohly být prováděny.⁶⁸⁶

684 Označení alembik bylo postupem času přeneseno na celou destilační aparaturu. Viz Thomas – Moureau (2022), s. 65.

685 Existovaly i alembiky se dvěma nebo třemi vývody, viz kap. 1.2 Alchymie a její dějiny, s. 24.

686 Velmi ceněné byly hesenské kelímky, které se vyráběly stejným způsobem několik staletí. Viz Martínón-Torrés (2007), s. 161–162.



237. Benoit Louis Prévost (1735–1804) – Louis-Jacques Goussier (1722–1799), „Chemická laboratoř“, 39,3 × 25,7 cm. Diderot – d’Alembert, *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sv. III.

Velký posun zaznamenalo také sklářství; zatímco v době římské mělo sklo jedno obecné chemické složení, ve středověku a v raném novověku došlo k rozvoji mnoha typů skel různého složení, i v souvislosti s jejich geografickým původem.⁶⁸⁷

V této kapitole věnujeme pozornost alchymickému laboratornímu vybavení z hlediska proměn způsobů jeho zobrazování, určujících jeho popisné a instruktivní možnosti. Od nich se odvíjel celkový naučný a dokumentační potenciál těchto vyobrazení, podmíněný nejen výtvarnou kvalitou, ale také tím, jaký vztah měly ilustrace k textu, který provázely. Synergický efekt textu a vyobrazení představoval důležitý vývojový posun i v dalších oblastech uplatnění kresby a její reprodukce v tisku jako edukačního prostředku. Zatímco ve středověku bylo vyobrazování laboratorního vybavení záležitostí takřka výlučně

alchymických rukopisů, s knihtiskem došlo k zásadní změně – tematika se přesunula nejprve do tisků o destilaci, do publikací Pseudo-Geberových děl, a následně se s ní setkáváme na daleko vyšší úrovni v montanistické a prubířské literatuře tří klíčových autorů, Biringuccia, Agricoly a Erckera, z níž zpětně čerpají alchymické a lékařské tisky dalších autorů.

Znázornění alchymického laboratorního vybavení (stejně jako vybavení samo) se tedy prolínala s těmi, jež dokumentovala náčiní v příbuzných oborech, zároveň však tvořila nedílnou součást komplexního historického fenoménu alchymické ikonografie jako svébytné součásti dějin přírodovědy a vizuální kultury západního středověku a raného novověku. Vývoj zobrazování alchymických laboratorií je proto třeba zařadit do tohoto primárního kontextu a poté jej srovnat s obecným vývojem technického zobrazování v daném časovém rámci.

687 Burnett – Calvet – Bayley (2022), s. 112.

3.1 Přehled alchymické ikonografie

Alchymická ikonografie představovala specifický způsob naučného předávání přírodovědných, filosofických i lékařských idejí, v jehož artikulaci byl většinou kladen důraz na významovou stránku, zatímco formální a výtvarné aspekty hrály podružnou roli. Tato ikonografie tvořila významnou součást alchymické literatury, nikoli četností, ale svou originalitou.⁶⁸⁸ Průkopníkem jejího studia byl ve třicátých letech minulého století Gustav Friedrich Hartlaub,⁶⁸⁹ pravidelně se však práce věnované této tematice objevují teprve od šedesátých let minulého století. Z nejvýznamnějších autorů uvedme Jacquese van Lennepa,⁶⁹⁰ Barbaru Obrist,⁶⁹¹ Lyndy Abraham⁶⁹² a Jörga Völlnagela.⁶⁹³ Významnou sbírku ikonografického materiálu představují také knihy Stanislase Klossowského de Rola⁶⁹⁴ a Arthura Greenberga.⁶⁹⁵ V posledních třech desetiletích byla publikována velká řada studií věnovaná ikonografii děl Heinricha Khunratha, Michaela Maiera, Georga Ripleyho a mnoha dalších.⁶⁹⁶

688 Jak zdůrazňuje Marco Beretta, alchymie se tím výrazně odlišovala od nastupující chemie, která byla na vyobrazení chudá: „Nikdy jindy nebylo v historii chemie zobrazování míst experimentů tak bohaté jako v 17. století.“ Beretta (2000), s. 57.

689 Souborné vydání jeho studií viz Hartlaub (1991).

690 Van Lennep (1965); *ibid.* (1966); *ibid.* (1985).

691 Obrist (1982); *ibid.* (2003); *ibid.* (2007).

692 Abraham (1998).

693 Völlnagel (2004); *ibid.* (2012).

694 Klossowski de Rola (1997a); *ibid.* (1997b).

695 Greenberg (2007).

696 Výběrově připomeňme studie Petera Forshawa věnované Heinrichu Khunrathovi, práce Jennifer M. Rampling k Georgi Ripleymu (viz Seznam literatury), internetovou komentovanou edici *Atalanty*

Ohledně členění a typologie alchymické ikonografie nepanuje mezi historiky shoda, dosavadní návrhy však nejsou vzájemně zásadně odlišné. Dělení do tří kategorií navrhuje Mino Gabriele, který rozlišuje technické kresby laboratorního zařízení, geometrické kompozice včetně různých tabulek nebo schémat a figurativní alegorické a symbolické kompozice.⁶⁹⁷ Jennifer Rampling navrhla též trojí členění, avšak poněkud odlišně koncipované: zahrnuje za první technické nákresy laboratorního vybavení, za druhé alchymické obrazy ve vlastním smyslu, objasňující či evokující různé aspekty „umění“ (od jednoduchých schémat až po komplikovaná figurativní vyobrazení), a za třetí „obrazy alchymie“, které popisují alchymickou praxi, a nemusejí pocházet přímo od alchymistů (například široká oblast holandské a flámské žánrové malby). Hranice mezi těmito kategoriemi samozřejmě byly značně propustné.⁶⁹⁸ Podobné dělení, pouze o jednu kategorii bohatší, navrhuje Sven Limbeck:

1. technické kresby, 2. diagramy, 3. portréty, 4. alegorie.⁶⁹⁹ Do šesti kategorií člení projevy alchymické ikonografie Peter Forshaw: 1. ilustrace laboratorních přístrojů (pece, nádoby), 2. bestiář (draci, lvi, ropuchy, ptáci), 3. náboženské analogie (Umučení a Zmrtvýchvstání Krista, Korunování Panny Marie, Adam a Eva), 4. mytologické analogie (například Apollón a Diana, Venuše a Mars, Vulkán),

fugiens Michaela Maiera editovanou Tarou Nummedal a Donnou Bilak (<https://furnaceandfugue.org>), přístup 10. 10. 2022; nebo projekt *Matthäus Merian d.Ä. und die Bebilderung der Alchemie um 1600*, editovaný Beritou Wagner (<https://merian-alchemie.ub.uni-frankfurt.de>), přístup 10. 10. 2022. Recentní souhrnné studie k alchymické ikonografii viz Rampling (2022); Bilak (2022) a Wamberg (2006).

697 Gabriele (1997), s. 29–33.

698 Rampling (2022), s. 150–151.

699 Limbeck (2014), s. 239.

5. geometrické diagramy, 6. glyfy nebo *notae* znázorňující kosmické principy (například čtyři elementy), alchymické látky a procesy.⁷⁰⁰ Od předchozích se toto členění liší tím, že figurativní vyobrazení rozděluje do tří kategorií a přidává samostatný oddíl alchymických značek. Ze všech uvedených pojetí je našemu tématu a způsobu výkladu nejbližší členění do tří kategorií navržené M. Gabrielem. Ztvárnění alchymických dílen v rámci žánrové malby nebudeme na tomto místě probírat, neboť mu věnujeme samostatný oddíl naší publikace.⁷⁰¹ Zde se soustředíme výlučně na vyobrazení, která vznikla v alchymickém kontextu.

Trojčlenné rozdělení alchymických vyobrazení úzce souvisí s jejich sémantickým charakterem, s nímž byly spjaty různé strategie sdělování a předávání vědomostí, které tato vyobrazení prezentovala. Můžeme je v principu rozdělit na několik typů. Některá měla čtenáře poučit na základě přímé vizuální zprávy o daném předmětu, což se týkalo především alchymických pecí, nádob a nástrojů. Vizuální vjem zobrazeného předmětu byl tedy u autora kresby i u čtenáře předpokládán jako identický, předmět svým ztvárněním odkazoval pouze na sebe sama. Tento typ kreseb se v alchymických rukopisech vyskytoval nejčastěji a jejich škála se podle provedení pohybovala od malých diagramů vložených do textu nebo *in margine* až po ilustrace zaujímající větší část stránky.

Složitější sémantickou povahu měla geometrická schémata, často doplněná či vyplněná textem, která s různou mírou abstrakce odkazovala k podstatně širšímu okruhu významů a jejich interakcí, jež měla v mysli čtenáře

asociovat.⁷⁰² Typickým příkladem byla takzvaná *rotae*, kompozice sestávající z medailonů seskupených do kruhu a vztahujících se k ústřednímu motivu anebo kompozice koncentrických kruhů. Některé z nich navazovaly na raně středověké modely, například z *Ety-mologií* Isidora ze Sevilly.⁷⁰³

Na rozdíl od kreseb alchymického vybavení vztahujících se takřka výlučně k laboratorní praxi se tato schémata týkala především alchymických principů, podmínek alchymického díla, jeho materiálů a správných pracovních postupů. V platónském pojetí geometrické obrazce vyjadřovaly matematické zákony, podle nichž byl zbudován vesmír, což dávalo ilustracím značnou hodnotu pro intelektuální kontemplaci.

Obě kategorie kreseb můžeme nalézt i v příbuzných typech přírodovědné a technické literatury, zatímco třetí kategorie, tedy figurální alegorická a symbolická vyobrazení, představuje vlastní specifikum alchymické ikonografie.⁷⁰⁴ Jistě, i v jiných dobových rukopisech se setkáváme s alegorickými a symbolickými výjevy, ovšem alchymické se odlišují mírou invenčnosti, a často i bizarností. Jsou příležitostí k dramatizaci alchymických

702 „Některé z nejstarších alchymických diagramů si vypůjčují vizualizační techniky z jiných odvětví vědeckého nebo filosofického bádání, někdy přizpůsobených tak, aby zahrnovaly figurativní prvky.“ Rampling (2022), s. 153–154.

703 Rampling (2013), s. 65.

704 Podle Barbary Obrist „... slovní a obrazná přirovnání v alchymických dokumentech lze rozdělit do dvou hlavních skupin: analogie na jedné straně a různé rétorické formy obrazné řeči – alegorie, metafora, enigma – na straně druhé. Zatímco základní funkcí analogií je napomoci nalézt neznámé pojmy a pojmenovat je, druhá kategorie přirovnání se týká přesvědčování, objasňování a prostého srovnávání. Toto rozdělení však pouze naznačuje hlavní tendence.“ Obrist (2003), s. 134.

700 Forshaw (2020), s. 1.

701 Viz kap. 4.3 Zobrazení alchymisty v laboratoriu v žánrové malbě, str. 422.

postupů.⁷⁰⁵ Často jde o koncentrované zdroje mnohočetných analogických souvztažností, které mají rozehrát složitou hru s intelektem a představivostí čtenáře, v níž je hledání sdělení podobné cestě labyrintem zbudovaným z přemíry významů. Je nesporné, že na této velmi originální symbolice se kreativně podílela obrazotvornost jejích tvůrců.⁷⁰⁶

Tato část alchymické ikonografie přejímala a reinterpretovala širokou škálu motivů, jež s přírodními vědami souvisely jen volně.⁷⁰⁷ Šlo o motivy profánní i posvátné, od témat převzatých ze zemědělství či lékařství až po motivy křesťanské ikonografie, včetně některých teologických témat, například trojjedinosti Boží.⁷⁰⁸ Od 16. století do alchymické ikonografie výrazně vstupuje také tematika mytologická. Nároky na výklad alchymické ikonografie tak vedle znalosti dějin poznávání přírody nevyhnutelně vyžadují i exkurzy do dalších oblastí dobového vědění a kultury, jako jsou astrologie a astronomie, lékařství, poesie a mytologie nebo heraldika.

705 Rampling (2022), s. 152.

706 S reflexemi role imaginace v hermetických naukách, kromě alchymie zvláště u magie, se v literatuře setkáváme především v 15. a 16. století. Velký vliv na obrat zájmu k představivosti a její roli měli Paracelsus a jeho následovníci, kteří ji považovali za důležitý prvek tvůrčích schopností člověka. Viz Koyré (2006), s. 88–92; Pagel (1982), s. 121–125; Godet (1982), s. 35–42.

707 Rozsah této schopnosti přivlastnit si a upravit nejružnější obrazové motivy vedl někdy k úvahám o nepůvodnosti alchymické ikonografie. Srov. Elkins (1992), s. 21–26; Kahn (1995), s. 47–51.

708 V základě šlo o všechny reálie, jevy a symboly, které byly alegorizovány také v jiných oblastech středověké kultury, jako metafory a personifikace, věci (fauna, flora, nerosty, architektura, atd.), vnitrosvětské události a rituály (boj, svatba), sny a vize, atd. Viz Limbeck (2014), s. 244.

Principy tohoto složitěho způsobu předávání alchymického vědění byly do ikonografie transponovány z textových alchymických alegorií a metafor.⁷⁰⁹ Od počátku byly úzce spjaty se zvláštním statutem alchymie jako tajné vědy navazující na hermetické a gnostické koncepce jsoucna. Již od Pseudo-Démokrita byla vykládána jako božsky zjevená věda, kterou lze pochopit pouze prostřednictvím zasvěcení, jež mělo alchymistovi poskytnout přetvářecí sílu božského původu.

V pozdním středověku našla tato koncepce alchymie zdatného vykladače v Petrusi Bonovi, který kolem roku 1330 sepsal traktát *Margarita Pretiosa Novella* (Nová vzácná perla). Podle něho má alchymie dvojí charakter, přirozený a nadpřirozený či božský.⁷¹⁰ Ten druhý dává *raison d'être* jejímu alegorickému ztvárnění, a to jak v rovině verbálního, tak obrazového vyjádření. Přístup k božským tajemstvím vyžaduje stejný způsob výrazu, jaký používá ve svých parabolách a alegorických příbězích Bible.⁷¹¹ Umění alchymie proto hovoří prostřednictvím analogií.⁷¹² Jde o ochranu

709 „Středověké alchymické obrazy se často úzce vztahují k textům a evokují metafory a analogie, s nimiž se v textech setkáváme.“ Rampling (2022), s. 161.

710 Tato dvojí povaha alchymie je spojena s dvojí povahou kamene filosofů: „Bonus popisuje *lapis naturalis* (získaný sublimací) jako produkt, který ještě není dokonalý, ačkoli se jím může stát, když se připojí (fixací) k okultnímu a božskému *lapisu*. Protože realizace tohoto procesu závisí na svobodném božském zjevení, přesahuje přírodní zákony a jeví se jako skutečný zázrak.“ Cristiani (1973), s. 170.

711 Teologický princip exegeze a figurativní jazyk v biblických proroctvích a parabolách byly pro alchymické autory vždy analogií „filosofického“ jazyka. Viz Rampling (2022), s. 165.

712 „Ita quod scientia ista nihil dimisit, quin ad se detraheret, et sibi componeret: Neque est hoc in-

alchymických tajemství, která nesmějí být veřejně rozhlášena, i o zkoušku schopností toho, kdo usiluje alchymii pochopit, k čemuž je nezbytný Boží dar, tedy osvětlení mysli. Neofyté musejí prokázat, že se jim daru dostalo a že výklad a vyobrazení chápou i přes záměrnou komplikovanost předkládaného: „Kryptické tajemství tedy slouží k ověření stavu osvětlení u pravých zasvěcenců a jako záruka udržení alchymického tajemství mezi omezenou skupinou zasvěcenců shromážděných božským výběrem.“⁷¹³

Další důvod pro použití obrazného výrazu podle Bona spočívá v tom, že se alchymie zabývá skrytými silami nacházejícími se vně domény smyslů. Lze je však přiblížit prostřednictvím podobností. Pozorováním a správným pochopením zjevných kvalit těla je možné dospět k poznání jeho neviditelné přirozenosti; řečeno terminologií Aristotelovy filosofie, pozorování akcidentální formy je vodítkem k poznání formy substanciální.⁷¹⁴ Bonus ve svém traktátu uvádí, že v některých klíčových fázích operací Velkého Díla je třeba přidat substanci, již nelze vnímat smysly, ale lze ji pochopit pouze rozumem. Takto hovoří například o přidání skrytého Kamene, který umožní fixaci ducha a duše na konci sublima-

conveniens, quoniam omnia quae sunt, et quae non sunt, ars ista divina sibi pro terminis suis assumet, et loquitur de omnibus secundum analogiam in suis libris, et omnes aliae de ipsa hoc idem possunt, tam philosophia, et quam Astrologia, et quam Geoman-tia, et quam ars imaginum, ut dicit Balgus in Tur-ba philosophorum...“ Bonus (1546), fol. 53r.

713 Cristiani (1973), s. 175.

714 Obrist (1982), s. 51. Z této koncepce se později v 16. století vyvinula teorie signatur, která měla důležitou úlohu v Paracelsově učení a systematicky byla rozvedena Oswaldem Crollem v pojednání *De signaturis internis rerum* (1609). Viz Hlaváček – Žemla (2020).

ce.⁷¹⁵ Na jiném místě toto agens nazývá „tajnou sírou“, jež je v Díle učiněna zjevnou díky mimořádné dovednosti.⁷¹⁶ A následuje přímo reprezentativní přehled způsobu symbolizací:

„Je to síra Mudrců, jejich kámen a božská síra. Je to tajná síra, díky níž jsou všechny věci převedeny do zlata a oslaveny. Je to stín Slunce, sraženina rtuti, která koaguluje všechno tekuté a přeměňuje to ve svou přirozenost. Je tím, co létá s létajícími věcmi a zůstává se zůstávajícími... je to zlato filosofů... kvintesence, *sal armoniacum*, *acetum philosophorum*, *aes* a tělo, země, jež je nazývána matkou živlů, do níž jsou všechny živly přeměněny... filosofové ji nazývají malý svět, protože je jako člověk malým světem, který se podobá všem věcem a má na nich podíl.“⁷¹⁷ Autor zde doslova říká, že v takto pojatém symbolickém plánu lze srovnávat vše se vším, a to na základě analogie mezi Velkým Dílem a světem, tedy mezi mikro- a makrokosmem. Avšak to

715 „Aut ex parte fixationis et permanentiae animae et spiritus in fine sublimationis, et hoc fit per adiectionem lapidis occulti, qui sensu non comprehenditur, sed intellectu solum per inspirationem, vel revelationem divinam, aut per doctrinam scientis.“ Bonus (1546), fol. 38v.

716 „Et hoc sulphur occultum sit manifestum in magisterio artis cum maxima sapientia.“ Bonus (1546), fol. 101r.

717 „Et hoc proprie est sulphur philosophorum et lapis eorum et sulphur divinum. Et hoc est sulphur occultum cum quo omnia deauratur et decorantur. Hoc est umbra solis et coagulum argenti vivi coagulans omne liquidum et in suam naturam convertens. Hic est qui cum volantibus volet, et cum quiescentibus quiescit... et est aurum philosophorum... quinta essentia... est *sal armoniacum*, et *acetum philosophorum*, et *aes* et corpus, et terra quae dicitur mater elementorum, ad quam convertuntur omnia elementa... a philosophis minor mundus dicitur, quia sicut homo dicitur minor mundus quia in eo omnium rerum similitudo et participatio reperitur.“ Bonus (1546), fol. 101v.

není vše – zrcadlovým pendantem k tomuto extenzivnímu pojetí symboliky je další způsob, jak skrývat významy a učinit situaci ještě komplikovanější –, různé věci jsou často pouze jednou věcí: tělo, duše a duch našeho Kamene jsou pouze různé aspekty té samé věci, a podle těchto aspektů je mudrci nazývají jedním nebo různými jmény. Význam každého znaku tedy závisí především na kontextu, v němž je použit. Lapidárně to vyjadřuje Michael Maier, když poznamenává, že „alegorické promluvy jsou samy o sobě obtížně pochopitelné a jsou příčinou mnoha zbloudění, a to obzvláště tehdy, pokud tatáž slova použijeme pro rozličné věci a různá slova pro tutéž věc.“⁷¹⁸

V tomto kontextu nabývá alchymická symbolika, textová i obrazová, analogické hodnoty, jakou má sen ve Freudově psychoanalýze: je „královskou cestou“ k poznání posvátných a smyslům bezprostředně nedostupných entit.⁷¹⁹ Alchymista zachází s něčím, co sice nelze

718 Maier (2006), s. 122. Dodejme, že proti tomuto způsobu výkladu se důrazně obracel Libavius: „Vápno je kalcinací vytvořené magisterium, popel vzniká spálením; a obě patří k určité substanci, ačkoli názvy jsou někdy měněny a rozličně přizpůsobovány mystickými filosofy, kteří svým vlastním způsobem přetékají metaforami a alegoriemi. K tomu ještě přichází, že při zpracovávání Kamene je cokoli nazýváno jakýmkoli názvem, pokud to rezonuje nějakou podobností. Ale my nechceme tento postup následovat... Je to zvláštnost mystického učení, v němž lze jakýmkoli vyjádřením nebo názvem jakékoli pozemské věci označit magisterium Kamene a jeho součásti.“ Libavius (1606), *Commentariorum, Pars prima*, s. 9 a 85; Meitzner (1995), s. 74 a 86.

719 „Funkce alegorií jako zvláštní formy alchymické obraznosti je mnohem hlubší než pouhý záměr skrývat. Nejlépe ji vysvětluje křesťanské pojetí symbolu jako ‚projevu posvátného‘. V symbolu se hmotná a duchovní realita nespojují zástupně, ale ve skutečnosti. V tomto smyslu jsou svátosti jako symbolické zprostředkování Boží milosti symboly

spatřit, ale co je možné pochopit prostřednictvím různých vizuálních projevů zpracovávané látky. Zkoumá velký počet symbolických obrazů, kterým porozumí v okamžiku, kdy najde to, co je spojuje, k čemuž mohou významně přispět jejich interference s textem. Ty však nejsou nikterak samozřejmé, naopak texty obrazový doprovod často nijak nekomentují. Jak upozorňuje Jennifer Rampling, tato diskontinuita mezi textem a obrázkem je patrná u traktátů *Aurora consurgens* (Jitřní záře) a *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (Kniha sváté Trojice), ale také v pozdějších pojednáních jako *Donum Dei* a *Ripley Scrowle*.⁷²⁰

I proto nelze významy těchto obrazů jednoznačně vystihnout, tedy redukovat je na pojmová vyjádření. Badatel je musí interpretovat a následně je pochopit v jejich vzájemných vztazích, kdy společně skládají jak hádanku, tak její rozluštění.⁷²¹ Jde o pojetí alchymické symboliky, s nímž se setkáváme v té nejsofistikovanější části alchymické literatury, respektive v dílech považovaných za „tradiční korpus“ alchymické literatury.⁷²² Na druhé straně metafory a alegorie v řadě textů slouží pouze jako krycí jména (*Decknamen*)⁷²³ v rámci podstatně méně komplikovaných sémantic-

par excellence. Ve svátosti se setkávají imanentní a transcendentní svět. Alchymisté přijali toto chápání symbolů a používali jazyk symbolů jako prostředek k pochopení Božího stvoření.“ Limbeck (2014), s. 244–245.

720 Rampling (2022), s. 174–175.

721 Sherwood Taylor dokonce vyslovil názor, že alchymická vyobrazení lépe než knihy a recepty vyjadřují, co byla alchymie. Viz Sherwood Taylor (1958), s. 158.

722 Viz Alleau (1968), s. 595–596; *ibid.* (2005), s. 66.

723 Původní německý termín *Decknamen* se dnes často používá i v jinojazyčných textech historiků vědy jako *terminus technicus*. Pochází od Julia Rusky, viz Ruska – Wiedemann (1924), s. 17–36. Srov. Newman (2006d), s. 160–162.

kých vztahů – jejich úkolem je pojmenovávat některé chemické substance názvy odlišnými od názvů obecných.⁷²⁴ V této roli představují konvenční znaky, jejichž významová vazba k označovanému je dána apriorním kódem.

Z hlediska techniky provedení se alchymická ikonografie člení do dvou linií. První představují perokresby a iluminace, které se v rukopisech v západní Evropě objevují ve druhé polovině 13. století, druhou grafická vyobrazení, jež v tištěné produkci nacházíme od počátku 16. století. Škála starší linie kreseb a iluminací sahá od nejjednodušších, v různé míře instruktivních perokreseb alchymických přístrojů bez umělecké hodnoty až po minuciózní iluminace v bibliofilsky propracovaných pergamenových kodexech, které se dochovaly z pozdního středověku i raného novověku. Mladší linii alchymické ikonografie zastupují ilustrace provázející tištěnou alchymickou knihu od jejích počátků. I ty lze podobně rozčlenit od nejjednodušších dřevorezů s minimální estetickou hodnotou až po umělecky i symbolicky náročně propracované mědiryty a lepty, jež byly v některých případech dílem významných umělců. Vynález tisku prudce změnil přístup ke vzdělání a také přinesl nové možnosti vyjadřovacím prostředkům alchymické ikonografie. Dřevorez sice poskytoval v podstatě stejné možnosti jako kresba, především pokud šlo o vyobrazování alchymického vybavení, ale výtvarně dokonalejší mědiryt a lept přispěly k novému rozvoji symbolicky koncipované alchymické ikonografie. Sice nebylo možné tisknout obrazové štočky spolu s vysázeným textem (jako u dřevorezu), avšak s příchodem

724 Již sám jazyk alchymie hodně utajoval, byt ne vždy záměrně, protože nebylo známo chemické složení sloučenin. Ale *Decknamen* měla za cíl skrýt význam slova úplně, aby jej nebylo možné dedukovat z kontextu.

nového typu literatury i tisků, jaký představovaly například knihy emblémů, se alchymická ikonografie stala mimořádně působivým projevem knižní grafiky. Přispěla k tomu i skutečnost, že tato tištěná díla byla někdy také kolovována, což se týkalo zvláště reprezentativních exemplářů daných publikací.⁷²⁵

První kresby alchymických aparatur se objevují už v řeckých textech z 5. století,⁷²⁶ nicméně představu o nich si můžeme udělat teprve z pozdějších dochovaných arabských a řeckých rukopisů.⁷²⁷ K nim patří kresby provázející řecky psaný alchymický *cod. Marcianus graecus 299*. Vznikl v Byzanci v 10. až 11. století a je uložen v Biblioteca Marciana v Benátkách.⁷²⁸ Obsahuje texty alchymistů Zósima z Panopole, Olympiodóra, Stefana Alexandrijského či Kleopatry.⁷²⁹ Výtvarný doprovod tvoří vyobrazení sedmi různých destilačních zařízení, dvou aparatur *kerotakis*, několika schémat a jednoho důležitého symbolu převzatého z gnostické tradice, hada zakousnutého do ocasu zvaného *úroboros* a doplněného nápisem *en to pan*, jež symbolizoval jednotu a vzájemnou provázanost vesmíru (obr. 238). Všechny ilustrace s výjimkou poslední jmenované jsou silně geometricky zjednodušené, jde spíše o schematické náčrtky daných aparátů než o snahu zachytit jejich skutečný vzhled. Je otázkou, zdali tato vyobrazení byla kopiemi původních předloh, anebo vznikla te-

725 Eisenstein (1980); Moran (2022a), s. 4; Schneider (2000), s. 620–622.

726 Limbeck (2014), s. 241.

727 Srov. např. sborník řeckých alchymických textů, který roku 1478 sestavil a opsal Theodore Pelekanos. Viz BNP, Grec. 2327. Viz <https://archive-setmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc224549> (přístup 13. 10. 2022).

728 Letrouit (2002), s. 85–112; Obrist (2003).

729 Viz Schütt (2000), s. 126–131 a 135–140; Roberts (2019), s. 69–102.

prve později. Patrně šlo o výjimečně dochované prameny, takže některé ilustrace se objevují v rukopisech, kompilátech a zčásti v opisech ještě v 18. století. Jedním z významných center uchovávání těchto rukopisů je řecký klášterní komplex Meteora.⁷³⁰ Evropskou tradici středověké alchymické ikonografie tento kodex nemohl ovlivnit, protože do Biblioteca Marciana se dostal teprve po roce 1472 z odkazu kardinála Bessariona.⁷³¹ Lze však předpokládat, že mohl vzbudit zájem mezi humanisty.⁷³²

Pod vlivem arabských alchymických a přírodovědných pramenů, jež byly od poloviny 12. století systematicky překládány do latiny,⁷³³ se podobné schematické kresby začaly objevovat od 13. století v rukopisech západoevropské provenience. Neplatilo to však pro symbolickou a imaginativní ikonografii, která byla při této asimilaci ponechána stranou. Obrazný jazyk těchto textů však později poskytl bohatou inspiraci pro rozvoj latinské alchymické symbolické ikonografie.⁷³⁴ Ta čerpala z těchto přeložených textů, jejichž obraznost artikulovala pomocí soudobého repertoáru výtvarného umění. Odrážela se v ní také schémata a diagramy vycházející z dobových mnemotechnických postupů a konceptů „umění paměti“, kombinujících geometrické obrazy se slovními symboly,⁷³⁵ dále schémata

syčená novoplatónskou představou analogie mikrokosmu a makrokosmu, tedy člověka a světa, a rovněž ilustrace mystických vizí, jaké například tvořily součást děl Hildegardy z Bingenu.

Mezi těmito vlivy nelze opominout ani středověkou tradici fantazijní výzdoby, jež se rozvíjela v plastické výzdobě sakrálních a profánních staveb a ve výzdobě droberí rukopisů.⁷³⁶ Svěbytný zdroj bizarní tematiky představovaly bestiáře⁷³⁷ a různé podivuhodné cestopisy, jako například velice populární spis Mandevillův.⁷³⁸ Inspiraci poskytovala rovněž astrologie a její obrazný repertoár, který zahrnoval nejen personifikace a alegorie planet a souhvězdí, ale i složitější kompozice takzvaných dekanů⁷³⁹ nebo „dětí planet“.⁷⁴⁰

Do jisté míry samostatnou, byť s ostatními zdroji vždy promísenou linii tohoto obrazového jazyka tvořila témata převzatá a upravená z křesťanské ikonografie. Vznik této linie souvisel s tím, že alchymická teorie byla v západní Evropě od 13. století ovlivňována náboženskou i přímo teologickou problematikou. Dodejme, že mystickými představami byla prodchnuta již díla zmiňovaných řeckých alchymistů Zósima z Panopole⁷⁴¹ ze 3. století

principy nebo teorie. Pomocí grafických prostředků získávají čistě konceptuální obsahy prostorově opačné dimenze, tj. neviditelné se stává viditelným prostřednictvím geometrických tvarů, barev i symbolů a písma“. Viz Limbeck (2014), s. 241.

736 Baltrusaitis (1960).

737 Pastoureau (2011).

738 Krása (1990), s. 268–297.

739 Viz Gundel (1936); Warburg (1982), s. 39–51; Morel (2008), s. 120–148.

740 Viz Hauber (1916); Blume (2000), s. 158–194.

741 Již u Zósima, stejně jako u pozdějších středověkých latinských alchymistů, byly tyto představy spjaty nejen s obecným filosofickým rámcem alchymické nauky, ale souvisely přímo s technologickými postupy: „Zósimovo dílo přináší první popis plně

730 Koutalis – Martelli – Merianos (2018), s. 11–43.

731 Roberts (2019), s. 75.

732 Obrazová dokumentace technického typu čerpající z antiky prostřednictvím starších byzantských pramenů či mající k antice vztah vždy přitahovala pozornost renesančních vzdělanců. Srov. Galluzzi (2003), s. 47.

733 Ploss – Roosen-Runge – Schipperges – Buntz (1970), s. 123–124; Pereira (2008), s. 363–375; Schütt (2000), s. 262–268.

734 Viz Rampling (2022), s. 162–163.

735 Sven Limbeck je definuje jako „vizualizace abstraktních obsahů, jako jsou čísla, poměry, vývoj,

anebo Stefana Alexandrijského ze 7. století.⁷⁴² Do arabské alchymie se zase promítly náboženské představy islámu.⁷⁴³

K nejstarším západním rukopisům s původní alchymickou ikonografií patří *Liber secretorum alchimie* (Kniha tajemství alchymie), která vznikla či byla zkompileována kolem roku 1257 v Itálii.⁷⁴⁴ Její nejstarší ilustrovaná verze se dochovala ve flámském překladu ze druhé poloviny 14. století v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni (cod. 2372).⁷⁴⁵ Hlavními předlohami pro její ilustrace byla geometrická kosmologická schémata a některá symbolická témata biblické knihy Genesis. Tento typ znázornění nebyl *sensu stricto* alchymický, nýbrž byl převzat z dobové přírodovědné a naučné literatury. Podobně se transponování do ikonografie a symboliky alchymie dočkala i schémata Lullova *Ars magna*, rozvedená v této alchymické podobě do odlišně koncipovaných kompozic.⁷⁴⁶

funkčního zařízení pro destilaci ve starověku. Proces odpařování považuje za konverzi těla do podoby polomateriálního ducha (*pneuma*) nebo za uvolnění takového ducha z těla, které jej zadržovalo. Ve shodě se stoickými teoriemi hmoty je toto *pneuma* principem zářivosti, aktivity a barvy, krátce života samého. Proto destilace nebo sublimace nabývají pro alchymistu hluboký soteriologický význam, neboť jsou to nástroje, jež mu dovolují osvobodit *pneuma* z jeho materiálního vězení.“ Newman (2004), s. 29–30.

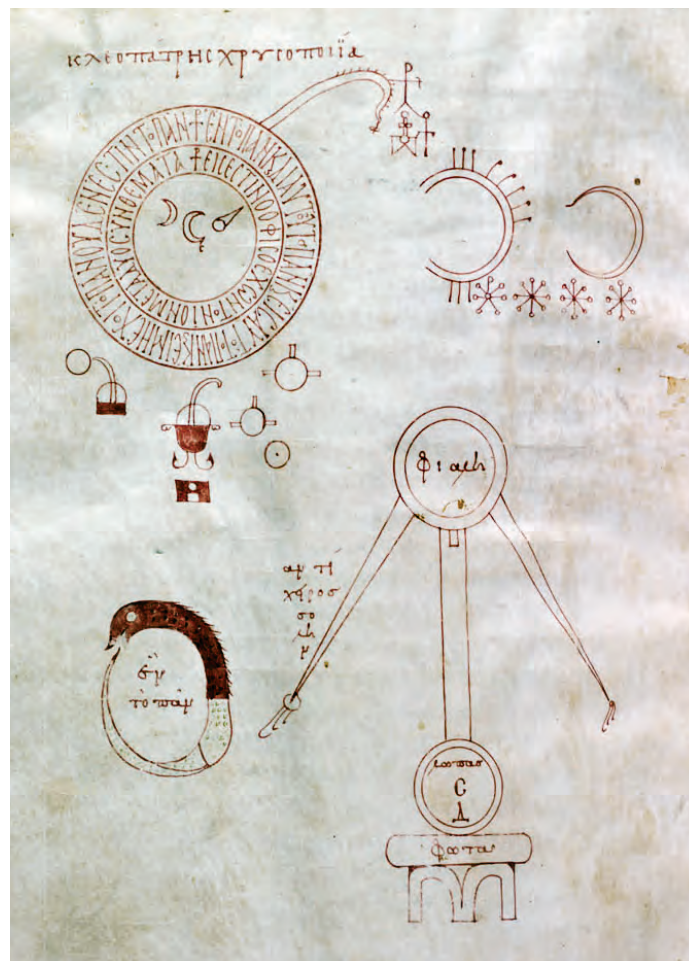
742 Haage (2001), s. 83–108.

743 Von Lippmann (1919), s. 355–382; Schütt (2000), s. 157–253; Alleau (1968), s. 588–598.

744 Podle Barbary Obrist byl jeho autorem lékař Constantinus z Pisy. Viz Obrist (1991), s. 3.

745 Obrist (1982), s. 67–116; Obrist (1991); van Lennep (1985), s. 46–51.

746 U Lulla kombinace jednotlivých pojmů v jeho schématech vytvářelo otáčení soustředných kruhů, což zásadním způsobem znásobilo jejich sémantické vazby. U autora alchymických textů psaných pod Lullovy jménem je původní deduktivní



238. Úroboros a destilační aparáty. Sborník řeckých alchymických textů, Biblioteca Nazionale Marciana, Gr. Z. 299, fol. 188v.

Vyobrazení *Liber secretorum alchimie* byla po formální a výtvarné stránce ještě velmi jednoduchá, podobně jako ilustrace ve dvou dalších alchymických traktátech obsažených v témže konvolutu (cod. 2372). Za autora

a všeobšáhla kombinatorika aplikována na teoretické i praktické principy alchymie a je rozvedena do sofistikovaného systému schémat, jež nejsou plánována jako otočná, o to více však vynikají bohatstvím geometrických tvarů. Viz Pereira (1989); Kahn (2006); Limbeck (2014), s. 266–269; Rampling (2020), s. 46–56.